

ЕТИКА ВИТРИМУВАННЯ ЯК ФОРМА СУБ'ЄКТНОСТІ В УМОВАХ АБСУРДУ: «ОПАЛЕ ЛИСТЯ» АКИ КАУРИСМЯКИ

О. Є. Єсін

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
yesin.oleksii@gmail.com

O. Yesin

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0005-6629-0156>

О. Є. Єсін. Етика витримування як форма суб'єктності в умовах абсурду: «Опале листя» Аки Каурісмьякі

Стаття присвячена концептуальному аналізу фільму Аки Каурісмьякі «Опале листя» (“Kuolleet lehdet”) (2023) як тексту, що реалізує багаторівневу модель абсурду, у якій інституційний, міжсуб'єктний і онтологічний виміри існують одночасно. Метою дослідження є опис специфічної моделі суб'єктності героїв А. Каурісмьякі через введення трьох концептів: *антинагороди*, *структури «майже»* та *етики витримування*. Методологія поєднує кінознавчий аналіз із філософською рефлексією на перетині екзистенційної філософії та філософії афекту. Інституційний вимір описується через *антинагороду* — інверсію причинно-наслідкового зв'язку, де сумлінність обертається покаранням. Міжсуб'єктний — через *структуру «майже»*: герої перебувають на відстані одного жесту від зв'язку, який так і не відбувається. Онтологічний — через подвійну присутність теми війни: акустичну (радіо) і візуальну (жовтий та блакитний колір). Наукова новизна полягає у введенні трьох аналітичних категорій та порівняльній типології суб'єктності на матеріалі фільмів А. Каурісмьякі, В. Вендерса і М. Слабошпицького. Такий підхід дозволяє переосмислити абсурд не як конфлікт між людиною і сенсом у камюзіанському розумінні, а як структурну умову, що організовує світ фільму.

Ключові слова: етика витримування, антинагорода, структура «майже», скандинавське кіно, пролетарське кіно, актор; митець, суб'єктність, поетика, естетична чуттєвість, іронія, постіронія.

O. Yesin. The ethics of endurance as a form of subjectivity in absurdity: “Fallen Leaves” by Aki Kaurismäki

The relevance of the study. Aki Kaurismäki's *Fallen Leaves* (*Kuolleet lehdet*) (2023) engages with a multilevel model of absurdity in which institutional, intersubjective, and ontological dimensions coexist simultaneously.

The film radicalizes Kaurismäki's minimalist poetics by introducing the catastrophe of the war in Ukraine as an ontological dimension that transforms local social absurdity into a global existential condition. Existing scholarship focuses primarily on the film's place in Kaurismäki's proletarian series and on its formal style, while the philosophical structure of absurdity, the function of war, and the specific model of subjectivity exhibited by the characters remain underexplored.

The purpose of the study. The article aims to describe the specific model of subjectivity of Kaurismäki's characters through the introduction of three analytical concepts — anti-reward, the “almost” structure, and the ethics of endurance — and their comparison with adjacent models in the philosophy of absurdity and contemporary auteur cinema.

The methodology. The study combines film analysis with philosophical reflection at the intersection of existential philosophy, affect theory, and comparative cinema studies. A typological comparison is drawn with Wim Wenders' *Perfect Days* (2023) and Myroslav Slaboshpytskyi's *Nuclear Waste* (2012).

The results. Absurdity in the film is organized on three levels. The institutional dimension is described through the concept of anti-reward — a systemic inversion of cause-and-effect logic in which conscientiousness becomes grounds for punishment. The intersubjective dimension is conceptualized through the “almost” structure — a configuration of impossible connection in which the characters remain at the distance of a single gesture from union that never occurs. The ontological dimension is realized through a dual form of the war in Ukraine's presence: acoustic — radio as the voice of catastrophe — and visual — the yellow-and-blue color as a silent authorial gesture of solidarity, placed in the most vulnerable spaces of the characters' existence.

The scientific novelty. The study introduces the concepts of anti-reward, the “almost” structure, and the ethics of endurance as new analytical categories at the intersection of film studies and philosophical

anthropology, and constructs a comparative typology of subjectivity based on *Fallen Leaves* (2023) by Kaurismäki, *Perfect Days* (2023) by Wenders, and *Nuclear Waste* (2012) by Slaboshpytskyi.

