

«Титаник» как
культовый фильм:
демаскулинизация
академических
дискурсов вокруг
культового
кинематографа
в XXI веке

Наталья Синеокая

Наталья Синеокая. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, natadsineokaia@gmail.com.

В XXI веке в число культовых фильмов стало включаться все больше кинокартин, рассчитанных на женскую аудиторию. Среди них «Грязные танцы» («Dirty Dancing», реж. Эмиль Ардолино, 1987), «Титаник» («Titanic», реж. Джеймс Кэмерон, 1997), «Дрянные девчонки» («Mean Girls», реж. Марк Уотерс, 2004), «Сумерки» («Twilight», реж. Кэтрин Хардвик, 2008), «Пятьдесят оттенков серого» («Fifty Shades of Grey», реж. Сэм Тейлор-Джонсон, 2015) и другие. С одной стороны, это связано с тем, что потребление культовых фильмов и процессы, в ходе которых они обретают культовый статус, претерпели изменения в развитии технологий. Отмечая произошедшую благодаря распространению интернета «мейнстримизацию» культового кино, можно говорить не только о широкой доступности уже выпущенных культовых фильмов, но и о включении в их число все более широкого спектра картин, в том числе коммерчески успешных, выходящих за рамки традиционно «мужских» жанров и во многом ориентированных на женскую аудиторию. С другой стороны, дискурсивная природа понятия «культовое кино» позволяет говорить о том, что возникшая на рубеже XX и XXI веков академическая критика маскулинности культового кинематографа также оказала существенное влияние на включение рассчитанных на женщин фильмов в число культовых. В частности, значительную роль сыграли тексты исследовательниц Джасинды Рид и Джоан Холлоус, изданные в сборнике 2003 года «Определяя культовые фильмы: культурная политика оппозиционных вкусов». Цель статьи — проследить, каким образом демаскулинизация стала заметной тенденцией как в академической рецепции культового кино, так и в современных практиках потребления культовых фильмов.

Ключевые слова: *культовый кинематограф; «Титаник»; критика маскулинности; феминизм; cinema studies.*

ТЕРМИН «культовый фильм» не имеет общепринятой дефиниции как в академии, так и в медиа — его значение обладает значительной долей субъективности¹ и со временем, как отмечает кинокритик Адриан Мартин, становится все более «эластичным»². Такая неопределенность не мешает культовому кино оставаться актуальной темой для сотен научных и журналистских текстов: в них определение термина чаще всего опускается и заменяется на примеры или списки конкретных фильмов. Списки культовых фильмов зачастую включают в себя картины, чей культовый статус общепризнан, вроде «Шоу Ужасов Рокки Хоррора» («The Rocky Horror Picture Show», реж. Джим Шармен, 1975) или «Бегущего по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982). При этом списки не идентичны друг другу, поскольку разные составители включают в категорию культовых разные фильмы. И часто на соседних строчках с «Бегущим по лезвию» оказываются фильмы, рассчитанные на зрителей-женщин: «Грязные танцы» («Dirty Dancing», реж. Эмиль Ардолино, 1987), «Титаник» («Titanic», реж. Джеймс Кэмерон, 1997), «Дрянные девчонки» («Mean Girls», реж. Марк Уотерс, 2004), «Сумерки» («Twilight», реж. Кэтрин Хардвик, 2008).

Это соседство обусловлено рядом факторов, которые будут подробно рассмотрены в данной статье. Среди них — дигитализация и изменение практик культового потребления и связанная с ними демаскулинизация этого феномена, а также «феминистский поворот» в академической рецепции культового кино. Сейчас же отметим некоторое недовольство конкретных академиков неизбежным столкновением культового кино с современностью: например, киновед Джефффри Сконс говорит, что «культовое кино больше не переживает расцвет»³, а сам он «никогда в жизни не имел доступа к такому количеству фильмов и одновременно не был к ним настолько равнодушен»⁴. Исследователь кино Питер Стэнфилд утверждает, что в современных реалиях фанаты культовых кинокартин ничем не отличаются от его дочери и ее школьных подруг, «заикленных»

1. Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: An Introduction*. Malden: John Wiley & Sons, 2011. P. 4.

2. Martin A. P. What's Cult Got to Do With It? In *Defense of Cinephile Elitism* // *Cineaste*. 2008. № 34. P. 39–42.

3. *Cult Cinema: A Critical Symposium* // *Cineaste*. 2008. № 1. P. 47.

4. Ibid. P. 48.

на фильме «Классный мюзикл» («High School Musical», реж. Кенни Ортега, 2008)⁵.

Такое сравнение может показаться чрезмерным и субъективным, однако оно достаточно точно отражает противоречие, возникшее в академическом дискурсе вокруг культового кино. В 2003 году Джоан Хоукинс отметила, что подходы к определению культовых фильмов настолько разнообразны по своей природе, что, вероятно, их единственной общей точкой является оппозиционное положение культовых картин по отношению к «кинемейнстриму». Действительно, внемейнстримное положение культовых фильмов отмечали многие специалисты, предпринявшие попытку подобрать определение для культового фильма: к примеру, Бриггс, Лав и Лукас⁶, Матис и Секстон⁷, Шил⁸ и другие. Джоан Холлоус пишет о связи культовых фильмов, по своей сути оппозиционных коммерческому массовому кино, и субкультур, которые противопоставляют себя массовой культуре⁹. В свою очередь, культуролог и историк Уолтер Адамсон говорит о гендерном разделении массовой культуры и субкультуры, согласно которому массовая культура считалась «женской» и предназначалась для пассивного феминного зрителя, а субкультура ассоциировалась с «маскулинностью»¹⁰. Таким образом, культовое кино в своей изначальной субкультурной позиции, с точки зрения некоторых исследователей, имело непосредственную связь с маскулинностью как со следствием внемейнстримности — и эта маскулинность отражалась в подходах к определению культового кино. Подобное отождествление субкультурности с маскулинностью Холлоус называет проблематичным¹¹.

Связь культового кино с субкультурностью действительно существовала в определенный период времени до повсеместного распространения интернета, когда культовые фильмы можно было посмотреть только в отдельных кино-

5. Ibid. P. 49–50.

6. Ibid.

7. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 15.

8. Shiel M. Why Call Them “Cult Movies”? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s // Scope: Online Film Studies Journal. 2003. № 8. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>.

9. Hollows J. The Masculinity of Cult // Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste / M. Jancovich et al. (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 35–53.

10. Adamson W. L. Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920 // Modernism/Modernity. 1997. Vol. 4. № 1. P. 89–114.

11. Hollows J. Op. cit.

театрах, на ночном телевидении, а позже на VHS-кассетах, что также повлекло за собой изменение практик потребления культовых фильмов. Однако исследователи отмечают, что с распространением интернета практики потребления культовых кинокартин изменились. В частности, Генри Дженкинс пишет, что «субкультурные фанатские взаимодействия, отношения и практики переместились в мейнстрим, <...> открылись для мейнстрим-культуры»¹². Тезис о нарушении тождественности субкультуры и кинокульта (а следовательно, кинокульта и маскулинности) можно подкрепить тем, что в число культовых картин стали включаться коммерчески успешные «мейнстримные» проекты, такие как «Титаник» и «Сумерки»¹³.

Таким образом, Стэнфилд, утверждающий, что культивистов в современном мире можно приравнять к фанатам «мейнстримного» «Классного мюзикла», оказывается парадоксально прав. Оппозиция «кинемейнстрима» и «кинокульта» в эпоху распространения интернета больше не работает так, как она работала в 1970-е и 1980-е годы. Утрата этой основополагающей для понятия культового кино дихотомии ставит исследователей в нетипичное положение, в рамках которого исследуемый феномен изменяет свою природу.

Эволюция практик потребления культового кино

Практики потребления культового кинематографа ощути-мо изменились за последние 20–30 лет. Существенную роль в этом изменении сыграл технологический прогресс, который одновременно с этим лишил феномен значительной части его субкультурной природы.

Термин «культ» в отношении кино начал употребляться в 1920-х годах. Тогда его использовали в негативной коннотации, чтобы описать «определенный тип аудитории», не связывая при этом понятие «культ» с конкретными картинами¹⁴. Вплоть до 1960-х годов американские кинокритики время от времени использовали этот термин для описания кино, которое выходило за пределы массового кинемато-

12. Jenkins H. et al. *Spreadable Media*. N.Y.: New York University Press, 2013.

13. Klinger B. *Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans*//Screen. 2010. № 1. P. 1–20.

14. Mathijs E., Mendik X. Editorial Introduction: What is Cult Film? //The Cult Film Reader /E. Mathijs, X. Mendik (eds). Berkshire: Open University Press, 2008. P. 1–12.

графа и являлось по-своему исключительным: преимущественно это был европейский артхаус и фильмы вроде картин Чарли Чаплина, которые «размывали» границу между низкой и высокой культурой¹⁵. Хотя исследователи и кинокритики до 1970-х годов не слишком часто употребляли словосочетание «культовое кино»¹⁶, некое подобие кинокультов существовало и ранее. В частности, кинокритик Гарри Алан Потамкин писал об отдельных кинокультурах, сложившихся в это время вокруг картин Чарли Чаплина во Франции, а также фильмов братьев Маркс, мультфильмах о Микки Маусе и ленты «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», реж. Роберт Вине, 1920) в США¹⁷.

Рассветом феномена считаются 1960–1970-е годы¹⁸. Кинокульты в то время формировались вокруг нескольких категорий внемейнстримных фильмов. Во-первых, важную роль в формировании этого явления играли ставшие популярными в маргинальных сообществах жанровые фильмы «категории Б»¹⁹. В основном это были вестерны, научная фантастика и ужасы²⁰ — то есть маскулинизированные жанры, или жанры, имплицитно рассчитанные на мужскую аудиторию. Во-вторых, культовый статус обрели многие «эксплуатационные фильмы» — то есть дешевые в производстве картины, которые эксплуатировали определенную социальную группу или тематику и транслировались в грайндхаусах²¹. Такой «группой» могли стать, например, темнокожие (поджанр получил название *blaxploitation*), нацисты (*nazisploitation*) или монахини (*nunsplotation*). Количество эксплуатационных фильмов увеличилось в 1960-е годы после отказа от кодекса Хейса, призванного контролировать «нравственность» фильмов, выходящих в прокат в США. Кроме прочего, в категорию культовых среди прочих вошла голливудская классика, которая была переосмыслена новыми поколениями, экс-

15. Ibid. P. 19.

16. Berman J. The Streaming Void: Has the Era of the Cult Film Come to an End? // The Baffler. 2018. № 38. P. 92–101.

17. Potamkin H. A. Film Cults // The Cult Film Reader. P. 25–28.

18. Павлов А. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. 3-е изд. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. С. 36.

19. Kawin B. After Midnight // The Cult Film Experience: Beyond All Reason / J. P. Telotte (ed.). Texas: University of Texas Press, 1991. P. 22–23.

20. Berman J. Op. cit.

21. Roche D. Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction // Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal. 2015. № 2. P. 1–2.

периментальные фильмы Нового Голливуда, нью-йоркские андеграундные ленты тех лет, вроде картин Энди Уорхола²².

В 1970-х годах термин начал использоваться более широко и часто, при этом «культовость» кинокартины определялась через его аудиторию. Одной из предпосылок возникновения феномена стали «полуночные фильмы» (midnight movies) — низкобюджетные андеграундные картины, которые показывались на ночных сеансах в кинотеатрах и собирали вокруг себя небольшую, но преданную аудиторию поклонников²³. Среди зрителей была распространена практика повторного просмотра таких картин в кинотеатрах и «ритуализированное» поведение во время киносеансов²⁴. Одним из примеров культовых фильмов этого периода можно назвать сюрреалистичный вестерн «Крот» («El Toro», реж. Алехандро Ходоровски, 1970). В 1970–1971 годах фильм находился в прокате нью-йоркского кинотеатра «Элджин» (Elgin Theater) шесть месяцев подряд. Как пишет Джуди Берман, «Крот» не был первой картиной, демонстрировавшейся в полночь, но длительность его нахождения в прокате превратила полуночный просмотр фильмов в культовый ритуал²⁵. Другими полночными хитами в США стали такие фильмы, как «Ночь живых мертвецов» («Night of the Living Dead», реж. Джордж Ромеро, 1968), «Розовые фламинго» («Pink Flamingos», реж. Джон Уотерс, 1972), «Тернистый путь» («The Harder They Come», реж. Перри Хенцель, 1972), «Голова-ластик» («Eraserhead», реж. Дэвид Линч, 1977), «Шоу ужасов Рокки Хоррора» и другие трансгрессивные картины.

Культура потребления культовых фильмов тех лет формировалась в особых пространствах — драйв-инах (drive-ins) — кинотеатрах под открытым небом, предназначенных для просмотра фильмов в автомобиле, порнокинотеатрах²⁶, грайндхаусах, то есть кинотеатрах, в которых показывалось в основном эксплуатационное кино. Феномен подобных пространств проанализировала британский культуролог Джоан Холлоус в статье 2003 года «Маскулинность культа»²⁷.

Как пишет Холлоус, подобные «грязные кинотеатры» (sleaze cinema theatres) чаще всего располагались в неблаго-

22. Hunter I. *British Trash Cinema*. L.: Bloomsbury Publishing, 2017. P. 21–23.

23. Moulton C. *Midnight Movies*//The Routledge Companion to Cult Cinema/ E. Mathijs, J. Sexton (eds). Milton Park: Routledge, 2019. P. 203.

24. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 3.

25. Berman J. Op. cit.

26. Hollows J. Op. cit.

27. Ibid.

получных и опасных районах городов, что делало их менее доступными для женщин²⁸. Такие кинозалы, по сути, являлись маскулинизированными и субкультурными по своей природе, противопоставлялись популярным и чистым кинотеатрам, расположенным в центре города и показывающим популярные (мейнстримные) фильмы. Неудивительно, что основными потребителями культовых картин являлись мужчины: киновед Джефффри Сконс даже назвал белых мужчин «исторически важными» для культового кинематографа²⁹. Таким образом, замкнутость культовых сообществ, специфическое положение кинотеатров и общие жанровые особенности культового кино отражали гендерное разделение массовой культуры и субкультуры, о котором писал Адамсон³⁰.

Тем не менее неправильным было бы утверждать, что женщина не могла стать частью культового фандома тех лет — просто для вступления в него ей необходимо было стать «девушкой, которая хочет быть одним из парней»³¹. Иллюстрацией этой идеи может служить опыт Джоан Холлоус: в подростковом возрасте исследовательница посещала кинотеатры, которые транслировали культовое кино, и ее мотивация во многом была связана с желанием дистанцироваться от мейнстримизированных вкусов ее подруг³². Бренда Остин-Смит отмечает, что идентификация с «одним из парней» позволяла женщинам-культисткам получать удовольствие от просмотра фильмов, интерес к которым им было проблематично проявлять в публичном пространстве³³.

На бинарную оппозицию массового, то есть «женского», и субкультурного, то есть «мужского», исследователи уже обращали внимание. Жаклин Мари Пиковиц в статье, посвященной исследованию антифандома фильма «Сумерки», утверждает, что в культуре существуют некоторые «общепринятые представления» о превосходстве разумного, академического, элитного и мужского, и, соответственно, о не-

28. Ibid. P. 35–53.

29. Sconce J. 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style // Screen. 1995. № 4. P. 375.

30. Adamson W. Op. cit.

31. Thornton S. Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995.

32. Hollows J. Op. cit.

33. Austin-Smith B. Cult Cinema and Gender // The Routledge Companion to Cult Cinema. P. 143–151.

полноценности популярного, эмоционального и женского³⁴. Джоли Дженсен в тексте, посвященном исследованию фан-домов, пишет, что такой порядок обусловлен устоявшейся культурной иерархией, и замечает, что «„нормально и безопасно быть привязанным к элитным, престижным объектам <...> но ненормально и, следовательно, опасно быть привязанным к популярным объектам, созданным массовой культурой“, таким как „Сумерки“, с их подтекстом фандома и, следовательно, избытка»³⁵. С одной стороны, относительная закрытость культовых сообществ в целом и недоступность культовых кинотеатров в частности позволяет говорить о некоем оттенке элитарности кинокультов. С другой стороны, избыточность наряду с трансгрессией можно назвать важным структурным элементом ряда культовых картин³⁶.

