

УДК 791.43-2

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ ФРИДРИХА НИЦШЕ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ БАЗА ДЛЯ АНАЛИЗА КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ «СЯДЬ ЗА РУЛЬ МОЕЙ МАШИНЫ» РЕЖИССЕРА РЮСУКЭ ХАМАГУТИ

Скроботова Ярослава Алексеевна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия
yarovslavahuman@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию кинематографического творчества японского режиссёра Рюсукэ Хамагути сквозь призму философии культуры Фридриха Ницше. Автор рассматривает кино как визуальный носитель философского знания, способный транслировать сложные концептуальные основания на массовую аудиторию зрителя. На примере фильма «Сядь за руль моей машины» анализируется репрезентация ницшеанских идей, проявляющихся в темах витализма, номадизма, театра как модели социума, экзистенциального одиночества и др. Особое внимание уделяется интертекстуальному взаимодействию с произведениями А. П. Чехова и влиянию философско-эстетического наследия А. Тарковского, что позволяет проследить сложную сеть культурных и смысловых реминисценций. Методологическую основу исследования составляют философско-искусствоведческий и семиотический методы анализа кино, позволяющие раскрыть структурные, визуальные и символические уровни произведения. В статье подчёркивается, что в существующей научной литературе отсутствует системное осмысление творчества Хамагути в контексте философии Ф. Ницше, что делает предпринятое исследование актуальным и значимым как для философии культуры, так и для современной киноэстетики.

Ключевые слова: Философия Ницше, Рюсукэ Хамагути, «Сядь за руль моей машины», интертекстуальность, философия культуры, постмодернизм

Для цитирования: Скроботова Я. А. Философия культуры Фридриха Ницше как концептуально-методологическая база для анализа кинопроизведения «Сядь за руль моей машины» режиссера Рюсукэ Хамагути [Текст] / Я. А. Скроботова // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2025. – Т. 4. – № 2. – С. 73-93.

FRIEDRICH NIETZSCHE'S PHILOSOPHY OF CULTURE AS A CONCEPTUAL AND METHODOLOGICAL BASIS FOR ANALYZING THE MOVIE «DRIVE MY CAR» DIRECTED BY RYUSUKE HAMAGUCHI

Skrobotova Yaroslava Alekseevna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
yarovslavahuman@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the study of the cinematic work of Japanese director Ryusuke Hamaguchi through the prism of Friedrich Nietzsche's philosophy of culture. The author considers cinema as a visual carrier of philosophical knowledge, capable of transmitting complex conceptual foundations to a mass audience of viewers. Using the example of the film «Drive my Car», the representation of Nietzschean ideas is analyzed, manifested in the themes of vitalism, nomadism, theater as a model of society, existential loneliness, etc. Special attention is paid to intertextual interaction with the works of A. P. Chekhov and the influence of the philosophical and aesthetic heritage of A. Tarkovsky, which allows us to trace a complex network of cultural and semantic reminiscences. The methodological basis of the research consists of philosophical, art criticism and semiotic methods of analyzing cinema, which make it possible to reveal the structural, visual and symbolic levels of the work. The article emphasizes that the existing scientific literature lacks a

systematic understanding of Hamaguchi's work in the context of the philosophy of F. Nietzsche, which makes the undertaken research relevant and significant both for the philosophy of culture and for modern cinema aesthetics.

Keywords: Nietzsche's philosophy, Ryusuke Hamaguchi, «Drive my Car», intertextuality, philosophy of culture, postmodernism

For citation: Skrobotova Y. A. (2025). Friedrich Nietzsche's philosophy of culture as a conceptual and methodological basis for analyzing the movie «Drive my car» directed by Ryusuke Hamaguchi. *Siberian Art History Journal*, 2(4), 73-93.

Введение

Кино как произведение искусства является важной частью визуальной культуры. Неся на себе отпечаток эпохи, в которой оно творилось, фильмы способны выступать новым средством коммуникации и обладать собственным языком, транслирующим модели социальной реальности. Так, являясь проводником смыслов и идей, кинопроизведения современного режиссера Рюсуке Хамагути стали визуальной формой передачи философского знания Ф. Ницше на широкую, массовую аудиторию зрителей, что отвечает вызову исследовать способы репрезентации научного текста в опыте художественного творчества.

В творчестве Р. Хамагути сочетаются темы театра как микромоделей общества, экзистенциальных проблем, витализма, а также номадизма. Все данные концепты были развиты в творчестве Ф. Ницше, что дает основания исследовать японского творца с позиции немецкой философии. Также в выбранных фильмах используется явное цитирование работ А. Чехова. Фабула повествования актуализирует значимость пьес «Три сестры», «Дядя Ваня», которые наполнены ницшеанским духом. Нельзя отрицать влияние идей Ницше на творчество Чехова, это подтверждается различными высказываниями и письмами, а также множеством исследовательских работ (Комаров[20], Е. Себина[40], Е.А.Маслова[26]). Данная взаимосвязь и вышеизложенные идеи, вдохновленные философией Ницше, подтверждают включение немецкой философии

мыслителя в контекст кино Р. Хамагути. В третьих, японский режиссер принял «русское» влияние стиля и идейного наполнения у Тарковского. В качестве своей первой дипломной работы Р. Хамагути снял ремейк «Солярис», заложив на заре зарождения своего творчества следование механизму притчевого символизма в кино, тему двойничества, экзистенциального одиночества, существование человека в игре космических сил. В свою очередь, сами фильмы русского творца являются ценностным проводником в мир ницшеанских концептов, что доказывается, например, в монографии Евлампиева [14]. Беря во внимание вдохновенность Р. Хамагути А. Тарковским можно утверждать присутствие в кинопроизведении «Сядь за руль моей машины» концептов Ф. Ницше, которые необходимо обнаружить.

Важно отметить, что в научной литературе было выявлено отсутствие исследований, рассматривающих целостно философию культуры Ф. Ницше в контексте японского кино и современных драм. Не исследованная область в кинематографе бросает вызов изучить особенности и внутренние механизмы данного взаимодействия. Таким образом, будет решен разрыв между идейно-наполненными произведениями Рюсуке Хамагути и научными существующими работами, в которых не были раскрыты возможности фильмов как трансляторов концептуально-методологических оснований Ф. Ницше.

Материал и методы

Материалом для данной статьи послужило кинопроизведение Р. Хамагути «Сядь за руль моей машины» 2021 года.

Для изучения и анализа кинопроизведения «Сядь за руль моей машины» особо значимым, во-первых, является метод философско-искусствоведческого анализа, изучающий идеалообразующие возможности синтетического мышления. Само название метода представляет возможность рассматривать его через призму и философии, и искусства. Философия рефлексии Гегеля, синтетическая теория идеального Пивоварова являются онтологическими основами данного метода. Он разработан и описан В. И. Жуковским[16], Н.П. Копцевой[17], а также развит в поле кинопроизведений М.В Тарасовой[43].

Анализ фильмов обусловлен определенными этапами-операциями или статусами. Таковыми можно считать — материальный, индексный, иконический. Параграф значения материальных знаков произведения кино необходим для рассмотрения его важных составляющих: композиция кадров, положение кинокамеры, ракурс, операторская работа, свет, цвет, звук. Индексный статус направлен на рассмотрения знаков индексов — персонажей-указателей объектов реальности. Цель индексного статуса можно сформулировать следующим образом— указать на конкретного персонажа, подчеркивая его исключительность и обособленность. Анализ иконического статуса призван раскрыть сюжетное объединение персонажей, а также сформулировать художественную идею кинопроизведения. Значение иконического статуса состоит в том, что он позволяет понять культурные нормы, ценности и идеологии, которые раскрываются при изучении произведения искусства. Они становятся важными якорями идентичности, восприятия и актуализации культуры в целом.

Вместе с этим философско-искусствоведческий анализ синтезирует и общенаучные методы — наблюдение, измерение, формализация, сравнение, индукция, дедукции, интерпретация, синтез, экстраполяция, интерпретация. Таким образом, данный метод является перспективным для настоящей исследовательской работы поскольку позволяет изучить кинопроизведение целостно, по-статусно проследив складывание концептуальных оснований Ф. Ницше.

Во-вторых, значимым будет использование семиотического метод анализа киноискусства, изложенный в трудах Ю. М. Лотмана, позволяющий рассматривать фильм как знаковую систему. Лотман в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [24] раскрывает тему коммуникации в кинематографе. В его концепции фильм— это последовательность сложных сообщений, состоящих из систем знаков, адресованных зрителю. Исследователь придавал большое значение контексту и культурным кодам в анализе кино. Он рассматривал кино как часть культурной системы и анализировал, как оно взаимодействует с другими культурными явлениями. Также автор исследовал структуру кино и его нарративные приемы, анализировал, каким образом кино строит повествование и как эта структура влияет на восприятие зрителем. Важное место в своей работе Ю. М. Лотман отводит на идеологические аспекты кино и символические элементы, которые могут нести глубокий смысл и ценности. В своем объяснении сообщения Лотман ссылается на схему акта речевого общения, разработанную членом Пражского лингвистического кружка Р. Якобсоном, который в свою очередь написал произведение «Конец кино», заявив там о положительном влиянии звука в структуре немого кино. Данный метод будет эффективен по причине важности коммуникативного акта между режиссером и зрителем, в котором передача основных

идей, заложенных в полотно произведения есть обмен системой культурных смыслов.

Обзор источников

Рюсукэ Хамагути является представителем нового поколения японских кинематографистов. Немногочисленная фильмография данного творца насчитывает 9 кинопроизведений, 4 из которых были отмечены высокими оценками критиков («Счастливей час», «Асако 1 и 2», «Случайность и догадка», «Сядь за руль моей машины»). Один из таких «Сядь за руль моей машины», фильм, принесший режиссеру Оскар, а также каннскую «Пальмовую ветвь».

Фильмы Рюсукэ Хамагути наполнены медленными диалогами, внутренними размышлениями, театрализацией как способом интерпретации жизни, чеховскими мотивами. Именно интертекстуальное обращение к произведениям А. Чехова, как классика передачи реалий жизни, цепляет режиссера. Изучением влияния идей русского писателя на японского художника кино занимались В. А. Гурьянова[8], Э. В. Агузарова[1], В.Б. Катаев[19], Наока Мори[54], Янги Чхве[51]. В статье Гурьяновой В.А предметом исследования стали три разные медиа-формы — пьеса, рассказ и фильм, а именно «Дядя Ваня» А.П. Чехова, рассказ «Drive my car» Харуки Мураками и фильм Рюсукэ Хамагути «Сядь за руль моей машины», с целью исследования процесса интермедальности.

Основная идея заключается в возможности выражения одной и той же концепции различными средствами и способами. Автором доказывается возможность культурного диалога средствами искусства между творцами разных религиозных и мировоззренческих парадигм. Сам режиссер отмечал в интервью: «Мне кажется, что текст Чехова, несмотря на время, абсолютно универсален... основной посыл чеховских пьес для меня звучит следующим образом: жизнь — это долгое расставание со всем, что любишь, жизнь — это

непреднамеренный суицид» [37]. Уже лишь в данной короткой цитате Рюсукэ Хамагути можно отметить ницшеанскую трактовку понятий *amor fati*, вечного становления человека и метафорической смерти.

Е. В. Холодилова[45] рассмотрела фильм «Сядь за руль моей машины» с точки зрения нескольких метафорических литературных реминисценций. В текстах Х. Мураками, Ф. Кафки, А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, Данте Алигьери исследователь нашел сходные концепции, ассоциативные связи и архетипы в фильме Рюсукэ Хамагути, что говорит о межкультурном полилоге в творчестве режиссера. Исследователь Аникет Рой сосредоточился на концепте «тишины» в фильме «Сядь за руль моей машины», представив его не как только звуковое средство для передачи эмоций, но и как символ отсутствия связи между героями, неловкости, и глубокая любви, понимания, при котором вербальные звуки были бы лишними.

Яркие произведения режиссера были созданы с 2018 по 2023 год, это служит небольшим сроком для пополнения научными статьями философского поля. К сожалению, авторы, которые уже анализировали творчество Рюсукэ Хамагути касались в основном краткого обозрения фильма «Сядь за руль моей машины» и концепта межкультурной коммуникации между Чеховым и японским творцом. Работ, повествующих о различных гранях иных кинопроизведений мало, учитывая, что они в них также слышатся отголоски идей, выраженных в «Сядь за руль моей машины».

Результаты

Идеи немецкого философа явились началом становления ницшеанского мировосприятия в творчестве японского режиссера Р. Хамагути в «Асако 1 и 2» 2018 года. Именно там наметил вектор мысли в русле, которого может происходить перенос концептов из области научного в область художественного. Со временем образная система Хамагути эволюционирует и получает более полный

и очерченный вид, в контексте репрезентации оснований философии культуры Ф. Ницше.

Кинокартина «Сядь за руль моей машины» была впервые показана на кинофестивале в Каннах в июле 2021 года, а в прокат вышла 31 марта 2022 года. В создании этого фильма принимали участие многие творцы — оператор (Синомия Хидэтоси), монтажер (Адзуса Ямадзаки), сценаристы (Рюсукэ Хамагути, Такамаса Оэ). Все из них уже работали над фильмами, которые впоследствии стали культовыми: «Асако 1 и 2», «Счастливые часы», «Случайность и догадка», ремейк фильма Андрея Тарковского «Солярис».

И именно в данном, истинно японском кинопроизведении, раскрываются главные смыслообразующие философские концепты Ф. Ницше, а именно:

1. Концепция мира как бесконечности интерпретаций

Литературной основой сценария стал рассказ Харуки Мураками из сборника «Мужчины без женщин». Сам режиссер отмечал, что фильм «Сядь за руль моей машины» не является экранизацией произведения японского писателя, а лишь его переосмыслением, однако постмодернистский дух Мураками ощущается как философская парадигма, явно воспетая Хамагути.

Зафиксированная Р. Бартом «Смерть автора» в 60-ых годах XX века поставила на пьедестал первенства отнюдь не роль создателя, а роль читателя в процессе декодирования текста: «интертекстуальность как понятие сигнализирует, что автор перестает быть единственным источником смысла текста» [2]. Ресурсом становятся цитаты, идиомы прошлого, которые явлены в новой переосмысленной форме. Свойственная для постмодернистов интертекстуальность, является для Мураками преобладающей чертой повествования. Название самого сборника «Мужчины без женщин» отсылает нас к одноименной книге Э. Хемингуэя 1927 года, повествующей о

одиноким и скорбящим главных героях, утративших свою любовь. В этом прочтении персонажи из сборника Мураками, в том числе и главный герой Кафуку, представленный в фильме «Сядь за руль моей машины», наделяется тенями героев Хемингуэя, истинно европейскими и очень трагичными.

Продолжая дальше расшифровывание кодов литературного произведения, положенного в сюжетную основу фильма, яркой деталью становится отсылка к песне The Beatles «Drive my car». Чтобы обеспечить сохранение этой связи, обе версии названия кинопроизведения — японская и русская — были переведены на английский язык, в частности, чтобы продемонстрировать вплетение музыкального произведения в идейные основы фильма. Для зрителя кино «Сядь за руль моей машины» уже на уровне названия начинает уподобляться музыке, оно говорит эстетическим языком Ф. Ницше. Для философа музыка есть форма знания, реализующая творческую природу человека, устремленная к подсознанию — место без культурных априори — она заставляет видеть мир «видеть больше и глубже»[32]. Фильм становится транслятором идей вне художественной структур, вне синтаксиса или повествования. «Сядь за руль моей машины» явился проявлением чистого ницшеанского становления, подобно самой музыке, развивающейся и утверждающей жизнь.

Также отсылка к чеховскому мультилингвальному «Дяде Ване» выделяется фильм как особо эклектичный, наполненный различными эпохами, культурами и мировоззренческими установками. Интертекстуальность создает не только мозаичное, детализированное пространство, но и также утверждает кризис авторитетов и относительность истины. Режиссер намеренно вводит мультиязычное поле, отсутствующее у Мураками в рассказах, чтобы усилить всю относительность текста, выйти за нормы «логики». Тем самым в этом моменте очень

ярко репрезентируется диалог со стилевой образностью Ф. Ницше, все теоретическое, догматичное отвергается, остается лишь чистый полет мысли, прочтение которого будет основано на релятивистских ценностях каждого человека.

Режиссер и писатель текста создают сложнейший пазл, включая в него разные «кусочки» фрагментов культур, сознания, тем самым воссоздается игровой момент. Принцип «Веселой науки» Ницше формально соотносится с данной эклектикой постмодернизма. Парадигма мыслителя — это философия человека играющего. Он взаимодействует со словами, за которыми в форме образов скрыты метафоры. Устраивая игры, Ницше уничтожает роль абсолютных идеалов и отвергает дидактику. Идея познания для него утрачивает свое значение, так как она есть проблема речи, грамматики, это и делает ее относительной. Мир начинает восприниматься как текст, как бесконечная интерпретация смыслов, разбитых на неопределенное количество центров. Иными словами, языковая модель мира обретает онтологическую интерпретацию. Человек движим не потребностью выразить мир в языке, а наоборот, лингвистические конструкции определяют законы и повелевают над людьми [18]. Человек в этой парадигме является лишь только истолкователем явлений, поскольку у каждой грамматики свои законы и свои истины.

В фильме сразу возникает тема «языка». Кафуку, главный герой, ставит классическое произведение Чехова, однако перед зрителями предстает мультилингвальный театр, актеры, играющие в нем, происходят из самых разных стран и говорят на отличающихся языках — английский, китайский, японский, язык жестов, они не общаются друг с другом и не понимают партнеров по причине лингвистических барьеров. Введение образа немой Сони, которая доносит текст «Дяди Вани» при помощи жестов, показывает всю относительность речи, а значит относительность истины.

Истина определяется грамматикой и если всё в существовании есть проблема языка, то и языков бесчисленное количество и мир бесконечен в своих интерпретациях. Центра и смысла бытия нет, потому что он превращается в простой хаос. Режиссер «играет» с молчанием Чехова, посредством полифонии языковых конструкций. Писатель начинает говорить на стольких разных диалектах, что ни один не стыкуется друг с другом. Великим открытием Чехова становится его молчание, он говорит не словами, а нечто большим. Кафуку говорит: «Подчините себя тексту, ответьте ему. Текст задает тебе вопросы, если ты прислушаешься к нему и ответишь, от тоже ответит тебе».

В книге «Весёлая наука» Ф. Ницше, которая представляет собой вершину афористического стиля среди научных текстов, современная цивилизация метафорически сравнивается с Одиссеей. Ницше пишет: ««Воск в ушах» — это было тогда почти условием философствования. настоящий философ уже не слышал жизни, поскольку жизнь есть музыка, — он отрицал музыку жизни: старое суеверие философов, что всякая музыка есть музыка сирен» [31]. Современный человек есть Одиссей, который слышит со всех сторон, со всех углов Вселенной и теряется в этом пении. Так и фильме воспроизводится данный мотив, где нет ни одного доминирующего голоса, нет абсолютной истины.

2. Концептуальное взаимодействие аполлонического и дионисийского

Кинопроизведение начинает далее раскрывать свои законы на уровне различных знаков. Был замечен принцип использования бинарной дихотомии Ф. Ницше. Лучший способ понять аполлоническо-дионисийское единство в кинематографе проанализировать, как обе тенденции проявляются в фильме на разных уровнях коммуникации. Первостепенным является исследование материальных знаков кинопроизведения. Тотальная дихотомия, раздвоенность обнаруживается на уровне цвета,

композиции фильма, музыкального сопровождения. Первый уровень композиции показал, что у данного фильма, по существу, два начала, две главные истории, два конца (рис.1).



Первое начало фильма



Второе начало фильма

Рисунок 1 – Материальный знак «Композиционная двухчастность повествования»

Первая композиционная линия начинается титрами на первой минуте и заканчивается на 40. Далее фильм как бы прерывается и начинается другое повествование, на это указывают вновь появляющиеся титры на 40 минуте. Произведение больше на рассматривается как целостная линейная структура. В нем проявляется прерванность, двуемирие, конструируется дуалистическое качество пространства.

Раскрытие цветовой основы кинопроизведения отвечает также двухчастной композиционной основе. В произведении доминируют 3 цветовые зоны. Первая — неброская, приглушенная, слегка ледяная, выраженная в цветах черного, белого и серого (рис.2). Вторая — ярко-красная (рис.3).

Цвет. 1 группа

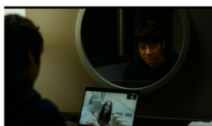
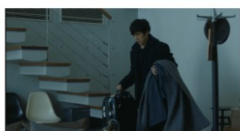


Рисунок 2 – Материальный знак «Холодная цветовая группа»

Цвет. 2 группа



Рисунок 3 – Материальный знак «Красная цветовая зона»

Третья — природная теплая цветовая гамма, раскрывающаяся в синем, коричневом, голубом, зеленом (рис.4).

Цвет. 3 группа



Рисунок 4 – Материальный знак «Теплая цветовая группа»

Вторая и третья группы отражают чисто дионисийской феномен чувственности, буйства, полноты жизни. Выраженная в черно-бело-серой гамме, группа 1 предполагает прямолинейные решения, рациональную упорядоченность, тем самым визуализирует пространство аполлонического воздействия.

Взаимодействие аполлонического и дионисийского проявляется и через индексы. Действие в киноленте происходит в двух различных измерениях, данная особенность была отмечена на материальном статусе — «в городе мегаполисе Токио» и в «природном пространстве Хиросиме». Токио раскрывается как индекс определенными визуальными характеристиками: доминирование черно-белой и серой гаммы создает впечатление «одинокое места», «пространства упорядоченности», а бесконечный поток одинаковых машин сообщает о тотальной рациональности данного места.

После 40 минуты фильма, во второй композиционной части, зритель «входит» в

пространство с помощью спокойных, медленных звуков фортепиано, а также песен птиц, моря, окутывающих аудиальное восприятие, в пространство. Место раскрывается как «наполненное природной жизнью» — это город Хиросима. Свет, который разливается на каждую часть кадра несет значение «возрождения» и «теплоты», «согревания» любого, кто попадает в него, закладываются основы гармонизации мира человека через связь с природой. В греческой мифологии Дионис — бог плодородия, покровитель растительности. Он тесно связан с земной природой, творением которой становится человек. Дионисийская сила Хиросимы проявлена не только в тесной связи с природой, но и с понятием хаоса, страдания, творящегося там после августа 1945 года. Ставшая вечным символом стойкости духа и новой жизни, Хиросима словно Дионис возродилась из «раздробленных кусков», чтобы излить «всю чрезмерность природы в радости, страдании и познании» [32]. Таким образом, сумма пространств Токио и Хиросимы являет значение полного противопоставления рационального и иррационального, порядка и хаоса, самоограничения и диких порывов.

Аполлоническая и Дионисийская дихотомия была замечена в свойствах главных персонажей Кафаку Юсуке и Кодзи Такацуки. Кафаку Юсуке — мужчина 40 лет, в прошлом знаменитый актер. Диалог с текстом «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше обнаруживается в продолжении античной традиции «Акме» — период расцвета жизненных сил — 40 лет. Словно Заратустра, герой Кафуку Юсуке становится носителем греческой культуры. На это указывает и род его деятельности. Проявляя себя как режиссер и актер, герой выступает творцом, который призван оживить идеи, преобразить мысли в живые образы. Однако вне театральной жизни он глубоко несчастный человек, потерявший дочь, понимание жены, способность чувствовать. Избрав мнимый покой для себя, Кафуку игнорирует измены

жены из-за страха перемен: «Я больше всего на свете боялся потерять её. Если бы она узнала, что мне всё известно, равновесие бы нарушилось». Данный персонаж-индекс есть полное отражение внешнего и недвижимого порядка, рациональности, меры, свойственной по мнению Ф. Ницше Аполлону.

Кодзи Такацуки — молодой актер, неспособный контролировать свои эмоциональные порывы, его речь импульсивна, а действия несдержанные (он совершает убийство, многочисленные драки, заводит роман с несовершеннолетней, изменяет с замужней женщиной). Раскрытые широко глаза смотрят на весь мир через область эмоций, а не разума. Все чем он руководствуется — это страстными порывами сердца, которые приводят его бедствиям. Импульсивный молодой актер являет часть личности полную порывов и непредсказуемости. Для зрителя он становится проводником в мир дионисийской энергии, в которой чувственная сторона все-таки превалирует над прагматичной.

Звеном, которое связывает данных героев является женщина Ото — сценаристка, сочиняющая свои истории в порыве экстаза. После смерти ребенка ее трагедия семейной жизни трансформировалась в область бессознательного, в потемках, которого она имеет различные личности. Проблемы реальной жизни сублимировались в сновидения. Учитывая, что персонаж жены в телесном облике показывает лишь только в первой композиционной части, это доказывает гипотезу о аполлонической проявленности пространства Токио. Мир сновидений — есть сфера Аполлона. По Ф. Ницше через грезы человек лишается своих страданий через толкование своей жизни через различные образы. Так, и Ото предстает то рыбой, которая привязалась к камню, то девочкой подростком, убившей грабителя — все это сублимация ее боли, трагедии и утраты, которая глушится через связь с разными молодыми актерами, в том числе с Такацуки.

Сумма персонажей режиссера Кафуку + актера Такацуки показывает тотальное сопротивление данных миров. Именно Такацуки был введен, как чувствующий герой, чтобы как чеховское ружье выстрелить в определённый момент и произнести главные слова: «чужая душа — потемки. Выходит, нам, в конечном итоге, необходимо сделать одно — прийти к душевному согласию с самими собой». Выходя на иконический статус, можно констатировать, что благодаря уникальному концептуально-методологическому основанию Ф. Ницше, дихотомии аполлонических и дионисийских тенденций, подчеркивается сложный и многоуровневый, кажущийся непримиримым, конфликт противоположностей — скрытое и явное, облик-маска и неизведанный внутренний мир, рациональное городское и живое природное пространство, прошлое и будущее, чувства и мера. Однако вместе с этим в кинопроизведении закладывается абсолютно ясная диалектическая стратегия, позволяющая не исключать ни одного элемента из противоречивых аспектов, которые воплощают в себе оба бога. Человеческая природа двойственна, а, следовательно, само бытие неоднородно, оно есть результат соединения противоположностей. И рождение нового возможно только через сочетание «разностей», представленных в мире.

3. Концепт номадизма как свободы жизненного пути

Метафора Ф. Ницше, изложенная в «Веселой науке» о сравнении современного человека с Одиссеем, является не только символом «мира как текста», но и также выражает мотив «мира как путешествия». Не смотря на развитие явления номадизма в творчестве постмодернистов аксиологическая интерпретация концепции была начата в творчестве немецкого философа (в произведениях «Человеческое слишком человеческое», «Так говорил Заратустра»), и замечена в кинопроизведении «Сядь за руль моей машины».

Становление художественного образа данного аспекта начинает складываться на уровне материальных знаков. Большое значение в кинокартине имеют дальние планы с открытым пространством (рис.5).



Рисунок 5 – Материальный знак «Дальний план»

Зритель наблюдает за просторами либо, смотря как все уходит вдаль, либо как открывается впереди. Область перед движущимся объектом создает впечатление о предстоящем пути, а пространство позади него — о пройденном. Концентрируется внимание на вертикальных линиях, соединяющих различные объекты друг с другом. Направляющие линии ведут взгляд зрителя к дальнейшему повествованию, создавая понятия «динамики движения», «бесконечности». Монтаж помимо последовательного изложения подчеркивает ритм произведения. В фильме нет быстрой сменяемости кадров, одна сцена плавно перетекает в другую. Передается ощущение протяженности пути, размеренности пространства. Также особо примечателен хронометраж фильма. «Сядь за руль моей машины» длится ровно 3 часа, зрителю сигнализируется о предстоящей медленной протяженности происходящего, значение которой подготавливает смотрящих к медитативной рефлексии.

В контексте постмодернизма номадизм означает образ жизни, сосредоточенный на свободном передвижении без начальной и конечной точек, стремящийся к отказу от любых форм стабильности, «корней». Номадизм — есть ценность движения вперед, при которой место жительства, родина, дом теряют значение. Именно поэтому важно

исследовать индексы «пути», задействованные в фильме.

В пространстве кинофильма важнейшим индексным знаком является «дорога». Благодаря ней — извилистой, протяжной, идущей вперед и оказывающейся позади — задается темп зрителю: медленный, создающий эмоции от долгого пути. Дорога настраивает смотрящего на приключение, она ведет к разрушению обыденной повседневности и призвана соединять не только места, но и людей. Дорога как физический знак не имеет понятия конца, она есть бесконечное движение лишь с небольшими остановками. Отсюда возникает понятие «бесконечной дороги». Индекс несет аспект самой жизни человеческой как длительного странствия и освоения окружающего мира, при котором обязательно должно случиться обретение человеком нового качества себя. Дорога становится носителем качеств вечного становления, испытания для каждого человека.

Следующим значимым индексным знаком является «машина». На материальном уровне было раскрыто, что самой акцентной, контрастной цветовой зоной является красная. Она символизирует любовь и жизнь, боль, а также гнев. На индексном статусе данный аспект преобразуется в конкретные овецистленные формы, красный уже ассоциируется с объектом реальной действительности — машиной алого цвета. Местом действия большей части сцен в фильме выступает Saab 900 Turbo первого поколения. Это шведская машина, никогда официально в Японии не продававшаяся, водитель в ней сидит на непривычной для японца левой стороне. Этому автомобилю больше 20 лет! Механические качества машины ничуть не испортились за несколько десятков лет. Внешняя «ухоженность» граничит с понятиями «неприступности», «скованности» за счет наличия широких толстых стекол, усиленных сталью по бокам. Машина

приобретает значение «прочной защитной оболочки», «крепкого убежища».

По машине можно многое сказать о владельце этого транспорта. Рассматривая суммы сюжета, мы понимаем, что это автомобиль главного героя Кафуку Юсуке — режиссера, который больше 20 лет назад решил приобрести данную модель. Выбивающаяся из общего ряда марок Toyota, Honda, Mazda, шведская модель является зрителю словно из другого мира, совершенно не рационалистического, учитывая, что коренному японцу дико иметь машину столь давнего выпуска. Для главного героя автомобиль служит уже чем-то большим, чем просто средством передвижения. Она есть олицетворение его внутреннего «Я», то место где можно укрыться, исповедаться о своей жизни. Машина становится хранителем личных тайн героя и одновременно его творческой мастерской, а также указателем на его европейский менталитет.

Учитывая номадическую трактовку, в которой мы рассматриваем данный индексный знак, машина уже выходит за рамки общепринятых значений, она становится нечто большим. Автомобиль перегружается смыслами, он и символ европейской культуры, и знак путешествия, вечного движения того самого современного Одиссея из «Веселой науки», на встречу сладкозвучному пению сирен, как многообразию этого мира. Saab является и вызовом рациональному, промышленному миру. Машина чужая в нем, как призрак с другого света. Так же, как и голос жены Кафуку, который после ее смерти встраивается внутрь из другого мира. Использование приема «Match cut» доказывает это. Зритель, понимает, что его целенаправленно переносят из одного пространства в другое, при этом сохраняя прежние эмоции или наоборот резко меняя их. Онтологически постмодернистский человек не знает, где заканчивается этот мир, и начинается другой. По Ницше, мы находимся как Одиссей в вечном странствии и открыты всем смыслам и интерпретациям, которые никогда не

сможем вербализовать. Отсюда и возникает эффект зазеркалья, пространства иной реальности, в которой персонаж Кафуку предстает изолированными в своем эмоциональном мире.

Во второй композиционной части фильма появляется новый индексный знак — «личный водитель» — Мисаки Ватари — девушка 23 лет. Как говорит сама героиня: «это единственная профессия, которую я знаю... и в которой я хороша». Само имя как будто указало ей судьбу. Вата (渡) означает пересечь или мигрировать. Ри (利 [42]) есть преимущество или выгода. В целом сумма иероглифов ватари (渡り) означает миграцию или переправу. Переезжая с места на место, она постоянно расстается с прошлым домом, с родиной, у нее нет семьи, которая бы ее связывала, поэтому ее можно считать современным кочевником — номадом — ее значение есть укрывании других и перерождении себя, на пути по которому она движется. Она как вечный странник, ищущий себя на новом месте.

Мисаке Ватари наняли управлять машиной Юсуке Кафуку из-за его обнаруженной глаукомы, слепой зоны в глазе, которая как метафора пелены застилает его взгляд на все происходящее вокруг. Посредством символа слепоты главного героя режиссер разрушает видимость реального мира. Так, авария явилась символом прозрения, призывом к изменению. Недоверчивая, немногословная девушка стала новым владельцем «души» своего пассажира. Мисаке отвечает призыву названия фильма и садится за руль жизни Кафуку, принимая вызов начать новое путешествие. Автомобиль кажется на первый взгляд единственным, что связывает этих героев между собой. Они разнятся по полу, возрасту, социальному статусу, образованию и интересам. В самых ранних поездах Юсуке отсаживается на заднее сиденье, на то расстояние, которое позволяет дистанцироваться от незнакомого человека и начать рассказывать свою «историю жизни». Узнавая лучше друг друга, проживая боль

вместе они сближаются, тем самым главный герой занимает новую позицию «переднего пассажира». Происходит признание самой Мисаке в убийстве матери, сложном детстве, полного насилия и в полной опустошенности ее в 23 года. Именно в молчаливых поездках, сопровождаемых эхом слов Чехова, пространство автомобиля превращается в место исповеди, в результате которой герои переходят из позиций «водителя» и «пассажира» в людей нового качества — «близких, связанных одной болью».

Кульминацией всего фильма, а также взаимоотношений Мисаки и Юсуке является паломничество за обретением себя на остров Хоккайдо (бывшее место жительства девушки). Зрителю специально показывается длительный путь — переправы, корабли, на которых они добирались до места назначения, чтобы выразить мотив путешествия самых неприкаянных, растерзанных душ, которым уже нечего терять. Именно здесь, в пространстве, скованном льдом и белоснежным снегом, происходит очищение от боли, от той тяжести бремени, которое мучило их столько лет. Таким образом, смерть старого произошла, пролились первые слезы, которые положили начало их новой жизни. Их бремя исчезло, у Кафуку его машина, а у Мисаке это шрам на левой щеке, символизирующий издевательства матери. Герои как номады-странники отправляется вперед на пути к новому, в котором существует только траектория и бесконечная дорога, застилающая горизонт.

Иконический уровень фильма позволяет репрезентировать номадическую концепцию, заложенную Ф. Ницше как способ обретения свободы жизненного пути. Герои, избавившиеся от обстоятельств, мучивших их, стали на путь обретения нового статуса — человека «свободного ума», «не укорененного» и не скованного. Пребывая вечно в динамизме, в процессе становления собственной идентичности образ странника Мисаке

Ватари очень ясно отражает идеи Заратустры: «я странник, неустанно восходящий на горы», — сказал он в сердце своем, — я не люблю равнин и, кажется, не могу долго оставаться на одном месте» [34]. Тем самым, фильм воссоздает глобальную мировоззренческую модель, при которой освобождение от закреплённости, позволяет создавать собственную аксиологическую парадигму — любви свободного движения вдаль, вне системного и вне иерархичного.

4. Концепция театрального искусства как способа Бытия

В своей первой опубликованной книге «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше устанавливает роль искусства в философской системе. Он проносит как манифест всего своего творчества, периодически повторяя, лишь один тезис: «существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен» [32]. Жизнь подчиняется законам эстетики, конкретно театра. В «Опыте самокритики» Ф. Ницше скажет «задача... — взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же — под углом зрения жизни...» [33]. Искусство становится для философа коллективным утешением от ужасов существования, «предчувствием восстановления единства» [33]. Именно в этом понимании прослеживается диалог между идеями, отраженными в фильме «Сядь за руль моей машины» и эстетическими воззрениями немецкого философа. Теперь необходимо рассмотреть, как философская теория вплетается в художественный мир кино.

Театральная группа индексов наполнена следующими персонажами-знаками: театр, немая актриса, театральная сцена, роль, пьеса. Перед зрителями предстает мультилингвальный театр, актеры, играющие в нем, происходят из самых разных стран и говорят на отличающихся языках — английский, китайский, японский, язык жестов, показывая тем самым универсальность природы искусства. В пространстве произведения примечательно изучение

формы молчания как выхода за нормы синтаксиса и грамматики. Корейская немая актриса Ли Ю На открывается для зрителей как значение музыки тишины (рис.6).

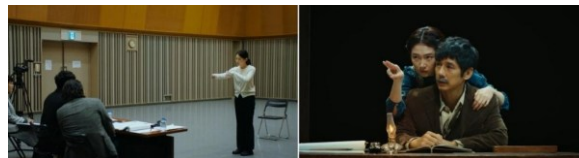


Рисунок 6 – Индексный знак «Немая актриса»

Язык жестов предстает как «язык другой культуры», а не как «язык людей с ограниченными возможностями». Индекс обретает значение вместилища самой жизненной силы, поскольку язык жестов более физический язык, в нем больше энергии, движения, которые человек отдает, чем в устной речи. Для зрителя это становится метафорой, которая раскрывает те самые скрытые значения мира как текста.

Жизни всех героев киноленты открываются нам через аспект театрализации. В повествовании кинопроизведения герои Кафку Юсуке, Мисаке Ватаре, Отто и др. надевают «роль» персонажей из пьесы Чехова «Дядя Ваня» и Бэккетта «В ожидании Годо», тем самым перенимают назначенные функции, позиции, создав новое психическое содержание. Примечательно, что слова Мисаки («И что бы не случилось, так будет всегда. И тебе и мне придется жить с этим. Но мы должны жить дальше»), сказанные в месте убийства матери имеют поразительное сходство с известным монологом Сони на сцене театра, который начинается фразой: «Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить». Герои благодаря театру становятся способны прожить «роли» данные им, для избавления от тревог прошлого. Это подтверждает и сам режиссер, отмечая в интервью: «герои фильма «Это персонажи Чехова ведут их машины — машины смерти, вернее самоуничтожения. Театр тут работает как терапия, и актерство позволяет истинным водителям не разбиться по пути» [37].

«Эстетический феномен» в фильме «Сядь за руль моей машины» становится мощным инструментом, который позволяет отразить идеи Ф.Ницше. Театр в этой интерпретации становится не просто жанром, а мощной практикой, связывающей человеческое существование, искусство и философию. Через воссоздание микромоделей аттической трагедии на сцене, режиссер Рюсукэ Хамагути связывает прекрасное и гибель, счастье и неизбежную боль. Философия Ницше встраивается в надындивидуальный пласт произведения «Сядь за руль моей машины», рождая тем самым механизм преобразования, посредством искусительной силы искусства. Трагедия как наивысшая утешительная форма творчества выступает в этом процессе репрезентацией борьбы, личной катастрофы судьбы отдельного человека в мире других — в мире Дяди Вани, в мире Кафуку Юсуке. Заканчиваясь гибелью героя, трагедия отнюдь не означает физическую смерть, она открывает значение отрицания определенного человеческого состояния. При котором лишь символическая смерть («самоубивание себя») способна показать ограниченность жизни и родить новое качество человеческого существования — качество «действия».

5. Экзистенциальная концепция жизни Ф. Ницше

Экзистенциальная наполненность кинопроизведения с уровня материальных знаков отвечает идеями Ф. Ницше — показать жизнь во всех ее проявлениях. В пространстве кадра встраиваются крупные планы главных персонажей, помогающие эмоционально вовлечь зрителя, создавая чувство интимного диалога, ведущего лично с ним. По выражению Ж. Делеза крупный план — есть образ переживания [11]. Тот знак, который указывает на ощущения от персонажей и от себя как смотрящего. Статичная камера усиливает концентрацию на чувствах, мимики героев. Так, зритель становится соучастником некоторого экзистенциального процесса,

произведение открывает свое мироустройство лично каждому смотрящему. Носителем киноглаза выступает словно сам зритель. Усиливается эффект «натурального зрения» — подглядывающего. При этом зритель занимает позицию свидетеля событий. Вход в сюжет происходит визуально, посредством наблюдения со стороны.

Включение постановки абсурдистского театра Беккета заявляет новые смыслы к прочтению кинопроизведения. Абсурд как философское понятие фиксируется в философии Ф. Ницше после «смерти Бога». Потеря смысла, отсутствие истины привели к ощущению трагедии и бессмыслице всеобщего существования. Абсурд стал пониматься как экзистенциальное страдание человека в бесцельном состоянии жизни, где все будет вечно повторяться. Так, и главные герои Кафуку Юсуке, Ото, Мисаке, Такацуки с самого начала показаны как люди разочарованные, их жизнь — утрата семейного единства после измен любящего человека, страх изменений, боязнь выразить свои истинные чувства, череда смертей близких: дочери и жены, матери. Жизнь как «бездействие» есть их мир. Что доказывается включением постановки «В ожидании Годо» как символа непреодолимого противоречия жизни, ходьбы на месте. «Go — dot» переводится, как «иди» «точка». То есть, противостояние движения и статики — ключ к смыслу метафоры.

Благодаря переосмыслению в фильме труда «Дядя Ваня», А.П. Чехова можно считать предвестником театра абсурда Беккета, как писателя, который превзошел свое время и предвосхитил всю последующую драматургию XX века. Заключительный немой монолог Сони в данном произведении, как эксперимент в трактовке чеховского наследия, показывает всю абсурдность бытия — передавать смыслы минуя слова, показывать жизнь, которую нельзя определить! Однако при всей мрачности, трагичности картины, при всех смертях, разрушениях, которые здесь происходят, при всей мимолетности жизни,

при всем понимании мелкого существовании человека в этой игре космических сил, которые могут просто поглотить тебя в снегах незабытия, все равно остается вера надежды, теплоты горячей свечи, которая проливает свет на весь зал на краткий миг, тем самым символизируя надежду героев во мраке.

Тем самым герои кинопроизведения становятся носителями *amor fati*, монолог Мисаке доказывает это: «Мы должны жить дальше». Жизнь как трагическое существование и главная ценность понимает в духе Ницше. Выраженная в форме процесса, активной реальности и ее главным признаком становится вечное развитие, принятие как жизненных трудностей, так и высших радостей. Ф. Ницше, как и Соня в заключении, призывает не отвергать страдания и зло, а принимать их, как необходимое, как часть Бытия. Как музыку, которая напоминает о «трагической бездне» существования, в которой нет смысла, нет истины, и никто не может дать ответа. Здесь никто не прав, никто не виноват и в этом весь трагизм...

Выводы

В итоге, кинопроизведение «Сядь за руль моей машины» есть продукт постмодерна, который был рожден как продолжение оснований иррациональной философии, и именно отголоски Ф. Ницше здесь очень слышны. В пространстве фильма воссоздается трагическая ницшеанская модель миропонимания, в которой провозглашается принятие страданий как экзистенции. Признав и полюбив хаос и вновь ощутив его, мы говорим «да» абсолютно всей жизни во всем ее ужасе и красоте, её вечному возвращению, выражению жизненной силы будущего, созданной из цельно прожитого прошлого!

В «Сядь за руль моей машины» также проявлена дихотомия аполлонической и дионисийской тенденций на различных уровнях философско-искусствоведческого анализа. В обоих фильмах подчеркивается сложный и многоуровневый, кажущийся непримиримым, конфликт

противоположностей. Показывается двойственность человеческой природы и неоднородность бытия. Однако вместе с этим в кинопроизведениях закладывается абсолютно ясная диалектическая стратегия, позволившая бы не исключать ни одного элемента из противоречивых аспектов, которые воплощают в себе оба бога.

Красной нитью проходит тезис Ф. Ницше о том, что «существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен» [32]. Жизни героев подчиняются законам эстетики, конкретно театра. Постановки драм Чехова «Три сестры» и Ибсена «Дикая утка» появляются скорее, как символы, катализаторы будущих изменений, предвестники происшествий. Далее художественная интерпретация философских оснований режиссера эволюционирует. Жизни всех героев «Сядь за руль моей машины» открываются уже через аспект мультилингвальной театрализации. Через роли персонажей из пьес Чехова «Дядя Ваня» и Бэкетта «В ожидании Годо» воссоздается микромодель аттической трагедии на сцене, связывающая прекрасное и гибель, счастье и неизбежную боль, рождая тем самым механизм преобразования, посредством искупительной силы искусства. В этом контексте вскрывается важность роли театра как способа втягивания зрителя в конфликт глобальных состояний, которые он переживает посредством катарсиса от разрешения стадий сострадания и страха.

В «Сядь за руль моей машины» концепция номадизма проявлена в высшей мере. Через образы Одиссея из «Веселой науки», «свободных умов» из «Человеческого, слишком человеческого», а также Странника из «Так говорил Заратустра» в фильме воссоздает глобальная мировоззренческая модель, при которой освобождение от закрепленности, позволяет создавать собственную аксиологическую парадигму — любви свободного движения вдаль, вне системного и вне иерархичного. «Ценность движения вперед» выявленная на

материальном статусе (через индексы хронометража, дальних планов, медленного монтажа), на индексном (через индексы «пути») и иконическом подтверждает метафоры жизни человеческой как длительного странствия, при котором обязательно должно случиться обретение нового статуса себя. Дорога становится носителем качеств вечного становления, знаком путешествия того самого современного Одиссея из «Веселой науки», на встречу сладкозвучному пению сирен, как многообразию этого мира.

В фильме наблюдается экзистенциальная наполненность, понятие «жизни» в кинопроизведениях вторит обоснованию концепции витализма Ф. Ницше, для которого человеческое существование есть основной критерий ценности. Жизнь не требует оправданий! Именно данный тезис является ценным для режиссера. В произведении «Сядь за руль моей машины» главным девизом героев становится фраза— «жить, несмотря ни на что». Абсурд бытия, бесцельное существование, ощущение себя в бесконечном сне— все это судьба героев Р. Хамагути. Но вместе с этим режиссер дает истинно ницшеанские наставления всему человечеству, всем зрителям, находящимся в трагической бездне существования. В пространстве фильмов воссоздается модель страданий как экзистенции. Жизнь, выраженная в форме процесса, активной реальности приобретает главный признак вечного развития, принятия в ней как жизненных трудностей, так и высших радостей. Репрезентируя в героях кинопроизведений черты ницшеанской концепции *amor fati*, зритель признает необходимость любви к хаосу, также, как и необходимость любви к порядку. Он говорит «да» абсолютно всей жизни, во всем ее проявлении и интерпретациях!

Эволюционно проработанное произведение «Сядь за руль моей машины» становится проводником в новую концепцию Ф. Ницше ранее не

встречавшейся у Хамагути, а именно «мир как бесконечность интерпретаций». Введение режиссером чеховского мультилингвального «Дяди Вани», а также многих других образов утверждают в фильме кризис авторитетов, относительность истины и языка. Мир в художественном повествовании уподобляется тексту как бесконечной интерпретации смыслов, разбитых на неопределенное количество центров, в которых нет ни одного доминирующего голоса, как и языка, а значит истины.

Таким образом, в данном исследовании было проанализировано кинопроизведение «Сядь за руль моей машины» Р. Хамагути с позиции репрезентации концептуально-методологических оснований немецкого мыслителя. Сформулированы следующие концепты, отраженные в фильме: Концепция мира как бесконечности интерпретация; Концепция дионисийской и аполлонической тенденции как проявления вечного противоречия; Концепция театрального искусства как способа Бытия; Концепция номадического способа существования; Концепция витализма.

Анализ кинопроизведения «Сядь за руль моей машины» заставил переосмыслить прошлый взгляд на интерпретацию его философии в области кино с чисто разрушительной, негативной антигуманистической стороны. Данное исследование подтвердило утверждение об актуальности наследия философа для XXI века. Статья явилась доказательством о том, что кино само по себе является ницшеанским феноменом, раскрывающем чувственность посредством живых образов вне художественной структуры, вне синтаксиса или повествования. Фильмы Р. Хамагути актуализировали возвращение Ф. Ницше в современность, а также стали новым шансом для иной интерпретации философа вне стереотипов, сложившихся в XX веке.

Библиографический список

1. Агузарова, Э. В. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в фильме Рюсукэ Хамагути «Сядь за руль моей машины» [Текст] / Э. В. Агузарова // Молодые ученые в решении актуальных проблем науки: материалы XII Международной научно-практической конференции, Владикавказ, 08–10 декабря 2022 года. – Владикавказ: Веста, 2022. – С. 353–356.
2. Барт, Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах с. М. Эйзенштейна [Текст] / Р. Барт // Структура фильма. – М., 1984. – 14 с.
3. Беляев, Д. А. Философия Ф. Ницше как духовно-интеллектуальная симптоматика кризиса Европейской культуры [Текст] / Д. А. Беляев, Д. А. Симаков // Новая наука: Стратегии и векторы развития. – 2017. – Т. 2, № 3. – С. 145–147.
4. Беляев, Д. А. Художественно-эстетические основания экспрессионизма и их связь с отдельными идеями философии Ф. Ницше [Текст] / Д. А. Беляев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 73-1. – С. 65–68.
5. Беседко, П. С. «Дядя Ваня» по-японски: диалог с А. П. Чеховым в фильме Р. Хамагути «Сядь за руль моей машины» [Текст] / П. С. Беседко // Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы XV Международной научной конференции, Таганрог, 27–28 апреля 2023 года. – Ростов-на-Дону: Изд.-полигр. комплекс РГЭУ (РИНХ), 2023. – С. 14–18.
6. Бодрийяр, Ж. Общество потребления: его мифы и структуры [Текст] / Ж. Бодрийяр; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – М.: Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.
7. Гуревич, П. С. Ницше о человеческих страстях [Текст] / П. С. Гуревич // Вопросы философии. – 2018. – № 8. – С. 42–51.
8. Гурьянова, В. А. «Дядя Ваня», Мураками и Оскар [Текст] / В. А. Гурьянова, А. С. Макарова // Студенческая наука Подмоскovie: сб. материалов Междунар. науч. конф. молодых ученых, Орехово-Зуево, 13 апреля 2022 года. – Орехово-Зуево: ГГТУ, 2022. – С. 196–199.
9. Данилевский, Р. Русский образ Ф. Ницше [Текст] / Р. Данилевский // На рубеже XIX–XX веков. – Л.: Наука, 1991. – С. 5–43.
10. Данто, А. Ф. Ницше как философ [Текст] / А. Данто; пер. с англ. А. Лавровой. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2001. – 280 с.
11. Делёз, Ж. Кино [Текст] / Ж. Делёз; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004. – 356 с.
12. Делёз, Ж. Ницше [Текст] / Ж. Делёз; пер. с фр., прим. и послесл. С. Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2010. – 172 с.
13. Делёз, Ж. Ницше и философия [Текст] / Ж. Делёз; пер. с фр. О. Хомы; ред. Б. Скуратов. – М.: Ad Marginem, 2003. – 394 с.
14. Евлампиев, И. И. Художественная философия Андрея Тарковского: монография [Текст] / И. И. Евлампиев. – СПб.: Алетейя, 2001. – 473 с.
15. Жильцова, Е. А. Трансформация идей Ф. Ницше в религиозном экзистенциализме Л. Шестова [Текст]: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Е. А. Жильцова. – Екатеринбург, 2008. – 151 с.
16. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства [Текст] / В. И. Жуковский. – СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.
17. Жуковский, В. И., Копцева, Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства: учебное пособие [Текст] / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Красноярск: Красноярский гос. ун-т, 2004. – 265 с.
18. Звездина, А. А., Корнилова, Г. И., Ланцова, И. В. Мир как интерпретация [Текст] / А. А. Звездина, Г. И. Корнилова, И. В. Ланцова // Вестник ИрГТУ. – 2011. – № 1(48). –

- URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-kak-interpretatsiya> (дата обращения: 10.05.2024).
19. Катаев, В. Б. Чехов в пору «культуры отмены» [Текст] / В. Б. Катаев // Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., Великий Новгород, 22–23 сентября 2022 года. – Великий Новгород: НовГУ, 2023. – С. 11–17.
 20. Комаров, С. А. «Рождение трагедии» Ф. Ницше как один из источников мифопоэтики комедии А. П. Чехова «Чайка» [Текст] / С. А. Комаров // Вестник Тюменского государственного университета. – 2000. – № 4. – С. 34–40.
 21. Левандовская, Е. Н. О роли понятия культуры в философии Ницше [Текст] / Е. Н. Левандовская // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. – 2015. – № 1. – С. 123–129.
 22. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна [Текст] / Ж. Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
 23. Лосев, А. Ф. Фр. Ф. Ницше [Текст] / А. Ф. Лосев // Ф. Ницше: pro et contra. – СПб., 2001. – 961 с.
 24. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 56 с.
 25. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры: избранные статьи в трех томах. Т. 1 [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1992. – 551 с.
 26. Маслова, Е. А. Ницшевский слой в пьесах А. П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Маслова. – Тюмень, 2008. – 188 с.
 27. Ницше, Ф. Эссе Номо [Текст] / Ф. Ницше // Указ. соч. Т. 2. – С. 728–732.
 28. Ницше, Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей [Текст] / Ф. Ницше; пер. с нем. Е. Герцык и др. – М.: Культурная революция, 2005. – 880 с.
 29. Ницше, Ф. Казус Вагнер. Сумерки кумиров. Антихрист. Эссе Номо [Текст] / Ф. Ницше. – М.: ОЛМАПРЕСС, 2001. – 384 с.
 30. Ницше, Ф. Письма [Текст] / Ф. Ницше; сост., пер. с нем. И. А. Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2007. – 400 с.
 31. Ницше, Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2 [Текст] / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция, 1990. – 833 с.
 32. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Текст] / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 230 с.
 33. Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1 [Текст] / Ф. Ницше; пер. С. Л. Франка. – М., 1990. – 833 с.
 34. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра [Текст] / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. – М.: Культурная революция, 2011. – 833 с.
 35. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое [Текст] / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. – М.: Культурная революция, 2011. – 672 с.
 36. Пирс, Ч. Избранные философские произведения [Текст] / Ч. Пирс; пер. с англ. Н. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М.: Логос, 2000. – 412 с.
 37. Рюсукэ Хамагути. Жизнь – это непреднамеренный суицид [Текст] // Искусство кино. – 2022. – № 9/10. – URL: <https://kinoart.ru/interviews/ryusuke-hamaguchi> (дата обращения: 05.05.2024).
 38. Свасьян, К. А. Фридрих Ницше: мученик познания [Текст] / К. А. Свасьян // Ф. Ницше. Соч.: в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – 833 с.
 39. Свасьян, К. А. Фридрих Ницше: мученик познания [Текст] / К. А. Свасьян // Ф. Ницше: По ту сторону добра и зла; Казус Вагнер; Антихрист; Эссе Номо: сб. – Минск: Попурри, 1997. – С. 3–54.

40. Себина, Е. Чехов и Ницше. Проблемы сопоставления на материале повести А.П. Чехова «Черный монах» [Текст] / Е. Себина // Чехов и Германия. Молодые исследователи Чехова. Вып. 2. М.: МГУ, 1996. С. 126 – 136.
41. Словари и энциклопедии. Этимологический словарь русского языка Семенова [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-etmo-semenov-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 09.05.2024).
42. Словарь японских иероглифов «Japanese words» [Электронный ресурс]. – URL: <https://japanese-words.org/ru/kanji/view/215> (дата обращения: 03.05.2024).
43. Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография [Текст] / М. В. Тарасова. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2015. – 236 с.
44. Хайдеггер, М. Wer ist Nietzsches Zarathustra? [Текст] / М. Хайдеггер // Vorträge und Aufsätze. Teil I. – Pfullingen: Neske, 1967. – S. 93–118; пер. с нем. и прим. И. В. Жук // Топос. – М., 2000. – № 1. – С. 50–65.
45. Холодилова, Е. В. Межкультурный полилог литературных текстов о сущности счастья в фильме Рюсюкэ Хамагути «Сядь за руль моей машины» [Текст] / Е. В. Холодилова // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи: материалы VII Всероссийской научно-практической конференции, Хабаровск, 27 апреля 2022 года. – Хабаровск: Б. и., 2022. – С. 245–251.
46. Чехов, А. П. Три сестры: художественная литература [Текст] / А. П. Чехов. – М.: Научно-издательский центр ИНФРА-М, 2015. – 69 с.
47. Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше (философия трагедии) [Текст] / Л. И. Шестов. – М.: Лань, 2013. – 36 с.
48. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 1 [Текст] / С. М. Эйзенштейн; гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964. – 694 с.
49. Якобсон, Р. Избранные работы: переводы с англ., нем., фр. языков [Текст] / Р. Якобсон; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева; предисл. В. В. Иванова. – М.: Прогресс, 1985. – 455 с.
50. Ясперс, К. Ницше и христианство [Текст] / К. Ясперс; пер. с нем. – М.: Медиум, 1994. – 115 с. Barth R. Theory of the text // Untying the text: a post- structuralist reader / Ed. by R. Young. – London: Routledge and Kegan Paul, 1981. – P. 36.
51. Choi Y., Lee H. (2023). A study on the coordination of the novel Drive My Car and the play Uncle Vanya revealed through the movie Drive My Car focusing on character and narrative analysis, The Korean Society of Culture and Convergence, 45, 721–735.
52. Gropo P. (2020). Beyond Zarathustra Nietzsche and 2001 A Space Odyssey, unpublished manuscript or preprint, 1–18.
53. Hwang Y. (2024). Nietzsche and the birth of Joker, Stance An International Undergraduate Philosophy Journal, 2024, 50–61.
54. Mori N. (2023). Drive My Car de Ryūsuke Hamaguchi una adaptación al cine de Haruki Murakami, Vol. 34, 7–26.
55. Roy A. (2022). The word silence is still a sound Reading the voices and the silences in Ryusuke Hamaguchi's Drive My Car, unpublished or independent publication, 59–65.
56. Vaughan M. (2022). Brisbane hauntings Grief and transfiguration in Drive My Car, The Lyre, 13, 10.
57. Yonts W. (2022). Superego, desire, and living for others in Asako I & II, Film Matters, 2022, 9–16.

References

1. Aguzarova E. V. (2022). The play Uncle Vanya by A. P. Chekhov in Ryusuke Hamaguchi's film Drive My Car, in Young scientists solving urgent scientific problems Proceedings of the

- 12th International Scientific and Practical Conference, Vladikavkaz, December 8–10, 2022, Vladikavkaz: Vesta, 353–356.
2. Barth R. (1984). The third meaning Research notes on some photograms from S. M. Eisenstein, in *Structure of film*, Moscow, 14.
 3. Belyaev D. A., Simakov D. A. (2017). The philosophy of F. Nietzsche as a spiritual and intellectual symptom of the crisis of European culture, *New Science Strategies and Vectors of Development*, 2(3), 145–147.
 4. Belyaev D. A. (2008). Artistic and aesthetic foundations of expressionism and their relation to selected ideas in F. Nietzsche's philosophy, *Herzen University Bulletin*, 73-1, 65–68.
 5. Besedko P. S. (2023). Uncle Vanya in Japanese A dialogue with A. P. Chekhov in R. Hamaguchi's film *Drive My Car*, in *Youth Chekhov Readings in Taganrog Proceedings of the 15th International Scientific Conference*, Taganrog, April 27–28, 2023, Rostov-on-Don: Publishing and Printing Complex RSEU (RINH), 14–18.
 6. Baudrillard J. (2006). *The consumer society Its myths and structures*, trans., afterword and notes by E. A. Samarskaya, Moscow: Cultural Revolution, Respublika, 269.
 7. Gurevich P. S. (2018). Nietzsche on human passions, *Voprosy filosofii*, 8, 42–51.
 8. Guryanova V. A., Makarova A. S. (2022). Uncle Vanya, Murakami and the Oscar, in *Student science for Moscow Region Proceedings of the International Scientific Conference of Young Researchers*, Orekhovo-Zuyevo, April 13, 2022, Orekhovo-Zuyevo: GGTTU, 196–199.
 9. Danilevsky R. (1991). The Russian image of F. Nietzsche, in *At the turn of the 19th–20th centuries*, Leningrad: Nauka, 5–43.
 10. Danto A. (2001). Nietzsche as philosopher, trans. from English by A. Lavrova, Moscow: Idea-Press, House of Intellectual Book, 280.
 11. Deleuze G. (2004). *Cinema*, trans. from French by B. Skuratov, Moscow: Ad Marginem, 356.
 12. Deleuze G. (2010). Nietzsche, trans., notes and afterword by S. L. Fokin, Saint Petersburg: Machina, 172.
 13. Deleuze G. (2003). Nietzsche and philosophy, trans. from French by O. Khoma, ed. by B. Skuratov, Moscow: Ad Marginem, 394.
 14. Evlampiev I. I. (2001). *The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky Monograph*, Saint Petersburg: Aleteya, 473.
 15. Zhiltsova E. A. (2008). Transformation of F. Nietzsche's ideas in the religious existentialism of L. Shestov Doctoral thesis, Yekaterinburg, 151.
 16. Zhukovsky V. I. (2011). *Theory of visual art*, Saint Petersburg: Aleteya, 496.
 17. Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. (2004). *Propositions of the theory of visual art A study guide*, Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 265.
 18. Kataev V. B. (2023). Chekhov in the age of “cancel culture”, in *Chekhov in a changing world Biography, commentary, poetics Proceedings of the International Scientific Conference*, Veliky Novgorod, September 22–23, 2022, Veliky Novgorod: NovSU, 11–17.
 19. Zvezdina A. A., Kornilova G. I., Lantsova I. V. (2011). The world as interpretation, *Vestnik IrGTU*, 1(48). [Electronic resource] <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-kak-interpretatsiya> (Date of access: 10.05.2024).
 20. Komarov S. A. (2000). The Birth of Tragedy by F. Nietzsche as one of the sources of mythopoetics in A. P. Chekhov's play *The Seagull*, *Bulletin of Tyumen State University*, 4, 34–40.
 21. Levandovskaya E. N. (2015). On the role of the concept of culture in Nietzsche's philosophy, *Bulletin of Saint Petersburg State University Philosophy and Conflictology*, 1, 123–129.
 22. Lyotard J.-F. (1998). *The postmodern condition*, trans. from French by N. A. Shmatko, Moscow: Institute of Experimental Sociology, Saint Petersburg: Aleteya, 160.
 23. Losev A. F. (2001). Fr. F. Nietzsche, in *F. Nietzsche pro et contra*, Saint Petersburg, 961.

24. Lotman Y. M. (1973). *Semiotics of cinema and problems of film aesthetics*, Tallinn: Eesti Raamat, 56.
25. Lotman Y. M. (1992). *Articles on semiotics and topology of culture Selected works in three volumes Vol. 1*, Tallinn: Eesti Raamat, 551.
26. Maslova E. A. (2008). *The Nietzschean layer in the plays of A. P. Chekhov Uncle Vanya and Three Sisters* Doctoral thesis, Tyumen, 188.
27. Nietzsche F. (n.d.). *Ecce Homo*, in *Collected works Vol. 2*, 728–732.
28. Nietzsche F. (2005). *The will to power Attempt at a revaluation of all values*, trans. from German by E. Gertsyk et al., Moscow: Cultural Revolution, 880.
29. Nietzsche F. (2001). *The Case of Wagner Twilight of the Idols The Antichrist Ecce Homo*, Moscow: OLMA-PRESS, 384.
30. Nietzsche F. (2007). *Letters*, comp., trans. from German by I. A. Ebanoidze, Moscow: Cultural Revolution, 400.
31. Nietzsche F. (1990). *Collected works in 13 vols Vol. 2*, Moscow: Cultural Revolution, 833.
32. Nietzsche F. (2005). *The birth of tragedy from the spirit of music*, trans. from German by G. A. Rachinsky, Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 230.
33. Nietzsche F. (1990). *Works in 2 vols Vol. 1*, trans. by S. L. Frank, Moscow, 833.
34. Nietzsche F. (2011). *Thus spoke Zarathustra*, in *Collected works in 13 vols Vol. 2*, Moscow: Cultural Revolution, 833.
35. Nietzsche F. (2011). *Human, all too human*, in *Collected works in 13 vols Vol. 2*, Moscow: Cultural Revolution, 672.
36. Peirce C. (2000). *Selected philosophical works*, trans. from English by N. Golubovich, K. Chukhruidze, T. Dmitrieva, Moscow: Logos, 412.
37. Ryusuke Hamaguchi. *Life is an unintentional suicide*. (2022). *Iskusstvo kino*, 9/10. [Electronic resource] <https://kinoart.ru/interviews/ryusuke-hamaguchi> (Date of access: 05.05.2024).
38. Svasyan K. A. (1990). *Friedrich Nietzsche The martyr of knowledge*, in *F. Nietzsche Works in 2 vols Vol. 1*, Moscow: Mysl, 833.
39. Svasyan K. A. (1997). *Friedrich Nietzsche The martyr of knowledge*, in *F. Nietzsche Beyond good and evil The case of Wagner The antichrist Ecce Homo* Collection, Minsk: Popurri, 3–54.
40. Sebina E. (1996). *Chekhov and Nietzsche Problems of comparison based on A. P. Chekhov's novella The Black Monk*, in *Chekhov and Germany Young Chekhov researchers Vol. 2*, Moscow: Moscow State University, 126–136.
41. *Dictionaries and encyclopedias. Etymological dictionary of the Russian language by Semenov* [Electronic resource]. <https://rus-etmo-semenov-dict.slovaronline.com/> (Date of access: 09.05.2024).
42. *Japanese character dictionary "Japanese words"* [Electronic resource]. <https://japanese-words.org/ru/kanji/view/215> (Date of access: 03.05.2024).
43. Tarasova M. V. (2015). *Theory and practice of dialogue between the viewer and the work of art* Monograph, Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 236.
44. Heidegger M. (1967). *Wer ist Nietzsches Zarathustra?*, in *Vorträge und Aufsätze Teil I*, Pfullingen: Neske, 93–118; trans. and notes by I. V. Zhuk, in *Topos*, Moscow, 2000, 1, 50–65.
45. Kholodilova E. V. (2022). *Intercultural polylogue of literary texts on the essence of happiness in Ryusuke Hamaguchi's film Drive My Car*, in *Scientific and practical realization of youth's creative potential Proceedings of the 7th All-Russian Scientific and Practical Conference*, Khabarovsk, April 27, 2022, Khabarovsk: B. i., 245–251.
46. Chekhov A. P. (2015). *Three sisters Fiction*, Moscow: INFRA-M Scientific Publishing Center, 69.

47. Shestov L. I. (2013). *Dostoevsky and Nietzsche The philosophy of tragedy*, Moscow: Lan, 36.
48. Eisenstein S. M. (1964). *Selected works in 6 vols Vol. 1*, chief ed. S. I. Yutkevich, Moscow: Iskusstvo, 694.
49. Jakobson R. (1985). *Selected works Translations from English, German, French, comp. and general ed. V. A. Zvegintsev, preface by V. V. Ivanov*, Moscow: Progress, 455.
50. Jaspers K. (1994). *Nietzsche and Christianity*, trans. from German, Moscow: Medium, 115.
51. Choi Y., Lee H. (2023). A study on the coordination of the novel *Drive My Car* and the play *Uncle Vanya* revealed through the movie *Drive My Car* focusing on character and narrative analysis, *The Korean Society of Culture and Convergence*, 45, 721–735.
52. Groppo P. (2020). *Beyond Zarathustra Nietzsche and 2001 A Space Odyssey*, unpublished manuscript or preprint, 1–18.
53. Hwang Y. (2024). Nietzsche and the birth of Joker, *Stance An International Undergraduate Philosophy Journal*, 2024, 50–61.
54. Mori N. (2023). *Drive My Car de Ryūsuke Hamaguchi una adaptación al cine de Haruki Murakami*, Vol. 34, 7–26.
55. Roy A. (2022). The word silence is still a sound Reading the voices and the silences in Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car*, unpublished or independent publication, 59–65.
56. Vaughan M. (2022). Brisbane hauntings Grief and transfiguration in *Drive My Car*, *The Lyre*, 13, 10.
57. Yonts W. (2022). Superego, desire, and living for others in *Asako I & II*, *Film Matters*, 2022, 9–16.