The practical significance. The proposed concepts — anti-reward, the “almost” structure, and the ethics of endurance — can be applied in further film studies research on minimalist and proletarian cinema, as well as in teaching courses on film philosophy, aesthetics, and art studies. The materials of the study may be used for the analysis of a broader corpus of auteur cinema dealing with the conditions of existence of marginalized subjects under systemic injustice.

Conclusions. Kaurismäki’s ethics of endurance is distinct both from the Camus’ Rebellion and from Wenders’ model of the subject of restraint: the characters endure the pressure of circumstances that actively work to destroy them. Their subjectivity is characterized not by declaration or harmony but by the discipline of not falling apart — a minimal but real distance from the systems that seek to reduce them.

Keywords: *ethics of endurance, anti-reward, “almost” structure, Scandinavian cinema, proletarian cinema, actor, artist, subjectivity, poetics, aesthetic sensibility, irony, post-irony*

Актуальність теми дослідження. Питання про те, як суб’єкт існує в умовах системної несправедливості соціальних інституцій, набуває особливої гостроти в контексті суспільно-політичних криз сьогодення. Сучасне авторське кіно дедалі частіше звертається до проблематики через поетику повсякденності, зображуючи героїв, які не протестують, а витримують — і в цьому витримуванні зберігають суб’єктність. А. Каурісмьякі є одним із найпошлідовніших представників цієї тенденції: його пролетарські герої існують у зоні соціальної непомітності, не маючи ілюзій щодо можливості змінити умови свого існування. «Опале листя» (Каурісмьякі, 2023) радикалізує цю поетику: війна в Україні з’являється у фільмі як онтологічний вимір, що розширює локальний соціальний абсурд до глобального екзистенційного контексту. Попри активну рецепцію фільму в кінокритиці, його філософська структура — зокрема специфічна модель суб’єктності персонажів та функція війни

як естетичного та етичного чинника — недостатньо досліджена в науковому дискурсі. Це визнає актуальність пропонованого дослідження.

Постановка проблеми. Кінематограф А. Каурісмьякі традиційно описують через мінімалістичну естетику, стриману акторську гру та іронію у форматі *deadpan*. Однак ці категорії не дають достатнього інструментарію для аналізу стрічки, де іронічна дистанція співіснує з прямим включенням війни в Україні як онтологічного виміру. Постає питання: яка модель суб’єктності формується в умовах, коли абсурд організований одночасно на інституційному, міжсуб’єктному та онтологічному рівнях?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд творчості А. Каурісмьякі здійснюється переважно у трьох напрямках: аналіз соціальної поетики його пролетарської серії, вивчення формальної мови мінімалізму і *deadpan*-естетики, а також осмислення місця режисера в традиції європейського авторського кіно.

Е. Нестінген описує поетику А. Каурісмьякі, звертаючись до концепту «мелодрами вимоги», демонструючи, що герої режисера — антигерої, позбавлені ілюзій, — витримують і гідно борються, балансує між статусом невдахи й збереженням суб’єктності; мовчання персонажів постає при цьому як естетична позиція, а не психологічна деталь (Nestingen, 2008; 2013).

С. Ківімякі аналізує пролетарську серію А. Каурісмьякі як єдиний проєкт дослідження класової суб’єктності у фінському контексті — артикуляції гендеру і бідності в умовах скандинавської держави добробуту (Kivimäki, 2012). «Опале листя» як четверта частина серії успадковує структурну логіку, але суттєво зміщує акценти: якщо ранні фільми серії зосереджені на соціальній мобільності як ілюзії, то «Опале листя» додає глобальний онтологічний вимір через присутність війни, якого в попередніх частинах не було.

