

ЭТОС ХОЗЯИНА: ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ КАК ТАБЛИЦА СПРАВЕД- ЛИВОГО ДЕЛЕНИЯ

Начну с того, что поясню, какое отношение имеет к геометрическому орнаменту понятие этоса¹. Речь в разделе действительно пойдет об одной из самых известных русских росписей по дереву — мезенской, или, точнее, — палащельской. Но рассматривать палащельские расписные прялки я буду в несколько неожиданном ракурсе. Антрополог Грегори Бейтсон называл этот ракурс этологическим. В ходе полевых антропологических исследований на Папуа — Новой Гвинее в 30-х годах XX века Бейтсон изучал религию, мифологию, произведения искусства и повседневную жизнь народа ятмул. Во всех областях культуры ятмул исследователь обнаруживал черты своеобразного этоса, который он опреде-

¹ Этос (в пер. с греч. нрав, характер, душевный склад) — понятие античной философии, которым обозначали совокупность привычек, нравов, темпераментов и обычаев определенной культуры. В современном понимании этос связан со стилем жизни, определяемым иерархией ценностей, темпераментом и чертами характера индивидуумов.

лял как «выражения культурно стандартизированной системы организации инстинктов и эмоций индивидуумов»². Последовательность увеличивающих интенсивность состязательных взаимодействий между индивидами и группами у ятмул, будь то соревнование или торговля, была предопределена разделяемыми многими в коллективе стимулами, реакциями и эмоциями. Наблюдая общие черты характера ятмул, Бейтсон разработал концепцию схизмогенеза, т. е. нарастания раскола³.

При следующем полевом исследовании, предпринятом совместно с Маргарет Мид на Бали, Бейтсон не смог применить разработанную идею объяснения индивидуальных и социальных взаимодействий ценностями и эмоциями соперничества. Балийцы были начисто лишены склонности к несбалансированному, агональному поведению. И народное искусство, и ритуалы, и фольклор, и социальное устройство на Бали оказались подчиненными стремлению к сохранению равновесия. Г. Бейтсон и М. Мид пришли к выводу, что на Бали «определенные постоянно встречающиеся в культуре позитивные ценности, связанные с балансом, инкорпорируются в структуры характера в детстве... эти ценности могут быть специфически соотнесены с состоянием стабильности»⁴. Получалось, что этос двух культур строился на разных ценностях — ценностях-трофеях у ятмул, достигаемых в соревновании, и ценностях стабильности у балийцев⁵. Значимые для одной культуры черты характера и испытываемые эмоции могли быть совершенно непригодны для жизни в другой. Если в соревновании ценятся азарт и боевые качества, то для сохранения баланса нужны чуткость и чувство меры. Культурные институты, заметили антропологи, с детства воспитывают эмоциональные сценарии и необходимые черты

характера, например сдержанность или вспыльчивость, для поддержания известных способов (паттернов) взаимодействия. Искусство, система верований и повседневная жизнь работают на одном эмоциональном «топливе». Постараюсь показать, как социальные правила, верования и порядок «заправляются» общими эмоциями и работают на них, на примере одного случая — простой и в то же время очень популярной росписи по дереву. Что так привлекало и радовало мастеров и покупателей в этом незатейливом, но выразительном чередовании черно-красных ромбов, треугольников и рядов бегущих коньков?

Связь поэтики народного искусства с верованиями, мифами и социальным порядком показал Клод Леви-Стросс в статье «Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки»⁶, опубликованной в 1944 году. Он изучал удвоенные, или симметрично развернутые, изображения в культурах Северной Америки, Китая, Сибири и Новой Зеландии. Симметрично развернутыми называются графические изображения людей и животных, в которых соединяются в области лица (носа, рта, пасти) два профиля. Художник, рисующий медведя в таком ключе, не может ограничиться одной «боковой проекцией», но сращивает две. Подобный тип изображений находит параллели в системе обратной перспективы. В иконописи, например, мастер пишет здание с тремя стенами в развертке и крышей, игнорируя данные видимой реальности, но изображая знаемую. Леви-Стросс был не первым, кто заинтересовался тем, что система симметрично развернутых изображений известна во многих культурах по всему миру. И его предшественники (Франц Боас), и он сам затруднялись объяснять сходство графических приемов прямыми культурными контактами или

² Бейтсон Г. Форма и паттерн в антропологии. 4. Бали: система ценностей стабильного состояния // Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. Избр. статьи по антропологии. М., 2010. С. 170.

³ От др.-греч. σχιζο — раскол, разделение.

⁴ Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. С. 190.

⁵ Маргарет Мид писала: «Когда Грегор работал с ятмулами, он придумал термин схизмогенез — понятие, которое впоследствии было определено <...> как порочный круг отношений, в которых враждебность двух лиц или двух групп нарастает до момента открытого разрыва. Будучи на Бали, он прибавил к нему термин “зигогенез”, т. е. отношения, с нарастающей силой стремящиеся не к разрыву, а к гармоничному равновесию» (Мид М. Бали и ятмулы: качественный скачок // Мид М. Культура и мир детства. Избр. произведения. М., 1988. С. 82).

⁶ Lévi-Strauss C. Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique Renaissance. Revue trimestrielle publiée par l'Ecole Libre des Hautes études de New York, 1944–1945. Vol. 2–3; рус. пер.: Леви-Стросс К. Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки // Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер., ред., прим. В. В. Иванова. М., 1985. С. 216–240.

заимствованиями по причине существенной, часто непреодолимой, удаленности изучаемых культур во времени и пространстве. Ученый предложил искать объяснение общности символического языка в общности социальной и мифологической структур. Он показал, что во всех культурах, где встречаются удвоенные изображения, в развертке репрезентуются только «иномирные» существа: тотемные животные, боги и маски. Маски и ритуальные маскарады в этих культурах переносят людей в мир предков. Они служат атрибутами культа мертвых и практически являются самими предками. Двуетественность изображения, по гипотезе Леви-Строса, выражает двойственность и слиянность актера и роли, социального статуса индивида и его родословной⁷. Таким образом, визуальный прием удвоения оказался выражением принципа двойственной идентичности, проговариваемой в системе верований и социальных иерархиях. Многие двойственные изображения являются частью орнаментальных украшений масок и ритуальных предметов разных культур.

