

Синиша П. ЈЕЛУШИЋ*
Универзитет Црне Горе
Факултет драмских умјетности

Оригинални научни рад
Примљен: 16. 1. 2023.
Прихваћен: 22. 2. 2023.

ПУТОПИС И ЛИКОВНОСТ – СВЕТА ГОРА У ПУТОПИСУ АЛЕКСАНДРА ДЕРОКА

Према општем суду, архитекта Александар Дероко (1894 – 1988), припада најзначајнијим личностима српске културе XX вијека. Овај суд се аргументује Дероковим преваходним доприносом у истраживањима византијске и српске средњовјековне архитектуре, затим фолклорног градитељског наслеђа, којима је посветио многобројне студије и публикације. У његовом путопису *Света Гора* налазимо јединствени примјер интертекстуалног дискурса, који, заједно са путописима Растка Петровића, чини посебну типолошку целину у оквирима српског путописног жанра. Има се у виду диференцирана структура Дероковог путописног дискурса, која у себи садржи условно три одјелена творбена система: 1. вербални (књижевни/документарни), 2. ликовни (минијатура, цртеж) и 3. фотографски (фотографска слика). У каквом су међусобном односу ови системи? Какав је однос између документарне функције структурних равни путописа и у ком степену ове одступају од своје условно примарне функције коју подразумева појам документа? Уколико се Дероков архитектонски цртеж може с правом тумачити с обзиром на елементе ликовне естетике (естетика цртежа или графике), да ли је овај вид тумачења, строго узев, могућ и када је ријеч о вербалном и фотографском исказу?

Кључне ријечи: Александар Дероко, архитектура, ликовне умјетности, фотографија, књижевност, хронотоп, Света Гора, Хиландар.

Једна од најзначајнијих личности српске културе XX вијека, архитекта Александар Дероко (1894–1988),¹ аутор је књига које у сасвим посебном смислу припадају области историје архитектуре, попут *Народног неимарства* (I том 1939, II том 1940), *Средњовековних градова у Србији Црној Гори*

* sinisaj@ucg.ac.me

¹ Потиче из италијанске породице Дероко, која је живела у Венецији. Александрови родитељи били су, отац Евгеније – Евжен Дероко инжењер, високи чиновник на жељезници и мајка Ангелина (Аиња) рођ. Михајловић, родом из банатског села Мокрина. У Београду је Александар матурирао и уписао Технички факултет. Почетак Првог светског рата га је дочекао на студијама. У рату је учествовао као један од 1300 каплара са чином наредника (уп. Миљковић 2020). В. и Голубовић 2002.

и Македонији (1950), *Архитектуре старог века* (1962) итд. Посебан смисао који се овдје има у виду, налазимо у разликујућем атрибуту: да је, строго узев, у свим Дероковим дјелима садржана, за ствараоце у умјетности необично ријетка, ауторска мултимедијална димензија. Другачије речено, Дероко ствара у најмање тројаком медијском изразу: архитектонском, ликовном (: поглавито цртеж и слика) и специфично вербалном (: научном, књижевном). Јер Дероко, на примјер, у вербалном изразу често излази из оквира научне интерпретације, придајући језику допунски квалитет приповиједачког умијећа, који се с правом може повезивати с језиком књижевне умјетности. Ваља рећи да је ово одступање не мање карактеристично и за Дероков архитектонски цреж, јер се попут језика научне интерпретације, у не малом броју случајева да запазити одступање од строге архитектонске представе објекта, која је, разумије се, у његовој професији обавезујућа. Ова „деформација” строго архитектонске представе објекта, постаје творбени принцип који смјера ка специфично ликовној (: естетској) димензији, насупротив техничкој функцији представљеног објекта. Поступак који је од темељне важности за Дероково стваралаштво у цјелини, несумњиво проиходи из његове претходне одлуке да умјесто започетих студија машинства и грађевинарства „ипак, најзад, у Београду заврши(м) архитектуру”, јер му „се чинила ближа уметности: Као архитект, ја се нисам бавио пројектовањем већ претежно естетском страном архитектуре и то најпре средњовековне...” (Адамовић 1982: 201). Из овог, за промишљање Дероковог становишта драгоцјеног става, могло би се, дакако још сасвим уопштено, рећи да управо ова његова „претежно естетска страна” интересовања, доводи до поменутих интертекстуалних „одступања”, која су, строго узев, главни предмет нашег теоријског интереса. Другим ријечима, има се у виду творење облика или форме онога што се у цјелини Дероковог стваралаштва прилично непрецизно има одредити термином умјетнички.²