Окремим методологічним джерелом є дослідження *deadpan*¹-естетики в кіно. Т. Пост концептуалізує *deadpan* як навмисне утримання

¹ Термін *deadpan* не має усталеного українського відповідника. Буквально — «мертве обличчя» (рап у розмовній англійській — обличчя); описово передається як «незворушна серйозність», «кам’яна міміка» або «суха подача». У кінознавчій традиції його пов’язують передусім із комедійною технікою Бастера Кітона і Чарлі Чапліна — парадоксально, що собака в «Опалому листі» має ім’я Чаплін. У сучасному авторському кіно *deadpan* набуває ширшого значення: це манера, що приховує авторську позицію і потребує від глядача самостійної інтерпретаційної роботи. У А. Каурісмьякі він функціонує не як комічний, а як захисний механізм суб’єкта, що адаптувався до середовища, яке систематично знецінює будь-який емоційний прояв.

афекту — форму суб'єктності, що функціонує через відмову від емоційної перформативності (Post, 2023); С. Нгай показує, що стани блокованої емоційності є структурно значущими для діагностики пізньої модерності (Ngai, 2005). Утім у жодній із цих розвідок поняття *deadpan* не застосовується до фінського авторського кіно і дослідники не розглядають його у зв'язку з філософією абсурду — що і визначає методологічну лакуну, яку заповнює пропонована розвідка.

Філософський контекст дослідження формується на перетині кількох традицій. Камюзіанська концепція абсурду, як конфлікту між людською потребою в сенсі і мовчанням світу, дає вихідну систему координат, від якої фільм відштовхується (Camus, 2005). Кафкіанська традиція абсурду, як бюрократичної норми, резонує з логікою антинагороди у фільмі, хоча, на відміну від Ф. Кафки, у А. Каурісмьякі метафізичний жах замінений буденною іронією. Філософія афекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі пропонує інструменти для аналізу речей як афективних блоків — матеріальних слідів надії або її втрати (Deleuze & Guattari, 1994). Нарешті, короткометражний фільм М. Слабошпицького «Ядерні відходи» (Слабошпицький, 2012) утворює контрастний полюс у межах самого кінематографічного матеріалу: там, де А. Каурісмьякі зберігає іронічну дистанцію та «мікрощилини» виходу, М. Слабошпицький показує абсурд як тотальне середовище, з якого виходу немає.

Наявні дослідження «Опалого листа» зосереджуються переважно на його місці в пролетарській серії А. Каурісмьякі, на формальній спадкоємності його стилю і на рецепції фільму в контексті Каннського фестивалю. Питання про філософську структуру абсурду у фільмі, про функцію війни як онтологічного виміру і про специфічну модель суб'єктності, що відрізняє героїв А. Каурісмьякі від суміжних кінематографічних і філософських моделей, залишаються недостатньо розробленими. Саме цю лакуну заповнює пропонована стаття.

Мета статті — описати специфічну модель суб'єктності героїв А. Каурісмьякі через введення концептів *антинагороди*, *структури «майже»* і *етики витримування* та зіставити їх із суміжними моделями у філософії абсурду і сучасному авторському кіно.

У цій статті абсурд розглядається як багаторівнева розподілена умова існування, що проявляється одночасно на *інституційному*, *міжсуб'єктному* й *онтологічному* рівнях — і аналізується через три взаємопов'язані концепти: *антинагороду*, *структуру «майже»* та *етику витримування*.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кінематограф А. Каурісмьякі традиційно пов'язують із мінімалістичною естетикою, стриманою акторською грою та специфічною формою іронії. Його герої — маргіналізовані суб'єкти, позбавлені ілюзії соціальної мобільності, але здатні зберігати залишкову гідність у межах буденного існування. А. Каурісмьякі вибудовує логіку свого фільму на простому і невблаганному принципі: система карає саме за те, що людина робить правильно. Головну героїню Ансе виганяють із супермаркету за те, що дозволяє безхаткам брати протерміновані продукти — товар, призначений для смітника. Після цього вона приходиться на співбесіду в бар із власним фартухом — жест абсолютно серйозний, позбавлений будь-якої самоіронії. Вона готова працювати. Але власник бару виявляється наркоторговцем і потрапляє під арешт саме в день її першої зарплати. Щоразу Ансе робить усе правильно. Щоразу цього виявляється достатньо для чергового падіння.