Как показывают антропологические исследования, визуальный язык, в том числе способ украшать маски и предметы быта, связан со структурами мышления. Узоры в росписи, керамике и вышивке передают знание о социальных правилах и иерархиях сложным символическим языком, хотя в культуре есть и более простые способы передать знание. Зачем культура «изобретает» метафорический язык искусства, если можно рассказать об этосе и нормах более прямолинейно — в правилах, запретах или предписаниях? Обычный опыт «переживания» произведений искусства, от народного дизайна до симфоний, свидетельствует, что мы имеем дело не просто с зеркалом социального устройства или сводом законов и предписаний. Зрителю

и слушателю может нравиться или не нравиться картина и музыка, но вряд ли он станет объяснять свои эстетические предпочтения неприемлемостью проявленных в них норм социального устройства или закона. Художественные жесты обращены к чувствам, хотя истоки эмоций при внимательном рассмотрении могут обнаруживаться в социальных иерархиях и конвенциях — том «соре», из которого они, как известно, «растут, не ведая стыда». Клиффорд Гирц утверждал, что художественные формы работают с областью чувств. «Представление о том, что изучать ту или иную форму искусства значит исследовать чувствительность (*sensibility*), что эта чувствительность является, в сущности, коллективной формацией и что основания этой формации столь же обширны и глубоки, как само общественное бытие, не только заставляет отказаться от идеи, будто эстетическое воздействие — это красивое название для наслаждения ремеслом. Оно также заставляет отказаться от так называемой функционалистской точки зрения»⁸.

На примерах разных культур, от итальянской живописи кватроченто до исламской поэзии, Гирц показал, как матрицы чувствительности определяют «созидательную силу восприятия» художника-мастера и его аудитории и впитывают все сферы жизненного опыта: телесного, эмоционального, когнитивного. Утрачивая какой-либо из художественных навыков, культура и социум не распадаются, но они утрачивают способность выражать некоторые свои переживания⁹. Полагаю, что вместе с одним из переживаний по поводу искусства из жизни социума уходят не только оттенки ее палитры, но и тот фрагмент этоса, который связан с социальной реальностью. Что будет, если вдруг в культуре, исповедующей, как современная отечественная,

⁷ Леви-Строс К. Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки. С. 234–235.

⁸ Гирц К. Искусство как культурная система // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 35.

⁹ Там же.

веру в величие спортивных зрелищ, исчезнет страсть к такому абсолютно непрагматическому поведению, как посещение футбольных матчей (чем не искусство?), болельщики разучатся *болеть*, т. е. переживать проигрыш или победу своей команды? Кроме того, что пойдет прахом огромная отрасль экономики, обеспечивающая строительство/не-строительство стадионов и инфраструктуры, а также тренировки, сборы, обучение игре и проч., уйдет также и понятие *faig-play*, или «победы любой ценой». Нечестным или, наоборот, благородным поведением на поле уже нельзя будет возмущаться или восхищаться. А значит, из повседневной жизни исчезнут такие аргументы и понятия, как честная победа, достойный соперник, «вне игры», «штанга» и «рука Бога». Эти переживания перестанут быть основой метафор, с помощью которых можно было бы говорить о других сторонах жизни — солидарности, уважении и презрении.

Похоже, мы имеем дело с триадой: символическое поведение (искусство, спорт и т. д.) — этос (иерархия ценностей, преобладающий темперамент и общие эмоции) — социальный порядок и верования. Общие чувства аккумулированы в произведениях искусства и жестах символического поведения, но работает на этом топливе социальное устройство. Мы можем наслаждаться красотой, потому что воспитаны на ней и потому что наша матрица чувствительности совпадает с такой у художника. Мы с ним испытываем одни и те же эмоции. Мы признаем красивым то, что вызывает эти эмоции, а те, в свою очередь, рождаются из переживаний социального и телесного опыта. Испытать эти переживания мы можем только в рамках известных нашей культуре ролей, иерархий, сценариев. Ведь случается, что при знакомстве с произведениями искусства иной культуры мы испытываем растерянность, не понимая приемов, не зная опыта, к которому они апеллируют, не будучи в состоянии конвертировать эстетическое в экзистенциальное и социальное.

Итак, моя задача — показать на примере народного орнамента, как, разделяя общий договор о красоте, люди живут и действуют в культуре на общем эмоциональном топливе, откуда мы его черпаем, о чем договариваемся в эстетических жестах и как тем самым принимаем, поддерживаем социальный порядок или отказываемся от него.

Вдоль трехсоткилометрового отрезка течения реки Мезени от Вожгоры до Сёмжи, исследованного фольклорно-антропологическими экспедициями Санкт-Петербургского государственного университета, деревенские жители показывали нам прялки палашельской росписи. Запылившиеся,

чаще всего не одна, а две-три, они хранятся на поветях старых домов. Вся плоскость прялки, и внутренняя и внешняя ее стороны, покрыты рядами красно-черного фигуративного и геометрического орнаментов. Чем тоньше и детальнее роспись, уверяли нас собеседники, тем дороже и ценнее была когда-то прялка. Вначале мы с трудом различали фигуры и штрихи на старых потемневших лопастях (ил. 1). Но чем больше узнавали о фольклоре, ритуалах, повседневной жизни и этосе мезенского крестьянства, тем отчетливее становилась картинка, тем яснее мы видели фигурки и понимали смысл визуального сообщения мастера или дарителя (отца, жениха, мужа) той, кому предназначалась в подарок прялка¹⁰.

Известно, что традиционные орнаменты представляют особую, интригующую воображение ученых форму символической деятельности. Суммируя имеющиеся в исследованиях орнаменталистики наблюдения, можно вывести несколько основных черт узора как особого визуального языка. Во-первых, орнамент не существует без вещи, которую он украшает¹¹, что указывает на его *прикладной характер*. Во-вторых, орнаменту свойственна *абстрактная*, чуждая перспективе *точка зрения*¹², т. е. чаще всего у орнамента не обнаруживается не только намеков на линейную или обратную перспективу, но затруднительно определить, где его начало и конец. В-третьих, орнаменту свойственна *повторяемость (ритм)* отдельных фрагментов, которые обычно называются *паттернами*¹³. Композиция орнаментального паттерна чаще всего основана на симметрии¹⁴ и особой комбинаторике элементов¹⁵. Г. Бейтсон использует понятие паттерна в двух значениях: в узком, когда паттерн понимается как образец «делания» произведения искусства, и в более широком — ког-

¹⁰ Материалом исследования стали фотографии прялок:

— хранящихся в домах жителей, деревенских и школьных музеях, описанных мной и моими коллегами в ходе полевой работы в Мезенском и Лешуконском районах Архангельской области в 2007–2014 гг. (материалы хранятся в ЭА «Российская повседневность»);

— из коллекций Мезенского и Лешуконского районных историко-краеведческих музеев;

— из коллекций Фонда поддержки культурных проектов «Открытая коллекция». Пользуясь случаем, выражаю благодарность хранителям коллекций и директорам обоих музеев;

— из коллекций Музея деревянного зодчества «Малые Корелы» (Палашельская роспись: из собрания Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»: каталог / авт.-сост. М. Мироненко. Архангельск, 2005).

¹¹ См.: Герчук Ю. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. М., 2013. С. 23.

¹² См.: Береснева В. Л., Яглом И. М. Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 280.

¹³ Бейтсон Г. Стиль, изящество и информация в примитивном искусстве // Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. С. 191–219.

¹⁴ «Образцы всех семнадцати групп симметрии обнаруживаются среди декоративных узоров древности. Вряд ли возможно переоценить глубину геометрического воображения и изобретательность, запечатленные в этих узорах. Искусство орнамента содержит в неявном виде наиболее

да паттерн — это констелляция стиля, сценария производства и способов использования, создающих сложную сеть социальных отношений (мастерства, дарения, продажи, наследования и др.).

Одна из главных черт паттерна в его первом значении — избыточность, т. е. по одной части паттерна мы без труда достраиваем целый образ. Избыточность и повторяемость сближают паттерн с понятием формулы в фольклоре и гештальта в психологии. Формулу отличает стереотипность формы и содержания, причем глубина формульной семантики обеспечивается всем корпусом фольклорных произведений. Например, формула обозначает эмоциональное состояние через внешнее проявление — жест, атрибут, место. Скажи мне, где ты находишься, — говорит фольклорная поэтика, — и я скажу, что с тобой¹⁶. Гештальт¹⁷ тем лучше, чем он проще, симметричнее, чем более целостен и чем более замкнут¹⁸.

Черты орнамента как особого художественного языка столь разнообразны, что его изучением вот уже не одно столетие занимаются специалисты самых разных дисциплин: искусствоведы, историки, археологи, математики, физики (кристаллографы), психологи, кибернетики и антропологи. Редко какой культурный феномен привлекал интерес ученых столь широкого круга. Лаконичность и эстетическая эффективность орнамента манит богатством геометрического воображения, многообразием ритмических закономерностей, системностью комбинаторики и т. д.

Итак, рассматривая севернорусский орнамент как эстетическое высказывание, я хочу увидеть в его паттернах матрицу чувствительности мезенских крестьян и их этос. Обнаружив композиционные принципы геометрического орнамента и поместив их в контекст бытующих

в севернорусской деревенской культуре норм обычного права, повседневных хозяйственных навыков и переживаний по их поводам, мы поймем, что же рисовали мастера, чем любовались пряжи и по каким признакам выбирали расписную вещь дарители.

Палащельская роспись прялок достаточно хорошо изучена и каталогизирована специалистами по русскому народному искусству. Обоснованная датировка возникновения промысла, на мой взгляд, сделана В. А. Шелегом — он относит возникновение промысла к началу XIX века¹⁹. Также описаны основные приемы изготовления мезенской корневой²⁰ прялки и технологии росписи²¹. Палащельские прялки получили свое название по центру росписи — деревне Палащелье в верхнем течении реки Мезени. До сих пор прялки распространены на огромной территории с разбросом в несколько сотен километров. В начале XX века их можно было заказать или купить на ярмарках от Пинеги и Северной Двины до Печоры. В зависимости от возраста и роста пряжи различались размер и узор прялки (ил. 2). На сегодняшний день известно, что росписью занимались мужчины (только их имена встречаются на авторских подписях прялок), но им активно помогали женщины: «В 20-х гг. XX века И. В. Кузьмин работал с женой Ниной Афанасьевной, Г. Г. Кузьмин — с сестрами Агафьей (19 лет), Анисьей (15 лет) и женой Ниной Егоровной»²².

Лопастни прялки имеют форму вытянутого симметричного шестиугольника, верхний угол которого образуют от трех до семи резных башенок с куполами-луковками (состояние башенок, по мнению краеведов, свидетельствовало о количестве предпринятых попыток сватовства к владелице прялки — при каждом отказе лома-

¹⁹ Шелег В. А. Севернорусская резьба по дереву: ареалы и этнические традиции (опыт картографирования геометрической и зооморфной резьбы) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 132.

²⁰ Мезенская прялка является по типу корневой, т. к. ее вырезали из цельного куска ели (ствола дерева и корня). Нижняя, корневая, часть образует сиденье прялки, а верхняя, стволовая, — лопасть, к которой крепится кудель или шерсть и которую украшают росписью. Название «кокорница» от «кокор» (корень, сев.-арх.) встречается в распространенной по всей Мезени плясовой песне «Уж ты, прялица-кокорница моя».

²¹ Палащельская роспись: из собрания Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»: каталог. / авт.-сост. М. Мироненко. Архангельск: Арханг. гос. музей деревян. зодчества и нар. искусства, 2005; Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву: Новые находки. Систематизация. Современное состояние. М., 1970.

²² Шелег В. А. Севернорусская резьба по дереву. С. 132.

²³ «Прялка была девичьим "теремом" — символом девственности и свободы: "Я не сватанная, не спорученная", — пелось в одной из припевок "прых" на новгородской посиделке. Если парень хотел опозорить девушку — из мести или хулиганства, — он поджигал пряжу или кудель, ломал веретено или прялочный гребень» (Бернштам Т. А. «Хитро-мудро рукоде-

древнюю часть известной нам высшей математики» (Вейль Г. Симметрия. М., 1968. С. 15).

¹⁵ Из традиционных орнаментов выведено такое понятие, как полимино, замощение, или комбинаторная геометрия. На основе теории комбинаций простых геометрических фигур в более сложные возникли такие компьютерные игры, как «Тетрис».

¹⁶ См.: Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: (Исследование по эстетике устно-поэтического канона) / отв. ред. А. Ф. Некрылова. Л., 1989.

¹⁷ Понятие гештальта (от нем. *Gestalt* — форма, образ, структура) подробно рассматривается в разделе «Паттерны согласованной реальности: полихромное вязание». Гештальт характеризуется целостностью, замкнутостью, завершенностью, важностью (фигуры на фоне) и обратимостью.

