

УДК 821.161.2-3[801.73:7.041] В.Стефанік
DOI: 10.31471/2304-7402-2022-16(63)-187-196

ТІЛЕСНИЙ ІКОНОТРОПІЗМ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Олександр Солецький

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: soletskij12@ukr.net*

Мета. Статтю присвячено дослідженню взаємоперехідності візуального досвіду у вербальний у творчих актах на прикладі поетики тілесного іконотропізму В.Стефаника. Автор зосереджується на визначенні та інтерпретації текстів письменника як «тіла» автора, використовуючи авторефлексії та автокоментарі В.Стефаника про власні творчі стани. Метою статті є виявлення функціональності та експресивності «тілесності» як семіотичного та метафізичного явища.

Дослідницька методика. У дослідженні використано систему з генетичного, герменевтичного та семіотичного методів. Автор опирається на наукову методичку семіотики та герменевтики, використовує когнітивну теорію літератури (когнітивну поетику) та методичку досліджень психології художньої творчості. Це зумовлено специфікою дослідження, його об'єктом та предметом.

Результати. У статті оглянуто історію поетики тілесності в художній літературі, відзначено її багатофункціональність та сенсомуделювальну зосередженість, культурологічні й когнітивні ефекти. На основі досліджень художніх текстів та епістолярію Василя Стефаника відзначено основні іконотропні властивості «тілесності», їхню роль у формуванні домінантних образів та сенсоорієнтованих кодів.

Наукова новизна. У статті вперше узагальнюються спостереження багатьох дослідників про явища тілесного іконотропізму у творчості Василя Стефаника, констатується їхня багаторівнева функціональність для художніх моделювань.

Практичне значення. Стаття може бути використана для подальшого вивчення явищ тілесного іконотропізму, поетики тілесності в художній літературі, загалом, та творчості Василя Стефаника, зокрема. Наукові результати дослідження можуть бути основою для написання курсових та дипломних робіт.

Ключові слова: тіло, текст, Василь Стефанік, сигніфікація, іконотропізм.

В історії світової культури та літератури особливе місце займають композиції та сюжети, що у різний спосіб зосереджені на констатуванні

багатоваріантних опосередкувань семантики людського тіла. «Тіло» як метафора, вишуканий «іконотроп» має здавна особливий статус, вишукану метафізичну резонансність. Індивідуальні та колективні фігурні презентування, частини людського тіла (око, рука, вухо, голова) належать до частовживаних візуальних знаків, що відкривають простір для глибоких метафізичних інтерпретацій. Міфічна та сакральна іконологія, емблемати з Адамом і Євою, Христом, Нарцисом, Актеоном, Прометеем, середньовічна містика та алхімія, мистецтво модерну та постмодерну підкреслюють як зображення відкриття, втрати, руйнування, видозміни, оголення «тілесності» стають іконічною основою до метафізичних осягнень сакральних ейдосів, самопізнання, надр свідомого та підсвідомого, концептів душі, любові, страху, долі тощо.

Традиція їхніх увиразнень сформувала особливі іконічно-конвенційні шаблони, які мали і мають велику популярність щодо констатувань залежностей поміж тілом та душею, тілом та «світом», матеріальним та ідеальним, людиною та її само- і соціооцінкою, людиною та її долею. Часом насамперед вони моделюють і структурують художню «логіку» сенсів тексту, демонструючи явну та приховану детермінованість вираження конкретних гносеологічних акцій від особливої іконічно-вербальної узгоджуваності для відтворення багатогранних сенсів тілесності.

Іконічно-конвенційні зосередження у художньому тексті проявляються як взаємодоповнювальна єдність, що увиразнює авторські вподобання щодо певних візуальних знаків та їх вербальних відтворень-коментувань у руслі найвідповіднішого ідіолектичного контексту. Для Василя Стефаніка пошук останнього був особливо важливим та болісним, адже повсякчас розкривав складність, а часом неможливість, транспортування індивідуального візуально-емоційного досвіду у конвенційну вербальну норму.

