

ШАНХАЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПИЛЬНЯКА

SHANGHAI IN THE WORKS OF B. PILNYAK

A. Arustamova
A. Krasnoyarova
B. Kondakov

Summary: The article analyzes the image of Shanghai in B. Pilnyak's "Chinese novelette", which is considered in the context of the writer's reflections on the fate of China and Russia. Shanghai is interpreted as a city in which Asia and Europe, the archaic and the modern, the accidental and the natural, wealth and poverty are contradictorily combined. The writer's stay in Shanghai became a time of searching for answers to important historiosophical problems about the laws of historical development and the ways of reviving the national principle. The image of Shanghai is created in accordance with the principles of "ornamentalism" – with the help of a special organization of the artistic time and space of the story, which involves alternating the points of view of the author, the characters and the reader and the use of cross-cutting motifs, the reproduction of national cultural codes.

Keywords: B. Pilnyak, East, China, Russia, image of Shanghai, "Chinese Tale", ornamentalism.

Арустамова Анна Альбертовна

доктор филологических наук, доцент, Пермский
государственный национальный исследовательский
университет
aarustamova@gmail.com

Красноярова Анна Александровна

кандидат филологических наук, преподаватель,
Хэфэйский университет (КНР)
1926958424@qq.com

Кондаков Борис Владимович

доктор филологических наук, профессор, Пермский
государственный национальный исследовательский
университет
kondakovb@mail.ru

Аннотация: В статье анализируется образ Шанхая в «Китайской повести» Б. Пильняка, который рассматривается в контексте размышлений писателя о судьбе Китая и России. Шанхай интерпретируется как город, в котором противоречиво соединились Азия и Европа, архаичное и современное, случайное и закономерное, богатство и бедность. Пребывание в Шанхае становится для писателя временем поиска ответов на важные историософские проблемы о закономерностях исторического развития и путях возрождения национального начала. Образ Шанхая создаётся в соответствии с принципами «орнаментализма» – при помощи особой организации художественного времени и пространства повести, предполагающей чередование точек зрения автора, героев-персонажей и читателя, использование сквозных мотивов и воспроизведение национальных культурных кодов.

Ключевые слова: Б. Пильняк, Восток, Китай, Россия, образ Шанхая, «Китайская повесть», орнаментализм.

Б. Пильняк – писатель, который умел улавливать особенности эпохи, выражать «дух современности». Эта особенность творчества относилась к изображению не только России 1920–1930-х гг., но и других стран. В 1926 г. он совершил поездку в Азию, где оказался очевидцем революционных событий в Китае и даже снимался в роли поэта-революционера в кинофильме под характерным названием «В народ!», создававшемся на шанхайской киностудии. Итогом путешествия стал ряд произведений, связанных общим пространственным вектором, – «Рассказы с Востока» (1927), «Корни японского солнца» (1926), «Китайская повесть» [первоначальный вариант названия – «Китайский дневник»] (1927; 1928), «Олений город Нара» (1927), «Китайская судьба человека» (1931), «Камни и корни» (1934; 1935) и некоторые другие.

К образу Китая Б. Пильняк несколько раз обращался и ранее, – например, в рассказе «Санкт-Петербург» (1921) и в романе «Голый год» (1920–1922). Этот образ возникал в художественном сознании писателя в контексте размышлений о судьбе России и её месте в системе мировых цивилизаций: «Я утверждаю, что в России с низов

глубоко национальное, здоровое, необходимое движение, ничего общего не имеющее с европейским синдикалистским. <...> Россия должна была – и изживает – лихорадку петровщины, петербургщины, лихорадку идеи, теории <...>. В России победит русское» [13, т. 1, с. 404]. Обращение к Китаю укладывалось в концепцию евразийства, популярную в начале XX в., и показывало, что России в большей мере соответствует «восточная» модель развития, чем «западная» [10, с. 146].

Образ Китая создавался при помощи нескольких повторяющихся ключевых мотивов, которые помогали ввести его в контекст размышлений о закономерностях исторического процесса. В рассказе «Санкт-Петербург» это мотивы *карт* и *шахмат*, – игр, моделирующих ход времени и судьбы людей / государств: «Столетия ложатся степенно, колодами. Столетий колоды годы инкрустируют, чтобы тасовать годы векам – китайскими картами» [13, т. 1, с. 394]. При этом если карты и шахматы указывают на *динамику* исторических событий и одновременно на их *повторяемость*, вытекающую из законов развития мира, то знаками постоянства *пространства*,

связывающего Россию и Китай, становятся мотивы *Великой (каменной) стены* и Святого-Камень-Города [«Санкт-Питер-Бурха»] (или даже просто *камней*), *лессовой земли / жилищ, желтизны* (жёлтого цвета), *серого дня / покрывшего землю тумана*.

Персонажи китайской истории – императоры Ши Хоан-Ти (Цинь Шихуанди), Конси (Канси), Хуан Чжан Пу-И (Айсиньгёро Пуи), императрица Цсы-Си (Цы Си), первый президент Сун Ят-цен (Сунь Ятсен), мальчик (а потом – солдат) «с женской походкой» Ли-Ян и другие – «запараллелены» героями российской истории – царём Петром, братьями Иваном и Петром Ивановыми, «Каменным гостем», инженером Людоговским. Исторический хаос упоминаемых событий соответствует принципу: все ситуации являются следствием кризисных изменений, происходящих в обществе (например, преобразования императора Ши Хуанди могут быть сопоставлены с реформами царя Петра).

Центральное произведение, раскрывшее хаос «страшных лет» революционной эпохи, – «роман-симфония» «Голый год», в котором выразились историософские размышления о революции и судьбе России во взаимосвязи с её прошлым и будущим. Критика сразу отметила разнородность структуры романа, а также соединение в нём нескольких разных позиций – автора, персонажей, а также потенциального читателя: роман передавал «напор, бешеный темп первых лет [революции], эпическую массовость сцен борьбы на фронтах...» [11, с. 53]. Сложность организации романа выражалась через «многослойность» художественного пространства и времени, включавшего не только Россию в её **временных** и пространственных ликах, но и мир в целом.

Особую роль в произведении играл «двойственный» образ Китай-города [1, с. 78], который «выводил» роман в глобальное мировое время: с одной стороны, это древний район Москвы, с другой – этот образ позволял, разорвав цикличное бытовое время, понять «подлинную суть» государства и его связей с миром в современности, прошлом и будущем. Если провинциальный город Ордынин расширялся до масштаба всей России, то Китай-город оборачивался «Небесной Империей» за Великой стеной, и Востоком в целом, который в русском восприятии нередко интерпретировался как символ воскрешения и новой жизни [17, с. 116].

Описание символического Китая, пребывающего в Китай-городе, повторяется в начале и конце романа (в двух разделах под названием «Китай-город»). Первый «Китай-город» – «выползающий ночами из каменных закоулков и замирающий к утру», состоящий из «подворьев» и смотрящий «на мир раскосыми глазами». Второй – «ярморочный», – в «Нижнем Новгороде, в Канавине, за Макарьем», «таящийся» в провинции от Волги до Каспия – «...в снегу, из заколоченных рядов, из забытых палаток,

из безлюдья <...>: ночной московский и за Великой Каменной Стеной сокрытый: Китай». Третий охватывает уже всю территорию послереволюционного провинциального захолустья, – он там, где «каменные горы, свинцовое небо, свинцовый ветер»: «В соснах – посёлок, за холмами – город, в лощине – завод. Не дымят трубы, молчит домна, молчат цеха – и в цехах снег и ржа. Стальная тишина». Это Китай, который возник, когда «за тысячу вёрст, в Москве огромный жёрнов революции смолот Ильинку, и Китай выполз с Ильинки...». Сквозные мотивы, создающие его образ, – «камень», «безмолвие» и «неразгадка», «солдатские пуговицы вместо глаз» [13, т. 1, с. 37–38, 159–160].

Символическое описание «Китая» («Китай-города») как особого «качества» послереволюционной России, с одной стороны, развивает распространённое «европейское» представление об этой стране как «отсталой», а с другой – наталкивает на мысль, что в контексте отражённого в романе хаоса сохранение «ядра» Китай-города оставляет надежду на возрождение «духовной культуры» (противопоставленной «механической» европейской), которая открывает возможность гипотетического «спасения» России [13, т. 1, с. 49]: «Европейская культура – путь в тупик. Русская государственность два последних века, от Петра, хотела принять эту культуру. Россия томилась в удушье, сплошь гоголевская. И революция противопоставила Россию Европе. <...> Сейчас же <...> Россия <...> пошла в семнадцатый век» [13, т. 1, с. 74].