Інший герой — Холаппа — рухається тією самою траєкторією. Він працює на СТО з несправним компресором, що регулярно виходить з ладу. Коли обладнання зрештою травмує його, роботодавець отримує зручний привід не виплачувати компенсацію — у крові Холаппи виявляють алкоголь. Це також стає причиною для звільнення. Після автосервісу Холаппа влаштовується на будівництво, ще менш оплачувану роботу, з якої його теж виганяють. Герой опиняється на вулиці і, зрештою, у притулку для безхатків. Соціальні сходи у фільмі ведуть лише вниз (Рис. 1).

Саме цю логіку доцільно описати концептом *антинагороди* — системної інверсії причинно-наслідкового зв'язку, за якої сумлінність стає причиною для покарання. Старший охоронець формулює її з майже філософською чіткістю: «Його місце у смітті» — про протермінований товар. Ансе відповідає: «Мабуть, моє теж» —

єдина репліка у фільмі, де героїня прямо артикулює власний статус, і А. Каурісмьякі її не коментує.

Ця логіка резонує з кафкіанською традицією, де бюрократична система є непроникною для людського розуміння (Кафка, 2012), — однак у Ф. Кафки абсурд супроводжується метафізичним жахом, тоді як у А. Каурісмьякі антинагорода подана в режимі буденної норми: герої не дивуються їй і не обурюються. Протилежний полюс задає «Ядерні відходи» М. Слабошпицького, де логіка перетворення людини на сміття доведена до фізіологічної крайності і антинагорода є тотальною, — іронічна дистанція між людиною і системою зникає повністю. У А. Каурісмьякі герої цю дистанцію зберігають: на докір щодо запізнення втретє за тиждень Холаппа зауважує, що сьогодні лише понеділок; Ансе говорить охоронцеві, що доніс на неї: «Ти далеко підеш». Не бунт — лише відмова злитися з тим, чим система пропонує їм стати.

Якщо інституційний абсурд у фільмі організований через логіку антинагороди, то міжсуб'єктний абсурд має іншу конфігурацію, яку можна описати як *структуру «майже»*. Ансе і Холаппа не розлучаються — вони не з'єднуються. Між ними постійно існує відстань рівно в одну дію: обмін поглядами в барі, зустріч на зупинці, вечере, яка обривається. Щоразу можливість зв'язку є реальною і щоразу вона не реалізовується.

Структура «майже» є специфічною формою абсурду, що відрізняється від класичної трагедії розлуки. У трагедії герої з'єднуються і втрачають одне одного — є момент повноти зв'язку, після якого настає втрата. У *структурі «майже»* повноти не було ніколи: є лише серія наближень, кожне з яких зупиняється за крок до з'єднання. Це робить абсурд не драматичним, а хронічним — він не вибухає, а тліє.

Центральним матеріалом для аналізу є сцена вечері. Ансе купує другу тарілку — вона живе сама і має лише один комплект посуду. Тарілка, як матеріальний слід очікування, існує до появи гостя і передбачає потенційний зв'язок (Рис. 2).

Після вечері Холаппа дістає з кишені куртки флягу з горілкою і жадібно п'є, Ансе реагує: «Мій батько помер від алкоголю, брат також. Мама померла від горя». Холаппа обурений, йде. Ансе викидає тарілку в смітник. Куплена в передчутті

зв'язку, тарілка стає матеріальним свідченням його відсутності.

У термінах філософії афекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі тарілка функціонує як афективний блок — об'єкт, що зберігає інтенсивність надії або її втрати (Deleuze & Guattari, 1994); так само фляга є блоком ізоляції, а розбите дзеркало на початку фільму — зламані ідентичності. А. Каурісмьякі систематично будує матеріальний світ фільму через такі речі-носії, що передують дії і зберігаються після неї.

«Опале листя» є прикладом фільму, де зовнішня катастрофа наявна як онтологічний вимір — умова, що організовує простір існування героїв, не потребуючи від них жодної реакції. Позиція автора щодо війни в Україні входить у фільм через дві принципово різні форми: акустичну і візуальну.

