

“История образа нечто иное, чем история искусства” – так начинает автор свое фундаментальное исследование (с. 9), с первых же страниц акцентируя внимание на отличии культурного, сакрального образа от произведения искусства, в новоевропейском смысле слова. Соответственно и в истории изобразительных искусств христианского мира он видит две “эры” – “эру образа”, длившуюся 1200 лет, и “эру искусства”, начавшуюся с итальянского Ренессанса и продолжающуюся доныне. Под “образом” (Bild) Белтинг понимает в основном культовые изображения Христа, Богоматери, святых (das personale Bildnis, imago) и посвящает свое исследование всесторонней истории этого образа от его возникновения в период раннего христианства до кризиса в начале нового времени. При этом внимание уделяется не только Византии, где “образы” (= иконы) получили наибольшее распространение, но и истории образа на Западе, прежде всего в Италии.

Исследование построено в проблемно-историческом ключе, когда функции и характеристики образа выявляются в процессе его исторического становления на основе конкретного анализа многочисленных византийских икон и западноевропейских образов с IV по XVI в.; основное внимание уделено VI–XIII вв. Автор не ограничивает историю образа только анализом памятников, но проводит его в контексте основных событий истории духовной культуры Византии и Западной Европы, много внимания уделяет соответствующим богословским дискуссиям, культовой практике, месту образа в церковном богослужении того или иного периода. При этом подчеркивается существенное различие в понимании образа на православном Востоке и католическом Западе. Посвящая свое исследование фактически истории и теории иконы, автор в начале книги подчеркивает, что перед нами сугубо научное исследование, в котором икона лишается того “романтического ореола”, которым ее наделяют обычно “любители икон”. Помимо 20 глав собственно исследования, книга содержит большое приложение “Тексты по истории и использованию образов и реликвий”, включающее переводы отрывков об образах из разнообразных богословских, церковных, исторических сочинений от Псевдо-Дионисия Ареопагита (VI в.) до кардинала Габриэле Палеотти (XVI в.) (с. 550–619). Богатый иллюстративный ряд и основательная библиография (с. 667–676) существенно усиливают научную значимость работы.

Во Введении автор обосновывает и разъясняет свое понимание образа и намечает пути его исследования. Если в произведении искусства (которое появляется только в период Ренессанса) главную роль играет эстетический момент (художественная красота, гуманное содержание; оно создается специально для галерей и музеев в качестве эстетического объекта и т.п.), то в образе он отнюдь не ос-

новной. На первый план в нем всегда выдвигалась сакральная, культовая функция изображения, которое не только напоминало об исторических событиях, но и являло в настоящем изображаемого святого. Это настоящее образа лежит между двумя реальностями высшего ранга: прошлым и будущим “самооткровением” Бога в истории. Поэтому “напоминательная” функция иконы имеет в христианстве не только ретроспективный, но и перспективный характер. Для понимания этой проблемы, считает Белтинг, недостаточны ни концепция “*mimesis*” Варбурга, ни учение об “архетипах” Юнга (21). Полностью разделяя этот вывод автора, я хотел бы с сожалением отметить, что он почему-то практически игнорирует русскую традицию изучения иконы. Сознательно дистанцируясь от богословской (и особенно православной) “романтизации” иконы, автор явно недооценивает научный вклад в дело понимания феномена иконы таких русских ученых-богословов, как П. Флоренский, С. Булгаков, В. Лосский, П. Евдокимов, не говоря уже о современных русских исследователях. А именно у них можно найти ключ к пониманию сущностных оснований иконы. Вызывает недоумение и то обстоятельство, что из поля внимания столь серьезного ученого практически выпала русская икона как специфический художественно-сакральный феномен, являющий собою новую значимую страницу в истории образа после Византии. Без этой страницы означенная история не может считаться полной.