¹⁸ См.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

ли башенку²³). Маленькие детские прялки имеют не более трех завершающих башенок. Как уже говорилось, роспись наносилась с внутренней и внешней стороны лопасти, что отличает мезенский тип прялок от других севернорусских. Известно, что в большинстве других локальных традиций мастера «экономии» усилия и не расписывали внутреннюю сторону прялки, которая обращена к пряхе. Равное усердие в росписи внешней и изнаночной стороны имеет параллель с принципами орнаментации вязаных рукавиц на той же территории. Везде по Мезени ценятся рукавицы, на которых узор есть и на внешней, и на внутренней стороне. При изготовлении рукавиц для подарка знакомому редкая мастерица позволит себе «схалтурить» на украшении внутренней части, меж тем на рукавицах для продажи туристам такая экономия вполне общепринята. То есть и вязальщицы, и рисовальщицы, а также покупатели и заказчики ценили и ценят, когда артефакт украшен не только с внешней, парадной, стороны, для пуска «пыли в глаза», но и с внутренней — для себя, чтобы внешняя презентация соответствовала внутреннему состоянию.

На обеих сторонах прялки помещалось несколько рядов фигуративного и нефигуративного орнаментов. Но для непосвященного зрителя роспись сродни египетским иероглифам. В странных существах на паучьих ногах только со временем научаешься видеть коней, оленей и даже распознавать в красных жирных закорючках, похожих на зеркально перевернутые S, стаи кур-лебедей (ил. 3). Привычка палашельских мастеров рисовать изящных тонконогих лошадей, в то время как местная порода лошадей-мезенок отличается короткими мощными ногами, приспособленными к езде по снежным заносам, намекает на то, что не всегда физиче-

ская реальность определяет реальность символическую.

Фигуративный орнамент поддается семантическому анализу легче, чем нефигуративный. На мой взгляд, потому, что его визуальный язык доступен интерпретации через метафоры традиционного фольклора и ритуала²⁴. Поэтому сначала раскрою значение основных визуальных тропов (фигур речи) фигуративного орнамента.

На той стороне лопасти, на которую смотрит пряха, сидя за прялкой, отведено место центральному образу — иногда одиночному изображению, иногда целой сюжетной сценке. Большую часть времени оно закрыто куделью, но по мере прядения кудель истончается и открывается картинка. Она предназначена только пряхе, как портрет в медальоне. На прялках, предназначенных для взрослых женщин, на этом месте чаще всего изображен один конь, реже два вставших на дыбы коня, еще реже два мирно бредущих друг за другом коня (ил. 4). При этом с внешней стороны нарисовано несколько полос бегущих чередой коней-олений-лосей. Я совершенно не склонна трактовать семантику коня через солярный культ, как уже лет двести принято в традициях мифологической школы. Как мне представляется, значение этой визуальной метафоры лежит на поверхности. Все старинные дома в Мезенском крае имеют «князевое» бревно с фронтальной скульптурой головы коня или оленя (к коньку прибавляются олени или лосиные рога) (ил. 5, 6). Хозяин дома метафорически воплощен в этом коньке. Так, умирая, пожилой знающий просил приподнять конек, чтобы облегчить себе агонию. Сны с комлевым деревом (дерево с корнем, из которого делают «князевое» бревно)

льице» (вышивание—шитье в символизме девичьего совершеннoleтия у восточных славян) // Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. 57: Женщина и вещественный мир культуры у народов России и Европы / отв. ред. Т. А. Бернштам. СПб., 1999. С. 211.

²⁴ Анализу семантики визуальных метафор фигуративного орнамента, его сюжетам, а также описанию телесного и социального опыта, лежащего в основе действительности метафор, посвящена моя статья «Повседневные и символические практики: правила метафорического переноса. Охотники и добыча». См.: Коммуникативные конвенции и социальные сценарии. Филологический практикум / сост. С. Б. Адоньева, С. О. Куприянова; под общ. ред. С. Б. Адоньевой. СПб., 2014. С. 31–56).

предвещают судьбу хозяину дома. Все кони традиционного русского фольклора являют собой аватар и alter ego мужских героев. Так, богатырские кони всегда проговаривают своим наездникам неясные тревоги, сообщают о конкретных опасностях, подсказывают выход из ситуации и спотыкаются исключительно по делу. Конь и герой неразлучны и неразделимы во внутреннем диалоге, т. е. являют мужчину в его героической ипостаси покорителя пространств. Для пряжи же конь в медальоне — портрет героя, а количественное сопоставление росписи внешней и внутренней сторон со всей очевидностью сообщает ей: «Вокруг тебя много мужчин, но твой, предназначенный тебе, — один (в крайнем случае — два)!».

На маленьких прялочках для девочек или совсем юных девушек в центральном медальоне устойчиво встречаются изображения лебедиптицы — пожалуй, самой устойчивой фольклорной женской формулы-метафоры (ил. 7). Вспомним хотя бы сказочных героинь, которые при любом удобном случае ударяются об землю и оборачиваются лебедью или птицей. Для тех зрительниц, для которых «конь» как образ суженого еще не актуален, мастера рисовали своего рода «зеркало» — встречу с собой в виде визуальной метафоры птицы. Елка, иногда попадающаяся на месте птички на маленьких прялках, тоже достаточно легко «расшифровывается» как символ (ил. 8). Елка — заметный издали (в прямом смысле) атрибут местного обряда *новизны*. Новизну (*новисью*) устраивали при первом выходе на сенокос в мужниной семье молодой жены. Молодая просила кого-то из мужчин рода вырубить ветки на верхушке выбранной ею елки. Она выбирала лучшую из окрестных елок: высокую, ровную, растущую на сухом месте подальше от реки, чтобы ее не смыло. В результате вырубки веток почти на самой макушке получалось художественно выстриженное вечнозеленое дерево-флаг. Женщины регулярно проводывали свою елку: проезжая мимо, беспокоились, не пала ли она или не засохла, ощущая связь своей судьбы с судьбой дерева (ил. 9).

Частенько художники во взрослых прялках позволяли себе вместо изображения коня в «медальоне» сюжетную сценку с фигурками людей, но только мужскими фигурками. Следуя логике презентации мужского в центральной сценке, художник изображает моряков на лодке-пароходе, санный выезд с ездоком с плеточкой или охотника на промысле. Палащелы рисовали идеального с мужской точки зрения избранника пряжи — промысловика, охотника, «из-за моря морянина». Так от художников и за-

казчиков женщинам-пряхам передавалось сообщение о ценностях, в частности о важных качествах спутника-партнера — бесстрашного путешественника, добытчика.