Акустична — радіо. Упродовж фільму з нього лунають зведення: удари по пологовому будинку в Маріуполі, розбомблений театр із тисячею людей під завалами, майже 150 ракет за тиждень, удар по залізничному вокзалу в центральній Україні. Війна звучить між побутовими сценами. Єдина пряма реакція Ансе — фраза «клята війна» — після чого героїня вимикає радіо і більше не повертається до теми. Це не байдужість, а захисне заціпеніння людини, яка не може одночасно переживати власну злиденність і чуже горе — і обирає те, що ближче і що ще піддається бодай мінімальному впливу.

Авторська позиція А. Каурісмьякі щодо цього вибору є виразною. Він сам пояснив його на пресконференції в Каннах: «Я не міг зняти жодного фільму під час війни, якось її не прокоментувавши, тому прокоментував через радіо» (Каурісмьякі, 2023) [тут і далі — переклад О. Є.].

Візуальна форма присутності позиції автора щодо війни влаштована принципово інакше. Поєднання жовтого і блакитного кольорів українського прапора з'являється двічі: жовта подушка Ансе перегукується із синім рюкзаком під головою Холаппи, стілець у лікарняній палаті також жовто-синій (Рис. 3, 4).

Це авторський підпис, мовчазний політичний жест солідарності, розміщений у найбеззахисніших станах людського існування — сні і хворобі. Разом ці дві форми утворюють повну присутність теми війни у фільмі: вербальну і



Рис. 1. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 2. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).
Джерело: Скріншот автора.

візуальну, свідому і позасвідому, контрольовану і ні (Рис. 5).

Три виміри абсурду у фільмі — *інституційний, міжсуб'єктний і онтологічний* — являють умову, у якій питання про суб'єктність героїв А. Каурісмьякі набуває особливої гостроти. Камюзіанська відповідь передбачає бунт: усвідомлення безглуздя і протистояння йому як єдину гідну позицію суб'єкта. Ця модель зберігає приховану телеологію — герой знає, проти чого він іде, і ця спрямованість конституює його суб'єктність. Ансе і Холаппа не бунтують. Вони також не капітулюють і не розчиняються в обставинах. Їхня суб'єктність влаштована інакше, і для її опису доцільно ввести поняття *етики витримання*.

Витримання є відмінним від споріднених, але нетотожних концептів. Суб'єкт утримання в «Ідеальних днях» В. Вендерса досягає афективної повноти через ритуал і увагу до деталі: його існування є узгодженим із ритмом світу, і ця узгодженість є формою мудрості. Головний герой Хірояма медитативно присутній у кожному моменті — фотографує гілки в контражурі, слухає касети, прибирає туалети з повною зосередженістю. Його суб'єктність є позитивною: він щось здобуває через своє існування.

Герої А. Каурісмьякі не здобувають — вони витримують. Ансе тримається за роботу, яка її не тримає; Холаппа тримається за тверезість, яка йому не дається; обоє тримаються за можливість зв'язку, що постійно вислизає. Етика витримання є етикою збереження за відсутності



*Рис. 3, 4. Кадри з фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмякі, 2023).
Джерело: Скріншоти автора.*



*Рис. 5. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмякі, 2023).
Джерело: Скріншот автора.*



Рис. 6. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).
Джерело: Скріншот автора.

гарантій: не перемога над обставинами, не гармонія з ними, а просте і виснажливе небажання розпастися. У цьому сенсі вона є ближчою до стоїчної традиції, ніж до камюзіанської: не декларація позиції, а дисципліна існування.

Показово, що вже назва фільму задає цю тональність. Фінський оригінал *Kuolleet lehdet* означає не «опале», а «мертве листя» — міжнародний прокат пом'якшив це до елегантного “fallen”. Але фільм послідовно повертається до образу мертвого як стану існування. Перший кадр — касова стрічка, якою рухаються упаковані шмати м'яса: мертва плоть як першообраз світу (Рис. 6).

У барі дівочий гурт виконує пісню про те, що навіть цвинтар має паркан — смерть не звільняє, вона лише переносить ув'язнення в інший вимір. У кінотеатрі герої дивляться «Мертві не помирають» Дж. Джармуша. Мертве в А. Каурісмьякі є не метафорою загибелі, а описом середовища: світ, у якому все вже відбулося, але продовжує бути присутнім. Саме на цьому тлі етика витримування отримує цілісне значення — це не боротьба з мертвим, а відмова повністю в ньому розчинитися.