В главе “Икона в современном свете и в зеркале ее истории” Белтинг рассматривает историко-теоретическую проблематику уже собственно иконы, отличая ее от западного культурного образа. Стремясь занимать строго “научную” позицию, он опять повторяет, что “романтическая утопия”, ведущая свое начало от Лескова, и богословский подход к иконе “затрудняют понимание действительной истории иконы, ведут к недоразумениям” (с.32, 36). Богословы говорят о том, какой должна быть икона, но не о том, какой она является в действительности. Последнее – задача ученого, и автор стремится решить ее в своем исследовании. Если для богословов, в понимании Белтинга, икона внеисторична, то искусствовед делает акцент именно на ее истории, которая имеет два уровня – внешний и внутренний; последний манифестируется в форме и содержании. В византийской культуре автор различает три периода развития иконы: 1-й – античный, до иконоборчества, пока икона не обрела еще своей эстетики и ориентировалась на познеантичные формы и способы изображения; 2-й – послеиконоборческий (IX–XIII вв.), главный для становления самобытной эстетики иконы, ориентированной на “поэтический” мир; 3-й – позневизантийский с постепенным отходом иконы от вневременных архетипов в сторону повышенной аффектации, личных экстатических переживаний,

психологизации. Это последний кризисный период иконы и культового образа.

С 3-й главы “Почему образ? Проблема образа и религиозная практика на исходе античности” начинается собственно история образа с его генезиса в недрах позднеантичной культуры. Здесь рассматриваются некоторые культовые функции языческих изображений богов, погребальных портретов умерших, образов римских императоров. Ссылаясь на тексты раннехристианских и языческих авторов, Белтинг заключает, что и язычники и ранние христиане были практически едины в очень древнем представлении о присутствии и действии божества в изображении. Он констатирует непрерывность традиций почитания образа от античности к Византии (с. 49–52). Ряд причин лежит в основе культа образов в Византии, сложившегося к VI в. Одна из главных – стихийное желание народа видеть объект почитания и вера в чудотворные функции образа – защита на войне, исцеление и т.п. Я полагаю, что эсть и другие, не затронутые в книге причины, корящиеся в особенностях восточнохристианской онтологии и гносеологии. В частности, снятие антиномизма догматов на уровне сакрально-эстетического опыта почитания и восприятия иконы.

Ранние иконопочитатели, считает автор, ценили в иконе не ее эстетические и художественные качества, а “манifestацию в ней высшей реальности”. Важны была аутентичность образа, “правильность” изображения, которая подтверждалась чудодейственной силой. Поэтому с древности высоко читались “нерукотворные” образы Спаса и икона Богородицы, написанная, согласно легенде, евангелистом Лукой “с натуры”. “Нерукотворные” образы как аутентичные отпечатки выступали документами в двойном смысле – они свидетельствовали об историческом бытии их Архетипа и о том, что его образы творят чудеса. Автор пытается разобраться в истоках легенды о Луке, нащупать следы “нерукотворных” образов в Риме и Константинополе, восстановить ранний этап культа икон, возникшего в Константинополе около 600 г.

В 5-й и 6-й главах Белтинг более подробно с привлечением как письменных источников, так и конкретных произведений искусства рассматривает проблему происхождения икон и их культа из позднеантичной религиозно-художественной практики. В формально-художественном плане одним из главных пра-образов иконы автор вслед за Х. Цалоскер видит поздние египетские портреты на мумиях (Mumienporträt), в которых объединились три типа античного понимания образа – греческое, римское и древнеегипетское. Из двух художественных тенденций античных портретов предков к “реализму” (т.е. к передаче максимально похожего облика умершего) и к “идеализму”, к “героическому портрету” – для иконы более характерна вторая (с. 115).

Это действительно так, но только в тенденции и в большей мере в художественной практике постиконоборческого периода. В целом же имеет смысл говорить о ясно выраженной *антиномии* “иллюзи-

онизм (или реализм) – идеализм” в иконе, во всяком случае на уровне ее понимания византийскими богословами¹. В иконе одновременно видели и точную, почти механическую копию, или фотографию, внешнего вида оригинала (восходит к “нерукотворным” образам), и визуализацию его лика – неизменного “внутреннего эйдоса”, часто невидимого в самом живом человеке. В реальной художественной практике икона исторически прошла путь от иллюзионистического портрета до условно-обобщенного выражения лика и вернулась опять к иллюзионистическому портрету у русских иконописцев XVII в.

Генезис культа икон Белтинг с подробной аргументацией возводит к культуре образов римских императоров и римских портретов умерших. Далее он переходит к конкретному анализу ранних византийских икон, уделяя особое внимание вопросам стиля. Рассмотрев ряд икон “Богородицы”, он делает заключение о сознательном использовании мастерами этих икон (VII–VIII вв.) разных стилистических подходов в одной иконе – импрессионистически-иллюзорного и “абстрактного” (со ссылкой на Э. Китцингера). Автор убежден, что “различие между античным иллюзионизмом и “абстрактной” схемой – это различие не между свободой и конвенцией, но между двумя конвенциями, которые в то время существовали на равных” (с. 151). Соглашаясь с этим выводом в основном, я все-таки вместо “конвенции” использовал бы термин “тенденция”, ибо говорить о какой-либо конвенциональности византийского искусства доиконоборческого периода представляется мне малоубедительным, если не считать, конечно, что все искусство вообще в каком-то смысле конвенционально.

