

*М. Кун*

*аспирант филологического факультета  
Института восточнославянской филологии  
Ягеллонского университета  
michael.kuhn.slawistik@gmail.com*

*К. Явор*

*магистрант филологического факультета  
Института восточнославянской филологии  
Ягеллонского университета  
k.m.jawor@gmail.com*

## ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ЖЕНЩИН ТЫЛА В ФИЛЬМЕ «ДЫЛДА» КАНТЕМИРА БАЛАГОВА

В мае 2019 года на Каннском кинофестивале состоялась премьера фильма «Дылда» российского режиссёра Кантемира Балагова, ставшая заметным событием и на Лазурном Берегу, и в России. Драма повествует о двух молодых фронтовичках, отстаивающих свое право на достойную жизнь в постблокадном Ленинграде. В кинокартине также представлены судьбы женщин тыла, очутившихся в конфликте с вернувшимися фронтовичками. Применяя описательно-функциональный и сравнительно-сопоставительный методы, авторы статьи реализуют первую попытку научной классификации образов женщин тыла в фильме «Дылда» с точки зрения антропологии и психологии – крестьянки Татьяны Беловой и высокопоставленной партработницы Любви Петровны. Анализ образов второстепенных героинь помогает установить тяжесть последствий войны, параллель с главными героинями и утверждение «военных правил» в послевоенные месяцы, согласно которым советские женщины оказались в жесточайшей конкуренции за мужчин и семейное счастье.

**Ключевые слова:** Кантемир Балагов, «Дылда», современное российское кино, женский образ в кино, образ женщины тыла, Великая Отечественная война, послевоенное время, антропология, психология, психическая травма, анализ образов

In May 2019, the premiere of the film “Beanpole” by Russian director Kantemir Balagov, took place at the Cannes Film Festival and it became a notable event both on the French Riviera and in Russia. The drama tells the story of two young female front-line soldiers who defend their right to a decent peaceful life in post-blockade Leningrad. This movie also reveals the fate of the women in the rear who found themselves in a conflict with the returning female front-line soldiers. With the use of the descriptive-functional and comparative research methods, the authors of the article make the first attempt of scientific classification of the “women in the rear” images in “Beanpole” film from anthropological and psychological perspectives – a peasant woman Tatyana Belova and a highly-placed party worker Lyubov Petrovna. An analysis of secondary characters images helps to determine the severity of the consequences of the war, the parallel with the main heroines and adoption of the “military rules” in the post-war months, according to which, Soviet women were in the fiercest competition for men and family happiness.

**Keywords:** Kantemir Balagov, “Beanpole”, contemporary Russian cinema, female image in cinema, female in the rear image, The Eastern Front of World War II, post-war period, anthropology, psychology, psychic trauma, analysis of images

На протяжении последних десяти лет в российский кинопрокат регулярно выходят высокобюджетные блокбастеры, посвященные Великой Отечественной войне и снятые при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и/или Фонда кино. Задача большинства из них заключается не только в развлечении, но и в воспитании у зрителя чувства гордости за подвиги советской армии. К данной категории следует отнести, например, фильмы «Брестская крепость» (2010) Александра Котта, «Белый тигр» (2012) Карена Шахназарова, «Сталинград» (2013) Федора Бондарчука, «Двадцать восемь панфиловцев» (2016) Кима Дружинина и Андрея Шальопы, а также целую группу эпических кинолент о торжестве советских танков в годы Второй мировой войны – «Танки» (2018) Кима Дружинина, «Несокрушимый» (2018)

М. Кун, К. Явор *Типология образов женщин тыла  
в фильме «Дылда» Кантемира Балагова*

Константина Максимова, «Т-34» (2018) Алексея Сидорова. Характерно, что во всех них педалируется маскулинность; главные герои всегда мужчины. Женским персонажам, если в перечисленных кинокартинах и отводится место, то на второстепенных ролях и, как правило, в качестве объекта для романтической линии отважных протагонистов.