Текстова багатозначність («розмитість», «мерехтливість сенсів»), яка, на думку Р. Інгардена, впливає з неможливості мовно та екзистенційно окреслити будь-яке явище у всеохопній онтологічній даності [2, с.72-91] та, водночас, уявити (реконструювати) його через текст, є продуктивною і стимулювальною умовою, що активізує механізми уяви і констатує велику роль суб'єктивної читацької візуально-вербальної асоціативності. Ці процеси Р. Інгарден пов'язує зі «схематичністю» кожного твору художньої літератури, яка виникає «по-перше, з суттєвої диспропорції між мовними засобами зображення і тим, що повинно бути зображеним у творі, а по-друге, з умов естетичного сприймання твору» [2, с.46]. Дослідник наголошує на складній схематичній опосередкованості, що утворюється через відмінність реального візуального досвіду та його умовно-контурної вербальної (текстуальної) репрезентативності, тож художні значення утворюються у перехідній взаємодії первісних автор-

ських візуальних вражень у текстові експлікати, які стають основою для суб'єктивних читацьких меморіативних зривань та витворення його власних смислових еквіваленцій. Насамперед візуально-вербальні транспозиції редукують схеми, що функціонують як смислокоординаційні внутрішньотекстові механізми, зближують авторську та читацьку позиції, визначають сенсову тотожність через іконічно-конвенційну релевантність. Людське тіло як іконотроп для цих процесів є одним з найбільш ефективних семіотичних знаків, що сприяє зближенню іконічно-конвенційних тотожностей автора і читача.

У такій проекції актуальним видається розгляд текстів Василя Стефаника, зокрема, поетики тілесності, яка, з одного боку, демонструє особливу авторську експресивність у семантизації тілесних іконообразів, спровоковану ними емоційну вибуховість і, з іншого, через латентну внутрішньотекстову скоординованість іконічно-конвенційних взаємодій визначає смислові проекції для читацької рецепції. Тут бачимо очевидну залежність відсилань «тексту» до творчого «контексту», конкретних знаків до семіотичної традиції, поміж яких конкретизується авторська та читацька сенсосповненість, що достоту залежні від явища «мерехтіння смислів» [4, с.95]. Спершу зосередимось на тому, як сам письменник сприймав такі процеси і коментував їх роль у творчих актах.

Василь Стефаник достатньо драматично переживав амбівалентність, що формувалась через неможливість адекватного (повного, точного) відтворення візуально-уявних творчих резонансів, їхніх домінантних смислових акцентів у межах вербальності тексту. Описуючи власні творчі акти, їхню процесуальність, драматичні розриви, Стефаник вдається до порівняння народження тексту з процесами народження та зростання дитини, уявні художні образи – то «файні парубки», що мають свої етапи життя, історію «тілесного» конституювання, узагальнено, визначену «тілесну» долю. Їхнє формування завершується відходом від Батька-творця, відокремленням і самостійним життям надалі: «Як мене катують такі образи! Вони у мені такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хоча йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Берупишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство і виджу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були богацкими синами, а на своїм хлібу нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах за шустку-дві. І йду з подвір'я блудних синів, і забуваю за них.

Я Вам кажу, як на сповіди, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію. Прецінь то страшна річ!» [9, с.154-155].

Коментуючи саморефлексії письменника, Світлана Кочерга виразно рецептивний горизонт розуміння символічних самотракування тв-

рчого акту автора і зберігає центральні іконотропічні смислоформи: «Письменник божеволів від того, що у дзеркалі написаного він бачив, як мізернішав його задум, виплекані серцем образи перетворювались на «блудних синів», що зрадили його світ» [6, с.441]. Узагальнюючи, відзначимо, що спосіб висловлювання письменника та його розуміння дослідниками опосередковані іконічними метафоризуваннями тексту як людського «тіла» (файні парубки, богацкі сини, нуждарі, блудні сини), тож і його оцінка, інтерпретація розгортається у прихованих ототожненнях, які допомагають конкретизувати мерехтливі сенси. Семіотичне перенесення тіла тексту на тіло людини, що згадується в узагальнених соціально-станових та вікових номінаціях, провокують у кожного реципієнта зривання певних візуальних контурів. Ці висловлювання письменника лише підтверджують, що навіть у автокоментуваннях своїх творчих таємниць, він не зраджує своєму стилеві, використовує засади експресіоністичної поетики і вибудовує складні художні структури на основі іконотропічних комбінацій.