Здесь же автор рассматривает и некоторые иконы, которые, по его убеждению, могли служить в качестве своеобразных аргументов в богословской полемике, в частности в спорах о двух естествах Христа. Этот разговор подводит нас к главе 8, посвященной иконоборческому периоду в Византии. Здесь кратко излагаются хорошо известная история иконоборчества и богословская теория иконопочитания, но в ней делается акцент не на собственно христианских аспектах, а на платоновских. Согласно этому, образ понимается не как творение художника, но как результат самовыражения архетипа через художника. “Экстремального пункта, – считает Белтинг, – эта аргументация достигла, когда стали объяснять не инкарнацию Бога с помощью образа, но образ с помощью инкарнации и осмелились утверждать, что образ Бога, как и Дева Мария при зачатии Христа, был освоен Св. Духом. В случае с образом речь идет об инкарнации формы в материи” (с. 174). Здесь Св. Дух предстает в роли иконописца. Последнее утверждение, хотя и не противоречит общей христианской тенденции понимания художника в качестве проводника божественной энергии, все-таки, на мой

¹ Подробнее см.: Бычков В.В. Смысл искусства в византийской культуре. М., 1991. С. 47–56.

взгляд, представляется несколько модернизаторским по отношению к взглядам Иоанна Дамаскина, на которого ссылается Белтинг. У Дамаскина речь идет об иконах умерших святых, которые при жизни были «исполнены Св. Духа». В этих иконах, как и в телах самих святых в гробницах, по Иоанну, присутствует «благодать Св. Духа» (De imag. I. 19// PG. T. 94. 1252A). Иконы отождествляются здесь с реликвиями, но говорить на этом основании «об инкарнации формы в материи» с помощью Св. Духа вряд ли правомерно. Общая же акцентация на идее самовыявления вещи своего образа через посредство художника в теории иконопочитателей представляется плодотворной для понимания всей православной эстетики иконы. Отсюда ясно, что образ онтологичен и является важным аргументом в пользу истинности бытия самой вещи, что было особо важно в случае с догматом об истинной инкарнации Христа.

Далее Белтинг останавливается на соотношении образа и знака у иконопочитателей, привлекая в качестве яркого примера известное сравнение антропоморфной иконы, и изображением креста патриарха Никифора (с. 180).

Последующие главы посвящены достаточно подробному анализу функционирования культового образа в послееконоборческой Византии (гл. 9–13) и в Западной Европе (гл. 14–20) и его постепенного перерождения в «произведение искусства», в картину в позднесредневековый и ренессансный периоды.

В гл. 9 Белтинг подробно останавливается на роли двора в восстановлении иконопочитания и декорирования храмов, подчеркивая при этом, что в придворных церквях в программах храмовых росписей ощущается влияние государственно-имперских структур в большей мере, чем собственно церковных идей. Со ссылкой на О. Демуса и других исследователей автор анализирует систему росписей византийского храма в ее связи с богослужением. Особо он останавливается на «настенных иконах» (Wandbilder) и делает на основе их анализа вывод о том, что «можно говорить о литургическом искусстве икон, которое сохраняет свои черты во всех видах и на всех носителях изображений» (с. 205). Иконы и росписи в храме в процессе литургии способствуют созданию особого «литургического пространства», в котором «материал памяти» актуализируется в «действенную современность» (wirk-same Gegenwart). Исследуя литургическую функцию образа в процессе богослужения, Белтинг отмечает, что узкофилософское (= узкоискусствоведческое. – В.Б.) рассмотрение образа приводит к игнорированию чудотворной силы иконы как специфического сакрального объекта. При этом в отличие от многих современных искусствоведов он склонен различать уникальные чудотворные иконы, в которых образ (форма) неразрывно связан с конкретным веществом данной иконы, и иконы, выполняющие литургические функции в храме, в которых главное – их иконография (форма), а не конкретный материал, на котором они выполнены.

