

ФОЛЬКЛОР КАК ОРГАНИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ  
ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ СТАРООБРЯДЦЕВ.  
КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА СТАРООБРЯДЧЕСТВА

FOLKLORE AS AN INTEGRAL PART  
OF OLD BELIEVERS' SPIRITUAL CULTURE.  
BOOK CULTURE OF OLD BELIEF

УДК 002:281.93-3  
DOI 10.18101/978-5-9793-1674-1-250-258

**СОВРЕМЕННЫЙ СТАРООБРЯДЧЕСКИЙ ЛУБОК  
«КРЕСТНЫЙ КОРАБЛЬ»: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ  
АВТОПОРТРЕТ ЧАСОВЕННОГО СОГЛАСИЯ<sup>1</sup>**

© **Костров Александр Валерьевич**

доктор исторических наук, доцент,  
профессор кафедры мировой истории и международных отношений,  
Иркутского государственного университета  
Россия, г. Иркутск,  
a\_kostrov@mail.ru

В статье на основе методов культурной и визуальной антропологии предпринимается анализ такого визуально-текстового источника, как современный старообрядческий лубок «Крестный корабль». Этот настенный лист создан в удаленных и скрытых монастырях часовенного согласия, находящихся на севере Енисейской Сибири (Красноярский край), а открыт нами в ходе летней экспедиции в таежные старообрядческие деревни верховьев Енисея (Республика Тыва) в 2016 г. С одной стороны, он содержит в себе традиционную старообрядческую интерпретацию спасения Церкви в образе корабля, с другой — рефлексию современных последователей часовенного согласия на мир и свое место в нем. При этом автор визуализирует религиозно-социальную структуру своей группы, внутренний взгляд на ее идеальную модель и миссию. Ключевые слова: старообрядчество, часовенное согласие, монастыри, скиты, новый лубок, настенный лист, «Крестный корабль»

MODERN OLD BELIEVERS'S LUBOK PRINT "THE CHRISTCROSS SHIP":  
A SOCIOCULTURAL SELF-PORTRAIT OF CHAPEL CREED

*Aleksandr V. Kostrov*

Dr. Sci. (History), Prof., Chair of World History and International Relations,  
Irkutsk State University  
Irkutsk, Russia  
a\_kostrov@mail.ru

---

<sup>1</sup> Материалы статьи были опубликованы в монографии: Костров А. В. Феномены культуры современных старообрядцев-часовенных Енисейской Сибири. Красноярск: КАСС, 2021. 412 с.

Based on the methods of cultural and visual anthropology, the article analyzes such a visual-textual source as the modern Old Believers print (lubok) “The Godfather Ship”. This wall sheet was created in remote and hidden monasteries of the chapel creed (“soglasie”) located in the north of the Yenisei Siberia (Krasnoyarsk Region), and it was discovered during the summer expedition to old believers’ settlements in taiga along the Upper Yenisei river (Republic of Tuva) in 2016. On one hand, it contains the traditional Old Believer’s interpretation of the salvation of the Church in the form of a ship, on the other hand, it is the reflection of modern followers of the chapel creed to the world and their place in it. At the same time, the author visualizes the religious and social structure of the group he belongs to, presenting an internal outlook at its ideal model and mission.

*Keywords:* Old Believers, chapel creed, chasovennyye, monasteries, small monasteries, new print (lubok), wall sheet (poster), “Christcross ship”

Среди старообрядческих церквей, сохранившихся до наших дней и показывающих современные образцы развития традиции, выделяется часовенное согласие, последователи которого расселены от Урала до Дальнего Востока и от Аргентины до Канады. Эту группу отличает как сравнительно консервативная доктрина, предписывающая спасение в удаленных от центров современной цивилизации местностях [Покровский, Зольникова 2002], так и уровень традиционной религиозности. Уход в труднодоступную тайгу и дистанцирование от модернизирующегося общества позволил в большей мере сохранить межпоколенную преемственность, перелом в которой в более интегрированных во внешнее общество группах наступил в 1970-е гг. Во многом этому способствовало сохранение и развитие скрытых скитов как сети мужских и женских монастырей, находящихся в Енисейской Сибири, которые в постсоветский период вышли на качественно новый уровень развития, превратившись в интегрированный духовный центр этого направления старообрядчества. Наряду с сохранением других традиционных жанров старообрядческого искусства (иконопись, иконолито, каллиграфия, иллюстрирование, вышивание окладов для икон, создание аналойных пелен и др.) в скитах сохранился и в последнее время обрел новое дыхание жанр рисованного лубка, который в свете эволюции приемлемых практик стал тиражироваться не только с помощью снятия рисованных копий, но и с помощью современной цифровой техники (фото, сканер, принтер). Анализ этого феномена с помощью подходов визуальной антропологии позволяет взглянуть на известную проблематику глазами старообрядческого художника, который изобразительными (и изобразительно-текстовыми) средствами транслирует доктринальные смыслы в культурно-информационное поле своего согласия.