Релације деформације и/или одступања, које можемо уочити у оквирима једног строгог архитектонског израза (уп. сл. 6, сл. 7, сл. 8), постају јасније уколико знамо да је арх. Ранко Радовић с правом цјеловито поимао Дерокову стваралачку личност, за коју је архитектура „по својој природи једна ликовна дисциплина”, јер сабира сликарство, графику, цртеж, ликовност уопште, као први облик градитељства и градитељског мишљења. А у овоме посебну важност има упућивање на ренесансу (често повезујућу са стваралачким типом Дероковог личности), јер „Ликовне уметности нису биле тако међусобно разједињене и зато нема потребе подсећати на велике ауторитете те врсте, као што је био Микеланђело, за кога се заиста може рећи да је архитекта изузетне снаге, а да је истовремено и вајар, и сликар, и песник”. Ову ренесансну традицију поимања архитектуре који је уз то „и вајар и сликар и песник” Дероко је преносио на студенте архитектуре „а

² Дероково интересовање за архитектуру и поимање њене суштине, највећма одговара Плотиновој дефиницији за коју је Е. Сурио сматрао да се „ништа боље” од ње не може формулисати: „Архитектура, говораше Плотин, јесте оно што остаје од зграде када се одузме камен” (Сурио 1958: 10).

за самог господина Дерока то је био *conditio*, ја претпостављам, читавог његовог живота”³ (Радовић 2005: 217).

Појам *conditio*, који смо позајмили из Радовићевог запажања доминантне особине Дерокове личности, покушаћемо да покажемо прецизније и интерпретирамо на примјеру његове у цјелини ауторске монографије *Света Гора* (Дероко 1998),⁴ коју је он сачинио након треће посјете Хиландару и Светој Гори.

Али, прије него ли започнемо са анализом поменуте монографије, упутно је сажето указати на неколико општијих увида који могу помоћи у цјеловитијем разумијевању Дероковог стваралаштва и његове, психолошки посматрано, необично подстицајне личности. Дубинским психолошким истраживањима личности остаје недоступно објашњење поријекла вишестране умјетничке обдарености коју је свакако посједовао Александар Дероко, иако је, истини за вољу, његово стварање доминантно усмјерено на ликовне умјетности, превасходно архитектуру.⁵ Из овог стваралачког темеља који представља архитектура, рачвају се надаље облици стварања у којима показује необичан талент: најприје цртеж, потом сликарство и књижевност.⁶ Ипак, појам књижевности у овом контексту ваљало би сасвим условно схватити, јер код Дерока је прије ријеч о хибридном жанру (путопис, аутобио-

³ О ширем значењу утицаја на формирање оваквог одређења, Антешевић и Бабић пишу: „Стога, оснивање *Цртачког клуба* и покретање часописа *Цртежи* на Архитектонском факултету, иницирани идејом млађих сарадника факултета, окупљених око професора Дерока, да се код наставника и студената развије „култ цртежа” и истакну „потребе гајења ликовне уметности кроз цртеж” (*Цртежи* 3, 1958; *Цртежи* 4, 1959), представљају, у идејном смислу, исте индивидуалне тежње које су имали и студенти Ликовне академије при формирању *Задарске групе*, подржани од стране професора Ивана Табаковића, у намери да побегну од наставних канона социјалистичког реализма и других обичаја на Академији, како би се посветили слободном избору мотива и слободно стварали пред конкретним мотивима” (Антешевић, Бабић 2020: 8).

⁴ У уводу за друго издање књиге *Света Гора* (1966), Дероко обавјештава читаоца да је у три маха боравио у *Светој Гори* (1954, 1956, 1965) и да је „Начинио (је) више стотина фотографија, скица и цртежа”. Слиједи важна напомена да је „Већина декоративних мотива узета из *Мирслављевог јеванђеља*, које је некада припадало манастиру Хиландару” и да је „Техничка опрема књиге (је) такође ауторова” (Дероко, 1998: 3). Допунске податке износи Мома Димић „Монографија се појавила две године након Дерокове треће (и последње) посете Халкидику и Светој Гори. Њеном аутору је седамдесет и три године, а он је њен једини, и свестрани творца – био је и сликар, илустратор, цртач иницијала, фотограф и, наравно, текстописац” (Димић 2005: 247). Естетска равн Дероковог доживљаја Свете Горе показује се превасходно у немиметичким и отуда научно нефункционалним прилозима попут минијатура и фотографија (в. сл. 9 и сл. 11).

⁵ За психологију стваралаштва може бити подстицајан податак који наводи сам Дероко „да његов (дједов, С. Ј.) таленат цртача није прешао и на његовог сина, мога оца, Евжена (Евгенија, ваљда по бабином избору имена, по њеном Бечлији Евгенију Савојском), који „плајваз” није умео честито ни да држи. Ту су гени поново прескочили, они замотуљци спирала дезоксирибонуклеинске киселине, и ја сам наследио dedu те волим да цртам” (Димић 2020).

⁶ Биће неправедно уколико бар мимогредно не поменемо да је Александар Дероко био један од првих свестраних спортиста у Србији. На пливачком такмичењу у организацији Српског олимпијског клуба 1911. освојио је златну медаљу у препливавању Саве и у пливању на 1000 м низводно слободним стилем. Истовремено се бавио и моделарством. Конструисао је и израдио једну од првих ваздушних једрилица у Србији. Та љубав према једрилицама и ваздухопловству га је одвела да се као ђак добровољац пријави у војску, где на Солунском фронту, као један од 1300 каплара постаје и један од првих српских ратних пилота (уп. Кнежевић 2016: 116–117).

графски записи итд), него о књижевном тексту у строгом смислу, чиме се, наравно, сам појам књижевног израза нипошто не доводи у питање.⁷

Анализа књижевних исказа у путописном тексту Александра Дерока може, разумије се, зависити од изабране херменеутичке позиције тумача. Тако на примјер, поступак може имати у виду језичке карактеристике, синтагматске или сижејне особености текста итд. Нас у овом случају превасходно занимају они елементи текста који допуштају да се успостави веза језиком ликовности (: слика, цртеж) у Дероковом стваралаштву. Дакле, питање је, који се елементи Дероковог ликовног израза налазе у његовом путописном језику Свете Горе? Ово подразумева хипотезу да сликарство и књижевност (: вербални језик путописа) у Дероковом стваралаштву немају структурних повезаности, већ су два независна дискурса у ауторовом стваралаштву у којима он суверено ствара. Напоменимо још једном да симултано стваралаштво и/или вишеструка обдареност аутора не мора обавезно значити и да се у структури његовог дискурса нужно мора препознати присутност повезујућих атрибута једног или другог умјетничког медија.

Али, да бисмо уопште започели са промишљањем овог односа, ваља најприје питати о специфичним (: разликујућим) особинама Дероковог сликарства, или о ономе што чини његову бивствену суштину.

Неколико карактеристичних примјера указују на распон Дероковог стварања, који се креће од модерно разумијеваног фигуративног сликарства експресионистичке провенијенције, до сликарства које у потпуности припада правцу енформела. Наношење густе хроматске пасте, по правилу, упућује најприје на елементе фовистичког поступка при обликовању ликовне површине, за који је поступак Дероко свакако могао добити подстицај у времену боравка у Паризу. Таквој хроматској структури, доминантно сачињеној од интензивних боја попут жуте, љубичасте, плаве, црвене... иманентна је динамична повезаност, која ствара утисак унутрашњег покрета, који се, сагласно законитостима сликарске умјетности, како знамо још од Лесинга, може конституисати једино у посматрачевом перцептивном акту. Јер је пјесништво умјетност времена покрета и акције, а сликарство умјетност простора, непокретности и заустављене акције.⁸ У покушају превазилажења ове строге дистинкције, Дероко приступа третману фигуре на слици на начин одступања од строге миметичности: то чини најприје употребом заобљених линија, а потом превасходним односом према употреби боје, који ова одступања посебно истичу (сл. 1, сл. 2, сл. 3, сл. 4, сл. 5).

За наше тумачење има посебно значење истицање овог типа структурних атрибута Дероковог ликовног исказа која, сажето казано, одступањем од строгог миметичког израза, доприноси утиску до кога такав поступак неу-

⁷ Није на одмет истаћи да је симултаност стварања у области сликарства и пјесништва у свом највишем домету, у српској култури XIX в. остварио је Ђура Јакшић (1832–1878), као најзначајнија фигура српског романтизма у обије умјетности (: сликарству и пјесништву). Уп. Јелушић 1996. У другој половини XX в. симултаност у стварању визуелног медија (филма) и књижевности (романа), посебно је карактеристична за дјело Живојина Павловића.

⁸ Стога су теоретичари односа између пјесништва и сликарства склонили да закључе да „ријечи и слике нису само различите врсте бића, него *опречне* врсте” (в. Мичел 2009: 57).

питно води: слици која сугерише динамичност односа, отуда и покрет. Тако долазимо до базичне премисе, на којој ћемо покушати да утемељимо компаративну анализу различитих дискурса Дероковог стварања: а. ликовног (сликарство, цртеж, фотографија) и б. књижевног (књижевни текст: путопис). Слиједи да је, другим ријечима, неопходно показати на који начин је атрибут *динамичности/покрета*, као један од конститутивних израза Дероковог језика примјењеног у визуелним медијима, аналогно присутан у елементима структуре његовог путописног дискурса. Не треба истицати да овај несумњиви редукционизам, који је у функцији издвајања доминантног атрибута интертекстуалне структуре, не значи искључење других, за анализу важних елемената. Значи једино да се из мноштва издваја она равна структуре којој се може придати доминантна творбена функција када је ријеч о путописном и сликарском тексту Александра Дерока.

Ипак, да ли закључак до кога смо дошли на основу анализе неколиких карактеристичних примјера Дероковог сликарства, може бити примијењен на тумачење путописног дискурса? Поготово ако се сликарство сматра савршеним за репрезентовање видљивог свијета, док се поезија (: књижевност) бави невидљивим подручјем идеја и осјећања (в. Мичел 2009: 57)? У одговору на ово сложено питање помоћи ће нам упућивање на неколико карактеристичних мјеста Дероковог путописног дискурса, који би, полазећи од дефиниције, требало да буде савршено опозитан сликарском изразу и његовој функцији коју је, како знамо, већ сам Дероко довео у питање: миметичког репрезентовања спољашњег догађања или објекта. Показаће се да у Дероковом путописном тексту налазимо прву, без обзира на њену грубу уопштеност – аналогију са ликовним поступком нарушавања миметичности, јер се прије објективног представљања издвајају детаљи или наративни сегменти којима се сликовито представљају моменти карактеристични за манастирски живот.

Тако нпр. Дероко запажа да „Читава узбуна настаје када хитно треба што важно обавити, нпр. што на пољу свршити пре зиме или непогоде, покосити сено и сложити га, или када треба спремити рибу за зимницу. Тада бије велико клепало – „симандро” и позива се на „ангарију”, па сви млађи и снажнији монаси полазе на рад заједно са аргатима”. Кинетичност сцене у основи покренутој „великом узбуном”, прати не мање покретом испуњена сцена у којој се „Риба [се] допрема на десетинама товарних мазги и сручује на гомилу у манастирско двориште. Треба све радити брзо, јер сунце пече. Неуморне руке чисте рибу, ређају је и соли по редовима у корпе и буриће, који се уносе у хладовите дубоке подруме” (18).

Пада у очи да у овој књижевној слици, која је сагласно основном начелу структуре Дероковог путописа, обликована према законима специфично линеарне перспективе и/или спољне тачке гледишта, доминантну улогу има управо *покрет*: јер је у тексту наглашено да је неопходно „хитно обављање”, „полажење на рад” или да „треба све радити брзо”. Из то, закони визуелне перцепције простора који почивају на начелу централне перспективе или линеарне тачке гледишта коју наратор у структури текста заузима, приближавају Дероков књижевни исказ језику визуелних умјетности, најприје слици,

потом, барем у неком смислу и филмској умјетности, с обзиром да „је слика статично представљање неког предмета или догађаја у одређеном тренутку, док је филмска представа показивање процеса у њиховим сукцесивним фазама... До овог представљања долази помоћу токова призора који прелазе једни у друге” (Ингарден 1991: 195). Није тешко претпоставити да је мноштво Дерокових фотографија направљених на Светој Гори, а које представљају или сугеришу покрет у збивању, већ по томе могао упућивати на умјетност „покретних слика”, које са сликарством најближе стоје.

Аналоган принцип симултаног присуства три умјетничка облика садржаних у структури Дероковог путописног исказа налазимо у примјеру описа препуног бродића који се по узбурканом мору враћа са Свете Горе у Солун. (Иста, књижевна сцена представљена је на фотографији, сл. 10). Просторно удаљен ракурс са кога се сцена перципира поступно се приближава чиме се фигуре општег плана увећавају. Перспективу перципирања удаљеног бродића:

Како се бродић помоли иза рта пробијајући се кроз уски пролаз између стене и малог шкоља, пропне му се проба прва прво високо у вис, а затим утоне дубоко у увалу таласа. Бела пена прсне дубоко, а ветар ситну кишу капљица проспе преко целе палубе. Кабине под њом једва да има, толико је мала.

смјењује сада посматрачу блиско перципирање постора (палубе, људи, предмета...):

Палуба је обично препуна: монаси, аргати који се враћају у село, трговци и други пословни људи који су због чега ишли у манастире, рибари... Седи се на дењцима ствари, спакованих у бисаге и зобнице од козје вуне, на сандуцима зејтина и празним кантама петролеја, на гужвама конопца, на рибарским мрежама, на ленгерима... Навлаче се капути, дижу јаке, покривају платном једра. Са сваким таласом киша као пљусак... кроз сунце се њене капљице преливају у огромну распршталу дугу (59).

Не треба посебно наглашавати да промјену перцепције простора, по правилу, прати кретање у оквирима покретне слике (навлачење капута, дизање јакни...), коју смо горе повезали на трагу Ингардена, са принципом филмске умјетности. Ликовни атрибут ове књижевне слике на крају је потврђен увођењем чисто пикторалне сцене, јер „кроз сунце се њене капљице преливају у огромну распршталу дугу”.

Уколико се у претходим издвојеним фрагментима Дероковог путописа може запазити структурни хронотоп коме је иманентна покретљивост или прецизније *убрзавање* времена, онда посебну пажњу изазива примјер опозитног хронотопа за који је карактеристичан обратни ток, ток *успоравања*. Ријеч је о сцени која најбоље овај примјер илуструје, јер показује поступно заустављање за Дерока толико карактеристичног ритма слике и хронотопске динамике: „Бескрајно полако иде караван. Мазге једна за другом. Навикнуте тако годинама, никада ни једна не би претекла уобичајени ред. Шљапа, шљапа између ретког дрвсћа..”

Овај сасвим сведени, спори ток кретања, допунски се успорава тежећи потпуном заустављању. Општи Дероков умјетнички израз запажа се и у круцијалном атрибуту структуре. Наиме, путописни текст обликован је до краја сагласно хеленском поетичком начелу *ut pictura poesis*: јер се пред читаоца појављује текст наглашене визибилности, попут платна на чијој се тамној позадини може једва разабрати слабо освијетљени пејзаж и влажна атмосфера заспалог села:

Најзад на тамном позању новембарске ноћи која је већ одавно пала, појављују се, тамо далеко као неке трепераве светиљке. То је Провлака. Село већ одавно спава, само по који прозор чкиљи. Уморни гоничи, боси и мокри, једва још гоне исто тако уморне мазге, које све спорије вуку ноге кроз дубоко блато. Од Провлаке до Јерисоса никада краја. Најзад ипак...

Необично је занимљиво да уобичајена динамика Дероковог текста, без обзира да ли је ријеч о вербалном или ликовном изразу, у овом упечатљивом путописном фрагменту бива сасвим укинута. Али из тога нипошто не треба закључити да се доминантни творбени принцип цјелине Дероковог стварања: *покрет*, тиме довео у питање. Прије би се дало закључити да је ријеч о промјени у оквирима истог појма, (попут промјене ритма нпр.), или виду динамичке трансформације: интертекстуалном поступку, који овдје не значи само однос сликарства и књижевности као засебних дисциплина, него и њихово најдубље прожимање посредством кога је достигнут један од највиших нивоа до кога српска путописна књижевност долази.

Прилози



сл. 1.



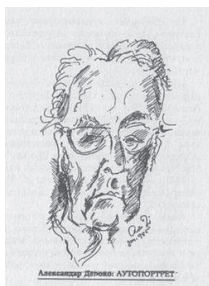
сл. 2.



сл. 3.



сл. 4.



сл. 5.



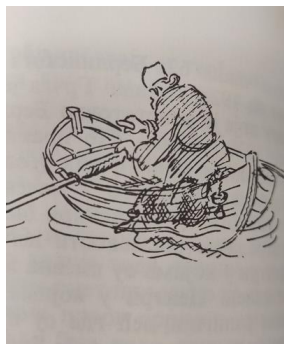
сл. 6



сл. 7.



сл. 8.



сл. 9.



5 – Поврајак морем из манастира Хиландара за Јерисос. На ирејнују њалуџи барке.

сл. 10.



сл. 11.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамовић 1982: Д. Адамовић, *Разговори са савременицима*, Београд: ИРО Привредна штампа.
- Антешевић, Бабић 2020: Н. М. Антешевић, Г. М. Бабић, Стваралачке поетике архитектата и сликара кроз мотиве ликовних радова у часопису црчежи од 1956. до 1965. године, *Arhitektura i urbanizam*, Вр. 51.
- Голубовић 2002: Р. Голубовић, *Родослов породице Дероко, Годишњак за друштвену историју*, год. 9, св. 1–3.
- Дероко 1998: А. Дероко, *Света Гора*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Димић 2020: М. Димић, Тако је говорио Александар Дероко, <https://www.rts.rs/page/magazine/ci/kulturno/story/3155/intervju/4018138/aleksandar-deroko-izlozba.html> (17. 8. 2022).

- Димић 2005: М. Димић, Дероков београдски Амаркорд, у: *Легенде Београдског универзитета*, Београд: Универзитет у Београду, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”.
- Ингарден 1991: R. Ingarden, *Ontologija umetnosti*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Јелушић 1996: С. Јелушић, *Ut pictura poesis: књижевност и сликарство Буре Јакшића*, Приштина : Нови свет.
- Кнежевић 2016: И. Кнежевић, Хришћанско и паганско у делу Растка Петровића Докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Филозофски Факултет. <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/45230/Disertacija9427.pdf> (17. 8. 2022).
- Миљковић 1920: И. Миљковић, Александар Дероко, <https://www.riznica.net/aleksandar-deroko/> (17. 12. 2022).
- Мичел 2009: W. J. T. Mitchell, *Ikologija – slika, tekst, ideologija*, Zagreb: Antibarbarus.
- Радовић 2005: Р. Радовић, Ренесансни стваралац Александар Дероко, у: *Легенде Београдског универзитета*, Београд: Универзитет у Београду, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”.
- Сурио 1958: E. Surio, *Odnos među umjetnostima*, Sarajevo: Svetlost.

Синиша П. Елушич

ПУТЕШЕСТВИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АФОН В ПУТЕШЕСТВИЯХ АЛЕКСАНДРА ДЕРОКА

(Резюме)

По общему мнению, архитектор Александр Дероко (1894–1988) является одной из самых значимых личностей сербской культуры XX века. Это суждение аргументировано выдающимся вкладом Дерока в исследование византийской и сербской средневековой архитектуры, затем фольклорное строительное наследие, которым он посвятил многочисленные исследования и публикации. Знание средневековой византийской и сербской архитектуры, привело к тому, что Комитет по строительству храма св. Саввы в Белграде в 1930 г. вместе с архитектором Несторовичем, доверяет ему разработку проекта. В его литературных путешествиях по Афону мы находим уникальный пример интертекстуального дискурса, которые, наряду с литературными путешествиями Растко Петровича, составляют особое типологическое целое в рамках сербского жанра путешественной литературы. Мы имеем в виду особо дифференцированную структуру рассказа о путешествиях, которая условно содержит три отдельные творческие системы: 1. вербальные (книжные/документальные), 2. живописные (миниатюра, рисунок) и 3. фотографические (фотографическое изображение). Какая связь между этими системами? Каково соотношение между документальной функцией структурных планов жанра путешествия и в какой степени они отклоняются от своей условно первичной функции, подразумеваемой термином документ? Насколько архитектурный рисунок Дерока можно правильно интерпретировать с точки зрения элементов художественной эстетики (эстетики рисунков или графики), то может ли этот вид интерпретации, в строгом смысле, быть возможен и в словесном и фотографическом выражении?

Ключевые слова: Александр Дероко, архитектура, изобразительное искусство, фотография, литература, хронотоп, Афон, Хиландар.