

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

ФАКУЛЬТЕТ СХІДНИХ МОВ

Кафедра китайської мови і перекладу

**СПЕЦИФІКА КІБЕРПАНКУ ЯК ПІДЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ У
СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЧЕНЬ
ЦЮФАНЯ «СМІТТЄВИЙ ПРИЛИВ»**

Курсовий проєкт

з напряму підготовки

035.065.01 Мова і література (китайська)

4 курс, МЛКБ-1-21-4.0д

Овсяннікової Софії Сергіївни

Науковий керівник:

к. філ. н., доцент

Москальов Д.П.

Київ – 2025

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень	3
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІБЕРПАНКУ ЯК ПІДЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ	7
1.1 Виникнення та розвиток кіберпанку у світовій літературі	7
1.2 Розвиток кіберпанку у літературі сучасного Китаю	12
Висновки до розділу 1	21
РОЗДІЛ 2. МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ КІБЕРПАНКУ У КИТАЙСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЧЕНЬ ЦЮФАНЯ «СМІТТЄВИЙ ПРИЛИВ»	22
2.1 Жанрові особливості кіберпанку в романі Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив»	22
2.2 Соціокультурна специфіка китайського кіберпанку в романі «Сміттєвий прилив»	30
2.3 Лексико-стилістичні засоби та наративні стратегії у романі «Сміттєвий прилив»	39
Висновки до розділу 2	44
ВИСНОВКИ	46
Список використаних джерел	49

Перелік умовних скорочень

Наукова фантастика – НФ

ВСТУП

Художня література Китаю, маючи багатовікову традицію та історію, завжди вирізнялася з-поміж літературної спадщини інших країн своїм культурним та філософським підґрунтям. Упродовж багатьох століть вона неодноразово засвідчувала свою здатність адаптувати та створювати нові жанри, теми, стилі та сенси, зберігаючи при цьому свою культурну та національну ідентичність. У сучасному контексті в умовах посвюдної глобалізації китайська художня література демонструє вдалу інтеграцію у світовий літературний процес, зокрема через підкорення жанру наукової фантастики, який ніколи не був продуктом китайського літературного доробку, на відміну від жанру фентезі.

Хоча розквіт та закріплення наукової фантастики як літературного жанру припали на 20 століття – період стрімкого технологічного розвитку, – сьогодні популярність жанру не падає, а в Китаї – тільки збільшується завдяки індустрії веб-літератури та таким авторам як Ван Цзінькан, Хань Сун і Лю Цисінь, чії твори отримали визнання не лише в Китаї, але й за його межами. Працюючи в цьому жанрі, китайські письменники віднайшли новий спосіб осмислення сучасних техногенних, екологічних та соціальних викликів. Водночас саме китайська наукова фантастика є своєрідним простором для діалогу між традиційною культурою та глобальними тенденціями.

Як і будь-який інший літературний жанр, що не має чітких меж та охоплює велику кількість різноманітних тем, наукова фантастика розвила розмаїття своїх піджанрів. Серед них можна виділити кіберпанк – напрямок наукової фантастики, у якому високий технологічний розвиток показується паралельно з глибоким соціальним класовим розшаруванням, занепадом, безправ'ям, диктатурою та беззаконням. У китайській літературі кіберпанк, хоч і не здобув такої популярності, як на заході, проте набув унікального вигляду, поєднуючи глобальні риси піджанру з локальними реаліями та проблемами. Роман Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» є яскравим прикладом такої трансформації, адже він інтегрує екологічну тематику, культурну специфіку та соціальні аспекти сучасного Китаю.

Цей твір відкриває нові горизонти для аналізу кіберпанку в контексті китайської науково-фантастичної літератури.

Актуальність дослідження полягає у необхідності комплексно проаналізувати явище китайського кіберпанку в умовах стрімкого розвитку науково-фантастичної літератури Китаю та її виходу на міжнародну літературну арену. Значущим аспектом, який також потребує уваги, є адаптація західних літературних тенденцій до локального соціокультурного контексту китайської літератури. Роман Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» яскраво ілюструє цей процес, зображуючи особливий синтез традиційних елементів західного кіберпанку з китайською соціокультурною специфікою, та відображаючи актуальні проблеми технологічного розвитку й екологічної кризи крізь призму національного світосприйняття. Важливість дослідження також підкреслюється тим, що роман порушує глобальні проблеми сучасності: екологічна деградація, соціальна нерівність, вплив технологій на суспільство, що робить його важливим об'єктом вивчення в контексті викликів 21 століття.

Метою дослідження є комплексний аналіз специфіки кіберпанку як піджанру наукової фантастики у сучасній китайській літературі на матеріалі роману Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» та виявлення особливостей його національної інтерпретації.

Завдання дослідження полягає у тому, щоб дослідити історію виникнення та розвитку піджанру кіберпанк у світовій літературі; проаналізувати особливості становлення та розвитку кіберпанку в китайській науково-фантастичній літературі; визначити основні жанрові характеристики роману «Сміттєвий прилив»; виявити специфіку трансформації західної моделі кіберпанку в контексті китайської культури; дослідити лексико-стилістичні особливості та наративні стратегії, використані автором для створення кіберпанк-простору у романі; проаналізувати соціокультурний контекст роману та його вплив на жанрову специфіку твору.

Об'єкт дослідження – сучасна китайська література у жанрі наукової фантастики.

Предметом дослідження стали жанрові особливості кіберпанку та специфіка їхньої реалізації в романі Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив».

Методологічною основою дослідження є комплексний підхід, що включає: теоретичний аналіз літературних джерел, описовий, порівняльний, контекстуальний аналіз жанрових особливостей, лексико-стилістичних особливостей та наративних стратегій, використаних автором для створення кіберпанк-простору у романі «Сміттєвий прилив».

Апробація дослідження: Основні ідеї та попередні результати курсової роботи були апробовані у формі тез доповіді на тему «Розвиток кіберпанку як піджанру науково-фантастичної літератури сучасного Китаю» на III Всеукраїнському форумі молодих сходознавців.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІБЕРПАНКУ ЯК ПІДЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

1.1 Виникнення та розвиток кіберпанку у світовій літературі

Передусім, варто зазначити, що наукова фантастика являє собою різновид фантастичної літератури, до якої також відносять фентезі та готтори [13, р. 2]. Усі три жанри мають спільний інструмент оповіді – вигадані та уявні елементи й припущення, що зі свого боку допомагають втілити авторам їхні ідеї, які часто полягають у алегоричній критиці дійсності, реакції на актуальні проблеми сучасності; або ж використовуються для створення авторського літературного всесвіту, який навпаки не має реального підґрунтя. Саме подібна варіативність у використанні фантастичних елементів дозволяє авторам розвивати свій творчий потенціал, що зумовлює виникнення численних піджанрів, котрі демонструють здатність цього різновиду епосу до генерування принципово відмінних наративів у межах єдиної жанрової парадигми.

Наукова фантастика (далі НФ) як окремо окреслений літературний жанр бере свій початок із кінця 19 – початку 20 століття, відображаючи зміни, що відбувалися в суспільстві на тлі стрімкого науково-технічного прогресу. Дати чітке визначення НФ доволі складно, оскільки цей жанр охоплює широку сферу наративів. Вміст творів цього жанру варіюється від майже реалістичного до вкрай фантастичного, а письменники-фантасти при цьому визначають термін НФ, базуючись на своїх власних творах, що й породжує проблему дефініції. Проте для подальшого дослідження було обрано визначення Айзека Азімова, автора 75 творів у жанрі НФ, який зазначає, що наукову фантастику можна визначити як галузь літератури, яка розглядає реакцію людини на зміни в науці й техніці [16, р. 4]. Глобальні відкриття в галузі фізики, хімії, біології, астрономії, а також розвиток промисловості й урбанізації створили новий ґрунт для переосмислення світу та місця людини в ньому. Саме НФ стала тією платформою, яка дозволила авторам через художні засоби досліджувати як можливості, так і ризики, пов'язані з таким стрімким прогресом.

Серед авторів, яких сучасні дослідники відносять до засновників науково-фантастичної літератури, є такі відомі постаті як Жуль Верн, Герберт Веллс та Едгар По. Варто зауважити, що хоча названі письменники у своїх творах активно використовували елементи, притаманні НФ, а саме обґрунтування фантастичного за допомогою науки свого часу, свої роботи вони створювали переважно у 19 столітті, коли ще не існувало терміну «наукова фантастика». Цей термін, себто «science fiction» (англ. «наукова белетристика») вперше використав американський письменник Г'юго Гернсбек наприкінці 20-х років 20-го століття [4, с. 14]. Проте в українськомовному дискурсі закріпився саме переклад з використанням слова «фантастика», що є похідним від грецького *φανταστική* – фантазія.

Основною жанровою ознакою НФ є відображення подій, що розгортаються в реальному світі, який зазнав модифікацій під впливом наукових, технологічних, біохімічних та інших раціонально обґрунтованих змін. Такі трансформації нерідко супроводжуються змінами соціокультурного, історичного, природного чи іншого характеру, однак виключають застосування магічних елементів, оскільки останні суперечать сутнісній природі НФ як жанру. Загальне жанрове розмаїття та тематична варіативність НФ зумовлюють формування численних піджанрових модифікацій, що є характерною рисою цього літературного напрямку. Серед найпоширеніших піджанрів наукової фантастики, які набули статусу відносно самостійних завдяки усталенню специфічних жанрових ознак, слід виокремити соціальну фантастику, антиутопію, постапокаліптичну фантастику, космооперу та кіберпанк. У сучасній науково-фантастичній літературі твори нерідко поєднують риси кількох піджанрів одночасно, утворюючи дієву жанрову синергію. Це розширює тематичні й стилістичні межі для авторів, проте водночас ускладнює процес чіткого дефініювання окремих піджанрових форм, у зв'язку з чим, у межах цього дослідження підходом до аналізу піджанрів НФ обрано орієнтацію на їхні домінантні ознаки, що значною мірою сприяє точнішій жанровій класифікації.

Насамперед варто звернутися до етимологічного походження терміну «кіберпанк». Цей піджанр бере свій початок в англomовній, передусім американській, літературній традиції, а сам термін сформувався як результат словотворчого поєднання слів «cybernetics» (англ. кібернетика) та «punk» (англ. непотріб). Однак для повноцінного розуміння етимології терміна слід враховувати не лише його буквальний переклад, але й культурно-історичний контекст, адже словом «punk» в англійській мові частіше позначають субкультуру, що була популярна серед молоді наприкінці 1970-х років та демонструвала опозицію до влади, що виражалася через шокуючу поведінку, одяг та зачіску, а також швидку гучну музику [15]. Саме це значення терміна «punk» стало визначальним для формування поняття «кіберпанк» як відображення духу спротиву та соціального антагонізму, властивого добі його появи. Термін з'явився у науково-фантастичному дискурсі завдяки американському письменнику Б. Бетке, що в листопаді 1983 р. опублікував однойменне есе в журналі «Amazing Science Fiction Stories». Згодом неологізм став широко використовуватись іншими учасниками дискурсу на позначення нововиявленого піджанру [1, с. 44].

