

Город как образ и понятие  
в повести С. Кржижановского  
«Штемпель: Москва»

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, roetika@gmail.com*

*Аннотация.* В статье анализируется представление о Москве в повести в письмах С. Кржижановского «Штемпель: Москва». Ее основная цель – исследование особенностей видения Москвы и ее представления в указанном тексте в связи со спецификой субъектной организации повести. Методологической основой является концепция исторического развития и взаимодополнительности категорий образа и понятия, сформулированная в трудах О.М. Фрейденберг. В повести Кржижановского категории образа и понятия также являются предметом рефлексии, но там они резко противопоставляются, в то время как на уровне поэтики оказываются взаимодополнительными. Новизну статьи определяет тот факт, что «Штемпель: Москва» пока практически не становилась предметом специального литературоведческого рассмотрения, а Москва в ней если и рассматривалась, то только как пространство или персонаж, без подробного концептуального анализа. В результате делаются выводы о специфике видения и понимания Москвы как многомерной образно-понятийной категории, связанной с восприятием субъектом рассказывания себя и своего творчества.

*Ключевые слова:* Кржижановский, образ, понятие, городской текст, московский текст, повесть в письмах

*Для цитирования:* Малкина В.Я. Город как образ и понятие в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 101–112.

The city as an image and a concept  
in S. Krzhizhanovsky's story  
"The Stamp: Moscow"

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, poetika@gmail.com*

*Abstract.* The article analyzes the beliefs about Moscow in the S. Krzhizhanovsky's story in letters "The Stamp: Moscow". Its main purpose is to study the peculiarities of Moscow's vision, its presentation in the text in relation to the subject organization of the story. The methodological basis of the article is the theory of historical development and the complementarity of such categories as the image and concept, formulated in the works of O.M. Freudenberg. In the Krzhizhanovsky's story, categories of the image and concept are also the subject of reflection, but there they are sharply contrasted, while at the level of poetics they turn out to be complementary. The novelty of the article is determined by the fact that "The Stamp: Moscow" has so far practically never been the subject of a special literary examination. Moreover, in the story Moscow, if it was considered, then only as a space or a character, without a detailed conceptual analysis. As a result, conclusions are drawn about the specifics of the vision and understanding of Moscow as a multidimensional, figurative and conceptual category related to the perception by the subject of telling himself and his work.

*Keywords:* Krzhizhanovsky, image, concept, city text, Moscow text, story in letters

*For citation:* Malkina VYa. The city as an image and a concept in S. Krzhizhanovsky's story "The Stamp: Moscow". *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;2: 101-12.

### *Введение*

Повесть С. Кржижановского 1925 г. называется «Штемпель: Москва»; так что уже заглавие привлекает наше внимание к городу. Но чем именно является Москва в этом произведении – местом действия, пространством, персонажем, текстом или чем-то еще? Именно эта проблема находится в центре нашей статьи.

Данное произведение не так уж часто привлекало внимание исследователей. Фундаментальной работой является статья В.Н. Топорова [1]. В статье есть целый раздел, посвященный повести «Штемпель: Москва» и другим «московским текстам» С. Кржижановского, однако Москва там рассматривается именно как пространство, пусть и специфическое («минус»-пространство

во, по терминологии В.Н. Топорова). Однако для нас важно, что В.Н. Топоров говорит о соединении в произведениях Кржижановского рационального и чувственного познания: «Кржижановский не только знал пространство <...>. Кржижановский еще и “чувствовал” пространство» [1 с. 479].

Отчасти продолжает концепцию В.Н. Топорова в плане исследования московского пространства С. Кржижановского и Л.В. Подина [2]. Как часть «московского текста» повесть упоминается в книге А. Люсого [3], а И.Б. Делекторская анализирует ее в сравнении с произведениями Андрея Белого [4], опять-таки, оперируя понятием «московский текст». Как «город-текст» определяет Москву для Кржижановского и В. Перельмутер [5].

Таким образом, проблему можно считать поставленной и актуальной, но не решенной. В данной статье Москва в повести С. Кржижановского анализируется с помощью категорий образа и понятия, рассмотренных, в частности, в трудах О.М. Фрейденберг. Такой постановки вопроса в научной литературе еще не было, что и определяет новизну нашей работы.