В фигуративном орнаменте легко увидеть сообщение, организованное знаками разных типов — иконическими, индексальными и условными²⁵.

Во-первых, определялось индексальное различие единственного и множественного числа, неопределенности и определенности. Есть множество птиц — и есть единственная. Есть множество коней — и есть один конь.

Во-вторых, иконически договаривались о словаре визуальных знаков — распознаваемых среди линий, черточек и завитушек коней, оленей и птиц.

На третьем уровне, символическом, уславливались о визуальных метафорах: конь — мужчина, птица — женщина, елка — тоже женщина. Знаки складывались в метафорическое высказывание: «Среди череды коней есть один, твой». Это сообщение могло иметь синонимический перевод: фигурки промысловиков, охотников и путешественников, самых престижных из суженых. Сюжетные сценки охоты добавляли: «Птица — добыча охотника». В фигуративных орнаментах с нами говорят на языке визуальных метафор, которые, так же как метафоры языковые, построены на принципах подобия. Мужчина похож на коня свободой перемещения, стремительностью движения и — ценностью для хозяйства. Женщину с птицей роднит возможность полета, пусть только воображаемого (полететь или улететь птицей, узнать, как поживает любимый, родная сторона и др.), красота этого полета и возможность быть добытой. Как ни грубы эти принципы сходства, доходчивость метафоры состоит именно в них.

²⁵ Согласно Ч. С. Пирсу, «знак может быть либо иконой, либо индексом, либо символом»: «Знак может быть иконическим (iconic), т. е. может репрезентировать свой объект главным образом через подобие... (образы, схемы, метафоры)»; «Индекс есть знак, который немедленно потерял бы качество, делающее его знаком, с исчезновением своего объекта... Такова, к примеру, мульда с отверстием, проделанным пулей, как знак выстрела; ибо без выстрела не было бы отверстия, но оно есть, приписывает ли кто-либо его появление выстрелу или нет»; «Символ не может указать на какую-либо конкретную вещь — он денотирует некоторый тип вещей. При этом он сам является не единственной вещью, но общим типом» (Пирс Ч. С. Избр. философские произведения / пер. с англ. К. Голубович и др. М., 2000. С. 77–93).

Гораздо сложнее понять, на каких принципах строится сообщение геометрического орнамента, состоящего из правильных, прорисованных красной краской квадратов, прямоугольников, «окошек», параллелепипедов, прямоугольных и равнобедренных треугольников, которые называются «бёрдо»²⁶. В середину каждого нарисованного красным сегмента черной краской вписаны «перышки», лепестки, волнистые линии и др. (ил. 10).

Внимательное изучение полос геометрического орнамента, а особенно сравнение оригинальной росписи прялок из Палащелья с подражательными орнаментами²⁷ выявило достаточно строгую систему отличительных признаков (ил. 11). Прежде всего обратим внимание на линии, нанесенные красной краской (это мергель — охра местных речных берегов, — разведенный на сере). Красные линии размечают основу и фигуративных полос, и геометрических бёрд. Черная штриховка (краской из сажи) наносилась пером поверх красной росписи. Черная графика более тонкая и детальная. Краснолинейные полосы бёрд представляют собой комбинации правильных многоугольников, составленных из треугольников или квадратов. Так, полоса шириной около трех сантиметров делится косыми чертами на ромбы, каждый ромб в свою очередь косыми линиями делится на равнобедренные треугольники. Полосы удваиваются или утраиваются, тогда ромбы образуют большие равнобедренные треугольники, составленные из маленьких (ил. 12).

Полоса-бёрдо может быть разделена вертикальными линиями на прямоугольники, внутри которых может быть проведена сквозная прямая линия, делящая все прямоугольники на два квадрата. Но два соседних прямоугольника тогда образуют большой квадрат, составленный из четырех маленьких. Дополнительно прямоуголь-

ники делятся косыми линиями на прямые треугольники, которые образуют новые комбинации фигур (ил. 13).

Даже столь лаконичное перечисление приемов комбинаторной геометрии, известных деревенским мастерам и используемых ими (напомним, что расписывали прялки по большей части обычные крестьяне в свободное от основных работ и промыслов время), показывает, что их пространственное воображение было весьма многообразно. Они легко импровизировали в предложенных рамках, складывали многоуровневые ряды на основе равноугольных треугольников-ромбов-шестиугольников-трапеций или равносторонних треугольников с прямым углом, квадратов или прямоугольников — т. е. сочиняли «тетрис» со всеми возможными элементарными геометрическими фигурами, кроме кругов. И редко ошибались! Чемпионаты по тетрису и сбору кубиков Рубика нужно было организовывать в Палащелье, если бы Палащелье не было так далеко не только от областного, но и районного центра.

Умение мастеров палащельской росписи легко, росчерком кисточки без линейки раскладывать сложные фигуры на простые мелкие, переводить многоугольники в квадраты и треугольники находит точную параллель в описании приемов измерения участков земли в старинных землемерных и градостроительных руководствах. Как я уже говорила, расписывали прялки крестьяне, которые прежде всего были земледельцами и промысловиками, а уж потом ремесленниками. Данные ревизских сказок сообщают, что жители Палащелья, за исключением нескольких, не считали себя деревообработчиками или ремесленниками, но прежде всего крестьянами-хозяевами²⁸. Так в геометрическом орнаменте проявляется та характеристика ментальности,

²⁶ Прямое значение слова «бёрдо» — часть ткацкого станка, дощечка (длиной от 25 до 70 см) с вертикальными прорезями или рамка с наборными пластинами, в щели которой пропускаются долевые нити. Ширина бёрда определяет ширину ткани.

²⁷ Центры подражающих палащельской росписи промыслов существовали в Коми, на Нижней Двине, на Пинеге, на р. Вашке.