Судьбы же женщин тыла сразу по завершению войны и их сложное отношение к фронтовичкам остаются в современном кинематографе России неизученными [Артамонов, 2019]. «Свежим глотком воздуха на фоне излишне прямолинейного, патриотического кино» [Овсянникова, 2019] представляется подчеркнуто антивоенная драма на тот момент 27-летнего режиссёра Кантемира Балагова «Дылда» (2019). Фильм стал триумфатором на различных фестивалях, прежде всего, обладателем наград конкурсной программы «Особый взгляд» 72-ого Каннского кинофестиваля – приза Международной федерации кинопрессы ФИПРЕССИ и приза за лучшую режиссуру [Долин, 2019; Москвитин, 2019; Портнягина, 2020, с. 504-505]. Более того, авторский фильм о посттравматическом синдроме, снятый без финансовой поддержки государства, был выдвинут от России на соискание премии Американской киноакадемии «Оскар» в номинации «Лучший иностранный фильм» [Pedersen, 2019]. «Дылда» рассказывает о двух молодых, обожженных войной фронтовичках-зенитчицах, возвратившихся в постблокадный Ленинград и надеющихся отстоять право на новую жизнь в послевоенном обществе, по большей части, состоящего из женщин тыла, потерявших за годы сражений своих отцов, мужей, женихов, сыновей. Обращаясь в своей кинокартине к сакральной по сути в современной России теме Великой Отечественной войны, выпускник мастерской Александра Сокурова отчётливо представляет себе адресата своего антимилитаристского высказывания: «Мы делали этот фильм для молодых людей, в первую очередь. Я сам понимал, насколько у меня поверхностные знания о войне, и хотел поделиться тем, что узнал из книг, со своими сверстниками» [Ваганова, Кузнецова, 2019].

Представленные в драме «Дылда» образы женщин тыла отображают в некотором смысле похожую судьбу советских женщин, проведших годы Великой Отечественной войны восточнее линии фронта. Роль первой, интересующей нас героини, крестьянки Татьяны Беловой, исполняет актриса Алена Кучкова; роль другой, влиятельной партийной работницы Любви Петровны, – Заслуженная артистка Российской Федерации Ксения Кутепова. По сюжету фильма обе героини лишь однажды появляются в общей сцене (сцена визита партийной делегации во главе с Любовью Петровной военного госпиталя в Ленинграде), но друг с другом они незнакомы и в диалог не вступают. Используя описательно-функциональный и сравнительно-сопоставительный методы исследования, авторы данной статьи предпринимают первый научный опыт изучения этих образов женщин тыла с белыми пятнами в биографиях<sup>1</sup>, рассмотренных с перспективы антропологии и психологии. Описательно-функциональный метод позволяет отдельные, значимые для заявленной темы анализа фрагменты сложного аудиовизуального текста кинокартины перевести в лаконичный вербальный текст. В свой черед сравнительно-сопоставительный метод помогает не только выявить общие места и отличительные черты у выбранных образов по четко обозначенным категориям, но и провести параллель с главными героинями фильма – фронтовичками Ией (Виктория Мирошниченко) и Машей (Василиса Перельгина). Статья состоит из трех разделов: «Имя и отчество, внешний вид, одежда», «Характер, любовь, дети», «Травма, война, мирная жизнь». Результаты анализа будут подвергнуты типологии. Оригинальность работы, во-первых, как уже было упомянуто выше, заключается в первом подобного рода исследовании фильма «Дылда»; во-вторых, в самих составителях типологии, представителях молодого поколения, для которых российская драма про женщин стала откровением о войне и послевоенном времени. Авторами статьи выступили молодые слависты Ягеллонского университета (Краков, Польша), ровесники Кантемира Балагова и, следовательно, главные адресаты его второй полнометражной кинокартины.

<sup>1</sup> Что с героинями фильма происходило до и во время войны – доподлинно неизвестно.

### **Имя и отчество, внешний вид, одежда**

Имя жены парализованного снайпера-героя Степана Белова (Константин Балакирев), вероятно, происходит от греческого слова «tattō», обозначающего «устанавливать, определять, назначать» [Петровский, 2000, с. 264]. Татьяне около 30 лет, но точный возраст женщины установить непросто, поскольку ее внешность поддалась разрушительному воздействию военного времени. Героиня будто лишена витальной энергии, что проявляется в ее замедленных движениях, скованной походке, смертельно уставшем голосе. На нездоровом лице женщины застыли неуверенность и тревога. Изредка на нем мелькает кривая улыбка, напоминающая болезненный спазм. Натруженные руки крестьянки с забившейся грязью под ногтями указывают на изнурительную физическую работу. Свои волосы Татьяна скрывает под платком; снять его она решается только во время интимного прощания с мужем. В ее гардеробе находится место лишь полинявшим оттенкам зеленого, серого и коричневого цветов. Старая, поношенная одежда героини свидетельствует о бедности, вызванной войной и ее последствиями. Жизнь в тылу приучила Татьяну к ограничению своих потребностей до минимума. Одета она многослойно: потертая фуфайка, кофта, свитер, длинная юбка, большие сапоги, широкий шарф и рукавицы. Все предметы ее гардероба исполняют исключительно практические функции – защищают от холода. Отсутствие украшений и следов косметики исключают какие-либо намеки на индивидуальный, женский стиль. Тем самым, невзрачная одежда Татьяны сливается с небогатым на разнообразие красок постблокадным Ленинградом, в который она приехала из провинции.

Имя второй героини фильма, Любовь Петровна, представляет собой заимствование из старославянского языка, что в свою очередь является калькой с греческого имени Charis («любовь») [там же, с. 180]. Отчество привилегированной дамы также имеет греческие корни – Петр переводится как «скала» или «каменная глыба» [там же, с. 225-226]. Внешний вид ухоженной женщины около 50 лет резко контрастирует с окружающей ее послевоенной бедностью. У рыжеволосой дамы модная прическа, тонко выщипанные брови, внимательные глаза из-под подкрашенных тушью ресниц, доброжелательная улыбка, обведенных красной помадой губ, спокойный, слегка надтреснутый голос, гордая, подчиненная железной дисциплине осанка, подчеркнута женская походка и безукоризненные манеры. Элегантный, тщательно подобранный гардероб Любви Петровны, раскрывает ее не только как женщину с безупречным вкусом, но и как актрису, мастерски умеющую манипулировать публикой. В стенах военного госпиталя парработница появляется в продуманно скромном дамском костюме – темно-зеленые жакет и юбка. Косметика использована умеренно; украшения (например, сережки) предусмотрительно отсутствуют. Сдержанная роскошь одежды подчеркивает ее высокий социальный статус, но вместе с тем на короткий срок помогает сократить дистанцию с ранеными и работниками госпиталя. В семейном кругу гардероб женщины демонстрирует большую утонченность; косметика использована интенсивнее. Здесь она заботится об удержании внимания со стороны мужа (Денис Козинец) и сына (Игорь Широков). За скромным обеденным столом героиня показывается в аккуратном серо-зеленом костюме (жакет и юбка) с элементами декора. Ее будничную одежду дополняют миниатюрные изумрудные серьги и такого же цвета брошь; на левом запястье красуются дамские часы. Изысканность гардероба дополняет образ опытной светской дамы, имеющей скорее отношение к аристократическому, дореволюционному Санкт-Петербургу, чем к разрушенному, послевоенному Ленинграду. Вероятно, на дворянское происхождение героини намекают сами авторы фильма, наделив ее столь знаковыми именем и отчеством. Они идентичны имени и отчеству звезды советского кинематографа Любви Петровны Орловой [Степанов, 2019]. Дворянское прошлое не помешало Орловой стать главной киноактрисой своей эпохи; аристократичный внешний вид и безупречные манеры, похоже, не помешали и персонажу из фильма «Дылда» достигнуть высокого партийного поста.

### **Характер, любовь, дети**

С одной стороны, характер Татьяны находит свое отражение в преданности мужу и бессилии, связанном с его прикованностью к кровати, и, как следствие, противоречит приведенному выше значению имени героини. С другой, – после ухода супруга на фронт, именно этой уступчивой женщине предстояло стать главой семьи, ее единственным кормильцем. Потеря мужа-пассионария (с фронта пришла похоронка) выбила у Татьяны почву из-под ног, окончательно заставила ее выйти из привычной для нее роли послушной жены. Исходя из чего, готовность крестьянки справиться с военными и послевоенными трудностями указывает на амбивалентность ее натуры. Идя в конце 1945 года на встречу с «воскресшим» Степаном, в смерти которого она была уверена, вместо радости Татьяна испытывает заметное напряжение. Похоже, что героине было легче принять весть о смерти мужа на фронте, чем стать свидетельницей его беспомощного состояния. Несмотря на то, что решение покончить с собой Степан принял самостоятельно, Татьяна со своим покорным согласием становится соучастницей преступления. Соглашаясь на добровольный уход мужа из жизни и принимая участие в организации запрещенной эвтаназии, она проявляет милосердие, поскольку тем самым хочет прекратить затянувшиеся страдания любимого человека [Piskozub, 2019]. Решение женщины подчиниться желанию мужа не находит одобрения у фронтовички Ии, для которой истинной радостью стало присутствие при встрече Степана с нашедшейся женой. Эвтаназия определенно не тот исход, ожидаемый контуженной медсестрой от чудесного воссоединения супругов. Ответственность за своих детей в военное время была для Татьяны приоритетным, представляла и по-прежнему представляет смысл ее жизни. Война принудила ее стать свидетельницей смерти единственного сына. Это горе убило в ней какую-то часть женской души. На соучастие в убийстве мужа, в не последнюю очередь, героиня решается ради будущего своих дочерей.

Партработница Любовь Петровна отличается сдержанностью, умением в любой ситуации «держать лицо». Эту женщину, по крайней мере внешне, трудно привести в замешательство, вызвать ее гнев. Тем самым, загадочная непроницаемость дамы входит в резонанс со значением ее отчества. Приветливая улыбка – одно из ее универсальных оружий. С ней героиня может как поздороваться с неожиданно прибывшей подругой сына, так и прогнать непрошенную гостью. Действия дамы рациональны. Ей присуще стремление к порядку и размеренному ритму жизни [Москвитин, 2019; Мариевская, 2020, с. 51]. Независимо от того, находится ли она в качестве представителя партии в госпитале или обедает в семейном кругу, дама всюду пытается держать все под своим контролем. Несмотря на свою внешнюю отстраненность и склонность к самолюбанию, эмпатия для героини не обнаруживается чем-то чуждым. Пребывающих на лечении ветеранов партработница навещает, с каждым здороваются, произносит проникновенную речь и преподносит «скромные подарки» из чистых побуждений, а к искалеченной войной, язвительной Маше, непризнанной невесте сына, дама способна испытать даже что-то вроде симпатии [Карцев, 2019, с. 188-189; Мариевская, 2020, с. 51]. Волевой характер позволяет ей занимать руководящие посты как на работе, так и дома. Любые попытки оспаривания ее авторитета обречены на провал; своих противников она не щадит. Замужество Любви Петровны, словно вступая в противоборство со значением ее имени, едва ли основано на взаимной любви. Брак с влиятельным партийным функционером, привыкшим ей подчиняться и не имеющим права голоса в ключевом женском разговоре, привнес в ее жизнь видимость успеха и ряд привилегий [Fagerholm, 2020]. В действительности в женской доле Любви Петровны, как и в случае с ее собеседницей, фронтовичкой Машей, «просачивается все та же пустота и обреченность» [Карцев, 2019, с. 189]. Просторный загородный дом с прислугой, породистой собакой, главенствующим в нем порядком и тишиной, а также редкий в послевоенном Советском Союзе пример полноценной семьи, кардинально не влияет на «незавидный статус женщины в любом доме» [там же]. Судьба героини всецело зависит от мужа, от его к ней благосклонности. Самостоятельно столь значимых карьерных высот в патриархальном обществе она вряд ли бы добилась. Массовое возвращение молодых фронтовичек, таких как бойкая Маша, стремящихся

оторвать у послевоенной жизни самый жирный кусок, означает для зрелой дамы как угрозу потери власти над сыном-подростком, так и возможность ухода мужа-функционера к другой, более юной женщине. Любовь Петровна всерьез беспокоится о кротком, но изнеженном Саше, привыкшем всегда получать желаемое. Как воспитатель, она пытается отгородить его от фатальных ошибок, заставить перестать думать исключительно о себе. Героиня не готова без боя отпустить сына из своей зоны влияния. В поединке двух женщин, Любви Петровны и Маши, за власть над простодушно-доверчивым, нескладным подростком, опытная дама одерживает безоговорочную победу, но своим поступком едва ли добивается любви и благодарности со стороны публично униженного сына.

### **Травма, война, мирная жизнь**

Если физически Татьяна еще выглядит здоровой, то ее психика основательно искалечена войной. Налицо наличие психической травмы. Данное понятие «определяется как глубоко индивидуальная реакция на какое-то, как правило, трагическое или чрезвычайно значимое для личности событие, вызывающее чрезмерное психическое напряжение и последующие негативные переживания, которые не могут быть преодолены самостоятельно и вызывают устойчивые изменения состояния и поведения» [Решетников, 2014, с. 48]. Человеческие страдания и смерть стали для Татьяны настолько будничным явлением, что перестали вызывать сильные эмоции [Grylak, 2019]. Она как будто пребывает в ступоре, из которого не в силах выбраться. Героиня с отсутствующим взглядом наблюдает за бросившимся под трамвай пленным немцем и с одинаковой интонацией в голосе перечисляет нашедшемуся Степану, какой ребенок остался жив, а какой погиб [Ehrlich, 2019]. Во время войны женщина лишилась многого – сгорел дом, пришлось похоронить сына, смириться с гибелью супруга на фронте, пережить эвакуацию. Жизнь героини в послевоенные месяцы не изменилась к лучшему. Бытовые условия продолжают оставаться убогими и заставляют ее семью жить в бедности. Вместе с победой в войне не приходит облегчение. Единственное, что может подарить молодой женщине и ее дочерям надежду на менее трагичное будущее – это окончательное прощание со Степаном, обременительным грузом отгремевшей войны. Для обретения этого шанса, покорной Татьяне необходимо совершить несвойственный для себя поступок – женскую эмансипацию (освобождение от парализованного мужа), – чтобы затем предпринять попытку возврата к привычной роли вдовой жены другого мужчины, нового кормильца семьи.

На отчаянные попытки молодой фронтовички Маши всячески задеть надменную хозяйку особняка, Любовь Петровна парирует следующими словами: «Думаешь, мы с тобой разные? Ты ведь не знаешь через что мы прошли» (1:59:47–1:59:57). Действительно, так ли уж сильно обе героини друг от друга отличаются? Безусловно, жизнь в тылу оставила на даме свой след, но благодаря принадлежности к высшим партийным кругам она прошла для нее в гораздо более благоприятных условиях, чем на передовой для молодой фронтовички. Военные события, безусловно, оказали влияние на ее психику, но их последствия не настолько губительны, как для Маши. Впрочем, данные предположения не исключают того, что биографию партработницы глубокие психические травмы полностью обошли стороной. Предполагаемое дворянское происхождение Любви Петровны в советском государстве смотрится тягостным шлейфом, от которого она еще в молодости должна была как можно быстрее избавиться путем обмана, жертв, предательств и забвения. Брак с видным партийным функционером, по-видимому, зиждится на взаимовыгодных условиях (муж получает красавицу-жену и отличные исходные данные для дальнейшего продвижения по карьерной лестнице; жена за его спиной находит укрытие от многих бед и даже возможность для карьерного роста), но вопреки своему видимому благополучию в действительности непрочен. Статус высокопоставленной замужней женщины может быть ею легко утерян. Тревожный период «Большого террора» пережит и война закончилась, но кто знает, что ожидает семью Любви Петровны завтра. Никто не может дать им, «людям системы» [Москвитин, 2019], гарантий того, что они смогут еще много лет прожить в столь комфортных условиях, и в один миг не подвергнутся

М. Кун, К. Явор *Типология образов женщин тыла  
в фильме «Дылда» Кантемира Балагова*

уничтожению и забвению. Исходя из чего, прошлое Любови Петровны, предположительно, «неблаговидное» и о нем не следует вспоминать, настоящее зыбкое, а будущее пугающе неизвестное. В конечном счете, привилегированная дама и по своему характеру, и чисто внешне не существенно отличается от рыжеволосой фронтовички; собственно она и есть та злая, эгоистичная, бескомпромиссная, травмированная Маша, только спустя лет 30. За свои достижения к концу 1945 – началу 1946 годов Любови Петровне определенно пришлось заплатить высокую цену и продолжать неустанно бороться. Передышку в этой изнурительной борьбе, неизменно связанной с ослаблением контроля над собственной семьей, она себе позволить не может, поскольку последствия могут для нее оказаться необратимыми. Со временем ее нрав приобрел видимое спокойствие, а присущие Маше цвета (красный, охра и зеленый), утратив мятежную яркость (волосы и платье фронтовички), приняли надменно-холодную интенсивность<sup>2</sup>. Темно-зеленый, благодаря обретению дома и семьи, стал преобладать над несущим гибель бордовым, но полностью он из ее цветовой гаммы не исчез. Ощущение схожести и невозможность сосуществования под одной крышей, в том числе послужили для дамы одним из стимулов к прямолинейному разговору и выставлению фронтовички за пределы планомерно выстраиваемого ею «абсолютно вакуумного пространства» [там же] загородного убежища.

### Подведение итогов

Итак, перейдем к типологии. Второстепенные героини фильма «Дылда», Татьяна Белова и Любовь Петровна, представляют собой два диаметрально противоположных послевоенных социальных слоя: крестьянство и партийное руководство. Татьяна – молодая женщина, отличающаяся кротким нравом, неуверенностью в себе и безропотным подчинением мужу. Любовь Петровна – опытная дама, умеющая управлять окружающими, а дома держать все под своим контролем, но из-за патриархальных устоев в советском обществе за пределами семейного круга полностью зависящая от благосклонности мужа-функционера. У одной во время войны отпечаталось во внешнем виде (смертельная усталость, лицо-маска, отсутствие косметики) и гардеробе (лишенная индивидуальности, потертая, бедная одежда); на другую оно как будто бы не оказало значительного воздействия (модная прическа, умелое использование косметики, женская походка, элегантный гардероб). Крестьянке Татьяне в военное и послевоенное время, особенно обнаружив себя в статусе матери-одиночки, пришлось взвалить на свои плечи тяжелую ношу единственного кормильца семьи. Парработнице Любови Петровне столь высокой ответственности за судьбу своих близких удалось избежать, но обязательство за сохранение домашнего очага она не собирается никому делегировать. Любимый муж Татьяны стал жертвой войны, причем ей пришлось с ним проститься дважды: первый раз получив похоронку еще в период войны, второй, – при личной встрече в ленинградском госпитале на излете 1945 года. В отличие от нее, Любовь Петровна может похвастаться редким в послевоенные месяцы достижением – полноценной семьей. Обе героини проявляют заботу о своих детях; ради них они готовы совершить неблагоприятные поступки (публичное унижение сына и выставление его невесты за пределы дома; соучастие в организации эвтаназии мужа). Безусловно, война не могла пройти бесследно для психики обеих представительниц тыла. Однако именно Татьяну она сделала эмоциональным инвалидом, развившего в себе иммунитет к будничному присутствию смерти. Представляется аксиоматичным, что уровень жизни крестьянки в первые послевоенные месяцы заметно не улучшился. Ей, как и раньше, приходится выживать, самостоятельно заботиться о детях и рассчитывать на собственные силы. К концу 1945 – началу 1946 годов примерно одинаковым остался и образ жизни номенклатурной дамы. В сравнении с окружающей послевоенной бедностью ее жизненный уклад смотрится роскошным, но его фундамент в реальности непрочен.

<sup>2</sup> Визуальным подтверждением этого суждения следует рассматривать оконные занавески в гостиной особняка. Окна украшены гардинами бордового и темно-зеленых цветов. Иным подтверждением является внешний вид Любови Петровны. Темно-зеленый гардероб дамы дополняют накрашенные красной помадой губы и рыжие волосы.

M. Kuhn, K. Jawor *The typology of female in the rear images  
in "Beanpole" film by Kantemir Balagov*

По своим характеристикам пережившие войну женщины представляют собой две полярные оппозиции, в некоторой степени воспроизводящие пару главных героинь фильма Ию и Машу (в случае с Любовью Петровной и Машей наличествует и визуальное сходство). Татьяна в своей немногословности, робости, нерешительности имеет много общего с Ией; волевая Любовь Петровна, в том числе и на уровне значимости присутствия красного (цвет смерти, войны, травмы) и зеленого цветов (цвет жизни, плодородия, надежды) в ее повседневности, является даже своего рода «двойником» предприимчивой Маши, только ставшей лет на 30 старше [Домбровская, 2019; Fagerholm, 2020]. Примечательно, что как раз героини, обладающие схожим набором качеств, вступают – косвенно (Татьяна и Ия) или открыто (Любовь Петровна и Маша) – в конфликт из-за мужчин (Степан и Саша). Если двум молодым фронтовичкам в постблокадном Ленинграде предстоит заново научиться жить и постараться найти свое место в послевоенной эпохе, то женщинам тыла (одной еще молодой, а другой зрелой, уже выходящей из репродуктивного возраста) предстоит научиться вести войну за мужчин. С «окончательной смертью» мужа Татьяне выпадает шанс вновь выйти замуж и благодаря этому снова оказаться за спиной мужчины. Любви Петровне после завершения Великой Отечественной войны необходимо не только отбиваться от «сомнительных» невест единственного сына, но и предотвращать возможные любовные увлечения мужа. С фронта возвращаются множество молодых фронтовичек, мечтающих о семейном счастье и готовых ради него пойти на различного рода ухищрения. Тылу, и без того преимущественно состоящему из одиноких женщин, отныне придется конкурировать не только друг с другом, но и с принесшими с собой военные правила фронтовичками. Теперь женщинам тыла следует приспособиться к «новым военным условиям», согласно которым самым ценным трофеем считается здоровый мужчина, а самой выдающейся победой – его удержание. Именно такой ровесникам режиссёра Кантемира Балагова видится типология женщин тыла в фильме «Дылда».

***За предоставление режиссёрской версии сценария авторы статьи выражают  
благодарность продюсеру фильма Александру Роднянскому.***

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Брестская крепость (2010, реж. А. Котт, Россия/Белоруссия), игр.
2. Белый тигр (2012, реж. К. Шахназаров, Россия), игр.
3. Сталинград (2013, реж. Ф. Бондарчук, Россия), игр.
4. Двадцать восемь панфиловцев (2016, реж. К. Дружинин/А. Шальопа, Россия), игр.
5. Танки (2018, реж. К. Дружинин, Россия), игр.
6. Несокрушимый (2018, реж. К. Максимов, Россия), игр.
7. Т-34 (2018, реж. А. Сидоров, Россия), игр.
8. Дылда (2019, реж. К. Балагов, Россия), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Артамонов А. Кантемир Балагов: «Надо взять зрителя за шкуру и не отпускать его» // Сеанс, 24.06.2019. URL: <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (дата обращения: 15.10.2020).
2. Ваганова Л., Кузнецова Е. «Мы живем в патриархальной стране». Режиссёр Кантемир Балагов – о «Дылде», феминизме, Ленинграде и эликсире бессмертия // фонтанка.ру, 24.06.2019. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/8369/> (дата обращения: 16.10.2020).
3. Долин А. «Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность». Режиссёр Кантемир Балагов – о фильме «Дылда», дважды награжденном в Каннах // Meduza, 19.06.2019. URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/19/my-ne-imeem-prava-pokazyvat-svoih-geroev-slabymi-my-dolzhy-uvazhat-ih-lichnost> (дата обращения: 17.10.2020).
4. Домбровская И. «Траурное соседство с жизнью» – Кантемир Балагов о своем фильме «Дылда» // rfi, 16.05.2019. URL: <http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek> (дата обращения: 17.10.2020).

М. Кун, К. Явор *Типология образов женщин тыла в фильме «Дылда» Кантемира Балагова*

5. Карцев Н. Пустота. «Дылда», режиссёр Кантемир Балагов // Искусство кино. 2019. № 7/8. С. 186-190.
6. Москвитин Е. Кантемир Балагов: «Уверен, что мои амбиции меня когда-нибудь погубят» // Esquire, 20.06.2019. URL: <https://esquire.ru/movies-and-shows/107132-kantemir-balagov-uveren-chto-moi-ambicii-menya-kogda-nibud-pogubyat/#parto> (дата обращения: 15.10.2020).
7. Овсянникова Ю. Кантемир Балагов: «Жизнь уже все придумала за нас» // Ельцин центр, 10.07.2019. URL: <https://yeltsin.ru/news/kantemir-balagov-zhizn-uzhe-vsyo-pridumala-za-nas/> (дата обращения 15.10.2020).
8. Степанов В. Канны-2019: «Дылда» Кантемира Балагова // Сеанс. 16.05.2019. URL: <https://seance.ru/articles/kann-2019-dylda-kantemira-balagova/> (дата обращения: 20.10.2020).
9. Ehrlich D. 'Beanpole' review: A brutal and achingly beautiful drama about post-war trauma – Cannes // IndieWire, May 16 2019. URL: <https://www.indiewire.com/2019/05/beanpole-review-cannes-2019-1202141983/> (дата обращения: 20.10.2020).
10. Fagerholm M. Beanpole // RogerEbert.com. Jan 28 2020. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/beanpole-2020> (дата обращения: 20.10.2020).
11. Grylak P. Wojna nie ma w sobie nic z człowieka. „Wysoka dziewczyna” – recenzja // ARYTMIA. 20.10.2019. URL: <https://arytmia.eu/wysoka-dziewczyna-recenzja/> (дата обращения: 20.10.2020).
12. Pedersen E. Oscars: Academy releases shortlists for nine categories including Documentary, International Film, VFX, Song, Score & Shorts // DEADLINE, Dec 16 2019. URL: <https://deadline.com/2019/12/oscars-academy-shortlists-documentary-features-visual-effects-1202810920/> (дата обращения: 18.10.2020).
13. Piskozub P. Wysoka dziewczyna – recenzja filmu [Nowe Horyzonty 2019] // на ЕКРАНИЕ. 11.10.2019. URL: <https://naekranie.pl/recenzje/wysoka-dziewczyna-recenzja-filmu-nowe-horyzonty-2019> (дата обращения: 20.10.2020).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мариевская Н.Е. Российский кинематограф: скромное обаяние пустого персонажа? // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. №1 (43). С. 45-60.
2. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен: Более 3000 единиц. – 6-е изд., стереотип. – Москва: Русские словари, Астрель, 2000.
3. Портнягина М.Д. Память о Второй мировой войне в России и Германии // Война и мир в отечественной и мировой истории: матер. междунар. науч. конф.: в 2 т. Т. 1. / Под ред. В.М. Доброштан, С.И. Бугашева, А.С. Минина, Т.В. Рабуш. – Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020. – С. 501-510.
4. Решетников М.М. Психическая травма в психогенезе неврозов // Российский психотерапевтический журнал, 2014, № 1 (7). – С. 48-56.

#### SOURCES

1. Artamonov A. *Kantemir Balagov: “Nado vzjat’ zritel’ya za shkirku i ne otpuskat’ ego”* [Kantemir Balagov: “We must take the viewer by the scruff of the neck and not let him go”] [Electronic resource] *Seans* [Seance] URL: <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (access data: 15.10.2020).
2. Dolin A. *“My ne imeem prava pokazyvat’ svoih geroev slabymi, my dolzhny uvazhat’ ih lichnost”*. *Rezhisser Kantemir Balagov – o fil’me “Dylda”, dvazhdy nagrazhdenom v Kannah* [“We have no right to show our heroes as weak, we must respect their personality.” Director Kantemir Balagov on the film “Beanpole”, twice awarded in Cannes] [Electronic resource] *Meduza* URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/19/my-ne-imeem-prava-pokazyvat-svoih-geroev-slabymi-my-dolzhny-uvazhat-ih-lichnost> (access data: 17.10.2020).
3. Dombrowskaya I. *“Traurnoe sosiedstvo s zhizn’yu” – Kantemir Balagov o svoem fil’me “Dylda”* [“Funeral neighborhood with life” – Kantemir Balagov about his film “Beanpole”] [Electronic resource] *rfi* URL: <http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek> (access data: 17.10.2020).
4. Ehrlich D. *‘Beanpole’ review: A brutal and achingly beautiful drama about post-war trauma – Cannes* [Electronic resource] *IndieWire* URL: <https://www.indiewire.com/2019/05/beanpole-review-cannes-2019-1202141983/> (access data: 20.10.2020).
5. Fagerholm, M. *Beanpole* [Electronic resource] *RogerEbert.com* URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/beanpole-2020> (access data: 20.10.2020).
6. Grylak P. *Wojna nie ma w sobie nic z człowieka. „Wysoka dziewczyna” – recenzja* [Electronic resource] *ARYTMIA* URL: <https://arytmia.eu/wysoka-dziewczyna-recenzja/> (access data: 20.10.2020).