Можемо констатувати, що для Василя Стефаника уявлення та розуміння функціональної природи власних текстів було близьким до уявлення тексту як живого організму, «живого тексту», концепцію якого описував французький філософ Жан-Люк Нансі. Французький дослідник розглядає тілесність як медіатор контактів між внутрішнім світом людини і зовнішньою соціокультурною реальністю, тож і процеси інтелектуального осягнення теж опосередковані його присутністю: мислити насамперед означає «мислити тілом» [7, с.103]. Осягаючи цю тему в літературознавчому аспекті Л.Тарнашинська наголошує: «Тіло тексту не тільки подібне до тіла людини структурно й фактично відповідає формі «цілої людини», а є також своєрідним «продовженням» фізичного людського тіла. І не тільки тому, що головним механізмом творення тексту є людська рука, яка «переливає» себе в текст (незалежно, чи це кулькова ручка чи клавіатура комп'ютера), а знаки (літери) фактично стають продовженням тілесних рухів того, хто продукує письмо» [12, с.177-178]. Для розуміння та характеристики творчих процесів Василя Стефаника такі засновки є особливо актуальні.

Тексти письменника ставали елементами його розщепленого «тіла», реінкарнацією його душі, тож усі висловлені у них переживання та емоційні сплески відображалися і на його організмові, а усі вербально констатовані сенси резонували його тілесні болі, виражалися у мові тілесної фізіогноміки. Олена Плешкан згадувала: «коли писав «Синів», то скаржився, що пече його кождий волос на голові сильним вогнем» [5, с.168]. Василь Костащук, коментуючи ці події, додав: «Тоді-то Стефаник, ще в силі віку, на очах постарівся» (там ж), а Кирило Гаморак, спостерігаючи драматичне творче «горіння» під час народження «Камінного хреста», помічав виснажливі тілесні і психічні знемоги і застерігав: «Не пиши так, бо вмреш».

Не менш промовисто описував творчі стани письменника його син Юрій Гаморак: «Пишучи свої новелі, він гарячкував. Він глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе» [1, с. XXVI]. Зрештою, мабуть, саме з цих причин самоцидичні та руйнівальні для його тіла творчі стани на ювілейному бенкеті 26 грудня 1926 року описував так: «Я робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувало з болю і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало» [1, с. XXVI].

Творення тексту для Стефаніка буквально ставало болісним процесом народження, а завершений варіант тексту від розглядав не інакше як власну дитину, що матиме свою долю та тілесні потреби, про що пише далі в уже згаданому листі до Софії Морачевської, використовуючи багаті ресурси іконотропної семантики: «Маєш доньку – та й фльондров стане, маєш сина – та й жебраком або злодієм людям у очи лізе. І кожда донька така, і кождий син донці подобен.

І тому я такий рад, як я маю кому свій образ розповісти. Пускаю сина чи доньку, але до знакомого, до приятеля. А як даю єго, то ще можу просити, аби не били, аби мили, аби голову чесали, аби до хліба ще й соли давали.

Доста того, що як пишу який свій образ, то починаю все: лізь, чорте, у бульбону!

І сьогодні я своїх синів покарав страшно, порізав, покатував, порозривав. Тепер розумію, як міг Гонта своїх дітей порізати. Але не розумію, як міг плакати на їх гробі?!

Який я сам нуждар і немічний, що не можу дітим дати доброго хліба» [9, с.155].

У цих художніх одкровеннях розкривається глибока психічна та когнітивна драма творчості, а домінуючі образні форми, що обрані ним для вираження сенсових повідомлень, розкривають велику залежність його тексту від вагомих «біографічних знаків» особистого життєвого контексту, покутського середовища, генези роду та подій у сім'ї та виявляються навіть у особливій метафізиці творчого побуту.

«Тіло» власного тексту для Стефаніка мало бути «ідеальним» у всіх досяжних для його деміургічного жертвування проявленнях. Окрім естетичного, художнього та змістового рівнів, що виявляються шляхом читальних інтерпретаційних практик і можуть трактуватися як вияви народження «душі» тексту, плекання його конституції, безпосередньої рукописної матеріальної оболонки, його графічної «анатомії» було для автора не менш вагомим. У спогадах Михайла Рудницького знаходимо різні пояснення до цього: «Перед тим як сідати за стіл, він заходив до крамниці і вимагав, щоб йому показали найкращі сорти паперу. Продавці думали, що він – художник або нотаріальний службовець. П'ятсот аркушів! На таких простирадлах можна написати цілу повість стиснутим

почерком Франка. Стефаникові такий запас був потрібний для одної новели, завбільшки десяти сторінок [...]. Жодні аргументи не могли переконати Стефаника, що різні видатні твори були написані на будь-яких клаптиках паперу, навіть замазаних з одного боку. Сам вид скирти чистеньких білих аркушів вводив його в урочистий настрій. Він признався, що кожне слово мусить так виразно бачити, як виразно його чув з живих уст. [...] Як тільки виявилась потреба перекреслити кілька слів або переставити їх, Стефаникові здавалось, що починається безладдя. Листок попадав у кошик або злітав на підлогу. Тоді приходила черга другого листка – чистого, де можна було починати роботу наново» [8, с.483-484].

Письменник підкреслює, що «кожне слово мусить виразно бачити». Це вкотре увиразнює особливу вагомість схоплення візуального уявлення, іконічної деталі для конструювання його вербального тексту. Використання конкретних іконічних образів виявляло Стефаникову візуальну репрезентативну компетентність та її аксіологічність. Тіло власного тексту, як бачимо, Стефаник творив з найкращих, рафінованих та найдорожчих матеріалів і відверто говорив про нього, як про бажану та виплекану любов'ю дитину: «Родити діти найвище завдання жінки, найбільша її насолода, гордість і радість... Так само для письменника – родити нові твори. Тимчасом у природі і в творчості є явища складніші: не завжди діти прийшли на світ від матерів, які хотіли їх породити і були ними задоволені. Я досить рано погодився з думкою, що не залишу по собі багато книжок» [8, с.486-487].

Зрештою, і моменти творчої кризи та глибоких нервових зворушень, коли згасав творчий вогонь, письменник теж конкретизує за допомогою гротескних іконотропних образів: «З-поза грубої, сирої одежі мого духа виповзують великі павуки з хрестами і снують над ним таку павутину, як коли би того мала бути чорна крепа надтрунвою мого духа. Я тих ткачів не потребую і вбиваю їх – та такі труни падають мені в очі і мій ясний зір затемнюють» [9, с.323].

Мабуть, не випадково, оцінюючи свій шлях до творчості та входження в соціальний світ, Стефаник теж звертається до метаморфози з власним тілом, драматичні події констатує у контрастних іконообrazах. Подія, що трапилась у Коломийській гімназії на уроці натуральної історії та ледь не завершилася самогубством, провокуватиме часті згадки. Про них Стефаник навіть через десятиліття детально писатиме у двох автобіографіях, новелі «Моє слово», листах, відтворюючи зображальний та емоційний ефект сцени: «цей учитель своїм прутом підоймив сорочку, яка спадала верх штанців, і показував клясі пояс мого голого тіла. Кляса ревіла з утіхи, я вийшов зараз з кляси і пішов на квартиру» [8, с.13]. Саме тоді письменник пережив перший автоідентифікаційний «розрив», психосоматичне розтинання, спровоковане відчуттям соціальної наруги і насміху над його тілом, що стало предметом соціального приниження.

Сцена, що позначала привселюдне оголення юного тіла і відлунує морочком середньовічних тортур, приховано і явно моделюватиме цілу низку художніх ситуацій у текстах письменника, стане концептуально вагомим розрізнявачем, з одного боку, для утвердження власних можливостей, індивідуальної творчої і життєвої «сили», внутрішньої свободи і «енергії», душевної чистоти та, з іншого, різних форм соціальної агресії, обмежень, нав'язувань, «законів», загалом тих явищ, що сформовані соціальним контекстом та соціальною конвенцією.