Процес виникнення кіберпанку як піджанру НФ в цьому конкретному випадку був зумовлений радше історичним контекстом, ніж результатами літературної трансформації в межах жанру. Прийнято вважати, що перші витoki піджанру кіберпанку тісно пов'язані саме з твором Вільяма Гібсона «Нейромант», що був опублікований у 1984 році. Водночас слід зазначити, що Гібсон не був першовідкривачем у цьому напрямі, оскільки його творчість, безсумнівно, зазнала впливу вже існуючих творів з окремими елементами кіберпанку, наприклад «Чи мріють андроїди про електричних овець?» (1968 р.) Філіпа Діка, а також доробку інших авторів, що експериментували із жанровими варіаціями НФ [16, с. 5]. Проте саме Вільям Гібсон у своєму творі зумів встановити жанрові та стилістичні канони, які в сучасній літературній традиції визначаються як характерні риси класичного кіберпанку: зображення високих технологій як елементів повсякденного життя, домінування всеосяжних капіталістичних корпорацій,

глибоке класове розшарування, конфлікт між технологічним прогресом і низьким рівнем соціальної відповідальності, мотиви вуличної анархії тощо. Подібна тематика жанру виникла як стрімка відповідь на реальний стан американського суспільства 1970-х років. У той час країну спіткала серйозна економічна криза через підвищення цін на нафту, нескінченні політичні скандали та поразку у В'єтнамській війні, найбільшому військовому конфлікті США після Другої світової війни. Колись стрімкий економічний розвиток змістили депресія, інфляція та безробіття. Американське суспільство зіткнулося з фрустрацією та масовим розчаруванням як у традиційних державних інститутах, так і у нав'язаному ідеалізмі 60-х років. Технологічний прогрес, обіцяний американському суспільству, на практиці втілювався у тривале протистояння між США та СРСР у формі космічних перегонів і холодної війни, наслідком чого стали ще глибші економічні труднощі, а також зростання недовіри громадян до капіталістичної системи влади та неконтрольованого технологічного розвитку [6, с. 155-156].

Наслідком вищезгаданих історичних процесів у США стало формування панк-духу серед молоді, які, охоплені фрустрацією, проявляли схильність до нонконформізму, анархізму та радикального індивідуалізму, виступаючи проти існуючої соціально-політичної системи в країні. Зіткнувшись з жорстокою реальністю та її викликами, на відміну від утопічно налаштованих прихильників хіпі-руху, ця молодь втратила віру в «світле майбутнє». Саме на тлі подібних настроїв в суспільстві, у поєднанні зі стрімким розвитком технологій та збільшенням їхньої доступності, у 80-х роках в науково-фантастичній літературній традиції формується окремо окреслений піджанр кіберпанку, що втілює симбіоз панк-духу та високотехнологічного середовища, про що і свідчить етимологія самого терміну.

Отже, дослідження кіберпанку саме у літературному дискурсі дозволяє дати йому наступне визначення – піджанр науково-фантастичної літератури, який концентрується на репрезентації високих технологій як обов'язкового елементу повсякденності та осмисленні можливих сценаріїв техногенного майбутнього, які

ґрунтуються на принципі поєднання високотехнологічного середовища з низьким рівнем життя («High tech. Low life»). Серед характерних жанрових особливостей кіберпанку, окрім широкої варіативності у спекуляціях на тему новітніх технологій та їхнього домінування над людською ідентичністю, також є кіборгізація, себто модифікування тіла людини за допомогою механічних частин або ж повна заміна людського тіла машиною; наявність окресленого кіберпростору (спільної цифрової мережі); антиутопічні та апокаліптичні елементи; прояви трансгуманізму; соціально-політична критика тощо. Таким чином, кіберпанк у межах НФ виконує не лише естетичну, а й дослідницьку функцію, надаючи авторам художній простір та інструмент для осмислення вже наявних та моделювання можливих викликів перед людством у контексті стрімкої глобальної технологізації.

Варто також зазначити, що кіберпанк у своєму класичному варіанті, який було досліджено вище, вже майже не зустрічається у сучасній літературній традиції, адже став яскравим проявом ретрофутуризму – уявленням про майбутнє в минулому. «Майбутнє», що зображувалося у канонічних творах кіберпанку 80-х років, – це наше «теперішнє», що мало в чому збігається з технофобними уявленнями тодішніх авторів. Проте у 1990-х відбулася доволі серйозна жанрова трансформація – автори творів у жанрі кіберпанку більше не зображували високі технології як причину занепаду людства чи ефемерного «класового ворога». Натомість вони створювали техногенне середовище, до якого персонажі їхніх творів були змушені пристосовуватися та шукати шляхи використання переваг технологічних засобів, з метою покращити своє соціальне становище чи умови життя. Безсумнівно, подібна переміна риторики пов'язана зі зміненням ставленням тогочасного суспільства до технологічного прогресу, адже у 80-х не існувало глобальної комп'ютеризації, яка мала тоді лише статус жанрового елементу науково-фантастичної літератури. Проте ближче до кінця 90-х років стрімкий розвиток комп'ютерної техніки та інтернет-мережі став для людей частиною їхнього повсякденного життя, що змушувало їх змістити фокус уваги із зайвих

спекуляцій у межах фантастичної літератури на пристосування до новітніх технологій у реальному житті [12, р. 4-8]. З того моменту письменники-фантасти почали транслювати свій власний досвід та рефлексію на наративи власних кіберпанкових творів, наслідком чого стала вищезгадана трансформація жанру. Дехто вважав це занепадом кіберпанку, а інші – його розквітом та новим диханням. Проте у сучасному науково-фантастичному дискурсі для дефініції цього явища прийнято використовувати окремий термін – посткіберпанк – що позначає самостійний піджанр кіберпанку та був запроваджений письменником Лоуренсом Персоном у 1998 році в його нарисі «Нотатки до маніфесту посткіберпанку» («Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto») [14].

1.2 Розвиток кіберпанку у літературі сучасного Китаю

Кіберпанк, як піджанр НФ, ніколи не був оригінальним продуктом китайської літературної традиції, як і сама НФ. На противагу жанру фентезі, який знаходить своє втілення у самобутніх китайських літературних жанрах таких як чжигуай (志怪) та сянься (仙侠), елементи наукової фантастики у китайській літературі не отримали свого розвитку в окремо окреслений жанр до 20-го століття.

У китайській літературній традиції як в одній з найбільш стародавніх та багатих, безсумнівно, активно досліджувалися фантастичні елементи, які знаходили свої прояви ще в усних фольклорних творах. Прийнято вважати, що витоки писемної художньої фантастичної китайської літератури сягають жанру чжигуай (志怪), назву якого можна буквально перекласти як «записи про надприродне». Цей жанр, який зародився в часи династії Хань (202 р. до н.е. — 220 р. н. е.), містив розповіді про надприродні явища, духів, богів, міфологічних істот та різноманітні ритуали. У стародавні часи дослідники не окреслювали твори з подібною тематикою як окремий фантастичний жанр, адже прийнято було вважати їх писемними збірками на рівні з історичними розповідями, що, безсумнівно, пов'язується з тогочасними віруваннями. Проте наразі цілком очевидним є те, що чжигуай сяошо (志怪小说) можна окреслити як жанр коротких

оповідань з легендарними та міфологічними наративами. Найбільш яскравим прикладом цього жанру вважається збірка народних легенд «Нотатки про пошуки духів» (《搜神记》), автором якої прийнято вважати письменника та історика Гань Бао (4 ст. н.е.) [11].

Надалі фантастика у китайській літературі розвивається цілком послідовно: у творах все більше досліджуються різноманітні фантастичні елементи, які базуються не лише на існуючій міфологічній традиції та фольклорі, а й додається авторська вигадка. Разом з цим у китайську літературу все більше проникають ідеї буддизму та даосизму, що позначається як на тематиці творів, так і на їхній світоглядній структурі. Фантастичні образи починають відображати не лише уявні реальності чи надприродні сили, а й глибокі філософські роздуми про природу буття, циклічність часу, перевтілення душі та гармонію між людиною і Всесвітом. Така тенденція поступово формує унікальну парадигму китайської фантастики, в якій художнє осмислення світу поєднується з духовним пошуком і прагненням до внутрішньої рівноваги. Яскравим прикладом цього синтезу є один з чотирьох класичних романів, а саме «Подорож на Захід» (《西游记》), опублікований У Чен'єнем у 16 столітті. У цьому творі фантастичні мотиви – зокрема, численні чарівні перетворення, надприродні істоти та мандрівки через небесні і демонічні світи – органічно поєднуються з філософськими ідеями буддизму, даосизму та конфуціанства. Через зображення фантастичних пригод головних героїв, серед яких особливо виділяється образ царя мавп Сунь Укуна, автор не лише розважає читача, але й порушує глибокі питання морального вдосконалення, духовної дисципліни та досягнення просвітлення, що стає характерною рисою традиційної китайської фантастичної літературної традиції. Саме на цих засадах пізніше, у 20 столітті, формується термін «сянься» (仙侠), яким наразі позначається жанр китайського героїчного фентезі, що поєднує усі вищезазнані ознаки. Етимологія терміну вказує на синтезування понять «сянь» (仙) – «безсмертний» або «безтілесний дух», що бере початок з даоської традиції культивування духовного вдосконалення, – та «ся» (侠) – «герой», «рицар» або «відважна людина» [9].

Термін «сянься» виник разом з появою твору «Легенда про мечоносців з гір Шу» (《蜀山剑侠传》), виданого у 1932 році Лі Шоуміном. Цей твір, очевидно, повноцінно не створював жанр сянься, проте він ефективно об'єднав усі визначальні ознаки жанру, пов'язані здебільшого з концепціями даосизму, буддизму та конфуціанства, тим самим заклавши фундамент для подальшого розвитку цього жанру та повернувши нову хвилю інтересу до фентезі у межах китайської літературної традиції [18]. Наразі жанр сянься став одним з найпопулярніших жанрів сучасної китайської веб-літератури, яка набула шаленої популярності не лише в межах Китаю та в цілому Азії, а й по всьому світу. Унаслідок цього в контексті сучасної світової фентезійної літератури спостерігається тенденція, за якої саме автентичні китайські жанри, що органічно розвивалися в межах власної літературної традиції та культурної спадщини, дедалі більше справляють вплив на західну фентезійну літературу. Це суттєво відрізняється від ситуації з науковою фантастикою, яка в китайській літературі почала формуватися переважно під впливом західних зразків, незважаючи на те, що, як було з'ясовано, фантастичні образи та елементи вигадки були цілком притаманні літературі Китаю.