В гл. 10 основное внимание уделено иконе как объекту поклонения и паломничества в Византии и Венеции; роли императора, двора, церковных братств в культе икон; выносным иконам и их месту и роли в процессиях, праздниках и т.п. Интересно представлена «культурная топография» Св. Софии в Константинополе и Сан Марко в Венеции.

Глава 11 посвящена «нерукотворным» образам Христа. Белтинг подробно по письменным источникам пытается восстановить историю легендарного образа царя Авгаря и знаменитого «плата Вероники», послуживших прообразами для икон Христа – первый в Византии и Древней Руси, второй – в основном в Западной Европе; анализирует иконы, возводимые церковной традицией к утраченным священным оригиналам. С «нерукотворными образами» в книге связывается и «эстетика идеального портрета», в духе которой были выполнены многие иконы и росписи в зрелом византийском средневековье. В частности, автор ссылается на изображения св. Пантелеймона в его церкви в Нерези, на русские «Спасы нерукотворные». На основе анализа письменных источников и конкретных памятников в главе делается вывод о различной исторически-региональной семантике «нерукотворных образов». В поздней античности «образ на плате» с «истинным» отпечатком черт Иисуса явился первой предпосылкой для становления христианского культа образов. В Византии он послужил архетипом идеального образа человека, в котором выразились черты Бога. И одновременно стал моделью праиконы, «чья красота лучше поддается копированию, чем оригинал, который представляет собой только идею совершенной иконы» (с. 251). В Риме же плат почитался прежде всего лишь как реликвия, бывшая в соприкосновении с телом Христа.

Основное внимание в гл. 12 уделено функции и истории иконостаса в храме и месту иконы в богослужении. По средневековым письменным источникам, данным археологии и современным западным исследованиям автор излагает историю появления икон на алтарных преградах, фризов с иконами, темплов, т.е. историю становления иконостаса и его роли в храме. Стремясь остаться на позиции строго научного объективного анализа (с. 254 и др.), Белтинг отказывается, к сожалению, и от использования серьезных работ в этом плане такого крупного религиозного мыслителя XX в., как Павел Флоренский (его «Иконостас» издан и по-немецки)², а также от исследований русских искусствоведов позднейшего времени³. Однако и без этого глава представляет серьезным вкладом в изучение сложной проблемы иконостаса, его истории и функций в храмовом действе. В

² См.: Pavel Florensky. Die Ikonostase: Einführung von Ulrich Werner. Stuttgart: Verl. Urachhaus, 1988.

³ См., в частности: Bemis Л.В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 57–72.

частности, большой интерес представляют его рассуждения о сменных иконах иконостаса; о литургических источниках иконографии; о противоречии “двух эстетик”, столкнувшихся на иконостасе, – “эстетики иконы” (воплощенной в ее красках и формах) и “эстетики драгоценных материалов”, которыми украшались наиболее почитаемые иконы (драгоценные камни, оклады и т.п.). Интересен и специальный раздел этой главы о “календарных иконах” (иконописных святцах) и “биографических иконах” (житийных) как специфических типах литургических икон, восходящих к соответствующим богослужебным книгам. И те и другие иконы в структуре богослужения выступали реальными представителями изображенных на них святых. “Святцы” фиксировали место святого в церковном универсуме; житийные иконы “портретировали” его как конкретную личность или указывали на него как на совершенный идеал. Эти типы икон брали на себя функции, укорененные в самом понятии Церкви. Последняя обещает людям абсолютное бытие, к которому и движется общество в его земной истории. Иконы презентуют на земле святых в их идеальной сверхземной реальности; за это они так любимы верующими (с. 286).

Гл. 13 “Одушевленная живопись”. Поэзия и риторика в “новых иконах” XI и XII вв. посвящена новым тенденциям, появившимся в иконописи с XI в. Здесь речь идет об усилении акцента на повествовательности, на выражении эмоциональных состояний, о расширении круга тем, появлении тенденции к многофигурности композиций; о стремлении превратить икону в многословный красочерный богословский трактат. В главе много внимания уделено эстетике Михаэля Пселла, который называл “новые иконы” “одушевленной живописью” и сравнивал их с поэзией. “Жизненность в выражении” – цель поэзии; ее усматривает он и в новой иконописи, которая начинает “говорить” на эмоциональном уровне. С середины XII в. “эпохвенная живопись” становится важной темой в культурных кругах Византии. В этот же период получает широкое распространение практика использования личных (домашних) икон, рассчитанных на индивидуальное созерцание. Анализируя конкретные памятники того времени, Белтинг показывает, как складывается новая эстетика иконы, ориентированная на изображение этических компонентов в идеальном человеческом образе.

Особое внимание уделяет автор “риторской трансформации иконы”, выразившейся в заострении “риторских антитез” в иконе. Антитетичность выразительных средств способствовала, по его мнению, выявлению “парадоксии” христианского догма и, с другой стороны, сделала икону притягательным центром литературной и высшей элиты того времени (с. 294). Такой высококоадаренный ритор и мыслитель, как Михаэл Пселл, много внимания уделяет изучению и описанию икон, в которых он усматривает “зеркало поэтической истины” (т.е. понимает икону как художественный феномен), в то время как для большинства богословов иконы являлись лишь поклонными образами. Белтинг акцентирует внимание на интересе Пселла к художественным элемен-

там иконы – симметрии, гармонии, “жизненности”, к художественному параллелизму между языком иконы и поэзией, риторикой. В этом ключе автор анализирует некоторые иконы того времени и приходит к выводу, что их “поэтическая правда” ведет к богословской истине (с. 298), а созданию этой “поэтической правды” способствуют живописные формы, возникшие не без влияния риторики, и особенно ее главного выразительного средства – *антитезы*. Белтинг анализирует ряд богородичных икон, в которых иконопись, по его мнению, в своих выразительных средствах соревнуется с риторикой и поэзией, т.е. собственно художественный аспект начинает занимать в ней довлеющее место, чем открывается уже путь перехода от “истории образа” к “истории искусства”.

Обращаясь к западноевропейскому культу образов в гл. 14, Белтинг подчеркивает, что на Западе существовали несколько иные предпосылки для его возникновения. Образ отождествлялся прежде всего с реликвией, “религиозный материал” преобладал над платонизмом. Отсюда скульптура занимала более видное место, чем живопись (в смысле значимости). При этом она опиралась не на собственно античную почву, а на “варварский опыт” в пластике и на античность, трансформированную варварами (с. 331–333). Как следствие – иная эстетика западного образа. Белтинг цитирует аббата Сугера из Сен-Дени о том, что видимый блеск (например, золота) произведений искусства – путь к высшей красоте. Отсюда стремление отлить образ в золоте. «Различие с эстетикой иконы, – пишет автор, – которую золотом только “украшали”, но не стремились воплотить (*bilden*) в золоте, очевидно» (с. 342). Образы на Западе фактически не были предметами культа (“оригиналами”), таковыми почитались только реликвии. Образы в этот ранг были возведены достаточно поздно (только после 1200 г.); тогда же они получили и широкое распространение в виде некоего аналога икон – *Tafelbild*, *Tafelmalerei*. И все-таки это было нечто иное, чем православные иконы. На Западе более ценилось искусство мастера, и в западном культе центральное место занимал сам изображенный персонаж, а не его икона, как на Востоке (с. 342–345).

Гл. 15 посвящена анализу места и роли икон в городской жизни средневекового Рима, в котором хранилось много древних высочайших всем христианским миром икон Христа и Богоматери. Автор приводит анализ некоторых из них, указывает на их функции в церковной жизни Рима, излагает полемику об “истинной Мадонне” – оригинале, приписываемой традицией кисти Луки, дает карту культурной топографии Рима и разъясняет смысл некоторых культовых процессий, во время которых выносили наиболее почитаемые иконы.

В гл. 16 особое внимание уделено теме икон “греческого письма” на Западе. При этом речь идет как о действительно греческих иконах (т.е. написанных в Византии), так и о созданных на Западе в специальных мастерских, где сознательно имитировали “греческое письмо”, ибо оно более ценилось в Италии, чем собственная продукция.

Особый интерес в теоретическом плане представляет гл. 17 "Норма и свобода", в которой автор более подробно останавливается на различиях в понимании образа на Западе и Востоке. В Италии XIII в. появляется большое количество живописных алтарей, поклонных образов, огромных крестов с живописными изображениями Распятия. Анализируя наиболее распространенные в это время иконографические типы, живописное Распятие и Мадонну на троне в створчатом алтаре, Белтинг приходит к выводу о принципиальном отличии западного понимания образа от восточного. Именно поэтому Запад пошел по пути создания Tafelbild, а не икон. Это уже фактически не *imago*, а *historia*. То есть изображение на Западе утрачивает культовые функции и превращается в иллюстрацию словесного текста. Tafelbild с помощью внешних изобразительных приемов (жестикаляции, выражения глаз, лица и т.п.) "предоставляет изображаемому лицу говорящую роль и тем самым оживляет его"; он ориентируется на индивидуальное воздействие на зрителя и толкование; становится "повествовательной картиной" – этой функцией почти не обладали иконы (с. 392).

Белтинг считает, что главное различие между иконой и Tafelbild вытекает из их места в храмовом действе. На Западе "не было ни литургического использования Bildtafel, ни их определенного места в храме" за редкими исключениями (с. 396). Поэтому там отсутствовала и жесткая нормативизация изображений; западные мастера были более свободны в изобразительных формах, чем византийцы. Здесь, на мой взгляд, уместно было бы поговорить о каноне, о каноничности как важнейшем принципе византийского художественного мышления. Но автор, к сожалению, проходит мимо этой проблемы.

Заканчивает эту интересную главу Белтинг

анализом некоторых произведений Дуччо, которого он считает "величайшим иконописцем своего времени" и предлагает для обозначения его стиля использовать не традиционное "maniera greca", имеющее негативную окраску, а "dolce stil nuovo" (с. 414).

Главы 18, 19, 20 посвящены анализу позднесредневекового-раннеренессансного периода в истории образа на Западе, когда он начал уже перерождаться в картину новоевропейского типа, т.е. в "искусство" в терминологии автора. Автор прослеживает усиление черт кризиса культового образа в тесной связи с изменениями, происходившими в это время в религиозном и общественном сознании. Реформация Лютера особенно способствовала превращению образа в музейную картину, т.е. в предмет собственно художественной культуры. Искусство перестает быть религиозным феноменом; живописцы обретают "поэтическую свободу"; их творчество приравнивается к творчеству поэтов. Содержанием картины становится не сам святой, не его явление (в образе), а идея художника, воплощенная им средствами живописи на основе подражания природе или образам своей фантазии. Живопись приравнивается к "свободным искусствам" (с. 524). Это конец истории образа.

Итак, наука получила серьезное фундаментальное исследование по истории культового образа, свидетельствующее о новом значительном шаге в искусствознании, эстетике, культурологии. Более того, работа Г. Белтинга фактически открывает новые горизонты современных научных исследований, для проведения которых требуются объединенные усилия культурологов, искусствоведов, богословов, эстетиков. И я уверен, что подобные исследования будут продолжены.

В. Бычков

Работы Антонио Риго по истории византийского исихазма

Rigo A. *Monaci esicasti e monaci bogomili: Le accuse di messalianismo e bogomilismo rivolte agli esicasti ed il problema dei rapporti tra esicasmo e bogomilismo*. Firenze, 1989. XII+299 p. (Orientalia Venetiana. II)*.

Имя Антонио Риго появилось в печати только в 1980-е годы, но уже сегодня без него нельзя представить себе историографию православного подвижничества. Его заслуги особенно заметны в изучении "пограничья" между исихазмом истинным и еретическим, а также истории способа умной молитвы. Немало сделано и в области просопографии ([8], [11], [14], очерк о св. Исидоре в монографии, с. 238–248).

Первым достижением А. Риго стало определение места в истории исихазма "Послания к игумену" некоего монаха Иоанна (СРГ. 4734) [1]. Этот текст рубежа X и XI вв. содержит основные черты позднейших афонских наставлений о "душевно-телесном" способе молитвы, кроме предписаний о

положении тела и дыхании. В дополнение к А. Риго мы бы предложили отождествить автора с тезоименитым учеником св. Павла Латрского (+955), предсмертное послание которого, как и "Послание к игумену", увещевает к молитве Иисусовой в характерных выражениях свято-макариевской традиции ("...и Его пресвятого имени Никиога из сердца твоего не извергай..."); монах Иоанн был "не последним лицом" в обители и нес на себе ее внешние связи, что могло содействовать скорому распространению сочинения; имя и время жизни совпадают¹. А. Риго удалось окончательно развенчать атрибуцию св. Никифору Исихасту "Способа священной молитвы и внимания" (о. Иринея Осэр)

¹ Darrowzes J. *Epistoliers byzantins du X^e s* P, 1960 P 43–44, 211–215, spéc P 211, 15–7

* Библиографию статей см. ниже.