У новелі «Моє слово» ця психодрама втілена у семі «білої сорочки», що невід'ємна від «білого тіла» автора, його душевної чистоти і поведінкової зміни, нав'язаного ззовні індивідуального «змаління», втрати своєї «персональності» і цілком логічної образної метаморфози у тіло невеликої тварини: «і я ходив, як біленький кіт» [8, с.280]. Акцентування на перехідному повторенні-означенні «білого» як кольористичного маркера сталості вказує на поступове формування дихотомії соціального і індивідуального авторозрізнення власної постаті Стефаніком, його спробу збереження себе «у своїм царстві» духу і відчуттям втрати себе через своє тіло у світі «сплетених розпустою» «брудних туловищ». Усі ці емоційні констатування письменник герметизує у рафінованих іконічно-конвенційних стягненнях, що теж повсякчас виявляють складне балансування поміж індивідуальною та загальною сигніфікативністю, між індивідуальним візуальним життєвим контекстом і його текстовим оприявленням, тобто між емоційно наснаженою особистою візією і «чужою» конвенційністю слова, які різним чином проявляються через тілесні іконотропізування.

Вагомість зафіксованих у пам'яті письменника оптичних біографічних знаків тілесності, окремих мікрообразів для смислового утвердження конкретних емоційних, моральних та естетичних постулатів багатогранно розкривається у його текстах. Вони вказують на їхню незмінну внутрішню сталість та розголос, що впродовж усього життя письменника зринатимуть як супровідні автоуявлення для розгерметизації індивідуально окреслених істин, координуватимуть їхні візуально-вербальні спектри. Тож і візуальним прообразом смислового редукування ейдосу щастя для Стефаніка будуть «маміні очі»: «Я був щасливий. Коли я глядів дитиною на маміні очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя, – я був щасливий» [8, с. 283].

Протилежні, неспокійні та суетні, болісні відчуття письменник тропізує у тілесних іконообразах, що позначають стани неусвідомлюваного пропаданя та розмивання, мають велику і небезпечну силу та теж редукується до образу «очей» і погляду, їхньої ролі в утворенні емоційних резонансів. «Всі ті образи, то є лиш помічні новому якомусь образу, що розтворюється переді мною, як великі, страшні очі, що мене тягнуть десь дуже далеко [...] На берегах тих очий стоїть так багато людей, а всі подібні до мене і всі розбираються, аби в них купатися, як

у ставі чорнім» [9, с.282]. Оті великі та страшні очі дозволяють йому всепроникливо і панорамно, понад власну волю відкривати та відчувати власні та чужі психоемоційні схови: «Є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі, що на свою зірницю збирають наймоцніше світло і, змусивши то світло, освітлюють собі цілого мене, як подлу панораму на ринку в Заболотіві. Аби я як молив і благав, то освітить мені найтемніші мої закутки і приведе до свідомости» [9, с.258-259]. Для вираження складних художньо-творчих та когнітивних процесів письменник вибудовує експресіоністичний шкід з покрояних образів власного тіла: «А хоть то така страшна мука, глядіти на себе, покрояного на тарелі, і братися до снідання з ножем, то все воно не так страшно, як ті очі приносять мені із світа образи і фотографують на мені їх, як на першим-ліпшим склі. Такий образ відбивається аж на самім споді серця, аж в самій середині мозгу!» [9, с.258-259].

Цілком слушно, відзначає Б. Кир'ячук наявність у творчій акціональності Василя Стефаника «герменевтичної в своїй основі» [3, с.97] «поетики погляду» [3, с.97]. Її змінні фокуси («є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі») відображали рецептивне віддзеркалення письменницького горизонту, водночас, виявляли засадничі світоглядно-психічні ототожнення себе як соціальної одиниці у різних автовимірах, загалом, були виявом оцінки себе та своєї творчості у контрастах «іншого».

Показовою у цьому контексті є частотність вживання номінацій на позначення фрагментів людського тіла у художніх текстах письменника. У зібрані творів Василя Стефаника 2019 року, що упорядковане за життєвими виданнями текстів, віднаходимо 157 використань лексеми «очі», 164 – лексеми «голова», 98 – «руки», 64 – «серце», 51 – «кров» тощо [10]. Ця статистика не лише дозволяє визначити найбільш улюблені тілесні іконотропи письменника, але й дає можливість виявити їхні прямі та метафоричні перенесення у тексті, що, як правило, проявляються у останньому варіанті. Проте це тема окремого дослідження.

Василь Стефаник тонко рафінував власні тексти і як письменник переживав за дихотомізацію творення та рецепції, мав авторську потребу констатувати сенси власних текстів через особливу іконотропну зосередженість, що формувала особливий іконічно-конвенційний тілесний дискурс. Тут бачимо чітке проявлення «ситуації репрезентативного голоду» [11], коли свідомість письменника прагне віднайти організаційні принципи, візуально втілені та окреслені ознаки, які їх структурують і систематизують у самодостатню смислову даність. Їхня сенсова незавершеність провокуватиме когнітивні «повторення» та багаторазові творчі повернення письменника до художнього переосмислення та перемодельовання структур, що розкриватимуть потенціал образів людського тіла.

Література

1. Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба біографії). *Стефаник В. Твори*. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. С.ІІІ-ХІІІ.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А.Ермилова, Б.Федорова. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
3. Кир'янчук Б. Питання герменевтики епістолярної спадщини Василя Стефаника. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 28. С.94-106.
4. Кононенко В. Сміслове розмаїття художніх текстів Василя Стефаника. *Василь Стефаник: Наближення* / за ред. С.Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С.95-110.
5. Косташук В. Стефаник – сам з собою. *Вісник*. Львів, 1937. с-Кн.7-8. С.7-8. Передруковано в кн. Харитон В. Покутянин: Літературно-документальний диптих. Снятин: Прут Принт, 2010. С.164-172
6. Кочерга С. Ното scribens у дзеркалі листування Василя Стефаника. *Василь Стефаник: Наближення* / за ред. С.Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С.435-445.
7. Нанси Ж.-Л. *Corpus* / Жан-Люк Нанси / Сост.. общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровская. М.: Издательство Ад Маргинем Пресс, 1999. 255 с.
8. Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х книгах. Т.1, кн.1. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 676 с.
9. Стефаник В. С. Зібрання творів : у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020.Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова:Є. Барана. 2020. 600 с.
10. Стефаник В. Твори / за ред. упорядника Івanni Юрчук. Снятин, Чернівці: Друк Арт, 2019, 232 с.
11. Spolsky E. Archetypes Embodied, Then and Now. 28 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/310334893_Archetypes_Embodied_Then_and_Now (дата звернення: 13.01.2018).
12. Тарнашинська Л. «Тіло» тексту як місце зустрічі: антрополого-герменевтичний аспект. *Сучасні літературознавчі студії*. Випуск 16. 2019. С.176-181.

THE CORPORAL ICONOTROPISM OF VASYL STEFANYK

Oleksandr Soletskyi

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57;
e-mail: soletskij12@ukr.net*

Aim. The paper deals with the mutual transition of visual experience into verbal one in acts of creativity evidenced from the poetics of bodily iconotropism by Vasyl Stefanyk. The author focuses on identifying and interpreting the writer's texts as the 'body' of the author, relying on Stefanyk's self-reflexions and self-

commentaries about his creative modes. The purpose of the paper is to establish the functionality and expressiveness of 'corporeality' as a semiotic and meta-physical phenomenon.

Methods. *The study follows a system of genetic, hermeneutic, and semiotic methods. The author draws on the scientific methodology of semiotics and hermeneutics, applies the cognitive theory of literature (cognitive poetics) tenets and research methodology of the psychology of artistic creativity. This is due to the distinctive nature of the study, its subject of inquiry and scope of research.*

Results. *The paper reviews the history of the corporeality poetics in fiction, noting its versatility and meaning-making focus, cultural and cognitive effects. Based on the studies of Stefanyk's texts and epistolary, the main iconotropic qualities of 'corporeality' and their contribution to the formation of dominant images and meaning-oriented codes have been noted.*

Originality. *The paper is the first attempt for summarizing observations on the phenomena of corporeal iconotropism in the works of Vasyl Stefanyk and ascertaining their multilevel functionality for artistic modelling.*

Practical significance. *The paper provides a platform for further inquiry into the phenomena of corporeal iconotropism, the poetics of corporeality in fiction in general, and the work of Vasyl Stefanyk in particular. The findings can underpin coursework and graduation theses.*

Keywords: *body, text, Vasyl Stefanyk, signification, iconotropism.*