

*Oleksandra Nesteruk\**

## **IKI AS AN AESTHETIC CATEGORY AND CONCEPTUAL PARADIGM OF EDO URBAN CULTURE AND ITS TRANSFORMATION IN CONTEMPORARY JAPANESE VISUAL CULTURE**

**Abstract:** This article analyses the phenomenon of *iki* as a foundational concept of Japanese aesthetics, historically shaped within the urban milieu of the Edo period (1603-1868) and continuing to retain its relevance in contemporary Japanese visual culture following a series of transformations. *Iki* emerged both as a category of aesthetic taste and as an ontological category, denoting a carefully cultivated refinement free from pretension, a quality of detachment, the capacity to attract attention, and sensuality without excess, poised at the boundary between luxury and restraint. The study traces the development of *iki* from its origins in the culture of the pleasure quarters – *yūkaku* – and such concepts as the «connoisseur of refined pleasures» (*tsū*) and «refined elegance» (*sui*), through to its philosophical elaboration in Kuki Shūzō's *The Structure of Iki (Iki no Kōzō)*. The article further traces the successive reconfigurations of this category throughout the periods of Japanese modernity and postmodernity.

The methodological framework draws on a phenomenological approach, principally in the version developed by Kuki Shūzō, alongside hermeneutical analysis of primary and secondary sources. A comparative approach allows for the identification of connections between *iki* and other categories of Japanese aesthetic thought, including *wabi-sabi*, *miyabi*, *yūgen*, and *mono no aware*. The article examines *ukiyo-e* as a visual medium for the representation of *iki*, with particular focus on the *bijin-ga* genre. Tanizaki Jun'ichirō's essay *In Praise of Shadows (In'ei Raisan)* is considered as a text that registers an awareness of the crisis facing traditional Japanese aesthetics under the Westernisation of the Meiji era (1868-1912).

The author focuses on the interpretation of *iki* within the cultural practices of contemporary Japan, including design, architecture, anime, fashion, and digital art as contexts in which *iki* functions less as a direct continuation of tradition than as a product of conscious engagement with cultural heritage. The analysis encompasses three interrelated dimensions: aesthetic, sociological and visual culture studies. The work makes an original contribution by incorporating new digital artworks into academic discourse and subjecting them to analysis within the proposed theoretical framework. The article ultimately poses a broader theoretical question concerning the conceptual viability of an aesthetic category born in pre-industrial urban life when confronted with the pressures of globalisation and mass culture.

**Keywords:** *iki*, Japanese aesthetics, Edo period, Kuki Shūzō, *ukiyo-e*, visual culture

---

\* *Nesteruk Oleksandra* – Master's student, Senior Department Assistant, Department of Art History, Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine);  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7685-305X>; e-mail: [nesteruk\\_oleksandra@knu.ua](mailto:nesteruk_oleksandra@knu.ua)

Олександра Нестерук\*

## ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ ІКІ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ПАРАДИГМА МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ ЕДО ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЯ У СУЧАСНІЙ ЯПОНСЬКІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

**Анотація:** Стаття присвячена аналізу феномена ікі (*iki*) як засадничого поняття японської естетики, що було історично сформоване у міському середовищі доби Едо (1603-1868) та після трансформацій продовжує зберігати свою актуальність у сучасній японській візуальній культурі. Ікі постала як категорія естетичного смаку, так і онтологічна категорія, що передбачає ретельно продуману вишуканість, позбавлену претензійності, дистанцію, вміння привертати увагу та чуттєвість без надміру, що перебуває на межі між розкішшю та стриманістю. Дослідження простежує розвиток поняття ікі від його основ у культурі кварталу розваг – юкаку (*yūkaku*) і таких концепцій, як цу (*tsū*) та суй (*sui*), до філософського осмислення у праці «Структура ікі» (*Iki no kōzō*) авторства Кукі Шюдзо. Приділено увагу й тому аспекту, як ця категорія поступово змінювалася за японської модерності та постмодерності.

Методологічну основу дослідження становлять феноменологічний підхід, насамперед у тій версії, що її розробив Кукі Шюдзо, та герменевтичний аналіз первинних і вторинних джерел. Компаративний підхід уможливує виявлення зв'язків ікі з іншими категоріями японської естетичної думки, зокрема вабі-сабі, міябі, юген і моно-но аваре. Висвітлено укійо-е як візуальний медіум репрезентації ікі, що є особливо актуальним та виразним у жанрі біджін-га (*bijin-ga*). Враховано трактат Танідзакі Дзюн'ічіро «Похвала тіні» (*In'ei Raisan*) як текст, що фіксує усвідомлення кризи традиційної японської естетики в умовах вестернізації доби Мейджі (1868-1912).

Також автор приділяє увагу інтерпретації категорії ікі у культурних практиках сучасної Японії – дизайні, архітектурі, аніме, моді та цифровому мистецтві. У зазначених контекстах ікі постає радше як продукт осмислення культурної спадщини, аніж безпосередньої спадкоємності традиції.

Аналіз охоплює три взаємопов'язані виміри – естетичний, соціологічний і перспективу досліджень візуальної культури. Наукова новизна роботи забезпечується залученням до наукового обігу нових цифрових творів та їх осмисленням у заданому теоретичному ракурсі. У підсумку окреслюється ширша теоретична проблема: якою мірою естетична категорія, сформована в умовах доіндустріального міського середовища, може зберігати концептуальну цілісність нині, в умовах глобалізації та масової культури.

**Ключові слова:** ікі, японська естетика, епоха Едо, Кукі Шюдзо, укійо-е, візуальна культура

---

\* Нестерук Олександра Сергіївна – магістр, старший лаборант кафедри історії мистецтв історичного факультету, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна);  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7685-305X>; e-mail: [nesteruk\\_oleksandra@knu.ua](mailto:nesteruk_oleksandra@knu.ua)

**Вступ.** Сьогодні японська естетична парадигма як самодостатня система ідей інтегрована у світовий інтелектуальний простір і пропонує власні категорії для теоретичного аналізу. Поняття на кшталт вабі-сабі (*wabi-sabi*), моно-но аваре (*mono no aware*), міябі (*miyabi*), юген (*yūgen*) і, безперечно, ікі (*iki*), набули значення аналітичних інструментів, релевантних для сучасних компаративних досліджень, які сприяють глибшому осмисленню взаємозв'язку між метафізичним і чуттєвим досвідом. Водночас поширення цих категорій поза межами їхнього культурно-історичного ґрунту нерідко веде до вихолощення первісного змісту. Намагання вписати японську культуру в універсальні моделі створює хибне уявлення про її монолітність, залишаючи поза увагою складні регіональні, соціальні та темпоральні трансформації. Подібна тенденція простежується у сучасних інтерпретаціях ікі.

Постає питання, чому саме ікі виявляється настільки концептуально промовистою категорією у сучасних гуманітарних студіях. Принаймні три аналітичні виміри дають змогу окреслити причини цієї підвищеної уваги. По-перше, ця естетична категорія формується внаслідок напруги між офіційною соціальною ієрархією та неофіційними стратегіями її подолання. Міське купецтво доби Едо – чонін (*chōnin*), що було позбавлене символічного капіталу самурайської честі, проте наділене значними фінансовими ресурсами, виробило власну естетичну мову – розкішну, втім, стриману, дещо іронічну, із притаманною хвацькістю (*inase*). Ікі – це протилежність помпезності (*hade*). Відповідно така логіка, спрямована на герметичну ідентифікацію, інтегрує ікі у контекст сучасних концепцій субкультур і символічного споживання.

По-друге, у праці «Структура ікі» (*Iki no kōzō*), що побачила світ у 1930 р., Кукі Шюдзо пропонує феноменологічне осмислення естетичної категорії ікі. Це стало одним із ранніх систематичних підходів до її філософської концептуалізації. Застосовуючи методологічні засоби гуссерлівської феноменології та герменевтичні інтенції, сформовані у філософії Мартіна Гайдеггера, автор описав специфіку японського естетичного досвіду у межах європейського філософського дискурсу. Це робить феномен ікі плідним матеріалом для міжкультурної філософії, досліджень чуттєвого досвіду й естетики повсякдення.

Запропонований підхід може слугувати основою для подальших компаративних досліджень естетичних категорій в їхній історичній динаміці. Практичне застосування результатів можливе у навчальних курсах, присвячених японській візуальній культурі.

*Метою статті* є простежити історичну динаміку естетичної категорії ікі, розглядаючи її у трьох зрізах: у культурному середовищі епохи Едо, у рефлексіях початку 20 ст. й у контексті сучасної японської візуальної культури. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: а) реконструювати генеалогію поняття ікі та його соціальний контекст; б) проаналізувати феноменологічну структуру ікі у філософській моделі Кукі Шюдзо; в) розглянути укійо-е як вагомий візуальний медіум, у рамках якого артикулюється естетична категорія ікі; г) зіставити дискурс Танідзакі Дзюнічіро з концептом ікі як близькою, проте не тотожною естетичною позицією; д) визначити, як мотив ікі репродукується й осмислюється в сучасних культурних практиках – від моди й аніме до цифрового мистецтва.

**Огляд літератури та джерел.** Дослідження ікі тісно пов'язане із постаттю Кукі Шюдзо (*Kuki Shūzō*). Його книга «Структура ікі» (1930) вважається першою спробою

концептуалізувати це поняття як естетичну категорію. Вагомим етапом у подальшій його рецепції стала поява повного англомовного перекладу з розлогими коментарями у книзі «Структура відстороненості: естетичне бачення Куки Шюдзо» (2005), автором якої є Нара Хіроші<sup>1</sup>. Ця книга представила напрацювання критика міжнародній академічній аудиторії. Поза тим, відзначився й англомовний переклад Джона Кларка (1997)<sup>2</sup>, всупереч тому, що у науковому середовищі його критикували за термінологічні неточності в англійських еквівалентах. Це безпосередньо суперечило тезі Куки про неперекладність понять.

Інтелектуальне тло, на якому постає праця «Структура ікі», реконструює Леслі Пінкус у монографії «Автентифікація культури в імперській Японії» (1996)<sup>3</sup>. Дослідниця засвідчує, що Куки Шюдзо звертається до японської естетики у період загострення культурного націоналізму 1920-1930-х рр. в Японії, коли апеляція до самобутніх естетичних категорій була невіддільною від ідеологічного підтексту. Отже, сам факт обрання ікі як об'єкта теоретизування важко назвати нейтральним, адже він передбачає намір обґрунтувати самобутність японської ідентичності у категоріях, що не піддаються однозначній трансляції у позакультурний контекст.

Цю проблематику поглиблює інша стаття Леслі Пінкус – «У лабіринті західних прагнень» (1989)<sup>4</sup>, де авторка акцентує на суперечливості позиції Куки Шюдзо. Адже попри те, що «Структура ікі» послідовно спирається на понятійний апарат Едмунда Гуссерля, Мартіна Гайдегера та Анрі Бергсона, сам Куки наполягає на принциповій неперекладності ікі мовою усталених європейських категорій: «Якщо слова, що описують природні явища, вже настільки по-різному звучать у різних мовах, годі й сподіватися знайти точні відповідники в одній мові для слів, що позначають конкретні суспільні явища в інших»<sup>5</sup>. Внутрішня суперечність між запозиченим категоріальним апаратом і декларованою культурною автономією відкриває можливість для прочитання «Структури ікі» не лише як естетичної розвідки, а й як свідчення ширших інтелектуальних колізій, характерних для японської думки 1920-1930-х років.

Інакше розставляє акценти Сюй Їнцзін, котра у статті «Ікі та контингентність» (2018)<sup>6</sup> звертається до доробку Куки Шюдзо крізь призму поняття контингентності (англ. *contingency*) – динамічного процесу, що є рушійною силою реальності, яка виникає на межі між необхідністю та неможливістю. Дослідниця стверджує, що естетичні явища, які відповідають принципам ікі, позитивно оцінюються в японській культурі саме тому, що ця свідомість є проявом свідомості контингентності<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Nara H. The structure of detachment: The aesthetic vision of Kuki Shuzo, with a translation of Iki no Kozo. Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 2005. 185 p.

<sup>2</sup> Kuki S. Reflections on Japanese taste: The structure of iki / trans. by J. Clark. Sydney: Power Publications, 1997. 168 p.

<sup>3</sup> Pincus L. Authenticating Culture in Imperial Japan. University of California Press, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520916487>

<sup>4</sup> Pincus L. In a Labyrinth of Western Desire: Kuki Shuzo and the Discovery of Japanese being. *Boundary 2*. 1991. Vol. 18, no. 3. P. 142-156.

<sup>5</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 14.

<sup>6</sup> Xu Y. Iki and Contingency: A Reconstruction of Shūzō Kuki's Early Aesthetic Theory. *Asian Philosophy*. 2018. Vol. 28, no. 3. P. 277-294.

<sup>7</sup> Ibid. P. 277-278.

Дещо інший кут зору представлений в оглядовій статті Джеймса В. Елліс, присвяченій естетиці укійо-е<sup>8</sup>. У ній «картини плінного світу» розглянуті передусім у координатах міської культури та її контркультурних імпульсів із виразно вираженими мотивами соціального спротиву<sup>9</sup>. Категорія ікі при цьому залишається на периферії розгляду, що почасти відображає ширшу тенденцію у візуальних студіях – трактувати укійо-е радше як соціальне явище, аніж естетичне.

Натомість питання про те, як традиційні японські естетичні принципи осмислені у сучасному дизайні, порушують Канаме Маріко та Шігеру Маеда<sup>10</sup>. На думку авторів, напруження між функціоналістськими вимогами західних практик дизайну й усталеними японськими принципами форми не стільки породжує суперечності, скільки слугує продуктивним імпульсом для інновацій<sup>11</sup>.

У контексті досліджень державної стратегії Японії, Cool Japan (*Kūru Japan*), доречно звернутися статті Мурата Ергіна та Чіки Шінохари. Вона присвячена порівняльному аналізу Японії й Туреччини у контексті ностальгії та культурної політики «м'якої сили» (*soft power*), що апелює до культурної спадщини й образів минулого задля репрезентації привабливого національного іміджу<sup>12</sup>. Своєю чергою Марко Пелліттері бере до уваги каваї (*kawaii*) як окрему категорію, концептуально суміжну з ікі, та простежує, як її первісні смислові конотації розмиваються при виході за межі японського культурного контексту<sup>13</sup>.

Відтак у наявній науковій літературі окреслюється помітна прогалина. Попри ґрунтовні розвідки, присвячені філософії Кукі Шюдзо, соціальній історії укійо-е та механізмам сучасних культурних політик, поняття ікі рідко ставало предметом дослідження, що водночас охоплювало б естетичний, соціологічний і функціонування категорії в різних художніх медіумах у широкому хронологічному діапазоні від епохи Едо до цифрового мистецтва. Пропонована стаття є спробою заповнити цю прогалину.

**Методологія та методи дослідження.** Методологічну основу дослідження становить поєднання кількох взаємодоповнювальних підходів, що дозволяє розглядати категорію ікі як форму чуттєвого досвіду, як історично зумовлений дискурс і як явище, що продовжує функціонувати у сучасній візуальній культурі. По-перше, застосовано феноменологічний підхід, який відштовхується від того, як ікі тлумачить Кукі Шюдзо: як естетичний досвід, що не вичерпується сукупністю зовнішніх ознак чи соціальних ролей, хоча й знаходить у них своє вираження<sup>14</sup>. Ця перспектива орієнтує аналіз на те, як ікі постає у сприйнятті, і які модуси настрою, тілесності та минулості для нього є визначальними.

---

<sup>8</sup> James W.E. The Floating World of Ukiyo-e Prints: Images of a Japanese Counterculture. *Journal of Social and Political Sciences*. 2019. Vol. 2, no. 3. P. 701-718.

<sup>9</sup> Ibid. P. 701-706.

<sup>10</sup> Kaname M., Maeda S. On Incompatible Aspects in the Style of Japanese Design: referring to a New Development in Phenomenology. *Blucher Design Proceedings*. 2014. P. 157-162. DOI: <https://doi.org/10.5151/despro-icdhs2014-0016>

<sup>11</sup> Ibid. P. 151.

<sup>12</sup> Ergin M., Shinohara C. Neo-Ottomanism and Cool Japan in comparative perspective. *New Perspectives on Turkey*. 2021. P. 1-22. DOI: <https://doi.org/10.1017/npt.2021.17>

<sup>13</sup> Pellitteri M. Kawaii Aesthetics from Japan to Europe: Theory of the Japanese "Cute" and Transcultural Adoption of Its Styles in Italian and French Comics Production and Commodified Culture Goods. *Arts*. 2018. Vol. 7, no. 3. P. 24. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts7030024>

<sup>14</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 18.

По-друге, дослідження спирається на герменевтичний метод, необхідний для роботи з первинними текстами Кукі Шюдзо та Танідзакі Джюн'ічіро. Їхні міркування інтерпретуються у відповідному культурно-історичному контексті Японії першої половини 20 ст., з урахуванням політики культурного націоналізму та дискусій про «японськість» – ніхонджінрон (*nihonjinron*), про які зокрема пише Леслі Пінкус<sup>15</sup>. Цей підхід створює передумови для того, щоб відійти від трактування ікі як естетичної константи й натомість проілюструвати, як ця категорія формується у рамках ідеологічних дискурсів.

По-третє, залучено компаративний підхід, адже ікі доцільно розглядати не ізольовано, а у співвіднесенні, з одного боку, з іншими японськими естетичними категоріями, серед яких вабі-сабі, юген, моно-но аваре, з іншого боку – з окремими концептами стилю, що були сформовані поза японською традицією та фігурують у сучасних дослідженнях дизайну, моди та смаку. Варто зазначити, що таке порівняння не покликане шукати прямі аналогії. Втім, воно уможливує дослідження специфіки ікі через контраст та уникнення його автоматичного, спрощеного ототожнення із західними категоріями.

Джерельна база статті охоплює три основні групи матеріалів. Перша група включає первинні джерела: тексти Кукі Шюдзо (у перекладах Нари Хіроші та Джона Кларка), есей Танідзакі Джюн'ічіро, укійо-е розглянуте як самостійне візуальне джерело. Друга група – це комплекс сучасної академічної літератури: монографії та статті, що зосереджені на аналізі японської естетики, національної ідентичності, естетики повсякденності та феномену Cool Japan. Зрештою, третя група базується на матеріалі актуальних культурних практик: прикладах цифрового мистецтва, медіафраншизах на кшталт «Танка мечів» (*Touken Ranbu*), а також приклади дизайну та атрибутики субкультури, що транслюють елементи японської візуальної традиції. Отже, обраний комплекс джерел дозволяє побачити, як ікі виявляє себе в контексті естетики, соціальних практик і сучасних медіа.

**Виклад основного матеріалу.** Як і більшість культурних понять, ікі має свою семантичну передісторію – кілька споріднених концептів із частково суміжними значеннями. Одним із ключових споріднених концептів є цу (*tsū*) – термін, що позначав «знавця», людину, яка почувалася цілком вільно у неписаних правилах міської культури розваг. Як зазначає історик Нішіяма Мацуноке, це поняття постало у другій половині 18 ст. у контексті «веселих кварталів», театрального та музичного середовища, ресторанів – тих сфер, де гра з часом набувала дедалі більш витончених, заледве не кодифікованих форм поведінки. Ті, хто досконало орієнтувався у цих правилах і міг отримувати від них справжню насолоду, отримували означення цу або дайцу (*daisū*) – «великий знавець»<sup>16</sup>. Цу був людиною без зарозумілості, котра уникала як марнотратства, так і скнарості. Антонімічними до цу виступали два типи: ябо (*yabo*) – «некультурний», «неотесаний», хтось, хто навіть не намагався відповідати ідеалу, а також ханкацу (*hankatsū*) – «позер», «підробка», той, хто прагнув виявити знавцтво, проте цим лише викривав себе<sup>17</sup>.

Питання про співвідношення категорій цу та ікі лишається дискусійним. З одного боку, ікі є виявом естетичної свідомості, а цу – її поведінковим виміром з іншого боку,

---

<sup>15</sup> Pincus L. In a Labyrinth of Western Desire... P. 143.

<sup>16</sup> Groemer G., Nishiyama M. Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868. University of Hawaii Press, 1997. P. 58.

<sup>17</sup> Ibid. P. 59.

дослідник Асо Ісоджі розглядав обидва концепти як комплементарні аспекти одного явища<sup>18</sup>.

Щодо поняття суй (*sui*), воно є регіональним варіантом Камігата й аналогічно пов'язане з міщанською культурою. Слід зауважити, що різниця між ним та ікі має передусім діалектний характер: обидва терміни описують суміжні поняття. Водночас простежується тенденція послуговуватися поняттям суй для позначення явищ свідомості, а ікі – для об'єктивних зовнішніх виявів. Проте сам Кукі Шюдзо застерігає від надмірного розмежування, позаяк об'єктивні вияви є лише об'єктивацією явищ свідомості, тож ікі та суй мають однаковий семантичний зміст, а відмінності між ними радше хронологічні й регіональні, аніж концептуальні<sup>19</sup>.

Ікі укорінене в культурі чонін (*chōnin*) – міщанства, купців і ремісників, які не мали ані самурайської честі, ані аристократичної генеалогії, проте володіли достатніми статками та мали дозвілля для культурного споживання<sup>20</sup>. Самурайський етос асоціювався зі вже згаданим ябо (*yabo*) як антиподом ікі. Крім того, синонімічним є поняття бусуй (*busui*) – буквально заперечення ікі, що також характеризує відсутність вишуканості, яка є осердям категорії<sup>21</sup>. Утім, Кукі Шюдзо у «Структурі ікі» таки інкорпорує епос бушідо (*bushidō*) як одну з трьох структурних складових категорії<sup>22</sup>. Він пише про те, що ікі утворюють три складові: бітай (*bitai*) – «еротична принадність», «звабливість», (*kiji*) – «внутрішня стійкість» що закорінена у бушідо, та акіраме (*akirame*) – «зречення», «відстороненість», смирення перед мінливістю світу<sup>23</sup>. Отже, ці три складові перебувають у постійній взаємній напрузі та визначають ікі як естетичну категорію.

Епоха Едо (1603-1868) вирізнялася суперечністю між формальною становою ієрархією та реальним економічним становищем чонін, які акумулювали значні статки, не отримуючи відповідного соціального визнання. Ця розбіжність між економічною вагою міщанства і його офіційно низьким статусом була джерелом соціального тертя<sup>24</sup>. Шьогунат Токугава запровадив систему сумптуарних законів (*shashi kinrei*), що обмежували споживання міщанства: купцям заборонялося носити шовк, використовувати певні кольори та зводити надмірно пишні будівлі<sup>25</sup>. Реакцією на ці обмеження стала практика обходу – урагасарі (*uragasari*) – наприклад, зовні скромна тканина могла приховувати барвисту підкладку з шовку<sup>26</sup>. Таким чином, із колізії між публічною стриманістю та потайною розкішшю натяк постає як одна з ключових характеристик ікі.

Гейші (*geisha*) та куртизанки найвищого рангу, ойран (*oiran*), уособлювали естетичні норми та культурні практики «веселих кварталів». Їхня підготовка охоплювала чайну

<sup>18</sup> Aso I. Iki/tsū. *Nihon bungaku koza* (Tokyo: Kawade Shobo). 1954. Vol. 7. P. 103-116.

<sup>19</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 66.

<sup>20</sup> Groemer G., Nishiyama M. Edo Culture... P. 44.

<sup>21</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 28-29.

<sup>22</sup> Ibid. P. 20.

<sup>23</sup> Ibid. P. 22-23.

<sup>24</sup> Pincus L. Authenticating Culture in Imperial Japan... P. 104.

<sup>25</sup> James W.E. The Floating World of Ukiyo-e Prints... P. 706.

<sup>26</sup> Shively D.H. Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1964. Vol. 25. P. 126 DOI: <https://doi.org/10.2307/2718340>

церемонію, каліграфію, відвідини уроків музики<sup>27</sup>. Картали Йошівара (*Yoshiwara*) в Едо та Шімабара (*Shimabara*) у Кіото були свого роду місцями культурного ритуалу, в якому клієнт мав продемонструвати платоспроможність і відповідну соціальну компетентність. Якщо він був ябо (*yabo*), без належної компетентності, це сприймалося радше негативно<sup>28</sup>.

Театр кабукі (*kabuki*), що переживав розквіт в епоху Едо, був ще одним осередком, в якому формувалися естетичні принципи, суголосні ікі. Актори оннагата (*onnagata*) – чоловіки, що виконували жіночі ролі, втілювали навмисну умовність, коли підкреслена театральність була не вадою, а свідомим прийомом. Портрети акторів – якуша-е (*yakusha-e*) – є одним із центральних жанрів укійо-е (*ukiyo-e*). У цьому контексті Джеймс В. Елліс звертається до гравюру Тошюсяя Шяраку (*Tōshūsai Sharaku*), що зображали оннагата і вирізнялися психологічною напруженістю образів і згаданою умовністю сценічного перевтілення<sup>29</sup>.

Одна з найпоширеніших помилок при інтерпретації ікі – його ототожнення з будь-якою формою вишуканості й іншими японськими естетичними категоріями. Ікі суттєво відрізняється від поняття міябі (*miyabi*) – витонченості двору доби Хейан (794–1185), невіддільної від репрезентації влади та церемоніалу. Міябі передбачає пишність, що не приховує себе<sup>30</sup>. Натомість ікі орієнтоване на стриманість, на те, аби не бути виставленим напоказ. Аналогічно ікі не тотожне моно-но аваре (*mono no aware*) – зворушення від краси навколишнього світу з відтінком смутку через усвідомлення ефемерності речей, позаяк ікі не має цієї меланхолії<sup>31</sup>. Юген (*yūgen*), що позначає відкриття втаємниченого та інтуїтивне сприйняття речей, апелює до прихованого як до метафізичної глибини, водночас ікі – до прихованого як до свідомої стратегії. Не рівнозначне ікі й вабі-сабі (*wabi-sabi*). Останнє відшукує красу неідеальних, простих речей, на протизвагу ікі – у свідомій відмові від претензій на відверту, демонстративну розкіш<sup>32</sup>.

Специфічна природа ікі з його дистанційованістю від аристократичної пишності міябі, від меланхолії моно-но аваре та від краси недосконалої вабі-сабі привернула увагу Кукі Шюдзо (1888–1941) – одного з ключових японських філософів першої половини 20 ст. Відомо, що він провів більшу частину 1920-х років у Європі. Там він мав змогу ознайомитися із такими філософськими течіями, як неокантіанство, філософія життя (нім. *Lebensphilosophie*), феноменологія та екзистенціалізм, а також консультувався щодо «Критики чистого розуму» Іммануїла Канта з Генріхом Рікертом у Гайдельберзі<sup>33</sup>. Досвід спілкування з провідними інтелектуалами, зосібна з Мартіном Гайдеггером, вплинув на нього<sup>34</sup>. У «Діалозі про мову» сам Гайдеггер зазначає, що Кукі теж закарбувався в його пам'яті<sup>35</sup>. Поза тим, у 1928 р. японський філософ мав нагоду дискутувати з Жан-Полем Сартром щодо сучасних інтелектуальних розробок у Франції<sup>36</sup>.

<sup>27</sup> Pincus L. Authenticating Culture in Imperial Japan... P. 129.

<sup>28</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 21.

<sup>29</sup> James W.E. The Floating World of Ukiyo-e Prints... P. 716.

<sup>30</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 33.

<sup>31</sup> Parkes G. Japanese Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, 2011. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/japanese-aesthetics/>

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Pincus L. In a Labyrinth of Western Desire... P. 146.

<sup>34</sup> Pincus L. Authenticating Culture in Imperial Japan... P. 59.

<sup>35</sup> Heidegger M. On the way to language. New York, NY: Harper & Row, 1971. P. 1.

<sup>36</sup> Pincus L. Authenticating Culture in Imperial Japan... P. 58.

У «Структурі ікі» (*Iki no kōzō*) Кукі Шюдзо здійснив спробу застосування апарату феноменологічного аналізу до конкретного японського поняття, аби виявити, які компоненти і в якому взаємозв'язку утворюють ікі як феномен<sup>37</sup>. Необхідно врахувати, що інтелектуальна біографія мислителя поєднувала тривале занурення в європейську філософію з глибокою укоріненістю в японській культурі. Перед ним постало питання про те, чи можна артикулювати те, що існує насамперед як невербальна культурна інтуїція. Зрештою, відповідь була ствердною, але за умови, що досягнути ікі можна виключно як «специфічний спосіб буття народу Ямато»<sup>38</sup>.

Серед елементів ікі Кукі Шюдзо приділяє увагу аналізу бітай (*bitai*) як активному, проте ненасильницькому залученню уваги іншого – своєрідній грі між наблизненням і дистанцією, «кокетству заради кокетства», що позбавлене вульгарних конотацій<sup>39</sup>. Щодо поняття ікіджі (*ikiji*), за його словами, апелює до незламної стійкості, гідності і внутрішньої автономії як продовження життя бушідо в ікі, тоді як акіраме (*akirame*) – «зречення» – має буддійський відтінок усвідомлення непостійності, коли людина насолоджується красою, не прагнучи її утримати<sup>40</sup>.

Видається, що взаємодія цих трьох компонентів має діалектичний характер: ікіджі посилює бітай, своєю чергою, акіраме утримує бітай у стані незавершеності. Відтак ствердження досягається через заперечення: бітай реалізує свою повноту у поєднанні з ікіджі та акіраме – за умови рівноваги всіх трьох елементів. Сюї Інцин аналізує цей баланс з акцентом на категорії контингентності: за її словами, ікі є феноменом, що виникає в конкретній ситуації – і не може бути заданим наперед<sup>41</sup>.

У третьому розділі своєї праці під назвою «Екстенціональна структура ікі» Кукі Шюдзо викладає систему контрастних естетичних пар відчуттів: «солодке» – амамі (*amami*) протиставляється «терпкому» та «стриманому» – шібумі (*hibumi*), «ясраве» та «кричуще» – хаде (*hade*), тобто звернений назовні спосіб буття – «тихому» та зануреному в себе – джимі (*jimi*), «грубе» – гехін (*gehin*) – «елегантному» – джьохін (*johin*)<sup>42</sup>. У цій системі ікі займає проміжне положення між гехін та джьохін, зберігаючи спільність з обома. Також воно перебуває між амамі та шібумі з огляду на те, що ікі виникає з прагнень, збагачених досвідом і знанням, але може бути зміщене до шібумі, коли заперечення переважає над ствердженням. Зрештою, автор зводить ікі до вже розглянутої тріади: бітай, збагачений акіраме та ікіджі.

Аналіз ікі Кукі Шюдзо виявляє певні паралелі з гайдеґерівською онтологією. Серед іншого, концепт Dasein як буття-в-світі (нім. *In-der-Welt-sein*), конкретного й часово зумовленого, перегукується з ікі як феноменом, невіддільним від конкретної ситуації, наприклад, певного жесту, певного кольору кімоно у певний сезон. Утім, Леслі Пінкус висловлює засторогу з приводу надмірного зближення цих двох мислителів. Проект Кукі можна назвати радше паралельним, аніж похідним<sup>43</sup>. Якщо для Мартіна Гайдеґера

<sup>37</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 13.

<sup>38</sup> Ibid. P. 17.

<sup>39</sup> Ibid. P. 23.

<sup>40</sup> Ibid. P. 20-22.

<sup>41</sup> Xu Y. Iki and Contingency... P. 282.

<sup>42</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 24-31.

<sup>43</sup> Pincus L. In a Labyrinth of Western Desire... P. 147.

автентичне існування передбачає протистояння безособовому (нім. *das Man*), то для Кукі Шюдзо йдеться про здатність перебувати в публічному просторі «плавучого світу» (*ukiyo*) та зберігати внутрішню автономію.

Показово, що, за спостереженням Пінкус, сам Гайдеггер був скептично налаштованим щодо можливостей Кукі Шюдзо передати природу східноазійського мистецтва засобами європейської естетичної мови<sup>44</sup>. Японський філософ послуговується феноменологічним методом, однак використовує його, насамперед, для розкриття унікальності японської культури. До того ж концепція темпоральності в ікі відображає зв'язок із модальністю: необхідність пов'язана з минулим, можливість – із майбутнім, контингентність – із теперішнім часом<sup>45</sup>. Таким чином, ікі є перехідним – вписаним у конкретний момент, сезон чи ситуацію. Якщо міябі тяжіє до позачасовості, то ікі існує лише у плінному часі.

У монографії «Автентифікація культури в імперській Японії» Леслі Пінкус порушує питання про те, чи не є «Структура ікі» частиною ширшого процесу конструювання японської ідентичності в період загострення державного націоналізму. Дослідниця зауважує, що Кукі Шюдзо вилучав ікі з його історичних координат та перемістив цю категорію у позачасові межі національної суб'єктивності<sup>46</sup>. Пінкус стверджує, що зведення геополітичного простору до координат естетизованої культури створило сприятливі умови для радикалізації японського націоналізму<sup>47</sup>. Разом із тим варто розрізняти саме поняття ікі, яке формувалося щонайменше за два століття до праці Кукі, та філософську концептуалізацію, яку автор йому надав. Есенціалістський дискурс про «японськість», у рамках якого «Структура ікі» нерідко була інтерпретована, можна назвати радше проблемою рецепції, аніж іманентною властивістю самого тексту.

Незважаючи на ідеологічну заангажованість сприйняття, воно не вичерпує змісту ікі, що знаходить один із своїх виразних виявів у візуальній традиції укійо-е (*ukiyo-e*). Слово укійо (*ukiyo*) перекладається як «плинний світ» та відсилає до буддійського світосприйняття, що світ непостійний<sup>48</sup>. Можна стверджувати, що ікі та укійо-е мають спільне семантичне підґрунтя: обидва феномени пов'язані з усвідомленням мінливості та орієнтовані на інтенсивне переживання теперішнього моменту.

Джеймс В. Елліс тлумачить укійо-е як «мистецтво японської контркультури»<sup>49</sup>. Необхідно визнати, що подібне трактування, попри свою евристичну цінність, потребує уточнення. Укійо-е справді виникло як мистецтво міських прошарків на протигагу академічній школі Кано (*Kanō-ha*), що обслуговувала потреби влади. Однак із часом укійо-е перетворилося на масове мистецтво. Гравюри були доступними – їх можна було придбати за ціну миски локшини<sup>50</sup>. Невисока ціна не була показником низької якості, а відображала специфіку ікі як естетичної категорії, що не була привілеєм еліт, але й не зводилася до невибагливого смаку широкого загалу.

<sup>44</sup> Ibid. P. 153.

<sup>45</sup> Xu Y. Iki and Contingency... P. 293.

<sup>46</sup> Pincus L. Authenticating Culture in Imperial Japan... P. 126.

<sup>47</sup> Ibid. P. 221.

<sup>48</sup> James W.E. The Floating World of Ukiyo-e Prints... P. 702.

<sup>49</sup> Ibid. P. 701.

<sup>50</sup> Ibid. P. 711.

Одним із безпосередніх візуальних медіумів, у яких артикулювалася естетика ікі, є біджін-га (*bijin-ga*) – зображення красунь. Поширеним образом та типовим вираженням ікі є оголена потилиця, яку не прикриває кімоно: гейші наносили білу фарбу на шию, аби підкреслити її витонченість<sup>51</sup>. Зображення рук, пальців і погляду – нерідко напівопущеного, що уникає прямого контакту з глядачем – були насичені конотаціями, зрозумілими глядачеві доби Едо. Не менш показовою є техніка укійо-е: плоске накладання кольорів і відмова від європейської лінійної перспективи формували естетики умовності, суголосної принципам ікі<sup>52</sup>.

Колір і його роль у контексті поняття ікі заслуговує на окрему увагу. Під впливом сумптуарних законів чонін виробило мову прихованих кольорів. Це явище ввійшло в історію як «сорок вісім відтінків коричневого та сто відтінків сірого» (*shijūhaccha hyakunozumi*)<sup>53</sup>. Ця назва є метафорою для позначення різноманітності відтінків у межах на перший погляд стриманої палітри<sup>54</sup>. Кукі Шюдзо зазначає, що сірий колір виражає ікі через зниження насиченості та є своєрідним аналогом акіраме в системі кольорів, адже як акіраме передбачає відстороненість від усіх «забарвлених» форм життя, так і сірий демонструє зречення від кольору, зберігаючи при цьому простір для уявного його розгортання<sup>55</sup>. Водночас поява «пруської синьої» фарби (*bero-ai*), імпортованої з Європи у 1820-х роках, значно розширила можливості укійо-е завдяки своїй стійкості та багатству відтінків. Серед майстрів, що її використовували, був Утагава Хірошіге (*Utagawa Hiroshige*), чия серія гравюр із краєвидами Едо (*Meisho Edo Hyakkei*) стала одним з прикладів її застосування<sup>56</sup>.

Поряд із візуальною традицією укійо-е, вагомим контекстом для розуміння ікі є японська есеїстика першої половини 20 ст. «Похвала тіні» (*In'ei raisan*) Танідзакі Джюн'ічіро (*Tanizaki Jun'ichirō*) (1933) – есей, написаний у період активної культурної модернізації та загострення дискусій про збереження японської естетичної традиції<sup>57</sup>. Між текстами Кукі й Танідзакі можна простежити спорідненість: обидва автори намагаються зафіксувати естетичні цінності, що опинилися під загрозою зникнення. Утім, є й принципова відмінність між ними. Кукі Шюдзо аналізує ікі через феноменологічні категорії, тоді як Танідзакі Джюн'ічіро звертається до конкретних матеріальних і тілесних виявів естетичного досвіду. Шунтаро Нозава пише про те, що суперечка між «японською» тінню та «західним» електричним освітленням мала не лише естетичний, а й ідеологічний вимір, адже ставила під сумнів японські уявлення про простір<sup>58</sup>.

Позиція Танідзакі Джюн'ічіро відзначається внутрішньою суперечністю: попри визнання певних переваг вестернізованих технологій, він фіксує, що вони руйнують

---

<sup>51</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 38-39.

<sup>52</sup> James W.E. The Floating World of Ukiyo-e Prints... P. 713-714.

<sup>53</sup> Oh S., Kim H. Perceived density, a further attribute of color, revealed by the colors favored in Japan. *Color Research & Application*. 2019. Vol. 44, no. 6. P. 948.

<sup>54</sup> Xu Y. Iki and Contingency... P. 288-289.

<sup>55</sup> Nara H. The structure of detachment... P. 47.

<sup>56</sup> Marco L., Winter J. (eds.). *Pigments in later Japanese paintings: Studies using scientific methods*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 2003. P. 66.

<sup>57</sup> Tanizaki J. *In Praise of Shadows*. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1977. 48 p.

<sup>58</sup> Nozawa S. Modernity of Electric Light and Shadow: Japanese Domestic Architecture from the Late 1910s to the Early 1930s. *Architectural Histories*. 2021. Vol. 9, no. 1. P. 1-5. DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.475>

атмосферу напівтемряви, в якій розквітала традиційна японська естетика<sup>59</sup>. Автор звертається до матеріальних об'єктів – золотого лаку, зморшкуватого шовку, мерехтіння лакових поверхонь при вогні свічки – як до носіїв естетичного досвіду, недоступного в умовах яскравого електричного освітлення<sup>60</sup>. Зіставлення японського та західного лаку через категорії «глибини» та «поверхні», «прихованості» та «відкритості» резонує з ікі з огляду на натяк і приховане<sup>61</sup>. Описаний Танідзакі естетичний простір «прихованої розкоші» корелює з тим, що простежується в укійо-е та прихованих кольорах чонін.

Леслі Пінкус у статті «У лабіринті західних прагнень» порушує питання про те, чи не є сам пошук японської культурної ідентичності через естетичні категорії реакцією на західний тиск – спробою надати визначеності тому, що в інших умовах залишалося б позбавленим чіткості<sup>62</sup>. Справді, ікі стає концептуалізованою категорією тоді, коли виникає загроза її зникнення – чи то під тиском сумптуарних законів епохи Едо, чи то в контексті вестернізації, що набрала обертів в епоху Мейджі. Це спостереження узгоджується з концепцією Еріка Гобсбаума: традиції, як правило, набувають найвиразнішої артикуляції, коли їхня неперервність опиняється під загрозою<sup>63</sup>. Однак редукувати ікі до суто реакції на зовнішній тиск було б спрощенням. Його концептуалізація в умовах зовнішнього тиску не ставить під сумнів реальність самого феномену. Кімоно з прихованою підкладкою, театр кабукі, культура кварталу Йошівара – ці та інші практики, пов'язані з ікі, були явищами епохи Едо та передували будь-якій систематичній теоретизації. Саме Кукі Шюдзо й Танідзакі Дзюн'ічиро надали цим практикам філософське осмислення.

Якщо в першій половині 20 ст. ікі було об'єктом філософської рефлексії, то наприкінці століття японська естетика опинилася в контексті глобального культурного ринку. Термін Cool Japan (*Kūru Japan*), уведений Дугласом МакГреєм у журналі «Зовнішня політика» (2002), означив момент, коли японська поп-культура – аніме, манга, відеоігри, мода – перетворилася з об'єкта локального споживання на глобальний культурний експорт. Сам МакГрей описав це явище через поняття Gross National Cool, наголошуючи на здатності Японії генерувати культурну привабливість без прямої політичної пропаганди<sup>64</sup>. Порівнюючи Cool Japan із турецьким неоосманізмом, Мурат Ергін та Чіка Шінохара стверджують, що обидва феномени є формами «м'якої сили», побудованої на ностальгічній ідеалізації минулого, але в японському випадку ця ностальгія спрямована насамперед на естетичну ідентичність як таку<sup>65</sup>.

Категорія каваї (*kawaii*) – «милий» – стала одним із найбільш упізнаваних елементів феномену Cool Japan у світі. Марко Пеллітері досліджує її як окрему естетичну систему з власною логікою, якій притаманні інфантилізація образу й акцент на незахищеності та безпосередності, і зазначає, що каваї й ікі мають певні спільні риси, зокрема елемент

<sup>59</sup> Tanizaki J. In Praise of Shadows... P. 3-6.

<sup>60</sup> Ibid. P. 13-23.

<sup>61</sup> Ibid. P. 14-30.

<sup>62</sup> Pincus L. In a Labyrinth of Western Desire... P. 148-153.

<sup>63</sup> Hobsbawm E., Ranger T. (eds.) The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 3-8.

<sup>64</sup> McGray D. Japan's Gross National Cool. *Foreign Policy*. 2002. No. 130. P. 45-48. DOI: <https://doi.org/10.2307/3183487>

<sup>65</sup> Ergin M., Shinohara C. Neo-Ottomanism and Cool Japan... P. 19-20.

звільнення від соціальних умовностей через задоволення<sup>66</sup>. Утім, зіставлення цих двох категорій виявляє і засадничі відмінності між ними: ікі втілює вишуканість і дистанцію, ґрунтовану на досвіді, тоді як каваї орієнтоване на емоційну безпосередність і доступність. Ікі залишається категорією, укоріненою у конкретному соціальному та культурному середовищі, що передбачає відповідну компетентність. Каваї є значно більш «перекладним» поняттям у глобальному контексті, оскільки його образна мова не потребує глибокої обізнаності з культурним контекстом доби Едо.

З кінця 1990-х рр. японська архітектура й дизайн демонструють стійкий інтерес до спадщини культури Едо – її просторових принципів, форм і матеріальності, що знаходить вираження у сучасних, здебільшого мінімалістичних рішеннях. Канаме Маріко та Шігеру Маеда визначають це явище як «дизайнерський парадокс», де традиційна японська несиметричність і увага до природних матеріалів поєднується з функціоналізмом і технологізмом сучасного виробництва<sup>67</sup>.

Ісодзакі Арата у книзі «Японськість в архітектурі» аналізує, як концепція будівлі як текстуального простору, якому притаманне уникнення остаточного, завершеного, замкненого, продовжує себе в сучасній архітектурі<sup>68</sup>. Ікі не є безпосереднім предметом його розгляду, однак між цими двома явищами спостерігається спорідненість: ікі теж є формою незавершеного, що передбачає простір для доповнення. Подібна логіка виявляється в сучасному японському дизайні – наприклад, в інтер'єрах ресторанів або ж мінімалістичному пакуванні, що поєднує стриманість форми з якістю матеріалу. Юріко Сайто у «Повсякденній естетиці» зазначає, що традиційна японська культура глибоко естетизує повсякденні об'єкти та дії, зокрема презентацію їжі, і ця естетична чутливість має давнє коріння<sup>69</sup>.

Питання про те, як ікі виявляє себе в сучасній японській візуальній культурі, не обмежується дизайном і модою – воно стосується також аніме (*anime*), що охоплює широкий спектр японських естетичних категорій. Дослідники Окаяма Еміко та Франческо Рікатті фіксують гібридизацію культур: японська образність каваї комбінується із західними стандартами привабливості, утворюючи нову естетичну мову, що функціонує поза національними, гендерними та соціально-економічними рамками<sup>70</sup>. Таким чином, у глобальному обігу каваї втрачає культурну специфіку, тоді як ікі є менш схильним до такої деконтекстуалізації. Адзума Хірокі у книзі «Отакі: тварини бази даних Японії» описує дотичний процес як перехід від наративу до «споживання бази даних» (англ. *database consumption*): аудиторія розкладає образи на елементи і рекомбінує їх за логікою бази даних, а не оповіді<sup>71</sup>. З цього погляду ікі у сучасному аніме нерідко постає як набір відтворюваних знаків, що лише частково передає повноту оригінальної естетичної позиції.

<sup>66</sup> Pellitteri M. *Kawaii Aesthetics from Japan to Europe...* P. 4.

<sup>67</sup> Kaname M., Maeda S. *On Incompatible Aspects...* P. 157-159.

<sup>68</sup> Stewart D.B., Isozaki A. *Japan-ness in Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011. P. VII-IX.

<sup>69</sup> Saito Y. *Everyday Aesthetics. Philosophy and Literature*. 2001. Vol. 25, no. 1. P. 93. DOI: <https://doi.org/10.1353/phl.2001.0018>

<sup>70</sup> Okayama E., Ricatti F. *Tokidoki, Cute and Sexy Fantasies between East and West: Contemporary Aesthetics for the Global Market. PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*. 2008. Vol. 5, no. 2. DOI: <https://doi.org/10.5130/portal.v5i2.724>

<sup>71</sup> Azuma H. *Otaku: Japan's Database Animals* / trans. by J.E. Abel, S. Kono. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. P. XVI-XXIV.

Японська мода від початку 1980-х рр. запропонувала альтернативу західному модному канону, помістивши в центр уваги не оголення тіла, а його захист шляхом асиметричного крою та вільного силуету. Дизайнери Ямамото Йоджі (*Yamamoto Yohji*) та Кавакубо Рей (*Kawakubo Rei*) у паризьких дебютах 1981 р. спричинили те, що критики й дослідники моди назвали «японським шоком»: асиметричні, переважно чорні силуети, що не підкреслювали контури тіла, були сприйняті як провокація. Реакція преси коливалася між зачарованістю та обуренням. Серед відгуків можна виділити статтю Бернадін Морріс у «Нью-Йорк Таймс» від 30 січня 1983 р., у якій авторка фіксує невідповідність японського силуету усталеним уявленням про жіночу моду<sup>72</sup>. Міяке Іссей (*Miyake Issei*), чий паризький дебют відбувся у 1973 р., також належить до кола японських дизайнерів, що змінили уявлення про форму та функцію одягу. Можна стверджувати, що спільні принципи цих дизайнерів – асиметрія, стриманість, відмова від демонстративності – резонують із естетикою ікі. «Огортання» (*tsutsumu*) тіла тканиною, що характерна для японського крою, узгоджується з принципом уникнення надмірного розкриття як естетичної умови привабливості.

Мая Келіян аналізує когяру (*kogyaru*) та отаку (*otaku*) як сучасні японські субкультури та засвідчує, що вони виробляють власні системи компетентності й смаку, функціонально споріднені до концепції цу, хоча й з принципово іншим змістовим наповненням<sup>73</sup>. Між ікі епохи Едо та сучасним стилем хараджюку (*harajuku*) існує значна дистанція, однак на рівні структури – прагнення до «посвяченості», специфічної компетентності та належності до певного кола – між ними простежується аналогія.

Показовим прикладом переосмислення японських естетичних категорій в сучасному мистецтві є рух Superflat (*Supāfuratto*), заснований Муракамі Такаші (*Murakami Takashi*) на початку 2000-х рр. Муракамі запропонував його як теорію спадкоємності між площинною композицією японського живопису епохи Едо та мангою, аніме й комерційним дизайном<sup>74</sup>. Теоретичним підґрунтям для цієї концепції послужила праця історика мистецтва Цуджі Нобуо (*Tsuji Nobuo*) «Лінія ексцентриків» (*Kiso no Keifu*). Цуджі демонструє, як композиція живопису епохи Едо, зокрема у Кано Сансецу (*Kanō Sansetsu*), Іто Джякучю (*Itō Jakuchū*), Соґа Шьоґаку (*Soga Shōhaku*) та Кацушіки Хокусая (*Katsushika Hokusai*), організовує взаємодію між поверхнею зображення та поглядом глядача<sup>75</sup>.

Для ікі рух Superflat є вагомим у двох відношеннях. По-перше, Муракамі експліцитно простежує зв'язок між укійо-е та сучасним японським мистецтвом. Його картина «727» (1996) зображує персонажа Mr. DOB на стилізованій хвилі, що є алюзією на «Велику хвилю в Канаґаві» (*Kanagawa-oki Nami Ura*) Кацушіки Хокусая, водночас тло панелей відтворює характерні для ніхонґа (*nihonga*) та декоративних ширм фоні<sup>76</sup>. По-друге, рух описує не лише візуальну площинність, а й нівелювання відмінностей між

<sup>72</sup> Morris B. Fashion: Loose Translator. *The New York Times*. 1983. January 30. P. SM40.

<sup>73</sup> Keliyan M. Kogyaru and Otaku: Youth Subcultures Lifestyles in Postmodern Japan. *Asian Studies*. 2011. No. 3. P. 106. DOI: <https://doi.org/10.4312/as.2011.15.3.95-110>

<sup>74</sup> Murakami T. (ed.). *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. New York: Japan Society, 2005. P. 153-154.

<sup>75</sup> Tsuji N. *Lineage of Eccentrics: Matabei to Kuniyoshi*. Kaikai Kiki Co., Ltd., 2012. 223 p.

<sup>76</sup> CONA Full Record. *Getty: Resources for Visual Art and Cultural Heritage*. URL: <https://www.getty.edu/cona/CONAFullSubject.aspx?subid=700009098>

високим мистецтвом, масовою культурою, рекламою й комерційним дизайном<sup>77</sup>. Певною мірою це узгоджується з логікою ікі як категорії, що також виникла поза аристократичними колами – у кварталах розваг, на тому соціальному рівні, який офіційна ієрархія епохи Едо маркувала як «низький». Виставка Муракамі Такаші «Повернення до укійо-е: простежуючи витоки Superflat у японізмі» в галереї Perrotin у Лос-Анджелесі, що тривала з 14 лютого по 14 березня 2026 р., безпосередньо тематизувала цей зв'язок: двадцять чотири роботи переосмислювали традицію біджін-га (*bijin-ga*) у діалозі з творами імпресіонізму, простежуючи спадкоємність від укійо-е через японізм до Superflat<sup>78</sup>.

Інший напрямок цифрового переосмислення спадщини епохи Едо представлений іммерсивними виставковими проєктами. «Іммерсивне мистецтво укійо-е» – серія виставок, що у 2025–2026 рр. відбулася у Токіо, Фукуоці й Осаці – використовувала проєкційне відображення для трансформації понад 300 гравюр Кацушіки Хокусая, Утаґави Хірошіге та інших майстрів у тривимірні середовища, в які глядач може «зануритися»<sup>79</sup>. Аналогічний проєкт «Візіі укійо-е», що відбувся у Шанхаї у 2024 р., представив іммерсивну інсталяцію з 450 оцифрованих творів і зібрав понад 3 млн. відвідувачів<sup>80</sup>. Примітно, що проєкти здійснили інверсію: якщо укійо-е були площинними, то іммерсивні версії надають їм глибину та просторовий вимір. Площинність, щодо якої Муракамі Такаші теоретизує як про сутнісну рису японського візуального мислення, тут парадоксально «розгортається» у тривимірний простір<sup>81</sup>. Відповідно питання про те, чи зберігається при цьому естетична логіка ікі, чи вона деформується, залишається відкритим.

Проєкт «Електричні сни плинного світу» Готьє Верн'є, Юґо Казель-Дюпре та П'єра Фотреля 2020 р. ознаменував спробу використати генеративну нейромережу для створення нових образів у стилістиці укійо-е. Нейромережа, навчена на тисячах гравюр, генерувала зображення, що відтворюють колірну палітру та образність «плавучого світу», але з деформацією, що виникає внаслідок алгоритмічної генерації<sup>82</sup>.

Дещо інакший підхід демонструє проєкт «ШІ Хокусай» – міжнародна мистецька резиденція, організована TAtchers' Art Management, у рамках якої сім художників із різних країн, зокрема України, використовують генеративний штучний інтелект як інструмент діалогу зі спадщиною Кацушіки Хокусая. Куратори проєкту наголошують на методологічній паралелі: як Хокусай у своїх манга (*manga*) розкладав складні художні процеси на доступні кроки, так і сучасний штучний інтелект продовжує цю логіку на іншому, технологічному рівні<sup>83</sup>. Митці працюють у різних медіа-форматах, серед яких відео, 3D-моделювання, генеративна графіка, звукове мистецтво, перформанс.

<sup>77</sup> Murakami T. (ed.). Little Boy... P. 245.

<sup>78</sup> Takashi Murakami: Hark Back to Ukiyo-e - Painting as a Structure of Vision and Relation. *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. URL: <https://whitehotmagazine.com/articles/as-structure-vision-and-relation/7597>

<sup>79</sup> Ukiyoe Immersive Art Exhibition. Fukuoka / Works / Hitohata, Inc. *Hitohata*. URL: <https://www.hitohata.jp/en/works/zz2r14jw>

<sup>80</sup> New Exhibition / Ukiyo-E Visions. Light and Shadow Art Exhibition. URL: <http://www.world-expo-museum.com/sbbwg/n281/n337/n407/u1ai29268.html>

<sup>81</sup> Murakami T. (ed.). Little Boy... P. 226.

<sup>82</sup> Vernier G., Caselles-Dupré H., Fautrel P. Electric Dreams of Ukiyo: A Series of Japanese Artworks Created by an Artificial Intelligence. *Patterns*. 2020. Vol. 1, no. 2. P. 100026. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.patter.2020.100026>

<sup>83</sup> AI Hokusai. *Tatchers' Art Management*. URL: <https://tatchers.art/aihokusai>

За феноменологічною структурою ікі Кукі Шюдзо, ця категорія є передусім екзистенційною, вписаною у темпоральність людського життя та соціальну взаємодію. Зважаючи на це, варто враховувати, що алгоритм здатний відтворити форму ікі, але навряд його змістовий вимір. Згенеровані зображення можуть використовувати стриману колірну палітру Едо, площинну перспективу укійо-е, традиційну образність, однак їм бракуватиме акіраме, що робить ікі не просто естетичною якістю, а екзистенційною позицією.

Утім, можливе й альтернативне прочитання. Якщо тлумачити ікі передусім як невимушеність та витонченість, то цифрове мистецтво, яке свідомо послуговується цими принципами, може розглядатися як новий спосіб збереження і трансформації візуальної традиції. Аналогічно до того, як майстри доби Едо навчалися через копіювання зразків, сучасні митці працюють із масивами цифрових репродукцій та модифікують мотиви укійо-е в середовищі графічних редакторів та анімаційних студій. Це простежується, зокрема, у японських відеоіграх і візуальних романах, що поєднують укійо-е з естетикою кіберпанку, та у VR-інсталяціях, що занурюють глядача в цифрову версію «плавучого світу». Те, чи відтворюють подібні практики логіку ікі в її повноті, лишається предметом дискусії.

Кохкі Ватабе у дослідженні медіа-франшизи «Танок мечів» (*Touken Ranbu*), що побудована навколо антропоморфізованих японських мечів, описує, як традиційні символи Едо реконтекстуалізуються у цифровій культурі як персоніфіковані носії історичної пам'яті<sup>84</sup>. Кожен меч-персонаж має характер, біографію та естетику, що відсилає до конкретної історичної епохи. Аудиторія франшизи здебільшого молода та не завжди є задалегідь ознайомленою з культурою Едо, однак через формат медіапродукту сприймає її естетику. Попри це, Ватабе застерігає, що «Танок мечів» – це й інструмент історичної амнезії, адже меч, перетворений на привабливого аніме-персонажа, почасти втрачає зв'язок із насиллям, яке він колись уособлював<sup>85</sup>.

У будь-якому разі, актуальність питання «перекладності» ікі є важливою. У крамницях Токіо, Берліна, Нью-Йорка чи Києва можна натрапити на вироби, що апелюють до японської мінімалістичної витонченості – це є доволі звичним явищем. Проте це спонукає до осмислення того, що саме транслюється. Безперечно, форма, як і певні візуальні принципи, зберігаються. Але ікі як форма досвіду навряд чи можливе у подібній трансляції поза своїм культурним контекстом. Як зазначають Мурат Ергін і Чіка Шінохара, феномен Cool Japan часто є «японськістю без Японії» – набором знаків, відділених від культурного контексту<sup>86</sup>. За цією логікою ікі ризикує перетворитися на спрощену версію: привабливу форму, втім, позбавлену цю – культурної компетентності, що є його умовою. Разом із тим надмірний песимізм у цьому питанні не є виправданим. Глобальний інтерес до японської культури породжує залученість аудиторії, що вивчає японську мову, цікавиться японським мистецтвом. Для неї ікі поступово стає частиною власного досвіду. Це не тотожне ікі епохи Едо, однак і не зводиться до порожньої імітації.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволило простежити історичну динаміку категорії ікі у трьох заявлених зрізах: культурі епохи Едо, філософській рефлексії першої

<sup>84</sup> Watabe K. Japanese Swords as Symbols of Historical Amnesia: Touken Ranbu and the Sword Boom in Popular Media. *Asia-Pacific Journal*. 2021. Vol. 19, no. 7. P. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.1017/s1557466021030990>

<sup>85</sup> Ibid. P. 14.

<sup>86</sup> Ergin M., Shinohara C. Neo-Ottomanism and Cool Japan... P. 15.

половини 20 ст. та сучасній японській візуальній культурі, а також сформулювати низку результатів, що відображають внесок авторки у розробку теми.

По-перше, реконструйовано генеалогію ікі та його соціальний контекст. Встановлено, що категорія постала як результат взаємодії споріднених концептів – цу, суй, дайцу – у межах міської культури чонін. Обґрунтовано, що ікі формується в зоні напруги між формальною становою ієрархією шьогунату Токуґава та економічним становищем міщанства. Сумптуарні закони й породжена ними практика ураґасарі вможливили появу естетики натяку та прихованої розкоші як ознаки категорії. Це дає підстави розглядати ікі не як позачасову японську сутність, а як історично зумовлену відповідь на конкретну соціальну суперечність.

По-друге, проаналізовано феноменологічну структуру ікі у філософському осмисленні Кукі Шюдзо. Встановлено, що паралелі з онтологією Мартіна Гайдеггера мають радше типологічний, аніж похідний характер. Водночас уточнено позицію Леслі Пінкус про те, що есенціалістський дискурс про «японськість» є проблемою рецепції «Структури ікі», а не іманентною властивістю самої категорії.

По-третє, укійо-е розглянуто як візуальний медіум, у якому ікі артикулюється, передусім у жанрі біджін-га. Скориговано поширене у візуальних студіях трактування укійо-е лише як соціального явища контркультури.

По-четверте, зіставлення «Похвали тіні» Танідзакі Джюн'ічіро зі «Структурою ікі» Кукі Шюдзо засвідчило, що обидва тексти реагують на спільну ситуацію – загрозу зникнення традиційної естетики в умовах вестернізації, однак Кукі робить це через феноменологічну абстракцію, а Танідзакі – через матеріальні й тілесні вияви досвіду напівтемряви. Запропоновано розглядати ці підходи як комплементарні.

По-п'яте, окреслено спосіб, у який ікі відтворюється й трансформується в сучасних культурних практиках. Встановлено, що ікі, на відміну від кав'ї, демонструє нижчу «перекладність» у глобальному обігу, адже його розуміння передбачає цу – культурну компетентність, якої бракує за межами оригінального контексту. Засвідчено, що аніме залишається у режимі «споживання бази даних» за Адзумою Хірокі та транслює ікі здебільшого поверхово, тоді як архітектура та мода дотримуються його принципів. Аргументовано, що іммерсивні виставкові проєкти здійснюють інверсію, надаючи площинним укійо-е тривимірність, що також ставить під сумнів збереження у них логіки ікі.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що категорію ікі досліджено в межах єдиної концептуальної рамки, що охоплює естетичний, соціологічний виміри та перспективу досліджень візуальної культури, у хронологічному діапазоні від епохи Едо до цифрового мистецтва 2020-х років. До наукового обігу залучено й осмислено низку актуальних цифрових творів і кураторських проєктів. Запропоновано розмежування між формальним і змістовим відтворенням ікі у проєктах, створених засобами генеративних нейромереж.

Отримані результати дозволяють відповісти на ширше теоретичне питання, сформульоване у вступі: ікі зберігає концептуальну цілісність там, де репродукуються не лише його форма, а й структура досвіду, що передбачає цу як культурну компетентність. Там, де ця компетентність відсутня, ікі редукується до набору знаків у логіці «японськості без Японії». Поза тим, глобальна залученість аудиторії, зацікавленої у японській культурі, формує умови для нових проявів ікі. Перспективи подальших досліджень убачаються в

компаративному аналізі ікі та суміжних категорій інших культур, у розкритті ролі ікі у візуальній мові японських відеоігор, а також у розробленні методології оцінки того, якою мірою моделі III здатні працювати зі структурними, а не лише поверхневими компонентами японських естетичних категорій.

**Заява про відсутність конфлікту інтересів.** Автор заявляє, що не має жодного реального чи потенційного конфлікту інтересів (фінансового, професійного, особистого або інституційного), який міг би вплинути на результати дослідження, їх інтерпретацію та подання матеріалу в цій публікації.

## ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

### Джерела

- AI Hokusai. *TAtchers' Art Management*. URL: <https://tatchers.art/aihokusai>
- CONA Full Record. Getty: Resources for Visual Art and Cultural Heritage. URL: <https://www.getty.edu/cona/CONAFullSubject.aspx?subid=700009098>
- Morris B. Fashion: Loose Translator. *The New York Times*. 1983. 30 January.
- New Exhibition. *UKIYO-E VISIONS Light and Shadow Art Exhibition*. URL: <http://www.world-expo-museum.com/sbbwg/n281/n337/n407/u1ai29268.html>
- Takashi Murakami: Hark Back to Ukiyo-e – Painting as a Structure of Vision and Relation. *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. 2026. URL: <https://whitehotmagazine.com/articles/as-structure-vision-and-relation/7597>
- Ukiyoe Immersive Art Exhibition FUKUOKA. *HITOHATA, INC*. URL: <https://www.hitohata.jp/en/works/zz2r14Jw>

### Література

- Aso I. Iki/tsū. *Nihon bungaku koza. Tokyo: Kawade Shobo*, 1954. Vol. 7. P. 103-116.
- Azuma H. *Otaku: Japan's Database Animals / trans. by J.E. Abel, S. Kono*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 200 p.
- Ergin M., Shinohara C. Neo-Ottomanism and Cool Japan in comparative perspective. *New Perspectives on Turkey*. 2021. P. 1-22. DOI: <https://doi.org/10.1017/npt.2021.17>
- Groemer G., Nishiyama M. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. 320 p.
- Heidegger M. *On the way to language*. New York, NY: Harper & Row, 1971. 200 p.
- Hobsbawm E., Ranger T. (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 322 p.
- James W.E. The Floating World of Ukiyo-e Prints: Images of a Japanese Counterculture. *Journal of Social and Political Sciences*. 2019. Vol. 2, no. 3. P. 701-718. DOI: <https://doi.org/10.31014/aior.1991.02.03.113>
- Kaname M., Maeda S. On Incompatible Aspects in the Style of Japanese Design: referring to a New Development in Phenomenology. *Blucher Design Proceedings*. 2014. P. 157-162. DOI: <https://doi.org/10.5151/despro-icdhs2014-0016>
- Keliyan M. Kogyaru and Otaku: Youth Subcultures Lifestyles in Postmodern Japan. *Asian Studies*. 2011. No. 3. P. 95-110. DOI: <https://doi.org/10.4312/as.2011.15.3.95-110>
- Kuki S. Reflections on Japanese taste: The structure of iki / trans. by J. Clark. Sydney: Power Publications, 1997. 168 p.
- Marco L., Winter J. (eds.) *Pigments in later Japanese paintings: Studies using scientific methods*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 2003. 87 p.
- McGray D. Japan's Gross National Cool. *Foreign Policy*. 2002. No. 130. P. 44-54. DOI: <https://doi.org/10.2307/3183487>
- Murakami T. (ed.) *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. New York: Japan Society, 2005. 298 p.
- Nara H. The structure of detachment: The aesthetic vision of Kuki Shuzo, with a translation of Iki no Koza. Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 2005. 185 p.
- Nozawa S. Modernity of Electric Light and Shadow: Japanese Domestic Architecture from the Late 1910s to the Early 1930s. *Architectural Histories*. 2021. Vol. 9, no. 1. P. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.475>
- Oh S., Kim H. Perceived density, a further attribute of color, revealed by the colors favored in Japan. *Color*

- Research & Application*. 2019. Vol. 44, no. 6. P. 948–956. DOI: <https://doi.org/10.1002/col.22416>
- Okayama E., Ricatti F.** Tokidoki, Cute and Sexy Fantasies between East and West: Contemporary Aesthetics for the Global Market. *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*. 2008. Vol. 5, no. 2. DOI: <https://doi.org/10.5130/portal.v5i2.724>
- Parkes G.** Japanese Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, 2011. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/japanese-aesthetics/>
- Pellitteri M.** Kawaii Aesthetics from Japan to Europe: Theory of the Japanese “Cute” and Transcultural Adoption of Its Styles in Italian and French Comics Production and Commodified Culture Goods. *Arts*. 2018. Vol. 7, no. 3. P. 1–21. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts7030024>
- Pincus L.** Authenticating Culture in Imperial Japan. University of California Press, 1996. 285 p. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520916487>
- Pincus L.** In a Labyrinth of Western Desire: Kuki Shuzo and the Discovery of Japanese being. *Boundary 2*. 1991. Vol. 18, no. 3. P. 142–156. URL: <https://doi.org/10.2307/303207>
- Saito Y.** Everyday Aesthetics. *Philosophy and Literature*. 2001. Vol. 25, no. 1. P. 87–95. DOI: <https://doi.org/10.1353/phl.2001.0018>
- Shively D.H.** Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1964. Vol. 25. P. 123–164. DOI: <https://doi.org/10.2307/2718340>
- Stewart D.B., Isozaki A.** Japan-ness in Architecture. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011. 376 p.
- Tanizaki J.** In Praise of Shadows. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1977. 48 p.
- Tsuji N.** Lineage of Eccentrics: Matabei to Kuniyoshi. Kaikai Kiki Co., Ltd., 2012. 223 p.
- Vernier G., Caselles-Dupré H., Fautrel P.** Electric Dreams of Ukiyo: A Series of Japanese Artworks Created by an Artificial Intelligence. *Patterns*. 2020. Vol. 1, no. 2. P. 100026. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.patter.2020.100026>
- Watabe K.** Japanese Swords as Symbols of Historical Amnesia: Touken Ranbu and the Sword Boom in Popular Media. *Asia-Pacific Journal*. 2021. Vol. 19, no. 7. P. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1017/s1557466021030990>
- Xu Y.** Iki and Contingency: A Reconstruction of Shūzō Kuki's Early Aesthetic Theory. *Asian Philosophy*. 2018. Vol. 28, no. 3. P. 277–294.

Перше надходження – 19.04.2026  
Прийнято до друку – 05.05.2026  
Опубліковано на сайті – 15.05.2026