Структурне тло, на якому етика витримування набуває своєї специфіки, утворює беземоційна масовка в барах і кафе — нерухомі обличчя, люди, котрі мовчки сидять і п'ють: витримування, що втратило суб'єкта і просто відбувається. Афіші старого кіно на стінах підсилюють цей ефект, функціонуючи не як ностальгія, а як знак сплющеної темпоральності, де минуле і теперішнє

існують у спільному, застиглому часі. Саме на цьому тлі стає видимим мінімальний надлишок гідності, який Ансе і Холаппа ще встигають утримати.

Собака є єдиним персонажем фільму, що існує поза структурою витримування. Він просто є. Ансе підбрала його з вулиці, і цей жест турботи система ще не встигла знецінити. Саме тому собака є не сентиментальним доповненням, а доказом того, що безумовний зв'язок можливий — хоча поки що лише між людиною і твариною (Рис. 7).

Коли Холаппу виписують з лікарні, на нього чекають Ансе і пес, поява якого «ламає» систему. Героїня вперше за фільм усміхається і підморгує (і Холаппі, і глядачеві). Цей мікрорух стає точкою, де етика витримування проривається назовні. Підморгування виходить за межі внутрішньої дисципліни і стає зверненням до Іншого: миттєвим, тілесним, особистим — і саме тому невідповідним логіці антинагороди (Рис. 8).

Ім'я собаки — Чаплін — обрано не випадково. Воно виводить фільм у ширший кінематографічний контекст. Фінальний кадр, у якому Ансе і Холаппа віддаляються від камери, зменшуючись у просторі, резонує з канонічним фіналом «Новітніх часів» (1936) Чарлі Чапліна (Рис. 9, 10).

З огляду на задокументовану спорідненість поетики А. Каурісмьякі із традицією німого кіно (Nesting, 2013), цей перегук навряд чи є випадковим. Йдеться про тихий міжчасовий діалог.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що в «Опалому листі» А. Каурісмьякі реалізовано



Рис. 7. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).
Джерело: Malla Hukkanen / Sputnik.



Рис. 8. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 9. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 10. Кадр із фільму «Новітні часи» (реж. Ч. Чаплін, 1936).
Джерело: Скріншот автора.

багаторівневу модель абсурду, у якій інституційний, міжсуб'єктний і онтологічний виміри існують одночасно, не зливаючись і не скасовуючи одне одного. Аналіз демонструє, що абсурд у фільмі є не філософською декларацією і не стилістичною провокацією, а розподіленою умовою існування, що структурно організує світ фільму.

Дослідження встановило, що інституційний вимір абсурду побудований через логіку *антинагороди* — системної інверсії причинно-наслідкового зв'язку, за якої сумнінність обертається покаранням. Аналіз показав, що ця логіка зближує фільм із кафкіанською традицією, однак принципово відрізняється від неї відсутністю метафізичного жаху: антинагорода в А. Каурісмьякі функціонує як буденна норма, подана в режимі сухої констатації.

Міжсуб'єктний вимір абсурду, як засвідчило дослідження, організований через *структуру «майже»* — специфічну конфігурацію неможливого зв'язку, де герої перебувають на відстані одної дії від з'єднання, але ця відстань відтворює себе знову і знову.

Аналіз онтологічного виміру демонструє, що війна в Україні наявна у фільмі через дві принципово різні форми: акустичну — радіо як голос катастрофи — і візуальну — жовтий та блакитний кольори як мовчазний авторський жест солідарності, розміщений у найбеззахисніших просторах існування героїв.