M. Kuhn, K. Jawor *The typology of female in the rear images  
in "Beanpole" film by Kantemir Balagov*

7. Karcev N. *Pustota*. "Dylida", režisser Kantemir Balagov [Void. "Beanpole" of Kantemir Balagov] In: *Iskusstvo kino* [Film art], 2019, № 7/8. Pp. 186-190.
8. Moskvitin E. *Kantemir Balagov: "Uveren, chto moi ambicii menya kogda-nibud' pogubyat"* [Kantemir Balagov: "I am sure that my ambitions will destroy me someday"] [Electronic resource] *Esquire* URL: <https://esquire.ru/movies-and-shows/107132-kantemir-balagov-uveren-chto-moi-ambicii-menya-kogda-nibud-pogubyat/#parto> (access data: 15.10.2020).
9. Ovsyannikova Yu. *Kantemir Balagov: "Zhizn' uzhe vse pridumala za nas"* [Kantemir Balagov: "Life has already thought of everything for us"] [Electronic resource] *El'cin centr* [Yeltsin Center] URL: <https://yeltsin.ru/news/kantemir-balagov-zhizn-uzhe-vsyo-pridumala-za-nas/> (access data: 15.10.2020).
10. Pedersen E. *Oscars: Academy releases shortlists for nine categories including Documentary, International Film, VFX, Song, Score & Shorts* [Electronic resource] *DEADLINE* URL: <https://deadline.com/2019/12/oscars-academy-shortlists-documentary-features-visual-effects-1202810920/> (access data: 18.10.2020).
11. Piskozub P. *Wysoka dziewczyna – recenzja filmu [Nowe Horyzonty 2019]* [Electronic resource] *na EKRANIE* URL: <https://naekranie.pl/recenzje/wysoka-dziewczyna-recenzja-filmu-nowe-horyzonty-2019> (access data: 20.10.2020).
12. Stepanov V. *Kanny-2019: "Dylida" Kantemira Balagova* [Cannes-2019: "Beanpole" of Kantemir Balagov] [Electronic resource] *Seans* [Seance] URL: <https://seance.ru/articles/kann-2019-dylida-kantemira-balagova/> (access data: 20.10.2020).
13. Vaganova L., Kuznecova, E. *"My zhivem v patriarhal'noj strane". Rezhisser Kantemir Balagov – o "Dylde", feminizme, Leningrade i eliksire bessmertiya* ["We live in a patriarchal country." Director Kantemir Balagov about "Beanpole", feminism, Leningrad and the elixir of immortality] [Electronic resource] *fontanka.ru* URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/8369/> (access data: 16.10.2020).

#### REFERENCES

1. Marievskaya, N.E. *Rossijskij kinematograf: skromnoe obyanie pustogo personazha?* [Russian cinema: a modest charm of an hollow character?] In: *Vestnik VGIK* [Bulletin VGIK], 2020, Vol. 12, #1 (43). Pp. 45-60.
2. Petrovskij, N.A. *Slovar' russkih lichnyh imen: Bolee 3000 edinic* [Dictionary of Russian personal names: More than 3000 units], Moscow, Russkie slovari, Astrel', 2000.
3. Portnyagina, M.D. *Pamyat' o Vtoroj mirovoj vojne v Rossii i Germanii* [The memory of the Second World War in Russia and Germany] In: *Vojna i mir v otechestvennoj i mirovoj istorii: mater. mezhdunar. nauch. konf.: v 2 t. T. 1.* [War and peace in Russian and World History: Proceedings of the international scientific conference: in 2 volumes. Vol. 1.]. Sankt-Petersburg, FGBOUVO "SPbGUPTD", 2020. Pp. 501-510.
4. Reshetnikov, M.M. *Psihicheskaya travma v psihogeneze nevrozov* [Psychic trauma in psychogenesis of neuroses] In: *Rossijskij psihoterapevticheskij zhurnal* [Russian psychotherapeutic journal], 2014, #1 (7). Pp. 48-56.