**"Микромир" героя и макроструктура художественного пространства**

Игорь Лощилов

I

Я расставлю слова

в наилучшем и строгом порядке -

это будут слова, от которых бегут без оглядки

Юрий Одарченко

Согласно В. Сапогову, "в создании добычинского текста большую роль играет добычинский ономастикон" (1995, с. 262). При этом "имена героев Добычина - безличны, они не допускают никакой этимологизации. Они - как бирки или номера в концентрационном лагере" (там же, с. 263). Это утверждение не представляется возможным оспорить, если говорить о прозе Добычина в целом. Рассказ "Сиделка", однако, отклоняется от этой нормы, которую исследователь убедительно противопоставил концепции имени у Флоренского: "насекомая" фамилия "героя" рассказа - Мухин - находит подтверждение в семантике 'малости', 'ничтожности', 'инфантильности' его образа: "<...> тоненький, штанишки с отворотами, над туфлями зеленые носки" (Добычин 1999, с. 82). "Пространство порождается самопроявлением сущности, и потому строение пространства в данном произведении обнаруживает внутреннее строение сущности, есть проекция и внятное о нем повествование. Но на пути к такому пространство-устроению возникает орган этой деятельности. Он - уже в пространстве; его можно сравнить с непротяженною, но координированною с другими точкой. Эта точка - имя. " (Флоренский 2000, с. 20)

Как же разворачивается эта точка в причудливо-пунктирном добычинском повествовании? Характерные приметы добычинского стиля - "краткость, синтаксическая и лексическая бедность абзаца и фразы", "неразвитость диалога" (Щеглов 1993, с. 28), тяготение к номинативности - вытекают, кажется, из самой природы отношения между человеком и миром "мелочей", микромиром: "Мелочь 'ущербна' не только как смысл, но и аксиологически: она неполно-ценна. Контексты (например, интерьер), пытающиеся приручить или образумить мелочь, носят смешанный характер: они не только совокупности знаков, но и ценносто-событийные поля со сложной медиативной перспективой. <...> Мы не знаем, какое пространство образуют мелочи (они ведь некие переживания на грани субстанционального, а не сами вещи). <...> Жук ползет. Можем ли мы построить полное высказывание, предложение, которое содержало бы дополнение или обстоятельство? Жук ползет по тропинке. Но это тавтология, мы его на тропинке и видим. " (Шифрин 1993, с. 62-63) Это напоминает об особенностях восприятия добычинской прозы: "Читать приходится с большим вниманием, буквально ползти по тексту, не пропуская ни одной мелкой детали - главным образом потому, что все детали представляются равно незначительными, и трудно предугадать, которые из них могут оказаться важными для понимания целого. Ввиду мизерных масштабов происходящего ("я нашел пятак", "мы поболтали", "мальчик состроил мне гримасу", "я сказал 'здравствуйте'" и т. д.) - читателю приходится настраивать себя на микроскопическое зрение, как при разглядывании филигранного узора. " (Щеглов 1993, 27)

Это погружение в микромир компенсируется на уровне архитектоники целого рассказа за счет формирования макрообраза пространства, которого читатель, как правило, не осознает (во всяком случае, при первом знакомстве с текстом). Следует обратить внимание на то, что во внутренней форме добычинской фразы - о чем бы она не сообщала читателю - содержится некоторый пространственный вектор, подобно векторному моделированию пространства в поэтических текстах (Чумаков 1999, с. 341).

Под деревьями лежали листья.



Таяла луна.



Маленькие толпы с флагами спускались к главной улице. На лугах за речкой блестел лед, шныряли черные фигурки на коньках.



- Здорово, - трогал шапку Мухин. Улыбаясь, бежал вниз. Выше колен - болело от футбола. <...>



Товарищ Окунь, культработница, стояла на балконе со своим секретарем Володькой Граковым.



- Вольдемар - мое неравнодушие, - говорила Катя Башмакова и смотрела Мухину в глаза. (Добычин 1999, с. 82)



Выстраивается жесткая система волевых формообразующих "движений": мир вокруг Мухина разворачивается за счет чередующихся перемещений вниз, вверх - и после вдаль, в стороны. При этом выстраивается система корреспонденций между пространством ландшафта и телом персонажа: "Улыбаясь, бежал вниз. Выше колен - болело от футбола. " Движения вверх-вниз способны "утончаться" и в пределах одного предложения: "На него засматривались: тоненький, штанишки с отворотами , над туфлями зеленые носки ". Под нарративными покровами скрыты формообразующие прикосновения к фантомной "плоти" героя.