Метафорический Китай в рассказе «Санкт-Питер-Бурх» и в романе «Голый год» сменяется на более конкретный (но сохраняющий многозначность) образ в «Китайской повести» и «Китайской судьбе человека» (второе произведение, как указано автором, было создано в соавторстве с А. Рогозиной). Оба произведения были написаны в форме дневника человека, который глядит на мир с позиции революционера. Сюжетом «Китайской судьбы человека» стала биография Ксении Беспалых, бывшей жительницы пограничного городка Кяхты (Троицкосавска) – центра торговли России с Китаем, – которая оказалась рабыней-наложницей китайского купца. В основу «Китайской повести» легли впечатления писателя, полученные во время поездки в Китай. Оба текста показывают национальный уклад и социально-политические условия жизни страны в эпоху исторических перемен, происходивших на протяжении первой трети XX в. При этом «Китайская судьба человека» воспроизводит взгляд наблюдателя, оказавшегося *внутри* китайского мира, в китайской семье, – в то время как «Китайская повесть» – *внешний*, «сторонний» взгляд человека, иностранца, который пытается охватить китайский мир в целом, в его единстве и одновременно многообразии. Читатель вместе с автором перемещается из одного города в другой (Шанхай, Нанкин, Пекин...), из одного культурного и социального уклада – в иные (из европейского Шанхая – в китайский).

Выбор Шанхая в качестве предмета художественного изображения не случаен, поскольку он позволяет показать смешение культур и контрасты между богатством зарубежной и китайской буржуазии и бедностью основного населения. На протяжении первой половины XX в. Шанхай был самым интернациональным городом Китая, – а, возможно и всего мира. Его называли «Эльдорадо Востока», «Парижем Востока» и «Нью-Йорком Запада». Ряд важных характеристик города даёт Д. Брук, автор книги «История городов будущего»: Шанхай являлся самым динамичным и открытым городом – «главным местом соприкосновения» Китая с «прочими странами мира»; городом людей, «которые всего добились сами и чьё прошлое, каким бы тёмным оно ни было, никого особо не волновало»; «плавильным котлом, в котором создавалась самобытная китайская современность» и возникал «новый тип китайца-космополита – шанхайца, который говорил на смешанном языке и был знаком с культурами многих далёких народов» [2, с. 75; 81; 89; 177; 177]. В начале XX в. в Шанхае быстро разрушалась система «расовой сегрегации», дававшая неограниченные привилегии «белому» населению города, на смену которой «пришло разделение по социальному положению», то есть положение богатых японцев и китайцев было уравнено с европейцами [2, с. 181]. Одним из следствий этого было то, что город оказался «настоящим рассадником коммунистических ячеек, которые множились тут начиная с 1920-х годов»: «Петроград был российским окном в Европу, а Шанхай – китайским [2, с. 191].

Шанхай стал постоянным местом действия не только литературы русской дальневосточной эмиграции, многие представители которой проживали в этом городе, но и литературы советской. Среди произведений, в которых описывался этот город, можно указать как тексты, созданные эмигрантами (романы «Шанхайцы» Я. Ловича и «В паутине Шанхая» К. Шендриковой [11; 16], очерки шанхайской жизни Н. Ильиной [4], мемуары О. Ильиной-Лаиль [5; 6], В. Смольникова [15], Г. Сильницкого [14] и др.), так и работы советских писателей – «Китайскую повесть» Б. Пильняка или «Мои китайские дневники» Н. Костарёва [7] (побывавшего в Китае примерно в то же время, что и Б. Пильняк) и некоторые другие произведения.

В ряду романов, повестей, мемуаров, составивших «шанхайский текст» русской литературы XX в., которые следовали реалистической традиции, «Китайская повесть» Б. Пильняка выделяется стилем *орнаментальной прозы*, для которой характерны отсутствие единого сюжета (его роль выполняет система мотивов, организованная по принципу ассоциаций), отказ от традиционных «романных» образов, деперсонализация (и деиндивидуализация) характеров персонажей, использование приёма монтажа (совмещения, «склейки» разнородных в тематическом и стилевом направлении частей повествования и мотивов), обращение к разно-

образным повторам (в частности, ритмизации текста), слабая выраженность ценностной позиции автора, метафоричность и символическая ассоциативность образов, обращение к внелитературным элементам (документам, текстам объявлений и т. п.) [3].

Б. Пильняк использовал особую модель взаимодействия читателя с художественным миром, которая не предполагала единой системы взглядов на описываемые события и в то же время максимально активизировала восприятие потенциального адресата. Китай раскрывался через множество фактов, демонстрировавших существовавшую в нём социальную систему: «...На высокой табуретке против микроскопа сидел горбун, одетый, как китайские бои, в одни холщовые белые штаны, босой, – горб был наружу, ужасный, лиловый в синих складках, – лицо было очень китаелицо, в морщинах старости. Мне сказали, что этот старик – крупнейший, не только китайский, но мировой – учёный <...> – и – живущий в музее в качестве сторожа, за хлеб» [13, т. 3: с. 114]. В этом эпизоде автор показывает не «среднестатистического» китайца, а выдающегося учёного, детали внешности которого формируют отношение читателя к системе, которая возводит в «норму» то, что у «обычного» человека вызывает неприятие.

Китайский мир представлен в «Повести», с одной стороны, через систему культурных кодов – символами, возникающими в сознании читателя при упоминании страны: «Китай – страна драконов, олицетворяющих солнце, пагод, храмов, неба, предков, чёртообразных богов, пятисот будд, пыток, сорокавековая культура, особливейшая: дракон – символ Китая» [13, т. 3: с. 113]; с другой – через собирательную картину жизни беднейшего населения, которая во многом оказывается похожей на жизнь простых русских крестьян и ремесленников.

Среди структурообразующих принципов «Повести» можно назвать, во-первых, ритмичное чередование изображения Китая и воспоминаний о родине (русский пейзажей, эпизодов московской жизни повествователя и иных ретроспекций), во-вторых, взаимодействие лирического и эпического начал, поскольку увиденное пропущено через призму переживаний повествователя. Книга организована «синонимическими рядами образов» «со сложным сплетением конкретного, вещественного и абстрактного» [9, с. 59] и метафорами, при помощи которых незнакомое изображается через знакомое: набережная реки Вампу (Хуанпу) сравнивается с берегом Волги, китайский 1926 год – с русским 1918-м годом. Развивая идеи, сформулированные в ранних произведениях, автор объясняет такие сопоставления близостью культур, – в частности, тем фактом, что обе страны испытали «монгольское иго»: «Из всех стран, мною виденных, Китай больше всего похож – на Россию, на заволжскую, моей русской бабушки Россию, – даже кушаниями...» [13, т. 3, с. 131]. Метафоризация позволяет автору показать осо-

бенности жизни китайского города с позиции внешнего наблюдателя, признающего в том, что он далеко не всё понимает в культуре или укладе жизни китайцев и акцентирующего детали, которые лучше видны извне: «Понимание иной культуры строится на основной оппозиции в повести: бытие – небытие, реализуемой через противостояния многого: жизни – смерти, тишины и крика, красоты и уродства, родного и чужого мира» [8, с. 74].

Ключевые мотивы, использовавшиеся писателем для изображения Китая в ранних произведениях, сохраняются и в этой повести (страна за стеной, страна «загадки», «лёссовый» жёлтый цвет, камень и др.), но одновременно появляются и новые мотивы, которые характеризуют окружающее пространство-время и делают образ города колоритным, – например, мотив *удушливого запаха*, указывающего на «гниение» и «смерть»: «...Весь Китай пронизан запахами гниения, гнилого, плесени, всяческих отбросов, тухлого мяса, бобов, бобовых масел. Гниль вошла даже в кухню, ибо одно из сладостнейших блюд суть куриные яйца, которые гниют в земле по нескольку лет, превращаются в зелёный янтарь гнили, потерявший вкус яиц, пахнущий тленом и съедаемый с наслаждением». Очень важным является мотив *замедленного времени* (противопоставленного назревающим бурным событиям), обозначенного словом «маманди»: «Маманди – значит по-китайски – погоди, не торопись, не спеши, значит русское – сейчас. Это маманди скрыто в китайских расстояниях, в китайском времени, в китайских делах и в китайской философии». Мотив замедленного времени часто сопровождается мотивом *жары*, которая становится маркером культурных разломов: «Наш дом стоит в комфортабельности международного квартала, за почтительной стеной лакеев-боев, в английском регламенте, в рефрижераторном холоде <...>. Мы трое – русские, – в этом трехмиллионном городе: – нам одиноче, чем в пустыне...» [13, т. 3, с. 112, 115].

Шанхайская жара становится способом проверки возможности (или невозможности) преодоления социальных преград. Спасаясь от удушливого зноя, повествователь и его спутники отправляются в загородный парк, где более прохладно и где звучит уже не китайская, а привычная русскому уху европейская классическая музыка, позволяющая перенестись в далекий от социальных конфликтов «ирреальный» мир. Б. Пильняк подчеркивает классовые противоречия (с этой целью, например, цитируются выдержки из газет, демонстрирующие процесс колонизации Китая) и противопоставляет мир европейцев китайскому миру: «...Как “европа” обставила себя здесь, в Азии, колонии: хорошо соблюдают “чистоту” этой музыкой чистоплюйную. <...> Мы поехали прокатиться за город. Я смотрел, как по краям шоссе спят китайцы. – Удивительно сумели англичане “вырезать” своими ножницами “культуры”, выкроить из Китая – этот парк, эту музыку, – эту “Англию”! Музыка же и прекрасная ночь Джэстфильд-парка – никак не вино-

ваты в том, что они прекрасны» [13, т. 3, с. 154].

Драматичная история любви переводчика Крылова позволяет познакомить читателя с ночной стороной жизни города. Повествователь показывает отчаянную бедность представителей русской эмиграции, из-за которой жёнам белых офицеров-эмигрантов приходится торговать собой. В книге описывается несколько натуралистичных сцен, раскрывающих неприглядность такой жизни: здесь «танцуют русские офицерши, превратившиеся в шантаных девок, и где хлобыщут моноклями англичане. <...> ...Всё здесь обнажено до окончательной голости, и всё за деньги и на деньги» [13, т. 3, с. 141]. При этом автор выражает сочувствие ко всем страдающим людям, – будь то китайский рабочий или представитель эмиграции.

Большая часть книги отдана изображению китайского народа. С одной стороны, автор стремится познакомить с укладом китайской жизни в целом, а с другой – понять жизнь простых китайцев (с этой целью за пределами сэттльмента и концессии его сопровождают китайские товарищи). Используя контрастные детали, автор создает динамичный образ города и одновременно, осознавая, что оказался «свидетелем истории», размышляет о своеобразии момента: «...Здесь на набережных <...> возникают – капиталы, забастовки, союзы, партии – революции. <...> А за городом трупы людей на полях и – колоссальный, нищий труд, мощь Китая, – там – по полям, по проселкам, по каналам и железным дорогам – идет – российский осьмнадцатый год, смерть и голод, победы и побеги» [13, т. 3, с. 151–152]. Взгляд представителя советской России, позволяет показать события в контексте мировых исторических переломов. «Орнаментальный» стиль усиливает выразительность метафорической картины рождения нового мира, в котором вместо национально замкнутых укладов должна возникнуть новая всемирная культура: «...Миры национальных культур выплескиваются за свои заборы, как по земному шару идёт, уравнивая, геометрическая форма – и формула – шара» [13, т. 3, с. 131].

Отмечая социально-политические противоречия, сотрясающие Китай и весь современный мир, повествователь пытается понять способы изменения ситуации и видит их в революционной борьбе китайского народа, огромную роль в которой должны сыграть средства массовой информации, в том числе кинематограф: «Вчера с двух дня до полночи я был у китайцев, на кинофабрике <...>. Это было в китайском городе, в китайском доме, в саду и в комнатах... Были: профессора, художники, писатели, актеры, музыканты» [13, т. 3, с. 132]. Однако сама по себе киносъёмка мало меняет ситуацию – нужна направленная на созидание будущего Китая «интеллектуальная сила», источник которой писатель видел в общении культурных связей двух стран «Китрус», создание которого он «затевал» в Шанхае.

В предпоследней и в финальной главах книги показана фантазмагоричность картины современного мира, которая становится «фоном» для передачи ощущений повествователя, ожидающего парохода в Россию. Автор подводит итоги своего пребывания в стране, используя для этого ритмическую прозу: «Там, за стенами нашего дома, – работают люди, воют, умирают, предаются, побеждают, торгуют, умирают от жары, от засухи, от наводнений, от голода, от холеры, заговорщичают, бунтуют – китайцы, – там, за нашим – этим! – городом, на огромных тысячах километров, где живет самая многочисленная в мире нация, та, которая первой изобрела печатный станок, порох, компас, то есть то, что станок, порох, компас, то есть то, что дало мощь Европе, – та, которая живет в ужасной нищете и варварстве, в грязи...» [13, т. 3, с. 185].

Начавшись сопоставлением «своего» и «чужого», знакомого и незнакомого, «Китайская повесть» завершается русским пейзажем, противопоставленным тропической жаре, которая служила лейтмотивом книги, и это придаёт ей метафизическое измерение. Усиливает контраст и дата написания, указанная в конце текста: февраль 1927 г., что в сознании читателя прямо указывает не только на противопоставление шанхайской августовской жары и русского февральского холода, но и на близость собы-

тий февраля 1927 г. и февраля 1917 г. Вместо лирической умиротворенности последние строки выражают предощущение трагических событий: «– Ах, Россия, моя Россия, – отъезжее поле моё!.. – Стеклянными глазами волк глядит на стеклянную луну» [13, т. 3, с. 186].

Создавая в «Китайской повести» образ Шанхая, Б. Пильняк включался в общую тенденцию русской литературы, сформировавшуюся в середине XIX в., которая предполагала обращение к образу Китая как к способу понимания России и её места в системе координат «Запад – Восток». В послереволюционные годы к этой проблематике добавились новые вопросы – о месте революционных событий в мировой истории, о соотношении в жизни человека «общественного» и «личного», о роли народа в процессе развития культуры. Интерес к этим проблемам в произведениях Б. Пильняка выразился через символический образ Китая и, в частности, в описании Шанхая. Изображение противоречий города, в котором соединились Запад и Восток, прошлое и будущее, традиционное и новое, богатство и бедность, закономерное и стихийное, способствовало выявлению вневременных основ культуры, её истоков и путей возрождения национального начала – то есть тех проблем, которые интересовали писателя применительно к России и миру в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анпилова Л.Н. Русская версия экспрессионизма: проза Бориса Пильняка 1920-х годов. СПб.: Нестор-История, 2019. 244 с.
2. Брук Д. История городов будущего / Пер. с англ. Д. Симоновского. М.: Strelka Press, 2014. 436 с.
3. Зимица Н.Ю. Формирование русской орнаментальной прозы как особой разновидности словесного искусства (об истоках русской орнаментальной прозы) // Вестник Иркутского государственного технического ун-та. 2012. № 3 (62). С. 299–303.
4. Ильина Н.И. Иными глазами: (Очерки шанхайской жизни). М.: Salamandra P.V.V., 2013. 124 с.
5. Ильина-Лаиль О.И. Восток и Запад в моей судьбе / Предисл. Л. Андерсен; Художник А.В. Фукс. М.: Викмо-М, 2007. 368 с.
6. Ильина-Лаиль О.И. Восточная нить: из воспоминаний. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. 288 с.
7. Костарёв Н.К. Мои китайские дневники. 5-е изд. Л.: Издательство писателей, 1935. 216 с.
8. Коваленко А.Г., Пороль П.В. Рецептивная эстетика «страны драконов» в «Китайской повести» Б. Пильняка // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы VII Международной научно-практической конференции (Москва — Пенза, 30–31 октября 2019 г. / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. Москва – Пенза, 2019. С. 68–75.
9. Костякова Л.Н. Метафора в прозе Бориса Пильняка // Известия Волгоградского государственного педагогического института. 2007. № 5 (23). С. 59–62.
10. Красноярова А.А. «Китайский текст» в русской литературе 1920–1930-х гг.: «советский поток» // Филология в XXI веке. 2020. № 1 (5). С. 144–159.
11. Лежнев А.З. О литературе. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. 429 с.
12. Лович Я.Л. [Дейч]. Шанхайцы: в 2 т. М.: Престиж Бук, 2022. Т. 1. 432 с. Т. 2. 400 с.
13. Пильняк Б.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2003. Т. 1: Голый год: роман; Повести; Рассказы. 448 с. Т. 3: повести; Рассказы; Корни японского солнца: Роман. 576 с.
14. Сильницкий Г.Г. Осмысление прошлого (четыре круга спирали одной жизни). Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2017. 188 с.
15. Смольников В.П. Записки шанхайского врача. М.: Издательский дом «Стратегия», 2001. 288 с.
16. Шендрикова К.В. В паутине Шанхая. Шанхай: Слово, 1937. 416 с.
17. Шумилова Е.О. Символические лейтмотивы в романе Б. Пильняка «Голый год» // Вестник Воронежского государственного ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2007. № 1. С. 113–119.

© Арустамова Анна Альбертовна (aarustamova@gmail.com), Красноярова Анна Александровна (1926958424@qq.com),
Кондаков Борис Вадимович (kondakovb@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»