Жанр наукової фантастики розпочинає своє зародження у межах китайської літературної традиції паралельно з активним розвитком цього жанру в західній літературі, а саме на перетині 19 та 20 століть. Наприкінці правління династії Цін у Китай активно проникала західна та японська культура, що насамперед було спричинено частими війнами, в тому числі й опіумними. Наслідком цього стало знайомство тодішньої китайської інтелігенції з популярними на той час творами жанру НФ, які викликали неабиякий інтерес у літературознавців. Плацдармом для дослідження актуального тоді жанру стали китайські переклади (часто з японської мови) західних зразків НФ. Одними з найперших авторів, що активно сприяли розвитку жанру в китайській літературі шляхом перекладів, стали Лу Цзідун й Хун Сішен, які у 1902 році вперше переклали китайською мовою творчість Жуля Верна, а саме твір «Двадцять тисяч льє під водою», що в китайському варіанті

отримав назву 《海底旅行》 [23]. Перекладацькою діяльністю також активно займався відомий письменник Лу Сін, який у 1903 році також переклав китайською твори Жуля Верна, а саме «Із Землі на Місяць» (《月界旅行》) та «Подорож до центру Землі» (《地底旅行》). Шляхом популяризації науково-фантастичних романів письменник прагнув не лише до розвитку літератури Китаю, а й активно сприяв поширенню передової західної науки та технологій серед китайського населення [20]. Лу Сіня непокоїло тодішнє становище китайської мови у питанні наявності та використання неологізмів, які стрімко з'являлися в інших мовах через тогочасний науково-технологічний розвиток. Письменник вважав, що класична мова веньянь (文言) не має достатньої кількості мовних ресурсів та гнучкості для ефективного й коректного перекладу наукової термінології. Також Лу Сін вбачав проблему у доступності викладу та переданні відповідної оригіналу атмосфери, через що у своїх письмових перекладах він використовував синтез розмовної мови байхуа (白话) та мови веньянь (文言). Це допомогло створити найбільш вдалий переклад нового для китайських читачів жанру та закласти фундамент для подальшого розвитку НФ у китайській літературі шляхом запровадження великої кількості неологізмів, наприклад: 机械 (механіка), 电报 (телеграф), 汽船 (пароплав), 显微镜 (мікроскоп) тощо [17, р. 18-19].

Паралельно з перекладами західних науково-фантастичних творів у Китаї стрімко починає формуватися власна науково-фантастична літературна традиція. Витоком цього процесу деякі дослідники вважають публікацію твору Хуан Цзяна «Роман про колонізацію Місяця» (《月球殖民地小说》), що з'явився у 1904 році на сторінках літературного журналу 《绣像小说》. Сюжет роману розповідає про жителя Хунані на ім'я Лун Менхуа, який запобігаючи арешту за вбивство, тікає з Китаю та відправляється у довгу подорож на літаючому кораблі в пошуках своєї сім'ї по всьому світу. Кульмінацією роману є переселення Лун Менхуа з родиною на Місяць [22]. Цей твір демонструє виразне наслідування західних зразків НФ кінця 19 – початку 20 століття, поєднуючи у своїй структурі риси пригодницького

наративу, космічної тематики та утопічного світогляду. Таке поєднання засвідчує значний вплив західної літературної традиції на ранні спроби формування оригінальної китайської науково-фантастичної прози, що перебувала на етапі активного засвоєння зовнішніх жанрових моделей і водночас намагалася адаптувати їх до локального культурного контексту.

Пізніше, після падіння династії Цін та становлення Китайської Республіки у 1912 році, НФ зазнала певний застій – перекладацька діяльність та детальне дослідження західного науково-фантастичного дискурсу продовжувалося, проте оригінальні китайські твори у жанрі НФ майже не видавалися, що пов'язується з політичною нестабільністю та мінливою воєнною ситуацією в країні. Однак найбільш визначальним твором того періоду є науково-фантастичний сатиричний роман Лао Ше «Нотатки про котяче місто» (《猫城记》), опублікований у 1932-1933 роках. У романі Лао Ше помітною є наявність сатиричних мотивів та алюзій, за допомогою яких автор критично осмислює суспільно-політичну й культурну ситуацію Китаю початку 20 століття. Сюжет твору розгортається навколо китайського астронавта, який після аварії свого космічного корабля потрапляє на Марс і вступає у взаємодію з представниками давньої місцевої цивілізації – антропоморфними істотами, що поєднують людські й котячі риси. Через зображення вигаданого світу, де домінують проблеми соціального розшарування, корупції та протистояння традицій і зовнішнього впливу, Лао Ше вибудовує символічну модель Китаю республіканської доби [3, с. 125]. Автор зазначав, що під час написання твору на нього вплинув роман-антиутопія «Прекрасний новий світ» Олдоса Гакслі, що також свідчить про вплив західної моделі на формування антиутопічних ідей у науково-фантастичному дискурсі Китаю [23].

Жанр НФ відроджується у період становлення Китайської Народної Республіки (1949 р.) та приходом до влади комуністичної партії. Після утворення КНР розпочався новий етап індустріалізації, у межах якого ідеї науково-технічного прогресу набули статусу ключового елементу національного

розвитку. Формування образу сильної та модернізованої держави тісно пов'язувалося з популяризацією науки та техніки. Також стабілізування соціального життя сприяло активізації культурної діяльності. Інтенсивне реформування системи освіти та інтеграція науки в державну стратегію стали важливими соціальними чинниками, що сприяли формуванню фундаменту для розвитку науково-фантастичної літератури в Китаї. У цей період провідну роль у популяризації НФ досі відігравали переклади, проте на відміну від періодів Династії Цін та Китайської Республіки, значну частину перекладної НФ становили твори радянських авторів, які набули помітного поширення в культурному просторі Китаю [23]. Ця інтеграція також спричинила трансформацію терміну на позначення НФ у китайській мові – термін “科学小说”, який використовувався раніше, буквально можна перекласти як «наукова белетристика», що є повноцінним калькуванням англійського “science fiction”. На заміну цьому терміну прийшов “科学幻想小说” – «науково-фантастична белетристика», що є вже більш адаптованим до радянського терміну. Варто зазначити, що саме новий термін закріпився у китайській мові та використовується у сучасному дискурсі, часто у вигляді скорочення “科幻” («наукова фантастика») [10, р. 98]. До того ж, розширення впливу радянської літератури на формування китайського науково-фантастичного дискурсу зумовило трансформацію наративних моделей у власне китайських творах. НФ Китаю в цей період набуває рис дитячої літератури, де центральними персонажами фантастичних пригод дедалі частіше стають діти, що відповідає освітньо-виховним цілям тогочасної культурної політики. Однак дуже скоро розвиток науково-фантастичної літератури знову уповільнюється та обмежується через «культурну революцію» (1966-1976 рр.) – твори письменників-фантастів піддаються жорсткому цензуруванню, а науковців та літераторів все більше репресують. Результатом цього стає невдоволення в літературних колах та зміна жанрових наративів НФ – додається більше соціальної критики та політичної парадигми. Отже, цей кризовий період, попри жорстку цензуру й політичні переслідування, створив передумови для трансформації функції НФ в Китаї. Після завершення «культурної революції»

розвиток жанру поступово відновлюється – уже з 1978 року, в умовах політики реформ і відкритості, НФ починає повертатися до культурної сфери. У цей час активно публікуються твори, завершені ще в 1960-х роках, зокрема «Смертельний промінь на Коралових островах» (《珊瑚岛上的死光》) Тун Еньчжена та «Мандрівка в майбутнє Сяо Лінтуна» (《小灵通漫游未来》) Є Юнлі [23]. Завдяки відновленню діяльності науково-популярних і літературних видань, жанр НФ знову набуває популярності й стає інструментом державної програми популяризації науки. Серед провідних авторів цього періоду можна виділити Чжен Венгуана, Тун Еньчжена та Лю Сінши, які ще в 50-х роках започаткували радянсько-орієнтовану традицію дитячої НФ, а тепер повернулися до активної творчості з орієнтацією на популярну науку [23]. У 1990-х роках, з появою масової періодики, яка виходила на міжнародний рівень, на кшталт журналу «Світ наукової фантастики» (《科幻世界》), у жанрі з'являється нове покоління письменників, серед яких присутні такі визначні письменники як Ван Цзінькан, Сін Хе та Лю Цисінь, що переосмислюють НФ попередньої епохи та формують сучасну науково-фантастичну літературну традицію Китаю [23]. Отже, незважаючи на історичні перерви та ідеологічні обмеження, НФ в Китаї, зародившись на базисі західної літературної традиції, продемонструвала здатність до відновлення, еволюції та поступового набуття власної ідентичності та локальних соціокультурних особливостей.

Кіберпанк (”赛博朋克“ – транслітерація за англ. “cyberpunk”) закономірно породив інтерес до себе як до піджанру НФ, поширеність якої стрімко зростала в тогочасному Китаї. Як було з'ясовано раніше, китайські письменники-фантасти в багатьох аспектах орієнтувалися на західну науково-фантастичну традицію, тим самим поглиблювали свої дослідження у широкому спектрі науково-фантастичних піджанрів. Така відкритість до жанрового розмаїття сприяла поступовому знайомству китайських авторів і читачів із кіберпанком – напрямом, що в західному контексті вже здобув усталене естетичне й ідеологічне значення. Безсумнівно, стрімкий розвиток науки та технологій в Китаї кінця 20 століття

також зумовив зростання інтересу до наукової фантастики, орієнтованої на тематику високих технологій. Однак різниця історичних та соціокультурних контекстів між США та Китаєм, які були описані раніше, перешкоджала природному розвитку кіберпанку в межах виключно китайської літературної традиції. У китайському науково-фантастичному дискурсі 20 століття були передумови для розвитку кібернетичної тематики, проте не було передумов для розвитку панк-духу серед населення. У результаті цього перше знайомство китайських літераторів з кіберпанком у його автентичному вигляді відбулося лише у 1984 році після виходу роману В. Гібсона «Нейромант» [24]. Як вже було зазначено, «Нейромант» вважається твором, який започаткував кіберпанк як окремий піджанр, зібравши всі притаманні йому риси, тому безсумнівим є факт широкого впливу цього роману на розвиток кіберпанку у науково-фантастичній жанровій парадигмі різних країн. Письменників-фантастів насамперед приваблювали естетичні й візуальні риси кіберпанку – насичена неонова палітра, урбаністичні ландшафти мегаполісів, густо населених і водночас відчужених, образи кіборгів і хакерів, що вільно пересуваються між фізичною реальністю та віртуальними просторами. Ця естетична складова жанру природно накладалася на трансформації, які відбувалися в Китаї в 1990-х роках, а саме бурхливий розвиток інтернету, зростання кількості мегаполісів та поява перших елементів цифрової економіки. Унаслідок цього саме естетична складова кіберпанку стала першим інструментом у роботі з цим жанром серед китайських авторів [25]. Традиційно прийнято вважати, що першими власне китайськими творами у жанрі кіберпанку є «Дуель в Інтернеті» (《决斗在网络》) авторства Сін Хе, що був опублікований у 1995 році, та «Інцидент MUD-хакера» (《MUD-黑客事件》) Ян Піна, виданий 1998 року. «Дуель в Інтернеті» розказує про історію кохання у віртуальному просторі; «Інцидент MUD-хакера» зображує жорстоке протистояння між хакерськими угрупованнями у «світі бруду» (“Mud世界”) [24]. Як зазначає Чень Цюфань, ці два твори слід розглядати скоріше як літературний продукт нових культурних тенденцій, що сформувалися в процесі становлення та поширення інтернет-технологій у Китаї [24]. Поява комп’ютерних технологій та інтернету як

нових соціокультурних явищ привернула увагу широкої громадськості, а їх художня романтизація у літературі сприяла формуванню уявлень про майбутнє життя в умовах цифрової доби. У цих творах хоч і присутній відблиск впливу західної кіберпанк-традиції, проте вони наслідують її не повністю. Як зазначалося вище, для китайських авторів основну цікавість становила саме естетична складова кіберпанку, що чітко перекликала з реаліями їхнього життя. Основна увага їхніх творів приділяється дослідженню в межах художнього осмислення новітніх технологій та модернізованого кіберпростору, але їм бракує глибшого розуміння та вираження панк-духу [24]. Таким чином, на ранніх етапах формування кіберпанку як піджанру НФ у китайській літературній традиції авторам через різницю в історико-культурних контекстах не вистачало розуміння філософського та ідейного підґрунтя кіберпанку, що призвело до того, що твори цього періоду були лише сліпим наслідуванням західної літератури без спроб її адаптування до локальних контекстів.

Варто також зазначити, що кіберпанк у Китаї з'явився порівняно пізно – як зазначалося раніше, у 1990-х роках західний кіберпанк вже проходив трансформацію до посткіберпанку. Це, безсумнівно, вплинуло на розвиток піджанру у китайській науково-фантастичній літературній традиції, адже орієнтація на західні зразки, які активно змінювали свої наративи, не дозволяла оригінальному кіберпанку органічно розвиватися з урахуванням китайських реалій. Але, враховуючи те, що поділ піджанру на власне кіберпанк та посткіберпанк все ще залишається відкритою дискусією, важко однозначно визначити, що саме відображають сучасні китайські твори, які відносять до піджанру. Однак можна точно сказати, що сучасні автори з плином часу, активно досліджуючи жанр та власну культурно-історичну традицію, усе ж таки змогли адаптувати кіберпанк до китайських реалій. Одним із найвиразніших прикладів літературного твору, який цілісно репрезентує ключові риси західного кіберпанку, водночас інтегруючи характерні китайські соціокультурні, історичні та політичні

елементи, є роман Чень Цюфая «Сміттєвий прилив» (《荒潮》). Саме ці особливості зумовили вибір даного твору як об'єкта дослідження.

Висновки до розділу 1

У першому теоретичному розділі курсового проєкту представлено теоретичні засади вивчення кіберпанку як піджанру наукової фантастики. Проаналізовано етапи становлення наукової фантастики у світовій літературі та окреслено її жанрові особливості. Досліджено витoki та еволюцію кіберпанку в західному літературному науково-фантастичному дискурсі, зокрема в контексті соціально-історичних змін другої половини 20 століття.

З'ясовано, що кіберпанк як окремий піджанр наукової фантастики сформувався на перетині технологічного прогресу та соціально-економічної кризи, репрезентуючи антагонізм між високим розвитком технологій і дегуманізацією суспільства. Виявлено ключові жанрові риси кіберпанку, серед яких – урбаністична естетика, кіберпростір, кіборгізація, антиутопічність та соціально-політична критика.

У розділі здійснено огляд особливостей становлення кіберпанку в китайській літературі. Проаналізовано історичні передумови появи наукової фантастики в Китаї, а також обставини, за яких цей жанр почав інтегруватися в місцеву літературну традицію. Досліджено процес ознайомлення китайських письменників з естетикою західного кіберпанку та початкове наслідування його формальних рис. З'ясовано, що на ранньому етапі кіберпанк у Китаї формувался переважно як візуально-естетична реакція на розвиток цифрових технологій, що свідчить про поверхове засвоєння жанру без глибокого переосмислення його ідейного змісту. Проте поступове занурення китайських авторів у західну кіберпанк-традицію, а також прагнення адаптувати її до локального соціокультурного контексту створили підґрунтя для подальшої трансформації жанру, що вказує на потенціал його глибшого розвитку у межах сучасної китайської літературної традиції.

РОЗДІЛ 2. МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ КІБЕРПАНКУ У КИТАЙСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЧЕНЬ ЦЮФАНЯ «СМІТТЄВИЙ ПРИЛИВ»

2.1 Жанрові особливості кіберпанку в романі Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив»

Роман Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» (《荒潮》), що був опублікований у 2013 році, є характерним прикладом сучасної китайської наукової фантастики, а саме кіберпанку з елементами соціальної антиутопії та екологічної кризи. Автор, який народився під час стрімкого розвитку науково-фантастичної літератури в Китаї, а саме у 1981 році, з дитинства зазнав величезного впливу як зразків західної НФ, так і власне китайських творів [19]. Саме це і визначило його подальшу долю як письменника-фантаста, який зробив неабиякий внесок у розвиток та дослідження науково-фантастичної літератури в Китаї.

Сюжет роману зосереджений на зображенні подій на Кремнієвому острові (硅屿), який перетворився на гігантське звалище для подальшого сортування й переробки сміття, завезеного з усього світу. У центрі оповіді – 18-річна дівчина Сяомі (小米), що приїхала на острів у пошуках швидкого прибутку та стала однією з працівниць на сміттєвій переробці, що в романі звалися «сміттєвими людьми» (垃圾人). Події роману розгортаються у світі, де високі технології співіснують з деградацією навколишнього середовища та соціальною нерівністю. Роман зображує недалеке майбутнє, яке доволі яскраво перегукується з тодішніми реаліями Китаю, у результаті чого досягається ефект науково-фантастичного реалізму. У ході сюжету автор знайомить читача з великою кількістю персонажів різних соціальних класів та національностей, з точки зору яких розповідає одну й ту саму історію, але через різну перспективу. Провідною темою роману стають екологічне питання та питання самоідентичності, які переплітаються у комплексі взаємовідносин між людиною, технологіями та навколишнім середовищем. Чень Цюфань акцентує увагу на глибоких суперечностях сучасного світу, де надмірне неконтрольоване споживання породжує справжню екологічну катастрофу у

непримітних місцях, подібних до Кремнієвого острова, які водночас стають просторами економічного виживання для багатьох маргіналізованих осіб. Через образ Сяомі та її поступове залучення до соціально-політичного життя острова, роман порушує проблему втрати власної ідентичності у світі, що знеособлює людину, зводячи її до функціональної одиниці у глобальній системі циркуляції відходів. Експлуатація людини та природи, хаотичний розвиток та споживацький характер використання високих технологій, розкриття теми інакшості й приниження через класову, етнічну та гендерну приналежність – усе це формує критичний наратив, що зумовлює актуальність роману та його ідейну цінність.

Стилістично твір відповідає традиції кіберпанку, поєднуючи елементи антиутопії з соціальною науковою-фантастикою. Така жанрова гібридність дозволяє авторові створити багатошаровий текст, в якому зображення майбутнього постає не лише як дослідження можливого розвитку теперішнього, а й як його дзеркало, у якому відображаються як досягнення науково-технічного прогресу, так і його зворотний бік. Кульмінацією роману стає злиття «душі» Сяомі з прототипом автономного робота внаслідок зараження штучно створеним вірусом, який випадково потрапив на Кремнієвий острів разом із партією електронних відходів. Зараження вірусом, який довгий час перебував у статусі секретного винаходу, спричинило розщеплення свідомості Сяомі, а саме інтеграцію до мозку дівчини копії свідомості Геді Ламар, жінки, що винайшла систему зв'язку, яка широко використовується для безпроводних мереж [5]. Після злиття Сяомі стає носієм унікальної форми свідомості – гібриду людського досвіду та машинного алгоритму, що породжує конфлікт з традиційним уявленням про особистість, суб'єктність та тілесність. Ця трансформація простої дівчини з класу «сміттєвих людей» спричиняє конфлікт інтересів між головними персонажами роману, кожен з яких уособлює той чи інший соціальний, економічний та політичний прошарок. Кожен з цих персонажів розглядає Сяомі з різних перспектив: один прагне знищення дівчини, як головної загрози соціального порядку на острові; другий вбачає у ній цінний об'єкт для досліджень, а від того і джерело прибутку; третій

розглядає Сяомі з глибоко гуманістичної та емоційної точки зору, вбачаючи у ній справжню цілісну людину, яка заслуговує на нормальне життя. Внаслідок цього кульмінація в романі стає не лише сюжетним елементом композиції, а й інструментом для підняття таких етичних та екзистенційних питань, як контроль над технологіями, цінність людського життя в контексті модернізації суспільства та межі штучного інтелекту.

Роман увібрав у себе всі основні жанрові характеристики західного кіберпанку, при цьому демонструючи не лише естетичне наслідування, а й глибоке ідейне осмислення жанру, що виражається авторською рефлексією щодо екологічних викликів, самоідентичності, меж тілесності та етичних дилем, породжених технічним прогресом. Головним мотивом та, можна сказати, гаслом кіберпанку, як було зазначено в минулому розділі, є принцип «High tech. Low life», тобто поєднання високотехнологічного середовища з низьким рівнем життя. Цей принцип виразно зображується в романі: технологічна надмірність співіснує з крайніми формами соціального занепаду, маргіналізації та деградації довкілля. Автор використовує яскраві образи та порівняння для візуалізації художнього простору твору:

“数不清的作坊工棚如同麻将牌般毫无空隙地紧挨着，占据了所有街道的两旁，中间留出一条狭小的道路供车辆拉卸垃圾，已拆解或等待处理的金属机壳、破损显示器、电路板、塑料零件和电线如粪便般随处堆放，而外来劳工们像苍蝇一样在其中不停翻拣，再将有价值的部分扔到烤炉上或者酸浴池中进行分解，提取铜、锡和更珍贵的金、铂等稀有金属，残余部分或焚烧或随地丢弃，制造出更多的垃圾。在这一过程中，没有人采取任何防护措施。一切都笼罩在铅色雾霭中，它一部分来自酸浴池中加热王水蒸发的白色酸雾，一部分来自农田里、河岸边终日燃烧不止的PVC、绝缘线和电路板产生的黑色烟尘，两种极端的颜色随着海风被搅拌均匀，公平地飘入每个生灵的毛孔里” [26, 20页]。

«Численні майстерні, схожі радше на сараї, тулилися одна до одної обабіч вулиці, мов плитки маджонгу. Вузький прохід посередині слугував лише для того, щоб по ньому возили візки з відходами, які тут переробляли. Металеві корпуси,

розбиті монітори, друковані плати, пластикові деталі й дроти – частково вже розібрані, частково ще в черзі на розбір – валялися навколо, наче купи перегною. Робітники, приїжджі з інших регіонів Китаю, снували між цим мотлохом, мов мухи. Вони копирсалися в завалах, вибираючи більш цінні елементи, щоб потім спалити їх у печах або кинути в кислотні ванни задля видобутку міді, олова чи навіть благородних металів – золота й платини. Відходи переробки спалювали або просто викидали на землю, через що сміття ставало ще більше. І жоден з працівників не мав жодного захисного спорядження. Усе довкола було огорнуте свинцево-сірим туманом – сумішшю білих випарів від киплячої в кислотних ваннах «царської води» та чорного диму від безперервного спалювання ПВХ, ізоляції й друкованих плат на пустирях і біля річки. Вітер з моря змішував дим і пар, і цей ядучий коктейль вбирався в пори шкіри всіх, хто перебував тут».

Такий детальний опис навколишнього середовища у романі виконує не лише естетичну, а й важливу ідеологічну функцію – він розвінчує ілюзію технологічного прогресу як безумовного блага, підкреслюючи його недоліки: безжальну експлуатацію ресурсів, деградацію навколишнього середовища та знецінення людської праці. Образ Кремнієвого острова є центральним у творі, адже відображає глибокий символізм та авторське ідейне наповнення. Проаналізувавши зображення Кремнієвого острова, ми знаходимо у ньому відображення чотирьох ключових тем, навколо яких вибудовується ідейне тло роману, а саме споживацький характер технологізації, її екологічні наслідки, соціальна нерівність та дегуманізація людини в умовах технократичного світу. Процеси соціального розшарування відображаються в географічній структурі Кремнієвого острова, що умовно поділений на дві контрастні зони: з одного боку – селища, населені трудовими мігрантами, так званими «сміттєвими людьми», які там же ж і займаються переробкою електронних відходів, що масово надходять на острів; з іншого – міська територія, де мешкають корінні жителі острова. Подібне явне протиставлення, окрім візуалізації соціальної нерівності, несе також глибокий символічний зміст. Кремнієвий острів постає як своєрідна метафора

двох сторін однієї медалі – двох аспектів технологічного прогресу. З одного боку – модерне китайське місто з розвиненою інфраструктурою, естетичною архітектурою, що поєднує елементи традиційного китайського і західного стилів, розгалуженою мережею торговельних центрів, доступом до найновіших технологій та високим рівнем комфорту для місцевих мешканців. З іншого боку – токсичне звалище електронних відходів, яке водночас є місцем існування та праці соціально вразливих верств населення. Таким чином, Чень Цюфань знову підкреслює амбівалентність стрімкого технологічного розвитку, який може слугувати як джерелом покращення умов життя, так і чинником, що продукує нові форми маргіналізації та екологічної катастрофи. Саме використовуючи описані образи, автор відображає у своєму романі принцип «High tech. Low life».

Продовжуючи аналіз жанрових особливостей роману «Сміттевий прилив», варто зазначити, що Чень Цюфань майстерно переосмислює ключові риси кіберпанку, надаючи їм нового змістового навантаження у межах оригінального сюжетного й тематичного контексту твору. Однією з фундаментальних ознак кіберпанку, яка знайшла своє відображення у творі, безсумнівно, є повсюдне проникнення високих технологій у повсякденне життя. У романі це проявляється не лише через опис технічних засобів переробки відходів, систем спостереження, або інтерфейсів зв'язку, а й через саму логіку існування персонажів, для яких взаємодія з технологіями стала органічною частиною буденності. Навіть ті, хто перебуває на соціальному дні, тобто «сміттєві люди», охоче використовують новітні винаходи, проте отримують вони їх шляхом пошуку працюючих екземплярів у процесі сортування відходів. Проте, незважаючи на обмежений доступ до загального ринку високих технологій, для «сміттєвих людей» не становить труднощів віднайти серед відходів повністю функціональні або майже нові електронні пристрої. Це зумовлено глобальною культурою надмірного споживання, у межах якої технологічні товари, що швидко морально застарівають або втрачають привабливість для людей, легко замінюються новішими моделями та без вагань викидаються споживачами:

“但在他所属的世界里，更新身体部件的周期要短得多，媒体戏称之为“身体快速消费品”。SBT的科技把买卖义体变成像手机应用、球鞋、流行服饰、网络游戏一样的生意，每个人都能像逛超市般，找到适合自己、负担得起、售后服务又到位的产品”[26, 175页]。

«Але в тому світі, звідки він прибув, заміна частин тіла відбувається значно частіше – у медіа це жартома почали називати «тілесним фаст-фудом». Технології SBT перетворили торгівлю кібер-імплантами на звичайнісінький бізнес – як продаж мобільних додатків, кросівок, модного одягу чи онлайн-ігор. Кожен може просто, як у супермаркеті, підібрати щось на свій смак: доступне за ціною, з надійним сервісом і гарантією».

“人们聚会时炫耀的再也不是新数码产品、首饰或发型，而是提高平衡感的义体耳蜗、超强伸缩的人造肌肉、意念控制的拟肢或者增强感官敏锐度的升级版软件”[26, 175页]。

«На вечірках тепер хизувалися не новими гаджетами, прикрасами чи модними стрижками, а кохлеарними імплантами для кращої рівноваги, штучними м'язами з надзвичайною еластичністю, протезами, що реагують на думки, або оновленим софтом, який загострює всі відчуття».

Через такий дисбаланс між надмірним виробництвом і недоступністю благ для маргіналізованих груп суспільства Чень Цюфань викриває абсурдність і соціальну небезпеку тенденції споживацтва сучасного світу, в якій цінність речей визначається не їхньою функціональністю, а ринковою новизною. Таким чином, технології у романі втрачають ауру винятковості: вона більше не є науковим досягненням, а радше контекстом, у якому функціонує усе суспільство, що є характерним для західної кіберпанк-естетики, проте Чень Цюфань надає і цій ознаці жанру певної концептуальної глибини, перетворюючи її на засіб критичного осмислення соціальних і моральних наслідків технологічного прогресу.

Наступною невідмінною ознакою жанру кіберпанк є кіборгізація, тобто, у буквальному значенні, заміна окремих органів людини кібернетичними пристроями [2], або ж, у метафоричному значенні, розмиття меж між людським і машинним, між органічним тілом та штучним механізмом. У своєму романі Чень Цюфань вдало використовує цю рису жанру не лише як складову футуристичного антуражу, а й як ще один засіб критичного осмислення сучасного суспільства. У класичному кіберпанку кіборгізація часто виконує переважно естетичну функцію, відображаючи уявлення людей про розвиток технологій майбутнього. Натомість у романі Чень Цюфаня вона постає як метафора соціальних трансформацій і криз самоідентичності. Автор, безсумнівно, проводить паралель між кіборгізацією в умовному майбутньому і сучасними практиками бодімодифікації – втручань у людське тіло, що здійснюються переважно з естетичних міркувань і мають обмежене або зовсім ніяке практичне значення. Адже у творі кіборгізація зображена не як щось необхідне людині для комфортного існування, як-от протезування втраченої кінцівки, а як інструмент «апгрейду» справно функціонуючого тіла з ціллю виділитися з-поміж інших, отримати нові враження або ж просто піддатися моді. Такий підхід дозволяє автору поставити під сумнів наміри тілесного вдосконалення та доцільність штучного втручання в природу людського організму.

Особливого значення кіборгізація набуває в сюжетній лінії головної героїні, Сяомі, чия тілесна й психічна трансформація є центральною у романі. Унаслідок зараження штучно створеним вірусом, який потрапив на острів разом з партією електронних відходів, та вживання цифрового наркотичного гриба у свідомості дівчини відбувається злиття з копією свідомості винахідниці Геді Ламар, яка була весь цей час захована у мережі під виглядом цифрового гриба. Це призводить до появи нової гібридної форми суб'єктності – симбіозу людини та машини, який кидає виклик традиційному уявленню про особистість, тілесність і межі власного «я». Такий сюжетний прийом також можна вважати доволі нестандартним для кіберпанку, адже хоча для цього жанру й притаманне використання образу

андроїда – машини з людськими рисами, – який також підіймає питання меж людського, проте в романі акцент зміщується – йдеться не про штучну істоту, що імітує людину, а про людину, яка поступово втрачає себе, змішуючись із цифровою сутністю. Трансформація, яку переживає героїня, подана не як фантастичне перевтілення або ж отримання суперздібностей, а як болісний та суперечливий процес: чужі думки з'являються в її голові, прагнення Геді Ламар накладаються на власну мотивацію Сяомі, і дівчина більше не може чітко визначити, де починається та закінчується вона сама. Тема самоідентичності у романі постає як процес втрати звичного уявлення про себе, відчуття розгубленості й поступового прийняття нової форми «я», яка не вписується в традиційні уявлення про власну ідентичність. Це також перегукується з реальністю сучасної людини, що перебуває під постійним інформаційним тиском, у взаємодії з цифровими мережами та чужими наративами, які впливають на спосіб мислення, пам'ять і навіть емоційне сприйняття окремої людини. Таким чином, роман використовує типовий науково-фантастичний сюжет як глибоку метафору кризи самоідентичності у цифрову епоху. Усе це свідчить про те, наскільки вдало Чень Цюфань адаптує жанротворчі елементи класичного кіберпанку до сучасного ідейного контексту. Замість того, щоб зосереджуватися лише на технічних аспектах майбутнього, автор інтегрує у свій текст глибоку соціально-психологічну проблематику, яка відображає тривоги й виклики нашого часу. При цьому критичне осмислення майбутнього у романі «Сміттєвий прилив» набуває подвійної функції: з одного боку, воно зберігає характерну для кіберпанку настороженість щодо стрімкого технологічного прогресу, а з іншого – пронизане численними алюзіями на сучасність, які автор майстерно маскує під футурологічні сценарії. Саме ця здатність пов'язувати жанрову форму з актуальним для теперішнього часу ідейним наповненням надає твору глибини та підкреслює його значущість у сучасному наративі про людину в цифрову епоху.

2.2 Соціокультурна специфіка китайського кіберпанку в романі «Сміттєвий прилив»

У межах сучасної китайської літературної традиції жанр кіберпанку набуває нових форм, переосмислюючи усталені естетичні та ідейні моделі, притаманні його західним зразкам. Роман Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» виступає яскравим прикладом такої адаптації, демонструючи, як жанрові елементи кіберпанку – високотехнологічне середовище, стосунки людини з машинами, соціальна маргіналізація та екологічна катастрофа – можуть бути органічно вплетені в контекст сучасного Китаю. У своєму творі автор не лише запозичує формальні риси жанру й формує власні авторські ідеологічні погляди, а й наповнює їх локальним змістом, загострюючи увагу на реальних соціальних, культурних та економічних викликах, що постають перед китайським суспільством. Така стратегія дозволяє Чень Цюфаню не лише творчо інтерпретувати кіберпанк у межах персональних ідеологічних переконань, а й сформувати нову та самобутню інтерпретацію кіберпанку, укорінену в соціокультурних реаліях Китаю, де тема глобального технологічного розвитку переплітається з національними традиціями та локальними конфліктами й проблемами. Такий підхід не лише розширює жанрові межі, а й засвідчує здатність кіберпанку функціонувати як інструмент критичного осмислення сучасності в умовах конкретного культурного середовища.

Однією з ключових тем, яку автор інтерпретує крізь призму кіберпанку, як вже зазначалося раніше, є проблема соціальної нерівності – і ця тема набуває особливої глибини завдяки алюзії на систему хукоу. Хукоу (户口) – це державна система реєстрації домогосподарств, яка бере свій початок із 1950-х років і досі залишається потужним інструментом соціального контролю [8, р. 819]. Як зазначають Кам Вінчан та Лі Чжан у своїй статті «The Hukou System and Rural-Urban Migration in China: Processes and Changes», суть системи хукоу полягає в тому, що кожен громадянин Китаю з народження прикріплений до певного адміністративного регіону (міського чи сільського) і саме з ним пов'язані всі його

права на доступ до соціальних послуг: освіти, медицини, соціального забезпечення, працевлаштування тощо. Унаслідок економічних реформ і масової урбанізації, мільйони людей із сільських регіонів переїхали до міст у пошуках роботи, однак без зміни місця реєстрації офіційно вони залишалися «переселеними особами», не маючи повноцінного доступу до базових соціальних ресурсів. Ці люди, по суті, стають «громадянами другого сорту» – невидимими для системи, але критично необхідними для функціонування економіки [8].

У романі «Сміттєвий прилив» ця структура соціальної «ієрархії» переосмислюється у вигляді маргіналізованої спільноти «сміттєвих людей», які проживають на Кремнієвому острові як трудові мігранти. Вони позбавлені не лише економічної стабільності, але й базового соціального визнання. «Сміттєві люди» не мають офіційного статусу, прав чи можливостей на острові, а їхній доступ до сучасних технологій обмежується пошуком справних пристроїв серед сміття, яке вони змушені сортувати. Більшість із них прибуває на острів, довірившись обіцянкам рекрутерів, які заманюють потенційних працівників привабливими перспективами швидкого заробітку. Проте реальність виявляється іншою – зарплатня є вкрай низькою, умови праці є дуже небезпечними й дегуманізованими, а сам Кремнієвий острів виявляється напівізолюваною територією, де обмежена швидкість доступу до інтернету створює ефект цифрової ізоляції. У результаті багато хто зі «сміттєвих людей» виявляється буквально ув'язненим на острові, без змоги повернутися або вийти за межі нав'язаного соціального й інформаційного простору:

“老乡说，你们要干的是塑料回收，硅屿的支柱产业，在罗老板这里，规模最大，待遇最好，好好干，前途无量。从此以后，这个人再也没有露面，小米想象着，他可能出现在任何一个偏远穷困的小山村，对着另一个母亲说，那是南方，南方。这就是穷人们赖以过活的方式 [26, 48页]”。

«Той односельчанин сказав: «Ти будеш займатися переробкою пластику – це головна галузь на Кремнієвому острові. Пан Ло володіє найбільшим підприємством і краще за всіх ставиться до працівників. Якщо будеш старанно

працювати, то матимеш велике майбутнє». Після цього він більше ніколи не з'являвся. Сяомі уявляла собі, як той чоловік бродить десь в інших глухих, злидених селищах і говорить те ж саме іншій матері: «Їдьте на південь, треба їхати на південь!» Саме так і виживають бідні люди».

“对于罗家来说, 垃圾人不是人, 更像是一头羊、一件农具、一袋种子 [26, 39 页]”。 *«Клан Ло не сприймає сміттєвих людей за людей, радше за вівцю, сільськогосподарський інструмент чи мішок зерна».*

“病了就给几个钱打发回家, 连医疗保险都不用上。人命确实比机器贱多了啊 [26, 48页]”。

«Як захворієш, то вони просто відправлять тебе додому, давши трохи грошей та не надавши жодного медичного страхування. Людське життя справді набагато дешевше за машину».

Такий стан маргіналізації прямо віддзеркалює ситуацію китайських мігрантів без міського хукоу, які працюють у небезпечних умовах, зазнають експлуатації й фактично виключені з системи соціального захисту. Чень Цюфань не просто використовує цей сюжетний елемент як тло для зображення дистопічного суспільства майбутнього, а й перетворює його на метафору для соціальної критики наявних проблем Китаю. Такий підхід демонструє, як автор використовує інструменти кіберпанку, жанру, що традиційно акцентує увагу на розриві між високими технологіями та низьким рівнем життя, для глибшого аналізу специфічних проблем китайського суспільства, перетворюючи жанрову умовність на засіб критичного осмислення соціальної дійсності.

У своєму романі Чень Цюфань також майстерно поєднує елементи традиційної кіберпанк-естетики з темами традиційних китайських вірувань, ритуалів і релігій, створюючи унікальну тематичну основу, в якій майбутнє й архаїчне співіснують у тісному переплетенні. Такий підхід не лише збагачує жанрове різноманіття твору, але й надає йому глибоко вкоріненого в китайському культурному контексті особливого забарвлення. Попри те, що дія роману

відбувається в недалекому майбутньому, у світі високих технологій і глобального капіталізму, у ньому залишаються важливими елементи традиційної духовності Китаю. Це простежується як у сюжетних деталях, так і в символічних елементах. Наприклад, у романі яскраво зображується епізод зі Святом поминання предків – автор красномовно візуалізує урочисте святкування, яке супроводжується великою кількістю традиційних обрядів, а також пояснює значення свята з точки зору Чень Кайцзуна, персонажа, який народився на Кремнієвому острові, але в дитинстві емігрував з батьками до США. За допомогою цього наративного прийому Чень Цюфань знайомить читача з традиціями китайського народу, проте робить це не «в лоб», а ніби змушує пригадати колись забуті звичаї:

“这天是阴历七月十五，既是民间的鬼节，又是道家的中元节、佛教的盂兰盆节。相传阎王在这天下令大开地狱之门，让那些终年被禁锢在地狱受苦受难的冤魂厉鬼走出地狱，获得短期的游荡，享受人间血食，而阳间的人需要准备百味五果、纸钱香火献祭，一来普度众生，二来“施孤”，赈济孤魂野鬼，最终目的还是祭奠先人、积攒福报 [26, 32页]”。

«У п'ятнадцятий день сьомого місяця за місячним календарем у Китаї традиційно відзначається Свято поминання предків. У даоській традиції це свято називається Чжун'юань, а у буддизмі – Юланьпень. За легендою, саме цього дня Яньван, володар підземного світу, відчиняє ворота Пекла, аби дозволити душам померлих, які цілий рік страждали у муках, вийти назовні, поблукати серед живих та насолодитися жертвенною їжею. Люди ж у світі живих готують підношення: страви з різноманітними смаками, п'ять священних видів фруктів (фінік, слива, абрикос, каштан та персик), паперові гроші та пахоці. Таким чином, люди повинні були принести полегшення страждаючим духам і почистити свою карму, згадуючи власних предків, а також роблячи підношення самотнім духам, тим, у кого не залишилося рідних, щоб подбати і про них».

Подібні традиційні практики не зникають у високотехнологічному майбутньому – навпаки, вони адаптуються до нових умов:

“那冥钞上印着像模像样的编号和出厂年份，甚至还附有一个网址。

- 这网址是做什么用的？
- 冥通银行。你可以为过世的亲人开通账户，冥币、金银锭和冥通信用卡都在里面流通，可以购买阴间的各种物品、房屋和服务，当然也会有各种契税 [26, 34页]”。

«На церемоніальній банкноті були надруковані справжній серійний номер, рік випуску та навіть вебсайт.

- *А навіщо тут ця електронна адреса?*
- *Це «Потойбічний банк». Ти можеш зайти на сайт і відкрити рахунок для покійних родичів. Можеш оформлювати будь-яку валюту підземного світу: церемоніальні гроші, золоті та срібні зливки, кредитні картки тощо. Гроші, що зберігаються на рахунках, можуть бути використані померлими для купівлі продуктів, оплати житла або інших послуг, доступних у потойбічному житті, і, звичайно ж, для сплати всіляких податків, що там існують».*

Автор часто залишає віру як останню надію своїм персонажам. На тлі всебічної технологізації, екологічної деградації й дегуманізації, традиційні релігії та вірування стають для мешканців Кремнієвого острова останнім джерелом стабільності та певної моральної орієнтації. Проте звернення до віри у романі притаманне здебільшого елітарному класу, тобто людям, які мають певну владу, капітал та інші матеріальні ресурси. Але варто також зазначити, що для представників еліти віра не завжди є реакцією на певний відчай, як це часто трапляється серед маргіналізованих верств населення. Їхня віра у більшості має трохи іншу природу – вона стає інструментом легітимації влади, способом символічного «відбілювання» себе в умовах моральної деградації та втрати етичних орієнтирів:

“他明白自己与大多数中国人一样，与其说信奉佛祖，不如说信奉实用主义，而求个心安，便是这门信仰最大的实际价值 [26, 45页]”。

«Він розумів, що не дуже відрізняється від решти китайців – не те, щоб він дуже сильно вірив у Будду, скоріше він вірив у прагматизм. Головним практичним ефектом його віри була можливість зняти вантаж зі свого серця та віднайти спокій».

“罗锦城神色不安地望着眼前这一幕……现实无法解决的问题，老人们会说，交给神明去判决 [26, 44页]”。

«Ло Цзіньчен стурбовано спостерігав за картиною, що розгорталася перед ним... Старці казали, що проблеми, які неможливо вирішити в реальності, варто довірити волі Богів».

Вищий клас у романі звертається до віри якраз-таки унаслідок того, що вони володіють усіма необхідними матеріальними благами та контролюють майже всі аспекти свого життя. При зіткненні з чимось, що виходить за межі їхнього контролю, їм нічого більше не залишається, окрім звернення до віри та вручення власної долі духовним силам, що де-факто вищі за них. Натомість нижчий клас, «сміттєві люди», часто навіть не мають часу чи енергії, аби замислюватися про метафізичне. Їхнє повсякденне життя – це нескінченна боротьба за виживання в умовах постійного виснаження, отруєння і приниження. Вони надто глибоко занурені в матеріальний світ, щоб дозволити собі розкіш віри. До того ж, брак доступу до матеріальних благ, якими володіє еліта, формує у представників нижчих класів уявлення про те, що саме володіння ресурсами та владою здатне вирішити їхні проблеми. У цьому контексті віра здається їм чимось зайвим або навіть недосяжним. На відміну від елітарного класу, вище якого стоять хіба що Боги, над сміттєвими людьми безпосередньо домінує саме ця еліта. Тому звернення до вищих сил втрачає сенс, адже сприймається як недоступне або просто непотрібне. У такий спосіб Чень Цюфань не лише підкреслює глибоку соціальну нерівність та вплітає в контекст роману традиційні китайські елементи

віри, а й вказує на парадокс сучасного суспільства – ті, хто найменше страждає від реальності, шукають у вірі очищення і сенс, водночас ті, кому найбільше потрібна надія, фактично позбавлені можливості навіть думати про неї.

Ще однією гострою темою роману «Сміттєвий прилив», як вже було зазначено, постає екологія. Проте Чень Цюфань піднімає питання забруднення довкілля не лише як частину антиутопічного антуражу, що властиво західному кіберпанку як частина відображення принципу «High tech. Low life», а ще й як пряму алюзію на реальні екологічні проблеми Китаю, що стали наслідком стрімкої індустріалізації, глобалізації та тенденції до безконтрольного споживацтва. Зокрема, Кремнієвий острів, вигаданий простір дії роману, має прямий прототип у світі, а саме місто Гуйю (贵屿) у провінції Гуандун, з якої походить сам Чень Цюфань. Цей населений пункт відомий як один із найбільших у світі центрів нелегальної переробки електронного сміття, де токсичні електронні відходи з усього світу знищують природу й отруюють життя місцевого населення. Станом на 2013 рік місто Гуйю встановило рекорд Гіннеса як найбільше у світі сміттєзвалище електронних відходів [21].

Чень Цюфань реалістично зображує катастрофічні екологічні наслідки, водночас не перебільшуючи ситуацію, а радше документуючи її художніми засобами. Екологічний занепад у романі, як вже зазначалося, є не лише естетичним елементом, а цілісним ідеологічним та критичним інструментом, адже воно не тільки створює атмосферу стагнації, а й виявляє моральну деградацію суспільства, що свідомо жертвує довкіллям заради прибутку. Автор звертається до теми екології як до глибоко соціального питання, активно вказуючи на те, що найбільший тягар забруднення завжди лягає на найвразливіші верстви населення. У той час як мешканці материкового Китаю або корінні мешканці Кремнієвого острова можуть дозволити собі відносно комфортний рівень життя, «сміттєві люди» змушені сортувати сміття в умовах токсичного середовища, не маючи при цьому вибору.

“曾经出现一村人每户都有癌症病患的极端案例，甚至从被污染的鱼塘中，捞出体内长满癌变肿瘤的怪鱼。死胎率居高不下，传言一名外地产妇生下全身墨绿散发金属恶臭的死婴。硅屿已经变成邪秽之岛，老人们说 [26, 34页]”。

«Свого часу був випадок, коли в одному селі ледь не в кожній родині знаходили хворих на рак. Із забруднених ставків виловлювали дивних риб, всередині яких знаходили пухлини, схожі на злоякісні новоутворення. Рівень мертвонароджуваності залишався стабільно високим – подекували, що одна жінка-мігрантка, народила мертву дитину з темно-зеленою шкірою, від якої йшов металевий сморід. Старі люди казали, що Кремнієвий острів проклятий».

Таким чином, «Смітєвий прилив» не просто використовує проблему забруднення як жанрову особливість, він перетворює її на критичне політичне висловлювання про соціальну нерівність, наслідки глобального капіталізму та екологічної деградації. Через екологічну тематику Чень Цюфань виводить кіберпанк за межі його виключно західного історико-культурного контексту, зображуючи, як глобалістичні процеси набувають специфічного згубного значення в сучасному Китаї.

Через екологічну тематику роману Чень Цюфань також порушує важливе питання наслідків глобалізації для Китаю та нерівного розподілу екологічних ризиків. Він зображує Кремнієвий острів, що став глобальним центром утилізації електронних відходів, як територію, де сконцентровані екологічні проблеми, породжені надмірним споживанням усього світу. Саме сюди надходять токсичні залишки сучасного споживацького суспільства, зокрема з розвинених країн, що дозволяє підтримувати їхній високий рівень життя за рахунок деградації екосистем на у більш прихованих та малонаселених місцях. Чень Цюфань наголошує на тому, що екологічна катастрофа, зображена в романі, є не лише локальною трагедією, а й проявом глобальної нерівномірності. Надмірне споживання у розвинених країнах призводить до того, що абсолютно функціональні електронні пристрої просто викидаються, потрапляючи до Китаю. Там їх сортують і переробляють у небезпечних для здоров'я умовах найбідніші

верстви населення, після чого продають продукт переробки задешево, і цикл повторюється. Китай, зокрема його бідні регіони, зображений у романі як жертва глобалізації та капіталізму, що є постачальником дешевих товарів для всього світу, та водночас отримувачем усього світового електронного сміття:

“据说这些碎塑料.....加工成各种价格低廉的塑料制品，大部分出口，销往全球.....又变成垃圾，运回中国，循环往复 [26, 49页] ”。

«Кажуть, що ці пластикові відходи переробляються для різних дешевих пластикових виробів, більшість з яких експортується та продається по всьому світу, а потім знову стає сміттям і відправляються назад до Китаю на переробку, і цикл повторюється».

У романі особливу роль відіграє американська екологічна корпорація «Розумна переробка» (惠睿公司 Wealth Recycle Co., Ltd.), яка офіційно позиціонує себе як захисник довкілля та інвестор у сфері раціональної утилізації. Проте автор чітко дає зрозуміти читачеві, що за фасадом екологічного «зеленого» дискурсу компанії ховається прагнення встановити контроль над системою переробки відходів на острові та отримати доступ до стратегічних ресурсів, зокрема корисних копалин, які залишаються цінним національним активом Китаю. Таким чином, Чень Цюфань показує, як глобалізація впливає на сучасний Китай, зокрема через діяльність транснаціональних корпорацій, що під прикриттям екологічної риторики прагнуть лише звичайного збагачення.

Отже, у романі Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» західна модель кіберпанку зазнає глибокої трансформації під впливом соціокультурного контексту сучасного Китаю. Автор, запозичуючи характерні жанрові риси кіберпанку – високотехнологічне середовище, тематику соціальної маргіналізації, деградації довкілля та впливу глобального капіталізму, – водночас насичує їх локальним змістом, вкоріненим у реаліях китайського суспільства. Через алюзії на систему хукоу, реалії міграції, екологічні катастрофи та релігійні практики, Чень Цюфань не лише адаптує жанр до національного контексту, а й створює нову форму

кіберпанку, в якій локальне і глобальне взаємодіють у комплексному поєднанні культурних і соціальних сенсів. Синтез сучасної кіберпанк-естетики з традиційними китайськими уявленнями про віру, ієрархію та моральність, дозволяє автору розширити межі жанру та створити художній інструмент глибокої соціальної критики. Таким чином, китайський кіберпанк постає не як просте наслідування західного зразка, а як самобутня жанрова модель, що відображає специфіку локального досвіду в умовах глобалізованого світу.

2.3 Лексико-стилістичні засоби та наративні стратегії у романі «Сміттєвий прилив»

Аналізуючи твір з точки зору використаних автором лексичних та стилістичних засобів, передусім необхідно виокремити велику кількість термінів техногенного та біомедичного походження. Наприклад:

- “感应薄膜” – рефлексивна плівка;
- “人造耳蜗” – кохлеарний імплант;
- “增强现实眼镜” – окуляри доповненої реальності;
- “电路板” – друкована плата;
- “机械人” – робот, кіборг;
- “激光窃听” – пристрій лазерного підслуховування;
- “抑制剂” – інгібітор;
- “乙酰胆碱” – ацетилхолін;
- “心律调节器” – кардіостимулятор;
- “化合物” – (хім.) сполука;
- “乙醇酸” – гліколева кислота.

Автор активно вживає лексику з науково-технічної сфери, зокрема пов’язану з переробкою сміття, протезуванням, штучними модифікаціями тощо, що відповідає загальній естетиці кіберпанку й посилює ефект занурення читача в гіпертехнологізоване середовище. Такі мовні засоби не лише виконують функцію змалювання реалістичного високотехнологічного тла роману, але й відображають

трансгуманістичні ідеї, притаманні жанру: розмиття меж між людиною та машиною, органічним і штучним, природним і модифікованим. Застосування термінології, пов'язаної з обробкою електронних відходів, токсичними сполуками, цифровими технологіями та тілесною модифікацією, дозволяє авторові не просто окреслити певні сюжетні реалії, а й закріпити на мовному рівні провідну тематику дегуманізації та постіндустріальної відчуженості. Окрім цього, функціональність техногенної лексики полягає у створенні відчуття документалізму, адже читач стикається з описами, які за своїм звучанням і термінологічною насиченістю нагадують наукову або виробничу мову, що додає тексту ефекту достовірності.

Крім цього, можна помітити низку лексичних одиниць, що мають семантику забруднення, розпаду й токсичності. Автор послідовно використовує лексику, що позначає гниття, розпад, хворобливу мутацію тощо. Часто це слова з негативною конотацією, пов'язані з тілом і середовищем. Ці елементи створюють ефект антиутопічного простору. Наприклад:

- “残肢” – відірвані кінцівки;
- “污血” – забруднений кров'ю;
- “酸雾” – кислотний туман;
- “腐蚀” – роз'їдати;
- “黑色烟尘” – чорний дим.

Серед стилістичних засобів в романі можна виділити передусім метафору, яка відіграє одну з ключових ролей у побудові атмосфери постгуманістичного світу. Вона постає у творі ефективним інструментом опису натуралізації технологій, тобто уподібнення технічного до живого. Наприклад:

“那是地上爬动着的一只义肢... 它的五指不停地抓握着地面, 拖着残缺的小臂缓慢爬行, 像是巨大化的肉色尺蠖... [26, 22页]”

«То була штучна кінцівка, що повзла по землі... її п'ять пальців безперервно хапалися за землю, тягнучи за собою обрубок передпліччя, повільно рухаючись, мов гігантська гусінь тілесного кольору».

У наведеному фрагменті антропоморфізація штучної кінцівки досягається через порівняння з «гусінню». Така метафора сприяє утвердженню принципу симбіозу природного та штучного, що є важливим концептуальним аспектом кіберпанку.

Чень Цюфань також активно використовує епітети у романі, з метою створення яскравої візуалізації свого тексту. Вони формують відчуття ворожого середовища й підкреслюють емоційний стан героїв. Епітети активно функціонують у межах кіберпанк-естетики, виконуючи не лише описову, а й емоційно-оцінну, ідеологічну й жанроформуючу функцію. Наприклад:

- “难当的恶臭” – нестерпний сморід;
- “铅色雾霭” – туман свинцевого кольору;
- “明亮光洁的展示厅” – блискуча та чиста виставкова зала;
- “面目模糊” – розмите обличчя;
- “阴冷的博物馆” – похмурий музей.

Однією з ключових наративних стратегій роману є постійна зміна фокалізатора, що дозволяє читачеві сприймати події крізь призму різних соціальних позицій, етнічного походження та професійного досвіду персонажів. На сторінках твору по черзі виступають як носії оповіді:

- Американський корпоративний менеджер Скотт Брендл – представник компанії «Розумна переробка», що сприймає Кремнієвий острів як «відсталу глушину», яка несе для нього виключно корисливе значення. Проте очима Скотта для читача Китай та його населення розкриваються саме з погляду абсолютного іноземця, який вперше для себе відкриває цю країну, що є ефективним наративним прийомом для розширення читацької аудиторії роману.
- Місцевий чиновник Ло Цзінчень, голова одного з кланів, що утримують всю владу на острові – типовий представник елітарного класу острова і загалом китайської провінційної влади,

який одночасно виконує накази зверху і переживає внутрішній моральний конфлікт.

- Молодий перекладач Чень Кайцзун, що народився на острові, але виріс у США – він перебуває між двома культурними світами, переживає кризу ідентичності й виконує роль посередника між Сходом і Заходом.

- «Сміттева дівчина» Сяомі – ключова фігура та головна оповідачка твору, трудова мігрантка, що представляє клас «сміттєвих людей». Оповідь від її обличчя наближає читача до безпосереднього переживання дистопічної реальності роману ніби зсередини, на відміну від зовнішньої оптики інших персонажів.

Іншою важливою наративною стратегією є впровадження флешбеків, які не лише доповнюють образи персонажів, але й служать засобом дослідження власних психологічних і колективних культурних травм. Флешбеки органічно вписані в структуру сюжету, адже часто спонукаються зовнішніми подразниками або емоційними тригерами персонажів. Зокрема, флешбеки Чень Кайцзуна, що посиляються до дитинства на Кремнієвому острові, містять ностальгійні, ідеалізовані образи довкілля, що контрастують із сучасним токсичним пейзажем:

“他记忆中的硅屿，虽然贫穷却生机盎然...空气中有海浪的咸味，沙滩上能拾到贝壳和螃蟹...而今一切都变得异常陌生... [26, 28页]”

«У його пам'яті Кремнієвий острів хоч і був бідним, але водночас був сповнений життя... в повітрі відчувався солоний запах моря, на пляжі можна було знайти мушлі та крабів... тепер усе стало до болю чужим».

Цей ретроспективний прийом відображає тему розриву з минулим, втрати автентичності та екологічного й культурного занепаду. Також флешбеки функціонують як інструмент психологічного поглиблення персонажів – вони не лише розширюють хронотоп роману, але й вказують на травматичність досвіду глобалізації, міграції та втрати дому.

Отже, у романі «Сміттєвий прилив» широко використовується лексика науково-технічного та біомедичного характеру, що формує високотехнологічне тло роману і підкреслює ідеї трансгуманізму. Термінологія, пов'язана з відходами, тілесними модифікаціями та токсичністю, підсилює теми дегуманізації й постіндустріального занепаду. Метафори й епітети створюють візуально й емоційно насичену картину світу, де органічне й штучне переплетені. А наративна стратегія зі зміною фокалізаторів дозволяє подати події з різних соціальних позицій та точок зору, а флешбеки в романі глибоко розкривають внутрішній стан героїв і акцентують на втраті минулого, ідентичності та дому.

Висновки до розділу 2

У розділі представлено аналіз роману Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» крізь призму соціокультурної специфіки китайського кіберпанку. Досліджено, як жанрові риси кіберпанку трансформуються під впливом локального культурного контексту сучасного Китаю. Проаналізовано взаємозв'язок високотехнологічного середовища з темами соціальної маргіналізації, екологічної кризи та релігійних традицій. З'ясовано, що роман репрезентує нову модель кіберпанку, у якій поєднуються глобальні тенденції та локальні соціальні виклики.

Виявлено, що однією з центральних проблем твору є алюзія на систему хукоу, яка посилює тему соціальної нерівності. Здійснено аналіз зображення «сміттєвих людей» як маргіналізованої групи, позбавленої прав і доступу до базових ресурсів. Також встановлено, що екологічна тематика не лише формує дистопічну атмосферу, а й виступає критичним елементом осмислення глобального капіталізму та нерівного розподілу екологічних ризиків.

Досліджено роль традиційних релігій і вірувань у високотехнологічному світі роману, які виконують функцію моральної орієнтації або інструменту легітимації влади. Проаналізовано, як віра стає символом класової диференціації: еліта звертається до неї з прагматичних міркувань, тоді як представники нижчих верств позбавлені навіть такої можливості.

Окрему увагу приділено лексико-стилістичним засобам і наративним стратегіям роману. Виявлено активне використання науково-технічної та токсикологічної лексики, що підсилює ідеї трансгуманізму та дегуманізації. Метамова кіберпанку поєднується з метафорами й епітетами, які створюють гнітючу атмосферу постіндустріального занепаду. Здійснено аналіз наративної структури твору, зокрема зміни фокалізаторів і флешбеків, що дозволяють передати багатоперспективність і психологічну глибину персонажів.

Таким чином, у розділі комплексно проаналізовано специфіку китайського кіберпанку на прикладі роману «Сміттєвий прилив», що дозволило розкрити його

як художній інструмент критичного осмислення соціальної, культурної та екологічної дійсності Китаю в умовах глобалізованого світу.

ВИСНОВКИ

У ході виконання курсової роботи було здійснено комплексне теоретичне та практичне дослідження кіберпанку як піджанру наукової фантастики в контексті сучасної китайської літератури, що дозволило досягти поставленої у вступі мети та послідовно вирішити всі дослідницькі завдання.

У першому розділі роботи представлено теоретичні засади вивчення кіберпанку, його походження, еволюцію та жанрові особливості. Здійснено аналіз становлення наукової фантастики як окремого літературного жанру, починаючи з кінця 19 століття, коли на тлі технічного прогресу сформувалась потреба художньої рефлексії над майбутнім, технологіями та їх впливом на людину. У результаті проведеного аналізу з'ясовано, що наукова фантастика, як жанр, вирізняється широким спектром піджанрових форм, серед яких особливе місце займає кіберпанк – напрям, що поєднує в собі високі технології з соціальною деградацією, урбанізацією та деструкцією гуманістичних цінностей.

Проаналізовано зарубіжний досвід становлення кіберпанку, зокрема в американській літературі 1980-х років, де він сформувався на основі критики капіталізму, постіндустріалізму, масової комп'ютеризації та технологічного контролю. З'ясовано, що перші твори кіберпанку (зокрема «Нейромант» Вільяма Гібсона) стали відповіддю на виклики тогочасного суспільства: економічну кризу, політичну нестабільність та зростання технократичного впливу на життя людини. У межах дослідження виокремлено основні жанрові риси кіберпанку, зокрема: поєднання урбаністичної естетики з технологічною антиутопією, мотиви вуличної анархії, кіборгізації, розмивання меж між віртуальним і реальним, а також соціальна критика.

У другому розділі досліджено розвиток кіберпанку у сучасній китайській літературі, з акцентом на процеси адаптації західної жанрової моделі до локального культурного контексту. Проаналізовано історичні, політичні та соціальні чинники, що вплинули на трансформацію жанру в Китаї. З'ясовано, що на відміну від Заходу, де кіберпанк зароджувався у руслі протестної культури та

техноскептицизму, у Китаї цей жанр на початковому етапі був переважно естетичним явищем, яке репрезентувало візуальні риси кіберпростору та урбаністичного ландшафту, але не мало глибокої філософської основи. Лише згодом, із розвитком цифрових технологій, розширенням соціальної нерівності та глобальними екологічними проблемами, китайські письменники почали переосмислювати жанр кіберпанку у власних національних координатах.

Здійснено ґрунтовний аналіз роману Чень Цюфаня «Сміттєвий прилив» як прикладу китайського кіберпанку. Охарактеризовано ключові наративні стратегії, образи, символи та теми, що визначають жанрову природу твору. У творі виявлено чітку реалізацію принципу «High tech. Low life», де на тлі високотехнологічного світу відбувається деградація навколишнього середовища, соціальна нерівність та відчуження людини. Образ Кремнієвого острова, який уособлює електронне сміттєзвалище, є центральним символом роману – він репрезентує деструктивний бік глобалізації, неконтрольованого споживання та технологічного розвитку.

Досліджено соціокультурний контекст роману, що дозволило глибше інтерпретувати його ідейний зміст. Виявлено, що Чень Цюфань не просто наслідує західну модель кіберпанку, а створює нову, локалізовану версію жанру, яка глибоко вкорінена у китайську реальність. У творі інтегруються теми екологічної кризи, класової нерівності, гібридизації людської свідомості, втрати ідентичності в умовах диджиталізації та розмиття меж між органічним і штучним. Особлива увага приділяється образу головної героїні Сяомі, яка, зазнавши кібернетичних змін, втілює нову форму свідомості – синтез людського та машинного, що викликає етичні, екзистенційні та соціальні запитання.

У результаті здійсненого аналізу виявлено унікальні риси китайського кіберпанку, зокрема: поєднання глобального й локального у тематиці, адаптація жанрових канонів до традиційної філософії (буддизм, даосизм), зображення кіберпростору як місця не лише контролю, а й пошуку ідентичності. Особливість китайського кіберпанку також полягає в акценті на екологічному аспекті технологічного розвитку, що рідко зображується в західних зразках жанру.

Узагальнюючи вищесказане, можемо стверджувати, що сучасний китайський кіберпанк – це не просто жанрове запозичення, а цілком самостійне явище, що поєднує у собі глобальні жанрові тенденції та унікальну культурну рефлексію. Твори на зразок «Сміттового приливу» засвідчують, що китайські письменники не лише засвоїли естетичні канони кіберпанку, але й наповнили його новим змістом, що враховує проблеми сучасного Китаю – від екології до соціального розшарування та викликів штучного інтелекту.

Список використаних джерел

1. Донець П. М. ВИТОКИ І ОСОБЛИВОСТІ ГЕНЕЗИСУ ЖАНРУ КІБЕРПАНК. Дослідження інновацій та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті : Матеріали Міжнар. науково-практ. конф., м. Рівне, 25–26 листоп. 2021 р. Рівне, 21. С. 252.
2. Кіборгізація – Великий тлумачний словник сучасної української мови. Великий тлумачний словник сучасної української мови. URL: <https://vtssum.wdbk.org/к/кіборгізація> (дата звернення: 11.05.2025).
3. Овсяннікова С. С. Сатиричний дискурс антиутопії Лао Ше «Нотатки про котяче місто». II Всеукраїнський форум молодих сходознавців : Матеріали доповідей II Всеукр. форуму молодих сходознавців, м. Київ, 23–24 трав. 2024 р. Київ, 2024. С. 178.
4. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури 19-20 ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2006. 176 с.
5. Учасники проєктів Вікімедіа. Геді Ламар – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Геді_Ламар (дата звернення: 06.05.2025).
6. Шафраньош О.І. Криза в середовищі контркультури в США на початку 70-х років XX століття. Регіональні студії. Ужгород, 2018. Вип.12. С. 152-165.
7. Bereit V. F. The Genre of Science Fiction. Elementary English. 1968. Vol. 46, no. 7. P. 895–900.
8. Chan K. W., Zhang L. The Hukou System and Rural-Urban Migration in China: Processes and Changes. The China Quarterly. 1999. Vol. 160. P. 818–855. URL: <https://doi.org/10.1017/s0305741000001351> (date of access: 11.05.2025).
9. Contributors to Wikimedia projects. Xian (Taoism) - Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Xian_\(Taoism\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Xian_(Taoism)) (date of access: 01.03.2025).
10. Huss M. Hesitant Journey to the West: SF's Changing Fortunes in Mainland China. Science Fiction Studies. 2000. Vol. 27, Part 1. P. 92–104. URL: <https://doi.org/10.1525/sfs.27.1.0092> (date of access: 23.04.2025).
11. Liu M. Theory of the Strange: Towards the Establishment of Zhiguai as a Genre : Doctoral Dissertation. Riverside, 2015. 130 p.
12. Miranda H. R. The evolution of cyberpunk into postcyberpunk: The role of cognitive cyberspaces, wetware networks and nanotechnology in science fiction : doctoral thesis. 2011. 392 p. URL: <http://hdl.handle.net/10803/288302> (date of access: 22.05.2025).
13. Oziewicz M. Speculative Fiction. Oxford Research Encyclopedia of Literature. 2017. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78> (date of access: 21.02.2025).

14. Person L. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto. Nova Express. 1998. Vol. 4, no. 4. P. 11–14.
15. punk. Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/punk> (date of access: 04.03.2025).
16. Svihla W. C. Cyberpunk as an Evolution from Science-Fiction and its Social Critiques. University Honors College, 2022. 119 p.
17. Wen G. Lu Xun's Quartet of Chinese Practice during the Late Qing Dynasty and the Early Republican Period. Theoretical Studies in Literature and Art. 2015. Vol. 35, no. 1. P. 17–25.
18. Wuxia, Nascent Souls, and a brief history of Xianxia and Xuanhuan. Wuxia Wanderings | Lone Crane | Substack. URL: <https://wuxiawanderings.substack.com/p/nascent-souls-xianxia-xuanhuan-history> (date of access: 02.04.2025).
19. Q&A: Beijing Writer Stanley Chan on How Sci-Fi is Changing China - The News Lens International Edition. The News Lens International Edition. URL: https://web.archive.org/web/20180809091428oe_/https://international.thenewslens.com/article/64152 (date of access: 04.05.2025).
20. 上海鲁迅纪念馆-鲁迅知识. 上海鲁迅纪念馆-首页. URL: <https://www.luxunmuseum.cn/study/article/id/40.html> (дата звернения: 02.04.2025).
21. 维基媒体项目贡献者. 贵屿镇 - 维基百科, 自由的百科全书. 维基百科, 自由的百科全书. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/贵屿镇> (дата звернения: 11.05.2025).
22. 王云峰. 历史视野里的中国科幻文学. Chinawriter.com.cn. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2017/1031/c404080-29618475.html> (дата звернения: 07.04.2025).
23. 成全. 中国科幻文学溯源:从舶来品到本土化. Chinawriter.com.cn. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2016/0708/c404080-28539117.html> (дата звернения: 07.04.2025).
24. 陈楸帆. 在中国, 只赛博不朋克. 纽约时报中文网. URL: <https://cn.nytimes.com/books/20130808/cc08cyberpunk/> (дата звернения: 23.04.2025).
25. 陈楸帆. 科幻写作松公开讲座07 | 陈楸帆:中国赛博朋克:从写作实践到现实建构. 网络社会研究所. URL: <https://caa-ins.org/archives/5864> (дата звернения: 03.05.2025).
26. 陈楸帆. 荒潮. 上海: 上海文艺出版社, 2019. 328 页.