Ландшафт (в большей степени, чем интерьер, пытающийся "приручить и образумить" мелочь: маленькие толпы, Мухина) моделируется наподобие античного амфитеатра. Это конус, основание которого простирается вверх, в небо. "Срезанная" вершина этого опрокинутого конуса - площадь Жертв с головой товарища Гусева на острие, к которой необходимо спускаться по невидимым невооруженным глазом "склонам". Четвертое из предложений корреспондирует к композиционной середине рассказа: "На лугах за речкой блестел лед, шныряли черные фигурки на коньках. " > "За лугами бежал дым и делил полоску леса на две - ближнюю и дальнюю. " Наряду с "фламандско-брейгелевскими" ассоциациями в контексте эстетики модернизма актуализируются связи со сферической и чашно-купольной (В. Стерлигов) концепциями пространства. Кроме того, разделение пространства на ближнее и дальнее в композиционной сердцевине создает возможность выхода на уровень самоописания текста: все, что было до "осевого" предложения - "ближнее" текстовое пространство, после (вторая половина рассказа) - "дальнее".



Итак, имя > персонаж > ландшафт > текст. "Половины", в свою очередь, делятся пополам со-противопоставленными репликами персонажей, важными для понимания места Мухина в "большом мире": "- Товарищ Гусев подошел вплотную к разрешению стоявших перед партией задач!" Безымянный оратор произносит перед толпой нелепый риторико-идеологический штамп, неосознанно цитируя слова Ленина о Герцене (Добычин 1999, с. 470). "Нет, - покачал Мухин головой печально. - Кому я нравлюсь, мне не нравятся. А чего хотел бы, того нет. " Мухин говорит о самом сокровенном, обращаясь к другу - выпущенному из тюрьмы растратчику Мишке-Доброхиму. Здесь видна осознанно завуалированная тема фатальной не-встречи, невозможности встречи (собственно, даже знакомства) с сиделкой - в "мухинском" плане (и нелепый намек на "любовный треугольник" сиделка - Мухин - Катя Башмакова); в "обымающем" героя и окружающий его мир авторском плане это - метафора трагической неосуществимости гармонии в земном мире, ведущей к а-топизму, художественному отрицанию всякого пространства. В. Топоров видит в каламбуре "Где вода дорога? - говорили за столиком. - Рога у коровы, вода в реке" "индивидуальный знак" писателя и трагическую проекцию семантического бинома вода/смерть [самоубийство] из сферы искусства - в пространство жизни и судьбы писателя (1995, с. 89). Каламбур находит симметрическое соответствие в "рыбьей фамилии" товарища Окунь.

Сферическому пространству "большого мира" противопоставлено пространство кубическое, точнее - квадратичное. Это пространство провинциального советского городка, пространство нового тоталитарного социума. Оно "исполнено" Добычинам с подлинным блеском мастера лаконического письма: "Вертелись. Сзади было кладбище, справа - исправдом, впереди - казармы. " (Добычин 1999, с. 82)

Неосмысленному вращению маленьких толп (Эйдинова 1995, с. 108) противопоставлен квадрат, намеченный тремя точечными движениями (слева, вероятно, - подразумеваемый образец монументального искусства). Ритм фразы - маршево-хореический (предшествующее вертелись - слово-амфибрахий), подчеркнутый фонетической аттракцией в среднем звене: справа - исправдом. В подтексте ощущается присутствие пословицы, обретшей неожиданно зловещий смысл в советской фразеологии 20-х годов. В предисловии к книге Ф. М. Орлова-Скоморовкого, например, говорится: "Те, кого я буду выводить, в общежитии считаются неисправимыми, как все горбатые; они будут исправлены не мной, а большевиками или могилой. А вот великое множество горбящихся из интеллигенции еще исправимы <...>" (Орлов-Скоморовский 1921 [1994], с. 11) В. С. Бахтин отмечает монтажный стык и своеобразную темпоральность, "спрятанный смысл, возникающий от соседства фраз: решение задач партии - и кладбище в прошлом, исправдом в настоящем и казарма как будущее" (Добычин 1999, с. 31). Нет уверенности, что такое прочтение правомерно: оно становится возможным благодаря тому "избытку" знания о дальнейшем развитии событий, который не в силах сбросить со счета сегодняшний читатель, и которым не обладал человек 20-х годов. Впрочем, оно закодировано уже в пространственно-временной метафоричности фразы Сзади было кладбище <...>: сзади - несомненно, в пространстве ("позади затылков"), но это пространство принадлежит тем, кого нет в сегодняшнем мире, чье время позади.

Человек в новом мире "зажат" между кладбищем (там лежат "неисправимые"), тюрьмой (исправительным домом), казармой (там тоже "исправляют" и приводят к "общему знаменателю") и идолом нового "праведника", о причинах смерти которого читателю дано знать не больше, чем о жизни и смерти капустинской бабушки, также погребенной на площади Жертв. В комментариях к "Полному собранию сочинений и писем" писателя говорится, впрочем, что "эпизод с открытием памятника Гусеву почти документально воссоздает реальные картины закладки и открытия памятника Игнату Фокину (1889 - 1919), одному из организаторов советской власти на Брянщине" (Добычин 1999, с. 469). Общий семантический знаменатель - унификация человеческого материала, его "исправление", "перековка", "чистка": "Задумчивые, напевали:

- Чистим, чистим,

чистим, чистим,

чистим, гражданин.

(Добычин 1999, 83)

Пространственному ограничению ("оквадрачиванию") соответствует регламентация времени: "В комнатке темнело. Над столом белелось расписание: физкультура, политграмота..." (Добычин 1999, с. 83) Во второй половине рассказа пространство тяготеет к "замыканию" в кубических интерьерах: инсталляция на витрине в окне "Тэжэ" (в миниатюре воспроизводящая архитектонику пространства рассказа: "Кругом была разложена "Москвичка" - мыло, пудра и одеколон <...>" - профанирующий след присутствия 'столичного' в глубоко 'провинциальном', "заштатном"), столовая, комнатка героя, кинематограф, упоминания которого строго симметризованы относительно "осевой" реплики Мухина. Существенна и экспликация образа зеркала (Эйдинова 1996, 104-105).

Мухину (почти что точке...) задана принципиально неразрешимая задача. Это - едва ли не воплощенная в конфликте двух типов художественного пространства задача о квадратуре круга. Он в равной степени принадлежит как округлому и ярусному пространству природы, так и квадратному - советского социума, но принадлежать и тому и другому одновременно невозможно.

Понятно, отчего непредставимо и его воссоединение с сиделкой. "Смутный объект желаний" Мухина "живет" исключительно во второй четверти рассказа (в каждой из частей приблизительно по сотне слов; известно, что Добычин считал слова в своих рассказах [1999, с. 314]). И - в финальной реплике.

Всего четыре предложения связаны напрямую с "героиней", профессия которой дала имя добычинской новелле: "Щекастая в косынке, - сиделка, - высунув язык, лизала губы и прищуривалась. " "Сиделка уходила. " "Сиделка скрылась..." и "- Я чуть не познакомился с сиделкой, - сказал Мухин. " - в "дальней половине" рассказа. С аналогичным лаконизмом упоминаются в рассказе небесные тела: "Таяла луна. " "Спускалось солнце. " "Светились звезды. " "Спустились к речке: тихо [ ], белая полоска от звезды [ ]. " Однако, начиная с первого упоминания, ткань повествования все больше "намагничивается" памятью о встрече (не-встрече) с сиделкой, силовыми линиями телесного (и психологического) тяготения к ней. Симметрично сиделке в общей композиции рассказа локализовано желанное и небывалое: "куда-нибудь уехать, стать кинематографическим актером или летчиком". Мухину не нужна ни жена (на эту роль претендует, вероятно, томная Катя Башмакова), ни любовница; ему необходима сиделка - сестра [милосердия] и кормилица. [В идеале, вероятно - близнец, Мухин № 2. Фамилия Володьки <Вольдемара> Гракова, возможно, - намек на близнечность: братья Гракхи, в то время как две версии его имени - иронический намек на имя "вождя мирового мирового пролетариата" (как и сама "балконная" локализация: Ильич на балконе особняка Кшесинской). Кроме того, слово балкон ассоциативно связано с общеизвестным - в школьном бытовании, например, - каламбуром типа "Где вода дорога?": "На бал кони ходят?"] Он стремится к ней - и боится ее в одно и то же время. Возможно, он болен? Или хранит память о тяжелой болезни в прошлом? Откуда ему стало известно о профессии предмета своих желаний? [В позднейшей и "укороченной", неопубликованной при жизни автора редакции рассказа возникает некоторая определенность: "Под знаменами Союза Медсантруд сиделка, высунув язык, лизала губы и прищуривалась" (Добычин 1999, с. 394)] Пространственные векторы ближе к финалу рассказа все чаще направлены внутрь тел персонажей новеллы, и представляют - подобно воде - угрозу для их жизни и здоровья: "Стаканы, чтобы чего-нибудь не подцепить, ополоснули пивом" (Добычин 1999, с. 83) На этом смысловом уровне пространство помысленного действия "умаляется" до масштаба болезнетворных микробов...

Но, - может быть, она сиделка, потому что сидит в момент, когда ее увидел Мухин? [Подобно тому, как молодой Вертер у Зощенко "вертер", потому что вертит педали велосипеда. ] Или решающую роль в наречении героини (и рассказа) играет ее косынка?

На эти вопросы нет ответа в тексте рассказа. Стратегия Добычина-прозаика попадает в резонанс с мыслями, высказанными Робертом Музилем в дневниковых записях 1905 года: "Читатель, так сказать, чувствует: за истекшее время что-то произошло. Персонажи живут в романе не только там, где о них рассказывают, но и там, где они не появляются, - живут самостоятельной жизнью, приходят и уходят, причем каждый раз несколько переменившиеся. <...> В целом этот эффект может быть еще усилен, если то, что рассказывается о людях, нигде не выстраивается в самодовлеющую причинно-следственную цепь, а везде будут оставаться заметные пробелы между теперешним и последним status quo ante. " (Музиль 1980, с. 271) Так в фильмах Алексея Германа герои иногда смеются шуткам, которые им хорошо известны, но о которых ничего не знает зритель, оказавшийся, подобно читателю Добычина, "подселенным" (Топоров 1995, с. 86) в давно готовый, абсолютно чужой и странно знакомый мир.

Сиделка даже не заметила Мухина, не выделила его из толпы: их кругозоры не только несовместимы, но и не имеют точек пересечения. Последняя реплика - пуант новеллы, добычинское Душ Шарко, ваше превосходительство! - придает образу героя уже не столько инфантильные, сколько подростковые черты: "крик души" в форме саморазоблачительного бахвальства.

Та, кого Мухин почему-то называет сиделка, ничего не узнала о нём, и слава Богу. Мы тоже ничего не узнали бы ни о них, ни о мире, в котором они живут: писателю Л. Добычину не было бы до них никакого дела.

"Щекастая в косынке, - сиделка, - высунув язык, лизала губы и прищуривалась. "

Из насекомоядных?..

Несомненно.

II

|  |
| --- |
| Мы сядем с тобою ветер  На этот камушек смерти. |
| Александр Введенский |

Из девяти рассказов, вошедших в первый сборник писателя, пять озаглавлены фамилиями центральных персонажей ("Козлова", "Ерыгин", "Савкина", "Сорокина" и "Конопатчикова") и один - кличкой козы ("Лидия"). На первый взгляд может показаться, что рассказ "Сиделка" вполне мог бы быть назван "Мухин".

Функция сиделки - уход за "тяжелыми", лежачими больными - за теми, кто не в состоянии самостоятельно вставать и передвигаться. Насколько можно судить, Мухин молод, здоров, и далек от подобной "вегетативной" соматики. Мало того: он занимается спортом, развивающим нижние конечности: "Выше колен - болело от футбола. " [Добычин 1999, с. 82]. Впрочем, если учитывать архаику, спортивные состязания связаны с похоронным обрядом и за счет витальной силы молодежи компенсируют отсутствие таковой у покойника. Боль выше колен, свидетельствующая, казалось бы, об избытке здоровья, - агент грядущих (рано или поздно...) смерти и болезни Мухина, подобно тому, как Москва "спряталась" в этикетках мыла "Москвичка" на витрине в окне "Тэжэ", а Рим - в фамилии секретаря товарища Окунь. Фамилия искушающей Мухина Кати Башмаковой связана с семантическим полем обуви и также представляет собой "стрелку", отсылающую в пространство телесного низа. Впрочем, она интерсует протагониста еще меньше, чем Мишка-Доброхим.

Возбуждение, охватившее Мухина при виде сиделки, скорее всего, эротической природы (ср. "<...> третий был тот, щупленький" в рассказе "Савкина" или "невысокий, с поднятым воротником и в кепке с клапаном" из "Портрета"). Грубо говоря, он мечтает "использовать" сиделку "не по назначению", тем самым "переводя" ее мысленно (точнее, в "затекстовом" пространстве сексуальной фантазии) в "небывалое" горизональное положение. В свете этих соображений представляется значимым (и эффектным), что рассказ, называемый "Сиделка" открывается предложением "Под деревьями лежали листья" (курсив мой - И. Л.).

Название связано с пластико-динамическим колплексом лежать/ сидеть/ стоять, компоненты которого разными способами - и с разной степенью "эксплицированности" - присутствуют в словесной ткани рассказа. Семантический комплекс 'положения человеческого тела' "центростремителен" и незаметным образом противостоит "центробежному" образу бессмысленного "броуновского" движения (шныряли, толклись, наконец отправились, егозили, вертелись, начинали разбредаться, потолкались у кинематографа). В ключевых точках рассказа сидение сплавлено со словами, связанными с чтением, едой и ритуальной стороной новой государственности: "У памятника егозили, подсаживали влезавших на трибуну. " "В столовой Мухин засиделся за газетой. " "Зашли в купальню и жалели, что не захватили семечек, а то бы здесь можно посидеть. " На этом фоне "- Выпустили? - встрепенулся и поздравил его Мухин" отсылает к формулам сидеть в тюрьме (в исправительно-трудовом доме) и сидеть за решеткой.

Начало рассказа хиазматически (низ -> верх \ верх -> низ) корреспондирует к началу последней из "четвертей" и акцентирует противопоставление горизонтали и низа - вертикали и верху: "Под деревьями лежали листья. Таяла луна" > "Светились звезды. У ворот шептался кто-то. Шелестели листья под ногами. " Верх и низ центрируются вокруг неопределено-личного шептался кто-то. Вероятно, квадратичность композиции (четырехчастность) с самого начала была важным компонентом поэтики новеллы Добычина; следы авторской рефлексии найдем в письме К. И. Чуковскому 1924 года: "Рассказ я вышлю 12 января - он будет готов скорей, чем я думал. <...> Только, он будет не длинный, а опять в четырех главах, как и прежние. Должно быть, мне не уйти от "четырех глав" (Добычин 1999, с. 251) Между "<...> лежали листья" и "Шаги стучали по замерзшей глине" + "Шелестели листья под ногами" упомянуты кладбище (где лежат мертвые) и три покойника (капустинская бабушка, товарищ Гусев и самоубийца Сёмкина). [Снова 3 + <1>. ] Деление на четыре композиционных блока не эксплицировано в "Сиделке", как в "Козловой", "Встречах с Лиз", "Савкиной", "Ерыгине", "Конопатчиковой" и "Портрете" ("Лидия" и "Дориан Грей" - трехчастны). Однако оно чрезвычайно важно для осознания конструкции рассказа. Любопытное наблюдение, касающееся продуктивности "матричного" (Спивак 1990) чтения добычинской прозы, содержится в заметке И. А. Каргашина: "<...> речевые отрезки "перекликаются" между собой благодаря аллитерации, так что и самом деле текст рассказа требует не только линейного, но и "вертикального" прочтения! Перед нами начало абзацев только на одной страничке рассказа "Сиделка":

Спускалось солнце. Церкви розовелись.

Шаги стучали по замерзшей глине. <...>

Светились звезды. У ворот шептался кто-то.

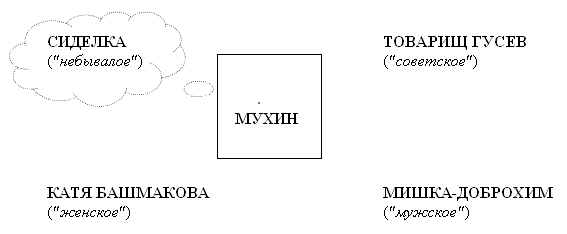
(Каргашин 1996, с. 21)

Лежанию со-противопоставлено стоячее положение - буквальное ("Закрытое холстом, стояло что-то тощее" - памятник, представляющий в мире живых лежащего в земле "героя") и пародийно-метафорическое ("Товарищ Гусев подошел вплотную к разрешению стоявших перед партией задач!" и "Трубя, маршировали - хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину: <...>")

" <...> художественный мир писателя видится принципиально атемпоральным, в каком-то смысле безысходным" (Неминущий 1996, с. 255); сидение - удел живых в созданном писателем мире (в символическом аспекте - это тупик, ибо оно бесплодно): "<...> жалели, что не захватили семечек, а то бы здесь можно было посидеть". Еда и питье локализованы исключительно во второй половине рассказа: сытенький Мишка идет обедать домой, Мухин обедает - и читает - в столовой, фигурируют также семечки, столовая "Моссельпром", наконец, пиво. Упомянутые на уровне бытовой реалии семечки, кроме того, незаметным для читателя образом, отсылают к символике семени и рода. Пространство казармы в художественном мире Добычина также связано с бесплодием однополой идиллии: "- В ротах, - встрепенулась Золотухина, - в этот час солдаты поют "Отче наш" и "Боже, царя". А перед казармой - клумбочки, анютины глазки... " ("Встречи с Лиз") "Прошли казарму, красную, с желтым вокруг окон. Взявшись за руки, прогуливались по двое и по трое солдаты. " ("Лидия")

Интересные оттенки смысла дает рассмотрение слов с семантикой цвета: <...> черные фигурки на коньках - На кумаче блестела позолота. Над белыми домами канцелярий небо было синее. - <...> над туфлями зеленые носки - <...> в окне "Тэжэ" блестела радуга <...> ночь синяя, снежинки... - Церкви розовелись. - В комнатке темнело. Над столом белелось расписание: физкультура, политграмота... - <...> белая полоска от звезды. - <...> хохлушка в коричневом галстуке. Камертоном всему рассказу служат миниатюрные черные силуэты конькобежцев. Наиболее частотная белизна объединяет образы макропространства (дома, полоска от звезды) с образом двухмерного пространства бумаги (расписание), синева неба - реальное пространство с фантомным (ночь синяя на витрине), а зеленые носки Мухина корреспондируют к коричневому галстуку продавщицы пива, незаметно задавая древесный фон (< "Под деревьями лежали листья"). Кумач советских знамен со-противопоставлен розовеющим куполам церквей, блеск роднит их с зеркальцем на витрине. Во второй половине рассказа цветовая гамма становится более динамичной (два раза семантика цвета выражена глаголами: розовелись и белелось) и более полной (вплоть до упоминания радуги).

Мир природы (Неминущий 1996, с. 256), как было показано - круглый; мир социума (семьи и государства) - квадратный: у сиделки в рассказе есть три сильных "конкурента", каждый из которых является персонификацией некоторой "идеи".



Как отмечает Е. Фарыно, особую роль в художественных текстах играет "очень ограниченный репертуар восходящих к ритуалам действий-жестов типа 'садиться/вставать', 'пить/есть', 'свистеть/петь/играть', 'оборачиваться/оглядываться', 'дарить/меняться/продавать' и т. п.). " (Фарыно 2002, с. 68) У каждого из "конкурентов" сиделки своя звуковая и телесная стратегия искушения (соблазнения) героя: Катя Башмакова смотрит Мухину в глаза и позванивает на гитаре. Мишка посвистывает, дважды упоминаются его руки ("Запихнув руки в карманы <...>" и "Шли под руку"; в поздней редакции он "трогает Мухина за локоть" [Добычин 1999, с. 394]); кроме того, контакт с Мухиным осуществляется на самом верхнем телесном ярусе: "Прислушался. Состроил хитрое лицо. - Нет, - покачал Мухин головой печально <...>".

Перед открытием памятника товарищу Гусеву играла музыка, а "явление народу" головы на острие отмечено фразой "Заиграл оркестр". Парадоксальный представитель мертвого (лежащего в земле) сына в мире живых активен на уровне корпуса: "Гусевский отец, в пальто бочонком - с поясом и меховым воротником, взял Мухина за пуговицу. " Звуки оркестра сливаются - в каноническом тексте - со звуками похоронной процессии: "Трубя, маршировали - хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину". Следует отметить, что в позднейшей версии "похоронная" тема звучит в принципиально другой аранжировке: "- Мне необходимо, - устремился Мухин. Черт возьми: дорогу перерезали. Старуху Железнову хоронили по-церковному. Покачивались на ходу хоругви, и негромко пели отдуваемые ветром голоса. - Религиозный предрассудок, - подошел и тронул Мухина за локоть Мишка Доброхим. - Я никогда не верил в эти глупости. Сиделка скрылась..." (Добычин 1999, с. 394) Укажем, что в обоих случаях с похоронами связано появление Мишки, составившего "пару" Мухину во второй половине рассказа. Фамилия старухи, как можно предположить, компенсирует опущенное слово острие, важное для создания образа и ощущения: острие - перерезали - Железнова. [В этот же ряд, возможно, входят и "чёрные фигурки" на коньках. ]