Ее основная цель – исследовать образную и понятийную стороны Москвы в повести С. Кржижановского. Для достижения данной цели нами решаются следующие задачи. Во-первых, кратко характеризуются категории образа и понятия согласно трудам О.М. Фрейденберг. Во-вторых, описываются важные специфические черты субъектной структуры повести. В-третьих, выделяются основные образы, с помощью которых в повести представляется Москва. Наконец, анализируется понятийная рефлексия о Москве в повести. В заключение делаются выводы о характере соотношения образа и понятия в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва».

### *Соотношение образа и понятия в концепции О.М. Фрейденберг*

Образ и понятие обычно обозначаются как два разных полюса: образное (эмоциональное) восприятие и понятийное (рациональное) мышление. Однако, согласно концепции О.М. Фрейденберг, так было вовсе не всегда. Скажем, для античной литературы такое противопоставление неуместно, поскольку там поэтический образ вырос из мифологического понятия, которое, в свою очередь, являлось формой образа. «Хотя мифологический образ и понятие – различные средства миропознания, на известном историческом этапе они взаимно обуславливали друг друга», – писала она [6 с. 233].

То есть изначальные формы архаического (мифологического) образа, такие как кумуляция и параллелизм, основаны на прямом значении слова, на неразрывной связи слова и того предмета, которым это слово обозначалось. Постепенно этот образ приобретал рациональный, а следовательно, понятийный смысл. И уже потом, в новой, тропеической образности обретал иносказательный, переносный смысл, отделяясь от понятия.

Детально анализируя образ и понятие в античной литературе, О.М. Фрейденберг, во-первых, показала их тесную связь друг с другом, во-вторых, доказала, что образ и понятие – величины для человеческого мышления не постоянные, а исторически изменяющиеся, а следовательно, изменяется и соотношение между ними.

Но раз образ и понятие когда-то – на этапах становления и того, и другого – были тесно связаны друг с другом, будет логичным предположить, что эта связь не исчезла совсем, а закрепилась как архетипическая основа в сознании и культуре, актуализируясь в случае необходимости. Такая необходимость возникла на неклассическом этапе поэтике модальности, когда в поисках новых форм художественной целостности культура стала обращаться к архаическим формам, таким как субъектный неосинкретизм, параллелизм, некумулятивный сюжет и т. п. Вполне естественно, что, достигнув рационального и осмысленного в философской и эстетической рефлексии максимального разделения образа и понятия, литература начала искать формы их нового синтеза.

Важно то, что переходы и перетекания от образа к понятию и обратно связаны не только с особенностями мышления, но и со спецификой субъектно-объектных отношений и преломления объективной (рациональной, понятийной) действительности в субъективном (эмоциональном, образном) сознании художника. По мнению О.М. Фрейденберг, преломляя через свое сознание действительность, античный художник делал «скрытое предметом глубочайшего познания», при этом ощущая «себя “творцом” такого же возможного и вполне объективного мира, как действительный, но понятого и вызванного к воображаемой жизни субъективным началом своей личности» [6 с. 563].

Таким образом, творец оказывается одновременно и внутри-находим, и вне-находим по отношению и к окружающему миру, и к своему творению (или находится с ними и в прямой, и в обратной перспективе одновременно). С нашей точки зрения, именно такая позиция автора-творца оказывается востребованной в литературе XX в., в частности у Кржижановского.

*Специфика субъектной структуры  
и зрения в повести С. Кржижановского*

Как известно, «Штемпель: Москва» имеет подзаголовок: «Тринадцать писем в провинцию». То есть это не просто повесть, а повесть в письмах. Основным субъектом действия, субъектом рассказывания и носителем точки зрения, таким образом, оказывается автор этих писем. И с первых же строчек он обозначает свою позицию, оказываясь и внутри, и снаружи одновременно: «...Знаю: мой конверт со штемпелем “Москва” уже тщетен и не нужен. Но иначе было нельзя: я сам жил внутри наглухо запечатанного конверта» [7 с. 17]. Посылая письмо о Москве, он сам оказывается в том самом конверте, посылая как бы себя, причем и в прямом, и в переносном смысле. Как субъект действия автор писем выбрал Москву местом для жизни, приехал в нее, оказавшись таким образом в Москве, внутри нее, в пространстве города. Но, будучи еще и субъектом рассказывания, автором, для своих писем он выбирает Москву в качестве объекта исследования и описания, и таким образом оказывается внутри своей темы. Город при этом приобретает статус не просто пространства, а темы:

Мне уйти из своей темы – никак: я живу в н у т р и ее. Окна домов, мимо которых хожу, смотрят с определенным выражением; утром, чуть раскрыв глаза, вижу красные кирпичи соседнего дома: это уже Москва. А значит – и мысль: Москва. Проблема материализовалась, обступила меня тысячью каменных коробов, протянулась под подошвами тысячью кривых и ломаных улиц, – и я, смешной чудака, исследующий свое г д е , попал в него, какмышь вмышеловку [7 с. 18].

Он живет в Москве, но и Москва живет внутри него. Для того чтобы при таком положении наблюдателя нечто видеть, нужно особое, трансгрессивное, зрение, то есть зрение, позволяющее видеть то, что обычно неподвластно человеческому глазу. Чтобы видеть трансгрессивно, могут понадобиться особые предметы, обеспечивающие такой тип видения. Например зеркало, в данном случае – стекла витрин, глядя в которые «я» имеет возможность увидеть в себе «другого»:

Каждое утро я шагаю из переулка в переулоч, позволяя перекресткам ломать, как им угодно, мой путь, собирая в себя Москву. Рядом со мной, стоит повернуть голову на пол-оборота, шагает чуть сутулый, длинный, с лицом под черными полями шляпы человек. Вдвоем, изредка переглядываясь, мы ищем наши смыслы [7 с. 17].

Кто этот «я» – неизвестно, мы можем только догадаться, что он, видимо, начинающий писатель, приехавший в Москву из провинции. Важно то, что сущность «я» неясна не только читателям, но и самому «я». Попытка понять Москву, город, в который он приехал и в котором теперь живет и который одновременно живет в нем – для него равноценна попытке обрести собственное «я», собственную идентичность. Попытка разобраться в своей теме – это, в сущности, попытка понять себя.

Сложность авторской позиции при этом заключается в необходимости как раз особого типа зрения: ведь автор писем не может увидеть ни город, ни себя со стороны, обрести вненаходимость как неперемное, согласно концепции М.М. Бахтина, условие существования автора-творца. Вместо этого мы можем говорить о внутринаходимости и связанных с ней особенностях видения и восприятия: герой не просто ходит по городу, он «впустил город в себя» [7 с. 21], и «линии мысли совпадают с линиями, исчертившими город» [7 с. 22]. Особенности зрения, глаза и все, что связано с видением или невидением, в тексте неоднократно подчеркивается, например: «Думать вдоль улицы, не видя улицы, невозможно» [7 с. 21]; «Я шел сначала с притянутыми, затем с устало одергивающимися зрачками, среди сумятицы букв, старясь глядеть мимо и сквозь» [7 с. 23] и др.

Трансгрессивное зрение и специфическая субъектная позиция внутринаходимости обусловили и особое положение города в анализируемом нами тексте.

### *Москва как визуальный и вербальный образ в повести С. Кржижановского*

Итак, автор писем смотрит внутрь города и одновременно внутрь себя. Линии и образы города сплетаются с мыслями и внутренними образами, и рождаются новые образы: города как человека и человека как города. Можно даже говорить об особой форме неосинкретизма, когда «я» одновременно является городом, нераздельно и неслиянно с ним. Или, как писала О.М. Фрейденберг, о такой художественной системе, в которой «субъект и объект понятийно сливались» [6 с. 563].

Однако эти образы строятся не на сходстве или подобии, не на сущностном родстве. Они рождаются только потому, что человек, идя по улице, видит объекты (образы) один за другим, они нанизываются друг на друга ассоциативно, по принципу «соответствий» (Ш. Бодлер), или партиципации (Л. Леви-Брюль), или кумуляции (С.Н. Бройтман), или по смежности, как говорит сам автор писем:

«Тут, в городе, ассоциации вообще странны и однообразны: ассоциация по сходству, особенно внутреннему, сугубому, редка и почти неосуществима. <...> Здесь человек, homo urbanis, существо, ассоциирующее по смежности: сама увязка и стройка города учит людей, в него включенных, строить и связывать речь и мысль так и только так» [7 с. 25].

В городе сближается то, что находится рядом. Люди сближаются потому, что сидели рядом на бульварной скамейке. Человек сближается с городом, потому что идет по нему.

Однако человек соплагается (по той же смежности) не только с визуальными образами города, но и с вербальными. Он читает город как текст, но и его (человека) читают как текст (не случайно же он, как мы помним, находится в запечатанном конверте): «В первые мои московские дни я чувствовал себя внутри хаотичного кружения слов. Взбесившийся алфавит ползал вокруг меня» [7 с. 23]. «Сначала вскрывали конверт и пробежали глазами по тексту, а потом и меня – вскрывали и пробежали» [7 с. 27].

Опять-таки здесь образ «городского текста» важно понимать и в прямом, и в переносном смысле. Герой ходит по улицам и смотрит, и в то же время он читает – книги о Москве и написанные в Москве, пытается разобраться в своей собственной теме. Все это ему нужно для того, чтобы найти нужные слова и нужные образы, потому что он и сам пытается написать свой текст, причем поэтический, образный текст. Вербальная и визуальная образность – это не только часть поэтики повести С. Кржижановского, но и предмет рефлексии автора писем, ищущего эти адекватные образы: «Как ни концентрировал я свои образы, как ни оберегал мысли от толчков извне, это оказалось немислимым» [7 с. 21]. «Я считал, мой друг, шершавые ступеньки лестницы, ведущей книзу, и приискивал метафоры» [7 с. 26], – пишет он.

Эти образы он находит. Можно выделить пять главных образов, с которыми автор писем соплагает Москву, московскую литературу и московских жителей.

Первый образ – это карандаши (или лес карандашей). Относится он в первую очередь к московской литературе. Согласно рассуждениям автора писем, московская литература – это постепенно выросший лес карандашей, чтение – это культурная прогулка по лесу карандашей, москвич гуляет по лесу в Сокольниках и одновременно – по лесу карандашей, так как он читает город как написанный карандашом текст.

Второй образ, скорее связанный с историей и историческим развитием Москвы, это «копеечная свечка», потому что своим строительством и нынешнему виду Москва обязана пожарам. Таким

образом, город изучается не только в синхронии, но и в диахронии, и образы подыскиваются соответствующие. В них опять-таки город и текст оказываются едины, дворец и гоголевская рукопись в равной степени часть Москвы:

Горит всё: в 1571 году – опричный дворец, в 1848 году – рукопись «Мертвых душ». Прежние жители Москвы – профессиональные погорельцы: живут от пожара до пожара; строят в угождение не столько себе, сколько всё той же копеечной свечке. И оттого самый характер стройки, мало, самый уклад жизни внутри этих домиков-одноденок, рассчитан не на то, чтобы в них можно было жить, а на то, чтобы они беспрепятственно и дотла могли сгореть, чтобы и они, и вещи в них каждый миг, не противясь, могли стать пеплами [7 с. 42].

Третий образ – это Глядея. Она, как видно из ее имени, глядит, учит глядеть и глядит все время по очень важной причине: не глядеть она не может, так как у нее нет век.

В связи с Глядеей мы сталкиваемся с образом и понятием уже не как с категориями эстетики, применимыми к анализу текста «Штемпель: Москва», но и как с предметом осмысления автором писем. По тому как об образе и понятии он там размышляет, и заходит об этом речь, когда он обращается к естественному для русской культуры сравнению и противопоставлению двух городов – Москвы и Петербурга. С его точки зрения, Москву можно только разглядывать – это город образов, в отличие от Петербурга – образа понятий. Два города сопоставляются как два полюса – чувственного и рационального познания:

Санкт-петербургский литератор <...> привез с собой из города понятий в город образов манускрипт. Когда он, окружив себя москвичами, зачитал свой манускрипт, то нам всем казалось <...>, что по манускрипту заползали блеклые и бесконтурные пятна: никак глазом не взять. Когда чтение кончилось, начался спор: москвичи дружно утверждали, что автор ничего не видит; автор-петербуржец, что москвичи ничего не поняли [7 с. 35].

Как мы видим, здесь резко противопоставляются не просто образ и понятие, но и связанные с ними операции мышления: образное видение и понятийное мышление. Однако по отдельности они не дают возможности полноценной литературы – как видно по тому, что случилось с рукописью петербургского писателя. Литература требует и видения, и понимания. В связи с этим большое значение приобретает четвертый образ, найденный автором писем применительно к Москве: тоэто.



Поскольку Москва – город образов, то для того чтобы что-то создавать и писать, москвичу необходимо превратить образы в понятия, или – «то» в «это»:

Сознание классифицирует вещи, предстоящие ему, на те и эти, на выключенные из органов чувств и на включенные в восприятие; эти вещи имманентны жизни, те – трансцендентны; эти – понятная, хорошо обжитая близь; те – туманная, недоступная даль.

Если классифицировать самые сознания, то окажется, что они сознают, в зависимости от своего типа, как бы в противоположные стороны. Одни сознания стремятся переставлять вещи из тех в эти; другие – из этих в те. Если носителей сознания, то есть людей того или иного интеллектуального типа, я назову: ищущих претворить то в это – товэтовцами, волящих же превратить это в то – это в товэтовцами, то с номенклатурой будет покончено. <...> Все москвичи – природные товэтовцы» [7 с. 53].

Поскольку москвичи – товэтовцы, они должны превращать образы в понятия. Однако этот процесс (превращение образа в понятие), необходимый для жителей города как читателей, оказывается (или должен быть) ненужным для автора как творца. Потому что в творчестве (так же, как и в архаическом, синкретическом мышлении) для творца название вещи и вещь неразличимы. Более того, наименование, то есть превращение в строго рациональное понятие, уничтожает образ (творение). Оно выводит нечто из сферы творчества – в вещную сферу (обычный мир), и тем самым уничтожает это нечто как творение, как образ, как подлинное бытие, потому что для творца (поэта, художника) – творчество и область творчества – и есть подлинное бытие, эстетическое событие и есть единственная форма жизни. Следовательно, если нечто перестает быть художественным образом – оно перестает существовать:

Для поэта, например, и м я, название вещи – это и есть вещь, тот реальный материал, каждый звук и призвук в котором для него в е щ е н; самые же «вещи», то, что названо для него так, – блики на пузыре; и только когда вещи-блики исчезнут, выпадут из жизни, и мена вещей начинают тосковать о своих в е щ а х – и совершают паломничество в Страну нетов. Да, для того, чтобы начать б ы т ь в строках и строфах, надо перестать быть во времени и пространстве: имена говорят лишь о тех, которых нет [7 с. 46].

Следовательно, с одной стороны, творчество умеет делать вещи подлинными, открывать их настоящую приобщенность к бытию, а с другой – это всего лишь попытка создать тень того, что и так тень:

О, теперь я понимал эту белую книжечку, что лежала у меня меж ладоней: она, да и все они умеют лишь обводить уползающие тени. Только. Но тени, в отрыве от вещей, б ы т в отрыве от б ы т и я ; бессильны и мнимы. Ведь б ы т – и « я » б ы т и я ; своим «я» он не богат. И если уж отрывать от вещи тень, от бытия быт, то незачем останавливаться на полпути; надо, взяв быт, оттяпать ему его тупое «т»: б ы – чистая сослагательность, сочетанность свободных фантазмов» [7 с. 40].

Творчество для автора писем – это чистое «бы», чистая сослагательность, «сочетанность свободных фантазмов», чистый образ. Но в то же время такой образ – это и есть подлинное бытие, потому что подлинное бытие творца возможно только в сфере творчества. Достичь этой сферы чистого творчества можно одновременно глядя (наблюдая) и всматриваясь (читая).

Герой в одном месте говорит о своем «наблюдальческом, почти читательском занятии» [7 с. 40], когда он смотрит на девочку, пытающуюся поймать – точнее обвести – тень от предметов. Это пятый и, может быть, ключевой образ в книге. Как мы видим, там девочка пытается нарисовать образ тени (которая сама по себе – образ предмета), а герой увлеченно наблюдает за ней и потом описывает это в письме, превращая все-таки образ в слова, т. е. в понятия (то-в-это), но в то же время оставаясь в позиции внутринаблюдения, потому что он описывает в первую очередь себя, наблюдающего за девочкой, которая рисует тень, которая убегает.

Точно так же на протяжении всех писем герой описывает себя, который идет по Москве, читает о Москве, глядит на Москву, пытается найти Москву, и в то же самое время он идет по своим мыслям, читает о себе, глядит на себя, пытается найти себя, смотря и на себя, и на город и изнутри, и снаружи одновременно, совмещая понятийное мышление и образное восприятие.

## *Заключение*

Таким образом, город в повести Кржижановского оказывается одновременно и визуальным объектом, в который можно всматриваться, и текстом, который можно читать. Соединяя в себе одновременно и вещь, и слово, и реальность, и ее отражение в сознании, он на новом уровне объединяет образ и понятие, поскольку они являются одновременно и предметом рефлексии в тексте, и инструментами для анализа самого текста. Можно заметить, что образ и понятие сочетаются в представлении Москвы в повести так же, как на картинах сочетаются прямая и обратная перспектива.

Для того чтобы воспринять Москву объемно, увидеть ее целиком, надо смотреть с нескольких точек зрения – в том числе и изнутри, и снаружи одновременно, и в то же время понимать ее с помощью рациональных категорий. И такое же сочетание образа и понятия нужно автору писем и для понимания самого себя, поскольку, как мы помним, он – часть города, точно так же, как город является частью него. Человек и город взаимодействуют так же, как образ и понятие, будучи нераздельными и необходимыми друг для друга. С нашей точки зрения, все указанные особенности в сочетании как раз и обуславливают специфику города в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва».

### *Литература*

---

1. *Топоров В.Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс–Культура, 1995. С. 476–576.
2. *Подина Л.В.* Пространство Москвы в прозе писателя-сатирика С.Д. Кржижановского // Социосфера. 2013. № 2. С. 37–39.
3. *Люсий А.П.* Московский текст: текстологическая концепция русской культуры. М.: Вече: Русский импульс, 2013. 320 с.
4. *Делекторская И.Б.* Разговор «привозного» человека с «московским» (Сигизмунд Кржижановский и Андрей Белый) // Москва и «московский текст» в русской литературе: Москва в судьбе и творчестве русских писателей: Материалы межвузовского научного семинара / Под ред. Н.М. Малыгиной. М.: МГПУ, 2010. С. 31–40.
5. *Перельмутер В.* Город-текст и его персонажи // Кржижановский С. Штемпель: Москва / Сост., вступ. статья и коммент. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2015. С. 5–14.
6. *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / Сост., подгот. текста, коммент. и послесл. Н.В. Брагинской. М.: Восточная литература, 1998. С. 223–622.
7. *Кржижановский С.Д.* Штемпель: Москва / Сост., вступ. статья и коммент. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2015. 456 с.

### *References*

---

1. Toporov VN. The “Minus”-space of Sigizmund Krzhizhanovsky. V: Toporov VN. *Myth. Ritual. Symbol. Image. Studies in the field of the mythopoetic.* Moscow: Progress–Kul’tura Publ.; 1995. p. 476–576. [In Russ.]
2. Podina LV. The space of Moscow in the prose of the writer and satirist S.D. Krzhizhanovsky. *Sotsiosfera.* 2013;2:37-9. [In Russ.]
3. Lyusyj AP. Moscow text. The textual concept of the Russian culture. Moscow: Veche Publ.; Russkii impul’s Publ.; 2013. 320 p. [In Russ.]

4. Delektorskaya IB. Conversation of the “imported” person with the “Moscow person” (Sigizmund Krzhizhanovsky and Andrei Bely). V: Malygina NM., ed. *Moscow and the “Moscow text” in Russian literature. Moscow in the destiny and work of Russian writers. Proceedings of the intercollegiate scientific seminar*. Moscow: MGPU Publ.; 2010. p. 31-40. [in Russ.]
5. Perel'muter V. City-text and its characters. V: Krzhizhanovskii S. *The Stamp: Moscow*. Moscow: BSG-Press Publ.; 2015. p. 5-14. [In Russ.]
6. Freidenberg OM. Image and concept. V: Freidenberg O.M. *Myth and literature of antiquity*. Moscow: Vostochnaya literatura Publ.; 1998. p. 223-622. [In Russ.]
7. Krzhizhanovskii SD. *The Stamp: Moscow*. Moscow: BSG-Press Publ.; 2015. 456 p. [In Russ.]

### *Информация об авторе*

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

### *Information about the author*

Victoria Y. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; poetika@gmail.com