²⁸ «Перепись 1897 года зафиксировала в Палащелье 46 дворов, 314 жителей (163 мужчины и 151 женщину). <...> 40 человек числятся лесными охотниками <...>. В деревне есть один коновал — Новиков Евмений Евсеевич. Странно, но только один крестьянин указан как дерево-обделочник: Федотов Александр Дмитриевич 37 лет — токарь, точит деревянные чашки. Изготовлением прялок, лукошек, коробов, чашек, ложек занимались многие крестьяне деревни. Видимо, переписчик не посчитал это занятие промыслом. Федотов Гаврил Корнилович 37 лет — содержатель земской станции, а его брат Прокопий Корнилович 30 лет — ямщик. Внесен в книгу как хлебопек Новиков Матвей Алексеевич, 27 лет, временно отсутствует, находится в Санкт-Петербурге. И, конечно, все крестьяне числятся земледельцами» (Новиков А. В. Деревни Лешу-конья: Исторические очерки. Архангельск, 2007. С. 228–229).

о которой писал Леви-Стросс при анализе удвоенных изображений — общность символического языка с социальной структурой, этосом и умениями. Навык геометрического мышления и разделов земли, принесенный предками мезенских крестьян из Новгорода и сохраненный в метисе черносошных, т. е. не крепостных крестьян, а тех, кто платил налог самостоятельно, проявился в палацельской росписи.

Посмотрим на эти геометрические навыки, сравнивая «книжное» знание с крестьянским метисом. Г. В. Алферова цитирует рукопись XVII века из собрания Российской национальной библиотеки «Книга, именуемая геометрией, или Землемерие радикалом и циркулем». В ней описываются основные приемы измерения длины, ширины и окружности земельных участков: «...по земле и по воде наукою степени измеряю... и круглое и длинное четвероугольно в сажнях учиняю... и по длине и по ширине также меры сказую, много ли кругом того места будет меры повествую»²⁹. Землемерие с помощью особых приемов могло любой по форме участок земли представить в виде суммы разновеликих квадратов: «...також ис тех мест меру вон вкладаю и четвероугольно ис того паки верстаю»³⁰. Все эти приемы давали градостроителям простые и легкие способы компоновки земельных участков с помощью простейших инструментов — веревок и мерных жердей, например: «Три поля были равны и сведены они в треугольные а из треугольных доспети четвероугольные». К данным веревных книг, т. е. документов, фиксировавших результаты работы землемеров на Мезени, мы еще вернемся. Но обратим внимание на то, что с конца XVI века регулярный передел земли был нормой в бассейне Мезени и вообще в Архангельской губернии. Свобода от крепостничества и отсутствие бар-землевладельцев

делали здешних крестьян ответственными за справедливое распределение находящейся в распоряжении общины земли. Чтобы исключить злоупотребления, кроме приглашенных специалистов-землемеров в переделе участвовали все хозяева. П. С. Ефименко так описывает практики передела земли, бытовавшие до конца XIX века: «Казенные земли, предоставленные в пользование сельских обществ <...> разверстываются и делятся по числу ревизских наличных душ крестьян, обыкновенно при каждой новой народной переписи. Раздел бывает в каждой деревне о себе, т. е. в каждой особо; иногда же в нескольких деревнях вместе, если они издавна имеют общее пользование в землях. Для *разверстки* (разграничения) выбираются из среды обществ добросовестные понятия крестьяне, или грамотеи-делильщики. Кому какие именно поля и на каком пространстве пришлось в наделе, записывается в долевые или веревные книги, которые хранятся у уважаемых старожил»³¹. Итак, оказывается, что геометрический орнамент эксплицирует навыки землемерной комбинаторики — перевода сложных по форме участков в простые геометрические фигуры для возможности их исчисления. И этим навыком, похоже, должны были владеть все крестьяне-хозяева, чей жизненный опыт и практики были связаны с необходимостью регулярного общинного передела земли³².

Любопытную параллель к взаимосвязи образительных и хозяйственных навыков у мезенских крестьян можно найти в ином регионе Русского Севера — в районе Белого озера на Вологодчине. Изучая коллекции прялок в отделе народного искусства Русского музея, я обратила внимание, что геометрический орнамент с прямоугольниками и их «производными» (а такие элементы кроме как в мезенской и борокской

³¹ Ефименко П. С. Обычаи и верования крестьян Архангельской губернии. М., 2009. С. 77–78.

³² На похожую матрицу чувствительности указывает К. Гирц, ссылаясь на исследование искусствоведа Майкла Баксендолла «Живопись и жизненный опыт в Италии XV века». «В качестве вещи, повлиявшей на формирование ренессансного способа восприятия живописи, Баксендолл рассматривает измерение, на примере которого хорошо видно взаимопроникновение привычек зрения и общественной жизни. <...> Без навыков (измерения. — И. В.) коммерция была невозможна, а именно торговцы, в основном, заказывали картины, а иногда даже писали их, как в случае Пьеро делла Франчески, составившего математический справочник об измерении. <...> Это, утверждает Баксендолл, особый интеллектуальный мир, но именно в нем жили все образованные классы в таких местах, как Венеция и Флоренция. Его связь с живописью и с восприятием живописи заключается не столько в вычислительных процессах как таковых, сколько в предрасположенности рассматривать структуру сложных форм как комбинации более простых, более правильных и более понятых форм» (Гирц К. Искусство как культурная система / пер. Д. Аронсона; под ред. А. Корбута // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. С. 41).

²⁹ Алферова Г. В. Русские города XVI–XVII веков. М., 1989. С. 63–66.

³⁰ Там же.

росписях — обе Архангельской губ. — встречаются еще и в резьбе — городецкой и тарногской) количественно проигрывает геометрическим орнаментам с кругами, полукругами и четвертинками с радиальными лучами разной частоты (ил. 14). Чаще всего искусствоведы и историки интерпретировали подобные орнаменты как знаки солярного культа. Как фольклорист и антрополог, больше десяти лет исследовавший район Белозерья, я понимала, что времена открытого поклонения светилу прошли для этой территории давно. Даже если солярный культ и царил там, то после этого были и могущественное христианское миссионерство (Белозерье с богатейшими и влиятельными Кирилло-Белозерским, Горицким, Ферапонтовым, Новоезерским монастырями и Нило-Сорской пустыней именуют Северной Фиваидой), а позже — тотальная советская коллективизация с уничтожением православных святынь. Однако на бытовом уровне местные жители воспроизводили практики и артефакты вполне «архаичные», вернее, единственно им известные. Так, они выпекают в русских печах хлеба и пироги круглой формы большого размера, которые потом режут сегментами или секторами (ил. 15). А какой еще формы можно печь хлеб? — спросили бы они. Меж тем мезенские хозяйки пекут хлеб в форме прямоугольных буханок, наливные шаньги или картофельные калитки — в круглых, но маленьких «индивидуальных» сковородочках, а ягодные и творожные пироги — в прямоугольных противнях. То есть мезенцы не режут хлеб и пироги секторами. Никаких особых запретов или осознанных правил по этому поводу нами не записано. Просто привычка.

Но еще большее впечатление производит другая общественная белозерская практика, построенная на геометрическом воображении в пределах окружности. С. Б. Адоньева, комментируя личный дневник белозерского крестьянина Дмитрия Лукичева, который он вел в 20-х годах XX века, обнаружила следующий способ справедливого деления рыбного улова: «Артельный лов, один из основных промыслов крестьян, живших в прибрежных деревнях Белозерского края, осуществлялся в расчете на то, что попадется ятва. Внутренний распорядок и обычаи артельной ловли определялись местной традицией. Государственная власть — и царская, и советская — определяла свое участие в этом промысле только размером и видом налога, который исчислялся иногда с невода, иногда с пайщика. Зимняя артель состояла не меньше чем из 40 рыбаков-пайщиков, которые выходили на зимний лов с лошадьми, на санях. Во главе артели был опытный рыбак — “ватаман”. В его компетенции было распределение функций артельщиков и раздел улова между рыбаками. Чтобы раздел был

честным, ватаман вставал спиной к добыче, зачерпывал ведром часть и выливал каждому пайщику (в ведро мог попасть и только снеток, и крупная рыба). С 1861 года озеро делилось на сектора между владельцами прибрежных территорий — помещиками, крестьянами, г. Белозерском, монастырями. Владельцы береговых линий, не занимавшиеся ловом, сдавали свой сектор в аренду. Летом, во время навигации, деление на участки соблюдалось не строго. Зимой, когда озеро вставало и начинался основной лов, сектора определялись следующим образом (ил. 16). В центре озера (приблизительно в 18 км от берега) устанавливался столб. В ясный тихий день на границах береговых участков разводили костры из сырого хвороста (для дыма), и на этот дым вели от столба границы участков, размечая их еловыми ветками, замороженными в лед. Каждая артель промышляла на своем участке озера, зимой чаще всего тагасами, мелкочаеистыми неводами, которые на время зимнего лова сшивались из личных сетей пайщиков»³³. Мы видим, что мышление кругами составляло своего рода геометрическую привычку белозерских хозяев. Так же, как мезенцы, они старались соблюсти справедливость в распределении блага, так же прибегали к жребию при распределении долей улова, но доли территориального деления (в данном случае почти правильной круглой формы озера) были иными.

Вернемся к палацельской росписи и обратим внимание на еще одно качество геометрического орнамента. Основным принципом геометрической комбинаторики в нем является равенство и обратимость фигур, или так называемая *конгруэнтность*³⁴ (от лат. соразмерный, соответствующий, совпадающий). Уильям Ивинс³⁵, рассматривая невербализованные представления греков о пространстве, отмечает: «Среди аксиом

³³ Мужской род. Первое лицо. Единственное число: Дневники Д. И. Лукичева и Д. П. Беспалова / сост., вступ. статьи и коммент. С. Б. Адоньевой. СПб., 2013. С. 121.

³⁴ Конгруэнтность в элементарной геометрии обозначает равенство фигур и тел. Две фигуры называются конгруэнтными, если одна из них может быть переведена в другую при помощи движения.

³⁵ Ивинс У. Искусство и геометрия: исследование пространственной интуиции (*Ivins Jr. Art and Geometry: A Study in Space Intuitions*. Cambridge, 1946).

и постулатов геометрии греки никогда не упоминали такой основополагающий принцип, как конгруэнтность, и тем не менее... она являлась одним из фундаментальных понятий греческой геометрии, определявших ее формирование, возможности и ограничения»³⁶. Равность элементарных фигур позволяет распределить имеющийся ресурс (пахотную землю, сенокос или пирог) на равные доли, тем самым соблюдая принцип справедливого распределения благ. Таким образом навык сложной комбинаторики конгруэнтных фигур демонстрирует ценности сообщества, а именно ценности равных прав его членов на доли в общем благе. О справедливости как главной ценности мезенского этоса свидетельствуют многие из когда-то бытовавших и сохранившихся до сих пор практик. Ценность эта проявляется в следовании правилу равного выделения долей (улова, урожая, наследства) или, например, в характере организации очередности совместного пользования общим ресурсом (*тонёй*³⁷ на реке, охотничьей избушкой). О реализации принципа справедливого распределения благ мы узнавали из включенного наблюдения за местными практиками, интервью и из этнографических описаний прошлого и позапрошлого веков.

Так, например, совместное пользование *тонёй* на реке было видно июльскими белыми ночами из окон дома, который мы снимали для экспедиции. К одному месту на реке по ночам стояла очередь из трех-семи рыбацких лодок. Все они пытались удачу в ловле семги — запрещенной очередными изгибами российского законодательства. На данный момент вообще все традиции рыбной ловли (спиннингом, сеткой и др.), далеко не только семги, находятся в противоправной и наказуемой зоне. В очередь на реке могли встать как местные жители, так и приезжие рыбаки, хотя последние, во-первых, не

сразу бы узнали правила поведения на реке, а во-вторых, могли бы спровоцировать панику и дальнейший конфликт, если бы их приняли за сотрудников рыбнадзора. Каждая лодка имела право забросить сетку один раз за подход к тоне. Каждый заход занимал минут двадцать. Это значит, что за час попытать своего счастья могло не более трех лодок, а за ночную вахту на каждую лодку могло выпасть от одного до максимум трех заходов. Однако мы не только не наблюдали попыток проскочить без очереди, мы не слышали о них ни разу. Такого не мог позволить себе никакого чина начальник. Только чужаки с большими деньгами и небольшой заботой о собственной репутации и безопасности могли попробовать нарушить принципы поведения на тоне. Нормы обычного права и неотвратимое наказание за их несоблюдение действуют на Мезени до сих пор. Принцип равенства в распределении блага, эксплицированный в орнаментальном паттерне прялки — паттерне как визуальном образце, реализуется в практиках дележа, составлявших социальный мир мезенских жителей на протяжении долгого времени.

Напоследок обратим внимание на еще одну деталь мезенской росписи — разнообразие мелких штриховок (разной направленности, ширины) и узоров (спиралек, завитушек, перышек, дуг и кружков) внутри геометрических фигур, сделанных разведенной сажой при помощи глухаринного пера или заостренной палочки. В пределах одного бёрда сочетаются обычно один-два типа черной графики. А на одной прялке их может быть шесть-семь. Как мне представляется, чередование штриховок внутри одной полосы орнамента тренирует принцип выделения долей в пределах одного ресурса. А разнообразие узоров в разных полосах узора свидетельствует о различии сортности ресурсов. Ведь

³⁶ Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М., 2005. С. 86.

³⁷ Тоня — яма на реке, место устойчивого клева.

³⁸ Приведем пример деления улова из полевого отчета «Невод — социальная сеть» А. Е. Трофимова по результатам фольклорно-антропологической экспедиции СПбГУ в Мезенский район в 2016 г.: «И. Н. Сидоров, житель деревни Мелогора и практикующий рыбак, утверждает, что улов делился на равные “пай”, по пайю для каждого члена группы (при этом дополнительный пай выделялся “на лодку”, т. е. дополнительную долю улова получал хозяин лодки); пай, в состав которых входила мелкая рыба, вычерпывались из общего улова ведрами, крупная и красная рыба распределялась на пай поштучно. Кроме того, М. А. Сидоров (1963 г. р.), житель той же деревни, говорит, что, так как у людей “глаза завидующие, руки загибающие”, рыбаки прибегали к так называемому куканью, особой форме жребия. Все члены группы, за исключением одного, поворачивались спинами к разложенному на пай улову; оставшийся же участник рыбалки показывал пальцем на пай и спрашивал, чей он. Тот, кто желал обладать данной частью улова, выкрикивал: “Мой!” Житель деревни Азаполье М. А. Падружин (1965 г. р.) добавил, что при дележе добычи применялись также детские считалки; кроме того, изредка для дележа улова привлекался маленький ребенок, решение которого для рыбаков было законом (потому как никто не имел права взыскать с малолетнего)».

справедливое деление учитывает не только математическую равенность долей, но и качество распределяемого блага³⁸. Если при дележе улова каждому члену артели достанется по рыбе равного размера, но у одного это будет щука, у другого семга, а у третьего горбуша, то принцип справедливости будет нарушен. Различение качества или сорта благ — один из постоянно тренируемых навыков на Мезени. Причем тренинг этот происходит публично, и часто в ритуальной ситуации. Так, во время поминального обеда на стол должны последовательно подать от трех до семи перемен рыбных блюд. Обед начинается с самой обычной рыбы (сороги или ельца) и постепенно по мере возрастания «цены» рыбной породы доходит до семги. Например, последовательность подачи блюд может быть такой: сорога — щука — камбала — хариус — треска — семга. Наблюдаемые нами иногда шуточные, но тем не менее действенные и неоспариваемые дележи улова происходили сначала по качеству (сорт) рыбы, потом по размеру. Если совершенно равного деления не получалось, тогда рыбаки и участники рыбной ловли (например, любопытствующие антропологи) прибегали к помощи жребия (ил. 17).

Известно, что при делении земельных наделов в крестьянской общине при системе чересполосицы везде принималось в расчет свойство земли. По данным П. С. Ефименко, пахотная земля в Архангельской губернии «делилась по сортам:

- горбылистая горняя, или легкая, то есть лучшая;
- равная и средственная — средней доброты;
- тяжелая, лежаницы и оплошная: худшая и в низких местах;
- и еще залежи, или запущенная, запущенная.

При этом для справедливого надела берутся во внимание *дальние* и *ближние* поля, то есть *присельные поля* и *запольные пашни*»³⁹.

Итак, земля в конце XIX века делилась между дольщиками не только по размеру долей, но и по сортам по двум признакам: по качеству почвы и удаленности от деревни (кроме трудностей пути к дальним полям учитывалось и то, что навозом удобряли земли ближние к деревне, а до дальних добирались редко). Джеймс Скотт пытался разобраться в «сложной путанице» наделов при системе чересполосицы в русской деревне. При этой системе распределения в каждом поле определенного сорта (урожайности) выделялись доли-полосы (ср. с формой росписи на прялке) для всех хозяев (ил. 18). Дж. Скотт отмечает, что чуть не ювелирное распределение «должно было гарантировать, что все деревенские хозяйства получат полосу земли в каждой экологической зоне <...> и разумно подстраховывало семью от риска неурожая»⁴⁰.

Итак, отмеченные в геометрическом орнаменте палацельской росписи признаки — комбинация сложных фигур из простых (треугольников и квадратов) (1); конгруэнтность частей (2) и многообразии штриховок-узор (3) — находят параллели в хозяйственных навыках, или метисе. В принципах равенности долей по размеру и сорту в землемерии, дележе улова, наследства и других благ. Перечисленные навыки составляют метис взрослых мужчин (большаков) локального сообщества и отвечают актуальному этосу, системе ценностей, чувств и восприятия данного коллектива. Эмоции и матрицы чувствительности мезенского крестьянства связаны с чаянием справедливого распределения ресурсов между членами общины и принятием ответственности за каждое его исполнение.

³⁹ Ефименко П. С. Обычаи и верования крестьян Архангельской губернии. С. 78.

⁴⁰ Скотт Дж. Благими намерениями государства: почему и как проваливались проекты улучшения условий человеческой жизни / пер. сангл. Э. Н. Гусинского, Ю. И. Турчиновой. М., 2005. С. 64.

Нельзя сказать, что этос справедливости не претерпевал изменений на протяжении XX века или его принципы не нарушали время от времени отдельные корыстолюбцы. П. С. Ефименко приводит свидетельства того, что мужики иногда злоупотребляли своим геометрическим знанием и могли обмануть вдову, отделившуюся со своим наделом от семьи⁴¹. Но при раскрытии обмана сельское самоуправление постановляло восполнить потери деньгами или урожаем. В практиках и орнаментах эксплицируются одни и те же порядки: например, справедливое деление ресурсов (земельных наделов, сенокосов, порций еды), организация очередностей и последовательностей (пользования охотничьими угодьями и избушками, установления сетей на рыболовецкой тоне). Геометрический орнамент палацельской росписи представляет своего рода таблицу правил справедливого деления, в которой запечатлен этос этого сообщества. Или растиражированную на огромной территории памятку принципов, ценностей и представлений о красивом, гармоничном и справедливом устройстве мира вокруг себя.

⁴¹ Ефименко П. С. Обычаи и верования крестьян Архангельской губернии. С. 68.