Сюжетное многообразие настенного листа или нового лубка говорит об актуальности произведений, которые были созданы в дореволюционную, советскую или современную эпоху. И если использование классических изображений говорит о неизменности традиционной основы и формулируемых на ее базе оценок, то появление новационных сюжетов отражает рефлексию на новые явления жизни, о которых в классических текстах и их лубочной визуализации напрямую не сказано. Признавая важность новых изображений, анализу которых посвящены наши отдельные исследования [Костров, Быкова 2016; Быкова, Костров 2019; Костров 2021], обратимся к феномену современной интерпретации одного старого сюжета, в которой достаточно рельефно проявилась степень традиционного взгляда на свое согласие-церковь и на внешний мир.

Новый лубок «Крестный корабль» был обретен нами (совместно с Е. В. Быковой) в верховьях Енисея (Республика Тыва) в ходе работы летней экспедиции 2016 г. В 2019 г. он был иллюстративно опубликован нашими соэкспедиционерами [Быкова, Пригарин 2019]. Его рисованный оригинал выполнен на белой бумаге с помощью фломастеров, жировых карандашей и акварельных красок. Этот оригинал прошел определенную апробацию в быту старообрядцев (что видно по следам прикрепления скотчем), был соборно обсужден и одобрен для тиражирования и распространения в среде последователей своего согласия. Для этого он был сканирован, а потом распечатан (доставшийся нам экземпляр в одном из райцентров Тывы) с помощью цветного принтера на билбордной клеенке размером 70х62 см. В таком виде мы обрели его в труднодоступной таежной старообрядческой деревне. Содержательно он представляет собой творческую переработку классического сюжета, в котором христианская церковь представляется как корабль, плывущий по беспокойному морю жизни. Это изображение отличается грамотная композиция и глубокий символизм, развитый под влиянием иконописи, книжной иллюстрации и классического лубка.

Выступая визуально-текстовым произведением, новый лубок содержит как изобразительный, так и письменные блоки, которые делятся на подписи в поле рисунка и на пространный текст, аннотирующий изображенное и помещенный внизу. Письменный комментарий («Крестный корабль — есть Церковь Христова...») на церковнославянском языке, выполненный печатными буквами (тяготеющими к полууставу) с титлами, разбит на пять столбцов и занимает всю нижнюю часть настенного листа. В правом нижнем углу помещена формула «ПР ХР Р Зело худо» («Прости Христа ради Зело худо»), завершающая не только текст, но и все произведение. Подобными формулами (с возможными вариациями) оканчиваются многие рукописные и живописные произведения часовенных. Таким образом, содержится не только просьба о прощении за несовершенство своего творения («ПР ХР Р») и декларируется заниженная самооценка автора («Зело худо»), но и осуществляется коммуникация между ним и адресатом посредством прямого к нему обращения с просьбой ответной «простительной» реакции. Этим подчеркиваются не только каноническая, педагогически-назидательная и эстетическая функции лубка, но и коммуникативная, развивающая информационно-культурное поле согласия. Не случайно подобные настенные листы можно встретить в домах и храмах часовенных, в которых они являются не только коммуникацией, транслирующей смыслы «мира горнего», изображенного на иконах, в «мир дольний» в виде воспринимающих общинников, но и видимым проявлением связи с духовным центром («картины из монастырей»).

Поле изображения имеет четкую структуру, в которой визуальной доминантой является образ корабля,двигающегося от нижнего левого угла, в котором изображена пасть ада, к правому верхнему углу, в котором изображен рай. То есть корабль движется не горизонтально, чего требуют законы физики и водная поверхность, которой внешне подчиняется изображенное судно, а в соответствии с трансцендентной системой координат к точке наибольшего внимания зрителя (правый верхний угол). Волнующееся море, по которому плывет корабль, символизирует сложную жизнь, полную искушений и испытаний.

Символика водного пути очень близка старообрядцам часовенного согласия, т. к. как реки стали основными путями их исторического скрытого расселения и матрицей современного таежного проживания. До сих пор Енисей и его притоки являются не только системообразующей коммуникацией развития согласия-церкви в пространстве Восточной Сибири, но и путем, по которому часовенные осуществляют свое паломничество в удаленные монастыри. В результате водное движение к скитам совпадает с изображенной моделью водного движения в направлении рая. Поэтому им также близка символика корабля, ибо до сих пор одно из основных транспортных средств таежных старообрядцев — это лодка, которую они делают сами и с которой связана вся их жизнь.

Ад, что традиционно для старообрядческой иконописи и иллюстраций книг, изображен в виде огненной пасти красного зверя, возле которого суетятся черти. Два из них стреляют в сторону корабля, третий способствует исчадию ада угрожающе ползти в его сторону, четвертый тянет в ад грешников. Рядом с адом изображено красное семиглавое чудовище, из пастей которого льется вода. От этого апокалиптического персонажа улетает «Жена, облеченная в Солнце» (образ, одновременно связываемый с Богородицей и с церковью, спасающейся от дракона), которая является небесным прообразом спасающегося согласия. Этот сюжет взят из Откровения Иоанна Богослова (12: 1–17) и выступает видимым утверждением преемственности традиции лицевых апокалипсисов как важной части древлеправославного книжного и изобразительного искусства. Вместе с тем выбор этого сюжета диктуется его содержанием, близким старообрядцам, а именно, дарование жене двух орлиных крыльев, на которых она должна улететь от семиглавого змея в пустыню. Таким образом, визуально актуализируется первичная модель бегства во имя спасения во время вселенской апокалиптической драмы.

К образу ада примыкает образ грешной земли, при этом с одной стороны от него она зеленая (внешне привлекательная), а с другой — скалистая, пустынная и бесплодная (истинный вид). На зеленом берегу изображено внешнее греховное общество. Из восемнадцати символических человеческих фигур, помещенных здесь, семнадцать ассоциируются с человеческими грехами или греховными институтами и только одна — с поверженным и страдающим человеком. Последний символизирует наличие во внешнем мире хороших людей, которые в любом случае попираются доминирующими «еритиками» (так на изображении), «лжеучителями» и «разбойниками». Характерно при этом, что другой человек, которого топчут эти персонажи, так же, как они, вооружен, но направляет свое копьё не на корабль, а на лодку с грешниками, плывущую в другом направлении. Видимо, его попирают за то, что он метит своим оружием не в «христиан», а в тех, кого надо поддерживать (отколовшихся от «христиан» еретиков). Получается, что с одной стороны по церкви стреляют черти, а с другой стреляют и угрожают оружием грешные люди, символизирующие внешнее общество. «Герои» последнего маркируются не только вербально («еритики», «лжеучители», «разбойники»), но и с помощью изобразительных средств. Так, из их пестрой толпы выделяются служители официальной церкви — два монаха, один ярко одетый священник и Никон. Раскольный патриарх изображен рядом с апокалиптическим семиглавым зверем, опираясь на которого, стоят в коронах «Максимиан» и

«Диоклетиан» (имеются в виду античные властные гонители христианской Церкви). На самом звере сидит женщина в короне (вавилонская блудница); она символизирует реформированную церковь, подчиненную государству (фигуры грешных властителей выше фигур блудницы и патриарха). В непосредственной близости к этой властно-церковной группе изображен Дьявол, научающий Никона и блудницу на звере креститься трехперстно. Сквозь краску видно, что художник изначально посадил этого черта на большой прямоугольный блок, который, как фундамент, опирается на грешную землю, а значит на ее блага. В результате земля позиционируется как сфера влияния ада, которая не только близка к нему, но и окружена дьявольскими силами с разных сторон.

Оппонирующий аду рай изображен как область небесная, находящаяся на облаках и включающая в себя цветущий град и Церковь вечную, на куполе которой находится восьмиконечный крест. Он населен ангельскими чинами и святыми. Таким образом реализуется визуальное и философское противостояние двух полюсов жизни как через их местоположение на поле изображения (ад в нижнем левом углу — рай в верхнем правом), так и их визуальным содержанием (ад горит — рай цветет, в аду черти — в раю ангелы и святые, ад близок к земле — рай находится на небе). И если земля и ад помещены на первом плане картины, а значит находятся ближе, то рай находится на удалении и до него надо еще доплыть и долететь.

Изображение построено на дихотомических противопоставлениях. Так, помимо отмеченной противоположности ада и рая здесь противопоставлены: грешники — христиане, грешная земля — Крестный корабль, Никон с новообрядческим духовенством — старообрядческое монашество, новая церковь в образе вавилонской блудницы — старая церковь в образе корабля веры, апокалиптический семиглавый зверь — «Жена, облеченная в Солнце», Дьявол — Христос. В результате двухполюсная система координат уточняется и наполняется противостоящими образами.

Между адом и раем находится море жизни, по которому осуществляется двухстороннее движение христиан. Двухстороннее, потому что на картине изображено два судна — большой христианский парусный корабль, плывущий в сторону рая, и отчаливший от него небольшой шлюп с отколовшимися («обмирщившимися») грешниками, которых черт тянет на привязи в ад. На этой маленькой лодке многолюдно, ее пассажиры одеты в современную модную одежду (у одного персонажа на майке написано «666»), мужчины побриты, а женщины пострижены и с непокрытыми головами, кто-то держит в руке пистолет, кто-то бутылку и стакан, кто-то гитару, кто-то курит, а кто-то бьет ближнего по лицу. На носу этой лодки отколовшихся изображен магнитофон с транзистором, что символизирует общую веселую атмосферу этого судна, которое под музыку плывет в ад. При этом стрелы и копьё как чертей, так и гонителей христиан в основном нацелены мимо них и направлены на христианский корабль. Таким образом изображены обмирщившиеся и отколовшиеся члены христианской общины, которыми чаще всего являются представители части молодого поколения, не воспринявшей традицию и уходящей во внешнее общество. И хотя выраженная многодетность (в некоторых семьях 9–12 детей) и приходящие неопиты позволяют этому согласию относительно безболезненно терять часть молодежи, все-

таки это является большой проблемой, что и нашло свое отражение в современном искусстве часовенных.

Показательно, что на фоне общей подчеркнута традиционалистской стилистики изображения (проявляющейся в облике парусного корабля, одеяниях христиан, образе обитателей земли и др.) люди на лодке изображены не только нон-традиционалистски, но и имеют новый атрибут греховности. Имеется в виду, что наряду с такими старыми грехами как преступность (пистолет и драка), пьянство (бутылка и стакан), курение (сигарета), развлечения (гитара), неблагочестивый вид (бритые лица, стрижки и модная одежда), здесь также изображен такой грех, как использование современных технологий (магнитофон). Это маркер нового времени и символ умножения спектра грехов, которые угрожают христианскому спасению.

Что касается образа самого христианского корабля, который символизирует часовенное согласие-церковь, то он презентуется как большое парусное судно, плывущее по направлению от ада к раю и практически параллельно с землей. В этой ориентации, кроме Царствия Небесного как цели христианской жизни, важен параллелизм с грешным миром. Этим подчеркивается одновременное, но принципиально разное существование внешнего мира, обреченного на погибель, и христианской общины, которая должна спастись. Подобный параллелизм двух отличающихся миров в реальности предстает удаленным от современного общества, по возможности скрытым и, насколько это возможно, автономным существованием часовенных деревень и скитов, в которых жизнь построена по традиционным христианским канонам.

В наверху главной мачты корабля находится образ Спаса Эммануила, с переводом названия иконописного сюжета «С нами Бог». От этого образа простираются мощные крылья, придающие кораблю христианской церкви не только водное (корабль), но и небесное (крылья) движение. Тем самым воспроизводится модель ухода от угрожающего греховного начала, актуализированного художником через изображение крылатой «Жены, облеченной в Солнце», с которой ассоциируется спасающаяся Церковь. На носу корабля изображен Иисус Христос как его кормчий. Он предстает в рост и обращен к миру. Рядом с ним стоит восьмиконечный крест как символ крестной жертвы Спасителя и один из маркеров древлеправославия. В соответствии с иконописной традицией в левой руке он держит Евангелие, а правой дает благословение. Таким образом, визуализируется положение, что крестный корабль «есть Церковь Христова, имеет кормчия Иисуса Христа». На палубе судна изображено множество строго стоящих на молитве людей (в монашеской или мирской моленной одежде, с молитвенно скрещенными на груди руками), которые относятся к разным группам и находятся на разном удалении от Бога. По сути это визуализация религиозно-социальной структуры часовенного согласия, внутренний взгляд на идеальную модель своей группы.

На картине социальное тело согласия-церкви визуально разделено на три группы. Ближе всего к Христу сплоченным строем стоят одетые в черные облачения монахи. От них перегородкой четко отделена следующая группа, к которой относятся монахини, одетые в черное, и послушницы монастырей с черно-серыми наметками на головах, но цветной одеждой. После них, за еще одной перегородкой изображены «соборные» миряне и мирянки, а также дети, одетые в

«христианскую» моленную одежду (мужчины в черных моленных кафтанах, а женщины в длинных сарафанах и с головами, покрытыми пристегнутыми под подбородком платками). При этом мужчины изображены ближе к перегородке, отделяющей мирян от обитателей монастырей, а значит ближе к Богу, чем женщины, находящиеся на корме. Дети же вне зависимости от пола стоят и с мужчинами, и с женщинами. Таким образом художник приводит схему религиозно-социальной стратификации христианского сообщества, выстроенной на основе двух критериев — степени включенности в религиозную практику и принадлежности к монастырям, с одной стороны, и патриархального отношения к половой принадлежности — с другой. Тем и другим определяется первичная близость к Богу и место в иерархии религиозной общины.

Так как часовенные отказались от белого духовенства еще в 1840 г., то у них сохраняется и развивается только черное духовенство. Именно оно в лице монахов и игуменов таежных мужских монастырей является духовной доминантой. При этом, в отличие от представителей других групп, первый ряд монахов, состоящий из одиннадцати фигур, выполнен портретно, т. е. с прописанными индивидуальными лицами. Не исключено, что автор изображения имел в виду конкретных деятелей и духовных лидеров своего согласия. В свою очередь, второе место монахинь и послушниц женских обителей обусловлено их половой принадлежностью. Миряне же, к которым в данном случае относятся только «соборные», уже внутри своей группы разделены по половому признаку. Тот же факт, что дети женского пола изображены как среди женщин, так и среди мужчин, подчеркивает отличие статуса «чистых девочек», не достигших половой зрелости (как и «чистых старушек», вышедших из репродуктивного возраста). Сохранение подобного патриархального взгляда еще более показательнее, если учесть, что в основном подобные лубки рисуют монахини, т. к. как талантливые и подготовленные монахи очень заняты иконотворчеством (у каждого скитского иконописца большая очередь заказов).

Надо сказать, что у часовенных к «соборным» относятся только те люди, которые соблюдают весь круг обязательных религиозных и бытовых правил (в т. ч. на «несмешение» с миром), входят в «братию» (т. е. в общину) и допущены к общинной молитве. Если же старообрядец каким-либо образом «замирщился» (поел с мирскими из одной посуды, употребил водку, лечился в больнице и др.), то он выпадает из общины, а значит, и из церкви, после чего не допускается к молитве в храме, пока не понесет епитимью (необходимые наказания в виде большого количества молитв по лестовке с земными поклонами и др.), размер которой назначается соборами и наставниками. Соответственно, на корабле в качестве общинников изображены только «соборные» и нет «обмирщенных» старообрядцев. От последних, как и от всего грешного мира, их отделяет и защищает поручень, который тянется вдоль всей палубы корабля и который выступает видимой границей «чистого» христианского пространства.

Отдельного внимания заслуживают выраженные перегородки, которые автор произведения изобразил в качестве границ между разными группами христиан. Этим выражается особое отношение старообрядцев не только к разграничению «нечистого» мирского и «чистого» христианского пространств, но и к разграничению внутренних градаций последнего. Так, реализуется не только жесткое раз-

деление мужских и женских обителей, а также мужской (правой) и женской (левой) половин общинного храма. Достаточно жестко регламентируется доступ к быту монахов и монахинь. Например, у монахов не только отдельная посуда от обычных «соборных» старообрядцев, но и последним запрещено прикасаться даже к монашескому облачению (в противном случае прикоснувшийся должен будет «накрыться» и стать монахом).

Также художник очень осмысленно подошел к изображению мачт на христианском корабле как в полном смысле «несущей» конструкции. Обе мачты стоят на мужских частях судна. Первая и основная, на которой находятся образ Эммануила и несущие на небо крылья, находится на половине монахов, вторая — на половине «соборных» мирян. То есть именно мужская часть общины патриархально продолжает восприниматься как опора веры. Более того, если на носу корабля, на котором находится Христос, а также на монашеской мачте паруса развернуты и наполненыдвигающим к цели ветром, то на мачте обычных общинников паруса есть, но они находятся в свернутом состоянии. Таким образом, «соборный» старообрядец находится на спасающем от ада и обещающем рай корабле, но ближе к нему он станет, если перейдет границы своей группы в направлении земного идеала, то есть станет монахом и усилит церковь, а значит и вероятность спасения за счет молитвенного разворачивания паруса своей души. Для подобного духовного роста на корабле имеется много лестниц, тянущихся от палубы до вершин мачт (на главной мачте до образа Спаса Эммануила). Не исключено, что в этом случае художник создал образ «лестницы» (молитвенной лестницы на небо), символом которой в старообрядческой культуре выступают молитвенные четки — лестовки.

Для усиления смысловых акцентов при изображении парусного снаряжения используется символический цвет. Так, наполняемые силой веры и молитвы паруса имеют легкий розовый тон, как традиционный цвет брачной одежды, который часовенные до сих пор используют. То есть розовые паруса — это наряд невесты, которая идет к своему суженому. В данном случае подчеркивается, что Церковь — это невеста, а Христос — жених.

На длинном стяге, тянущемся от флагштока на корме и обвивающем мачты, написаны слова «Претерпевый до конца той спасется» и «Терпением да течем на предлежащий нам подвиг». Первая фраза взята из Евангелия от Матфея (10:22), а вторая — из Послания Апостола Павла к евреям (12:1). И если первый посыл обещает спасение, то второй призывает терпеливо двигаться («да течем») к нему путем духовного подвига.

Мы видим, что при всей насыщенности изображения создатель включил в него три уровня наиболее важных с точки зрения донесения транслируемых смыслов. Первый — это дихотомическое противопоставление ада и рая, которое предстает как система координат. Второй — это апокалиптический сюжет бегства от семиглавого зверя «жены, облеченной в Солнце» как модель движения человека и церкви в этой системе координат. Третий — это реализация этой модели в этих координатах последователями часовенного согласия старообрядчества, которое предстает церковью-кораблем. Последняя от греховного мира уходит и уплывает в пустынь, на крыльях веры и молитвы летит от ада в направлении рая.



Помимо собственно христианского посыла новый лубок проявляет как его интерпретацию современными последователями часовенного согласия, так и видение своей группы в презентуемой системе координат. Традиционализм содержания говорит о сохранении актуальности эсхатологически обостренного мировосприятия у представителей часовенного согласия. Глубокий символизм наряду с использованием церковнославянского языка сопутствующих текстов говорит о том, что это произведение создано для внутреннего пользования, т. е. прежде всего адресовано старообрядцам, хорошо понимающим подобное визуальнотекстовое послание. И в этом послании помимо прочего живописуется социокультурный автопортрет часовенного согласия как Церкви истинной.

#### **Литература**

1. Покровский Н. Н., Зольникова Н. Д. Староверы-часовенные на востоке России в XVIII–XX вв.: Проблемы творчества и общественного сознания. М.: Памятники исторической мысли, 2002. 471 с.
2. Костров А. В., Быкова Е. В. «Две дороги — два пути»: мировоззрение староверов-часовенных в лубочных художественных образах // *ResHumanitariae*. Vol. 20, Ed. by Rimantas Balsys. Klaipeda University Publishers, 2016. С. 58–67.
3. Быкова Е. В., Костров А. В. Старообрядческий лубок «Две дороги — два пути»: комментированное прочтение визуального образа. Киров: Кировск. обл. типография, 2019. 192 с.
4. Быкова Е. В., Пригарин А. А. Мир визуальных образов старообрядцев Тувы: от иконы и лубочной картинки до фотографии // *Новые исследования Тувы*. 2019. № 1. С. 75–94.
5. Костров А. В. Феномены культуры современных старообрядцев-часовенных Енисейской Сибири. Красноярск: КАСС, 2021. 412 с.