Проведене дослідження обґрунтувало поняття *етики витримування* як нової типологічної

категорії для опису суб'єктності в душі А. Каурісмьякі. Аналіз засвідчив: ця модель є відмінною від камюзіанського бунту, що передбачає декларацію позиції і спрямованість проти системи, і від моделі *суб'єкта утримання* В. Вендерса, що досягає афективної повноти через медитативну присутність у ритуалі. Герої А. Каурісмьякі не здобувають і не декларують — вони утримуються від саморуйнування в умовах, що активно цьому сприяють. Зіставлення з «Ядерними відходами» М. Слабошпицького дозволило встановити межі цієї моделі через контраст: якщо в М. Слабошпицького *антинагорода* є тотальною і фізіологічною, а іронічна дистанція між людиною і системою зникає повністю, то в А. Каурісмьякі ця дистанція зберігається.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з кількома напрямками. По-перше, верифікація концепту *етики витримування* на матеріалі пролетарської серії А. Каурісмьякі дозволила б встановити, чи є ця модель суб'єктності константою його поетики. По-друге, розгорнуте теоретичне обґрунтування *структури «майже»* як самостійної наратологічної категорії могло б збагатити інструментарій аналізу любовної лінії в авторському кіно за межами корпусу фільмів А. Каурісмьякі. По-третє, питання про функцію матеріальних об'єктів як афективних блоків у мінімалістичному кіно потребує систематичного дослідження на перетині філософії афекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі та кінознавчого аналізу речі.

Список посилань

- Каурісмьякі, А. (Режисер). (2023). *Опале листя* [Kuolleet lehdet] [Фільм]. Sputnik Oy; Bufo; Pandora Film / Pandora Film Produktion.
- Кафка, Ф. (2012). *Твори: оповідання, романи, листи, щоденники* (Є. Попович, О. Логвиненко, & П. Тарашчук, Пер). А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
- Слабошпицький, М. (Режисер). (2012). *Ядерні відходи* [Короткометражний фільм]. Fresh Productions.
- Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). Penguin Books.
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Нові часи] [Film]. Charles Chaplin Productions; United Artists.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press.
- Goldbart, M. (2023, May 23). "Fallen Leaves" director Aki Kaurismäki says Ukraine war made him "Feel like this bloody world needed some love stories". *Deadline*. <https://deadline.com/2023/05/fallen-leaves-aki-kaurismaki-press-conference-cannes-film-festival-1235376732/>
- Kivimäki, S. (2012). Working-class girls in a welfare state: Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's Workers' Trilogy (1986–1990). *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 73–88. https://doi.org/10.1386/jsca.2.1.73_1
- Nesting, A. (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*. University of Washington Press.
- Nesting, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian stories*. Columbia University Press / Wallflower.
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Post, T. (2023). *Deadpan: The aesthetics of Black inexpression*. NYU Press.
- Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect days* [Ідеальні дні] [Film]. Master Mind; Spoon; Wenders Images.

References

- Kaurismäki, A. (Director). (2023). *Fallen Leaves* [Kuolleet lehdet] [Film]. Sputnik Oy; Bufo; Pandora Film / Pandora Film Produktion. [In Ukrainian].
- Kafka, F. (2012). *Works: Short Stories, Novels, Letters, Diaries* (Ye. Popovych, O. Lohvynenko, & P. Tarashchuk, Trans.). А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. [In Ukrainian].
- Slaboshpytskyi, M. (Director). (2012). *Nuclear Waste* [Short film]. Fresh Productions. [In Ukrainian].
- Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). Penguin Books. [In English].
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Film]. Charles Chaplin Productions; United Artists. [In English].
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Goldbart, M. (2023, May 23). "Fallen Leaves" director Aki Kaurismäki says Ukraine war made him "Feel like this bloody world needed some love stories". *Deadline*. <https://deadline.com/2023/05/fallen-leaves-aki-kaurismaki-press-conference-cannes-film-festival-1235376732/>. [In English].
- Kivimäki, S. (2012). Working-class girls in a welfare state: Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's Workers' Trilogy (1986–1990). *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 73–88. https://doi.org/10.1386/jsca.2.1.73_1. [In English].
- Nesting, A. (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*. University of Washington Press. [In English].
- Nesting, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian stories*. Columbia University Press / Wallflower. [In English].
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press. [In English].
- Post, T. (2023). *Deadpan: The aesthetics of Black inexpression*. NYU Press. [In English].
- Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect days* [Film]. Master Mind; Spoon; Wenders Images. [In English].

Отримано: 10.03.2026
 Прийнято до друку: 13.04.2026
 Опубліковано: 29.05.2026

О. Є. Єсін

аспірант кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

О. Yesin

postgraduate student, Department of Film Studies, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine