

Сергій Тримбач, ст. наук. співроб.,
чл.-кор. НАМ України
ORCID ID: 0009-0004-0885-4083
e-mail: sertrymbach@gmail.com
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
і етнології НАН України, Київ

ВАСИЛЬ ЗЕМЛЯК І ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОБУТ КИЄВА 1960–70-х РОКІВ

Ситуація, що складається нині в літературі, мистецтві в Україні і світі, покликє до розробки нового категоріального апарату, аналітичних інструментів, які дадуть змогу глибше зрозуміти природу сучасних культурних трансформацій. Тих, зокрема, які зумовили суттєвий дисконтакт автора і його аудиторії, нівеляції інституту літературно-мистецької критики, форми контролю суспільства за поведінкою митця. Творчість письменника, сценариста Василя Земляка розглядається в контексті змін, що визначали профіль творчого життя в Україні у 1960–70-ті роки і формотворчі чинники волевиявлення митця.

Ключові слова: літературний побут, літературно-мистецькі інституції, письменник, митець, літературна еволюція, літературний процес, літературна спілка.

Вступ. Поняття "літературний побут" (а з тим разом і мистецький) на перший погляд мало чим може зарадити в дослідженнях процесів, що відбуваються в літературі і мистецтві. Саме поняття і супутні йому визначення розроблені й дебатовалися ще 100 років тому і доволі надійно забуті. Однак те, що відбулося упродовж останніх двох-трьох десятиліть у культурі, у функціонуванні соціокультурної сфери, говорить на користь дослідницького апарату, який має потенціал для виявлення прихованих зв'язків процесів власне творчих, іновативних, і тих, що належать до сфери побуту, сфери, нібито віддаленої від творчих процесів. Власне йдеться про зусилля, орієнтовані на відтворення цілісності культури як такої.

Актуальність. Нині, у перші десятиліття ХХІ століття, спостережено ознаки кризи, які були проаналізовані літературознавцями ще сто літ тому. Перше – стагнація літературної, і мистецької загалом, еволюції, котра виявляється у відчутній статистиці форм і стилів. Друге – криза літературно-мистецьких інституцій, зникнення їх традиційних форм побутування. Третє – криза авторства, а з нею й усталених форм самовиявлення письменників, митців, діячів культури загалом. Четвертим виявом болісних трансформацій стало розмивання контурів функціонування літературно-мистецької критики, яка втрачає свій вплив на читацьку і глядацьку аудиторію, а власне – на всю сферу культури в її часових і просторових вимірах. Усе це покликує до осмислення ситуації, що склалась, до оновлення категоріального дослідницького апарату. У тому числі шляхом повернення до типологічно схожих методів аналізу ситуацій, що виникали в історичному минулому.

Історія досліджень. Літературний, а з тим разом і мистецький побут як чинник культурного розвитку починає осмислюватись у 1920-ті роки, коли відбулися доволі радикальні зміни у способах функціонування літератури і мистецтва та їх співвіднесеності з позамистецькими факторами. Нині, через сто літ, тогочасні процеси викликають особливий інтерес – передусім унаслідок багато в чому подібної переструктуризації соціокультурних інституцій, самих стосунків письменника й митця зі своєю аудиторією, що само по собі провокує учасників процесу на вживлення нових соціальних та власне культурних ролей.

Найпродуктивнішими в осмисленні нових сюжетів культурно-мистецької еволюції виявились провідні теоретики ОПОЯЗу (їх ще кваліфікують як творців "формального методу", який насправді аж ніяк не зводиться до розробки формалістичних уявлень про літературу і мистецтво). Йдеться про російських літературознавців Віктора Шкловського, Бориса Ейхенбаума та Юрія Тинянова. Саме вони трансформували інтерес до побуту як сфери, що потребує радикальних видозмін, без яких не уявляється ідеологічна та політична еволюція народних мас, у розробку концепту "літературного побуту". І таким, доволі оригінальним чином продовжили традицію боротьби з архаїчним,

консервативним і "зловорожим" до всього прогресивного "міщанством", з яким російська ліберальна інтелігенція боролася на рубежі XIX–XX століть: у сфері побуту спостерегли поле, що було здатне продукувати не просто життєвий матеріал для письменства, а й нові, продуктивні в літературно-мистецькому плані, ідеї.

Спершу побут розглядали як субстанцію, не вельми обов'язкову у процесі творення нового (на противагу "старому") мистецтва. Віктор Шкловський констатував у 1919 році, що заслугою футуристів стало "розкріпачення мистецтва від побуту, який відіграє у творчості лиш роль при заповненні форм і може бути вигнаним зовсім" [9, 79]. Справді, футуристи прагнули вилучити літературу і мистецтво з побутового контекстуального виміру. Цим пояснюється, скажімо, ставлення українського футуриста Михайля Семенка до традицій, які видавались надто прив'язаними до побутових реалій, а власне ними незрідка й вичерпувались. Саме під цим кутом зору стає зрозумілим бунт Семенка проти образу Тараса Шевченка, щільно припасованого до традиційного селянського побуту. У маніфесті "Сам" спантеличений український читач міг прочитати таке: "Ти підносиш мені засмальцьованого "Кобзаря" й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заязозені мистецькі "ідеї", й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі і не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти захопився за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана" [7, 28].

Отже, "мистецтво є щось таке, що тобі і не снилось...". "Тобі" – це читачеві й слухачеві. Звісно, за цим стояв авангардистський шал, прагнення р-революційними, силовими зусиллями змінити життя. Та спершу належало надати свободу самовияву митцеві – побутовізм і пасивна описовість («засмальцьований "Кобзар"») і є символом такої пасивності) для того самовияву ніяк не надавались. Що й відбулося (легалізація свободи самовияву), як добре відомо, в авангардних стилістиках перших десятиліть XX століття. І, зауважимо одразу, в літературі та мистецтві періоду, що тривав від кінця 1950-х до середини 1970-х років.

Той самий Шевченко у поезії Івана Драча, до прикладу, включається у значно ширший контекст. Так у поемі "Смерть Шевченка" констатується: *"Поет став морем. Далеч степова, / І хмарочоси, й гори – ним залиті"* [4, 442], себто його слово, його образний світ стали одним із формотворчих чинників космічного цілого. А власне поет і є одним із тих космічних утворень, відтак *"Художнику – немає скutih норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі..."* [4, 442]. Авангардистський концепт образу митця, по суті справи, стверджує його абсолютну незалежність, його самість, нічим і ніким не контрольовану. Самість, як відомо, у випадку її проєктованості на політичну реальність створює самця-диктатора, котрий "натхненно" ліпить і переліплює матеріал життя, недосконалого в принципі. З його погляду, звичайно.

Повертаючись до теоретичних побудов Ейхенбаума й Тинянова, не дивно, що наступним кроком в теоретичних побудовах опоязівців стала розробка уявлень про вільний і непокріпачений побут, у якому тільки й могли з'явитись нові літературно-мистецькі ідеї. Побут, що має певні інституційні форми. Саме так, оскільки Борис Ейхенбаум, до прикладу, досліджує перші прояви професійної літератури, що складається в Росії у 1820–1830-ті роки, витворюючи певні інституції, без яких формування професійних літератури і мистецтва не уявляється можливим. "Сьогодні література, – описував дослідник еволюцію тих інституцій, – це гурток дилетантів, що збираються для читання своїх віршів чи вписування їх в альбоми "прекрасних співвітчизниць", завтра – це товстий "літературно-суспільний журнал", з редакцією і бухгалтерією; сьогодні – це високе "служіння муз", яке суворо охороняється від вуличного галасу, завтра – це дрібна преса, злободенний фельєтон, нарис" [12, 58].

Безпосереднім приводом до названих аналітик була ситуація в літературі, сучасній для Ейхенбаума і Тинянова. І, скажемо більше, йдеться про кризу перманентного штабу, яка постає кожні 50–60 років. От і нині, у 20-ті роки ХХІ століття, ознаки кризи все ті ж, описані літературознавцем сто літ тому: "Літературна еволюція, котра недавно так різко виявлялася в динаміці форм і стилів, ніби зупинилась. Літературна боротьба втратила свій колишній специфічний характер: зникла колишня, суто літературна

полеміка, немає журнальних об'єднань (уточнимо – нині літературні журнали майже зникли, а ті, що є, мають мізерну аудиторію. – *С.Т.*), немає яскраво виражених літературних шкіл, немає, зрештою, керівної критики і немає сталого читача".

У підсумку, констатував Ейхенбаум, питання літературної техніки, літературної технології відступили на другий-третій план. А в центр літературного процесу посувається інша проблема – "як бути письменником". Або, кажучи інакше, "проблема літератури як такої витісняється проблемою письменника" [12, 427–428]. Подібні потрактування провокувалися самою ситуацією в літературному житті, де, за концепцією, запропонованою Юрієм Тиняновим, у культурі загалом є центр і периферія, які в реальному процесі періодично міняються місцями, оскільки те, що "сьогодні є літературним фактом, назавтра перетворюється на простий факт побуту" [9, 257]. І загалом, у сфері літературного побуту, в от цих об'єднаннях літераторів, газетно-журнальних колективних виявах, літературних салонах (коли говорити ще про ХІХ століття) і т. д. витворюються нові мовленеві, стильові й жанрові утворення. Тобто побут є сферою творення власне літературно-мистецьких явищ.

У наступні десятиліття, починаючи від середини 1930-х років, коли культурне життя дедалі жорсткіше піддавалось централізації і тотальному контролю влади, її спецорганів, методи аналізу літературно-мистецького процесу так само спрощувались і формалізувались. Та й самі представники так званого "формального методу" дещо скептично поставились до концепції літературного побуту [5, 322–324]. Усе ж іноді, зрідка, уже у новітні часи, коли криза в літературі ставала все очевиднішою, ті концепції іноді зринали [8, 429–434].

Виклад основного матеріалу. Ще одна категоріальна іпостась літературного побуту, за тим же Ейхенбаумом, – це покоління. Справді, літератори, митці, входячи у професію, незрідка прагнуть об'єднатися з ровесниками. Саме в таких поколінських середовищах часто-густо виформовуються нові стилістики, нові засоби осягнення навколишнього світу. У такий спосіб простіше зрозуміти сутність нових імен і представникам інших поколінь.

Так, перші твори Василя Земляка були доволі швидко помічені. Зокрема, й Олександром Довженком, котрому він вочевидь імпонував як стилем, так і світоглядом. Микола Вінграновський пригадував, що Довженко звернув увагу на ранні твори Василя Земляка: "Йшла розмова про нашумілий роман Дудінцева ("Не хлебом единым". – С.Т.). Потім Довженко почав розповідати про якусь нову українську повість (то була "Рідна сторона" Василя Земляка, про уявну дамбу через Берингову протоку)" [1, 451–455]. Деякі деталі підтверджуються спогадами Віктора Іванова: "В його кімнаті побачив нові книжки українських авторів: Олександр Петрович стежив за українською літературою і часто відвідував магазин "Украинская книга" на Арбаті.

– Читали? – він показав мені книгу. На обкладинці значилося: "В. Земляк. Рідна сторона. Київ". – Не читав. – Візьміть і обов'язково прочитайте. З'явився гарний письменник з добрими почуттями..." [5, 402].

"Добрі почуття" – то був код, за яким Довженко розпізнавав своїх однодумців з інших поколінь. Як відомо, видатному митцеві було заборонено, від часів голобельної критики кіноповісті "Україна в огні", працювати в Києві, Україні загалом. Одначе період так званої Хрущовської "відлиги" все ж позначений лібералізацією творчо-виробничого життя в кінематографі. Відтак не дивно, що літературне покоління, яке традиційно поймається "шістдесятниками" (Земляк був трохи старший, але фактично так само належить до цієї славної генерації), одважно рушило в кіно (Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Іван Драч, Григорій Тютюнник та ін.). Кіностудія імені Довженка упродовж 1960-х років мала саме студійний статус, тобто там поєднувалися власне виробничі, з одного боку, і творчо-експериментальні, власне студійні процеси, з другого. Пригадую, Іван Драч сказав мені, у приватній бесіді: "Ноги самі несли мене на Довженківську кіностудію".

Відтак є підстави говорити про тодішню кіностудію як про інституцію, котру варто помислити в руслі означених вище категоріальних величин літературно-мистецького побуту. Це аж ніяк не фабрично-заводський комплекс, це передусім сфера

творчого побутування, побутового середовища, жодним чином не формалізованого. Сюди приходили не "на роботу", а передусім для неформального спілкування. В цьому ж контексті треба оцінювати створення на кіностудії (в середині 1960-х) сценарної майстерні, до якої й були прийняті письменники, серед яких найбільшою "зіркою" засвітився Василь Земляк. Він же став, у 1964 році, головним редактором кіностудії. Сама постать письменника, його творчий і громадський профіль дискредитували, перетворювали на профанну цензуруючу (за тих часів) функцію кіностудійного редактора. Так тривало до початку 1970-х, до часів викорінення лібералізму в кіностудійному організмі, поряд з іншими літературно-мистецькими інституціями.

Почасти облаштування кіностудійного побуту для сценаристів, письменників нагадувало видавничі комплекси, редакції газет і журналів. Ще однією такою інституцією були творчі спілки (передусім письменників і кінематографістів), де так само, попри відомі обмеження й постійне стеження з боку спецслужб (до кожної спілки був офіційно приставлений спецслужбіст, не кажучи про інші "ресурси" контролю), все ж витав дух вольності, дух творчої свободи. Остання й виявлялась не так у продукованих текстах, як у самій поведінці літераторів, митців. Ця поведінка провокувала творення певної міфології, міфологічних оповідок, що поширювались далеко за межі літературно-мистецьких середовищ. Найвідомішим прикладом такої міфологізації є життя і творчість кінорежисера, художника Сергія Параджанова, чий образ не перестає діставати нові й нові інтерпретації суто міфологічного штибу. А його найбільший витвір, фільм "Тіні забутих предків", став можливим багато в чому завдяки саме вільному, непокріпаченому духу, який визначав роботу колективу, що працював над стрічкою. Визначав як у часопросторі власне студійного комплексу, так і під час зйомок на природі, у Карпатських горах, у гуцульських селах.

Подібні конотації суттєво доповнюють і соціокультурний портрет Василя Земляка, чия поведінка не раз діставала легендарне обрамлення у вигляді чималої кількості оповідок, переважно усних. Скажімо, режисер Олег Фіалко не раз демонстрував

кінематографічній публіці (на кіностудії, на застіллях у ресторані Будинку кіно і т. ін.) мінівистави, героєм яких і був Василь Земляк. Тоді популярною категоріальною наліпкою на одну з гілок української прози було визначення "химерна проза". Саме акцент на химерності поведінки письменника і робив Фіалко. Так, в етюді, де Василь Земляк, йдучи на роботу до кіностудії, зупинявся біля пам'ятника Александру Пушкіну й починав бесіду з ним. Яка зводилась до фіксації різниці в письменницькому побуті: Пушкіну не доводилось ходити на роботу, та ще й зрання, а от йому, Землякові, вільному і свobodному, доводиться стромляти голову в це службове ярмо...

Не менше зусиль до поширення (і розширення) публічного образу письменника доклав кінорежисер (і так само, на додачу, письменник) Микола Мащенко. Уже по смерті Земляка він навіть видасть книжку, яку складають, посеред інших текстів, оповідки про химерійну неповторність колеги. Мені доводилось не раз бачити, як Мащенко сам розказував і неодмінно показував (театральність була неодмінним чинником тих показів) історії, героєм яких був Василь Земляк.

Однією з легендарних іпостасей образу письменника було його партизанське минуле. Партизан не є традиційним військовиком, він вільніший і спонтанніший у своїх виявах, його побутовий вимір не передбачає строгої формалізації. Саме ця особливість і обігрувалась в показах-оповідках Мащенка. До прикладу, у новелетці "Нескоєне геройство", де молодий партизан Василь Вацик (справжнє прізвище письменника) опісля бою забажав напитись води з колодязя побіля залізничної колії. Аж гульк – поруч зупиняється потяг і у вікні вагона з'являється фізіономія самого Адольфа Гітлера. Тисячі думок пролетіли в голові молодого бійця, що вхопився за свого револьвера. Аж поки потяг не рушив собі, із живим-живісіньким Гітлером. Фінальне мотивування було таким: "Миколо, справді велика була думка, збагни її: на війні дурний Гітлер набагато кращий за розумного! Тому я не вбив дурного" [3, 115]. І все це вкупі з розкішним паралельним сюжетом про відро, яке падало й падало в колодязну глибіню, одмірюючи секундні миті історії...

Звісно, що це аж ніяк не реальний випадок, а фантазія-усмішка, фантазійний образок Василя Земляка, справді суголосний його творчій поведінці в побутових вимірах, у тих його розповідях, якими він щедро частував своїх співрозмовників. Частував незрідка в буквальному сенсі – за столом з питвом і наїдками в ресторані (як-от у легендарному "Енеї" в Будинку письменників), у кіностудійній кав'ярні чи вдома. Із тих частувань, із тих імпровізованих авторських вистав народжувалась потім сценарна чи прозова стилістика, інтонація, яка забезпечувала інтимну спорідненість душ – автора і його читачів.

Ще один важливий складник побутової поведінки Василя Земляка – його прогулянки вулицями Києва, Дніпровими схилами, узвишшями. Він так нагадував при цім античних філософів, чие мислення багато в чому засновувалось на русі, вільному й безрежимному, на польоті думки, що проростала з отої вільності, щедрої і неспішливої. І, звичайно, виникали алузії щодо Григорія Сковороди, за посередництва якого ми багато краще розуміємо спосіб думання античних авторів. В отих прогулянках, в отих бесідах багато в чому й народжувався роман "Лебедина згряя", що став основою прецікавого фільму Івана Миколайчука "Вавилон ХХ". Чільний герой роману та фільму, сільський філософ Фабіян, у виконанні самого Миколайчука, так нагадує Василя Земляка. Справді, цей світ українського села, з усім його вавилонячим начинням і облаштуванням, де напхом напхано сюжетів вічних і універсальних (вони й унеможлиблюють редукцію народного життя до пісних ідеологічних схем), походить від самої особистості автора "Лебединої згряї".

Висновок: складні й не завжди очевидні взаємозв'язки літературно-мистецького побуту та власне творчої діяльності митців вимагають нового осмислення в сучасних умовах, де спостережено кризу традиційних інституцій і соціокультурних матриць поведінки митців-літераторів і митців-кінематографістів, незрідка в одній особі. Зокрема, це стосується і поняття соціального замовлення, яке втратило свою формалізованість і потребує, задля осмислення, нового категоріального апарату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василь Земляк в Усмішках Миколи Мащенко. К.: УкрІНТЕЛІ, 2006. 223 с.
2. Вінграновський М. Вибр. твори. К.: Дніпро, 1986. 464 с.
3. Володар чарівного коня. Спогади, статті, вірші про Василя Земляка // Земляк В. Заповіт любові: Оповідання, статті, виступи. К.: Рад. письменник, 1983. 476 с.
4. Драч І. Вибр. твори. У 2 т. Т. 1: Вірші. Поєми. / Упоряд. А. Ткаченко. К.: Вид-во "Укр. енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2011. 608 с.
5. Zenkin S. Otkrytiye byta russkimi formalistami // Zenkin S. Raboty o teorii. M.: Новое литературное обозрение, 2012. 552 с.
6. Иванов В. Садівничий // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. К.: Дніпро, 1973. 720 с.
7. Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. Л.: Літопис, 2003. 456 с.
8. Сулима М. "Ще не всі однакові". Дещо про літературний побут 1920 років // Наука і культура. Україна: щорічник. 1989. Вип. 23. С. 429–434.
9. Тьнянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
10. Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
11. Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. 297 с.
12. Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. 486 с.

REFERENCES

1. Vasyl Zemliak v Usmishkakh Mykoly Mashchenka [Vasyl Zemliak in Mykola Mashchenko's Smiles]. K., 2006. 223 s. (in Ukr.).
2. Vinhranovskiy M. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 1986. 464 s. (in Ukr.).
3. Volodar charivnoho konia. Spohady, statti, virshi pro Vasyliya Zemliaka // Zemliak V. Zapovit liubovi: Opovidannia, statti, vystupy. [The owner of the magic horse: Memories, articles, poems about Vasyl Zemliak // Zemliak V. Testament of love: Stories, articles, speeches]. K., 1983. 476 s. (in Ukr.).
4. Drach I. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 2011. 608 s. (in Ukr.).
5. Zenkin S. Otkrytiye byta russkimi formalistami. [Open life by Russian formalists]. M., 2012. 552 s. (in Rus.).
6. Ivanov V. Sadvnychyi // Polumiane zhyttia. Spohady pro Oleksandra Dovzhenka. [Flaming life. Memories of Oleksandr Dovzhenko]. K., 1973. 720 s. (in Ukr.).
7. Ilnytskii O. Ukrayinskyi futurizm. 1914–1930. [Ukrainian Futurism. 1914–1930]. L., 2003. 456 s. (in Ukr.).
8. Sulyma M. "Shche ne vsi odnakovi". Deshcho pro literaturnyi pobut 1920 rokiv. ["Not everyone is the same yet." Something about the literary life of the 1920s] // Science and culture. Ukraine: yearbook. 1989. Vol. 23. S. 429–434.
9. Tynianov YU. Poetika. Istoriia literatury. Kino. [Poetics. History of literature. Cinema]. M., 1977. 574 s. (in Rus.).
10. Shklovskii V. Hamburgskii schet. Stati – vospominaniia – esse (1914–1933). [Hamburg account. Articles – memories – essays (1914–1933)]. M., 1990. 544 s. (in Rus.).
11. Eykhenbaum B. M. Moi vremennik. [My timekeeper]. 1929. 297 s. (in Rus.).
12. Eykhenbaum B. M. O literature. [About literature]. M., 1987. 486 s. (in Rus.).

Стаття надійшла до редколегії 03.05.23

Sergiy Trymbach, Senior Researcher,
Corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine
ORCID ID: 0009-0004-0885-4083
e-mail: sertrymbach@gmail.com
Institute of Art History, Folklore and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

VASYL ZEMLIAK AND THE LITERARY AND ARTISTIC LIFE KYIV IN THE 1960–70s

The situation in literature, art, culture in general, in Ukraine and the world, calls for the development of a new categorical apparatus, analytical tools that will allow a deeper understanding of the nature of modern cultural transformations. Those, in particular, which caused a significant disconnect between the author and his audience, the leveling of the institution of literary and artistic criticism, new forms of social control over the artist's behavior.

Literary, and at the same time, artistic everyday life as a factor of cultural development began to be understood in the 1920s, when there were quite radical changes in the ways of functioning of literature and art and their correlation with non-artistic factors. Now, a hundred years later, the processes of that time are of particular interest. The reason is in many respects a similar process of restructuring socio-cultural institutions, the very relations of the writer and the artist with their audience. This explains the formation of the concept of "literary everyday life" (Boris Eichenbaum, Yuriy Tynianov) and its use as an important tool in the analysis of literary and artistic processes.

Vasyl Zemliak is one of the most prominent figures in the literature and cinema of the 1960s and 70s. In that period, writers willingly worked in the cinema. There are many reasons to talk about the film studios of that time as an institution that should be considered in the category of literary and artistic life. Because we are not talking about a factory complex, but about the sphere of creative living, a domestic environment that is not formalized in any way. Other such institutions were creative unions (primarily writers and cinematographers), publishing houses and editors of literary newspapers and magazines.

Keywords: *literary life, literary and artistic institutions, writer, artist, literary evolution, literary process, literary union.*