Связь культа и фандома определяется исследователями с разных сторон, однако Мэтт Хиллс³⁷ и Линкольн Герати³⁸ считают культовую аудиторию наиболее активной и заметной частью фандома. Таким образом, в 1960–1970-х годах фанаты культовых картин нарушали вышеупомянутую бинарную оппозицию из-за свойственных культовым произведениям и их поклонникам элементов избыточности, но при этом полностью ей соответствовали, поскольку сохраняли субкультурное положение и собирались в пространствах, малодоступных для женщин.

Иной важной предпосылкой для феномена культового кино является ночная трансляция фильмов «категории В» по телевидению в 1970-е годы. Барбара Клиндер утверждает, что влиянию домашнего просмотра на формирование кинокультов уделяется «мало внимания со стороны ученых», и выдвигает мнение о том, что домашний просмотр является «не столько единственной точкой зарождения культо-

34. Pinkowitz J. M. "The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously": The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom//Transformative Works and Cultures. 2011. № 7. P. 1–17.

35. Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization//The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media/L. A. Lewis (ed.). Milton Park: Routledge, 1992. P. 9–29.

36. Павлов А. Указ. соч. С. 48–49.

37. Hills M. Transcultural Otaku: Japanese Representations of Fandom and Representations of Japan in Anime/Manga Fan Cultures//Media in Transition. 2002. № 2. P. 10–12.

38. Geraghty L. Living With "Star Trek": Utopia, Community, Self-Improvement and the "Star Trek" Universe. PhD diss. Nottingham: University of Nottingham, 2005.

вой идентичности, сколько мощным фактором ее коллективной реализации»³⁹. Получается, домашний просмотр можно рассматривать в качестве влиятельного механизма формирования кинокульта. Трансляция культовых фильмов по «феминизированному» и «мейнстримному» телевидению, по мнению Джоан Холлоус, в целом не приблизила подобные картины к женской части аудитории: полуночные показы таких картин, скорее, противопоставлялись «феминизированному» дневному прайм-тайм телевидению и могли быть расценены в качестве попытки дистанцироваться от стандартной практики семейного телепросмотра⁴⁰. Тем не менее важно указать на то, что трансляция культовых фильмов по «мейнстримному» телевидению и их просмотр в «феминизированном» пространстве квартиры или дома отчасти нарушили бинарную оппозицию между субкультурностью культового кино и мейнстримностью популярных медиа. Далее мы рассмотрим, как технологический прогресс постепенно приводил к разрушению этой основополагающей для раннего понимания феномена оппозиции.

Появление в 1976 году и последующая популярность VHS-кассет и сервисов «видео по запросу» стало важным этапом в эволюции потребления культового кино⁴¹. Распространение видеопрокатов позволило провалившимся на больших экранах фильмам обрести культовый статус при домашнем просмотре. Более того, возможность воспроизведения фильмов в домашних условиях сделала более доступным их повторный просмотр, о значимости которого для формирования культа уже упоминалось. «Феминизированное» пространство дома с появлением видеокассет укрепились в статусе одной из главных площадок для потребления фильмов и закрепления культового статуса кинокартин⁴². Мэтт Хиллс и Джейми Секстон утверждают, что подобная «домашняя фаза» кинокультуры не обесценила социальные аспекты кинокультов, — такие, как публичные просмотры фильмов в кинотеатрах, организацию кино вечеров с друзьями, создание сетей поклонников и посещение фанатских конвенций⁴³.

39. Klinger B. Op. cit.

40. Hollows J. Op. cit.

41. Hills M., Sexton J. Cult Cinema and Technological Change//New Review of Film and Television Studies. 2015. № 1. P. 1-11.

42. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 7.

43. Hills M., Sexton J. Op. cit.

Другим результатом распространения технологии VHS можно назвать коммодификацию культовых фильмов. Исследователи отмечают превращение понятия «культовый фильм» в маркетинговый инструмент и формирование отдельной субкультуры вокруг видеокассет с культовыми фильмами⁴⁴. Создание специализированных магазинов, в которых продавались видеокассеты, сделало субкультурный капитал культового кино более доступным: теперь фильмы покупал более широкий круг потребителей, чем это было ранее, в период, когда культовые картины транслировались исключительно в кинотеатрах или в ночное время по телевидению⁴⁵. По мнению Джоан Холлоус, все это также не оказало значимого влияния на демаскулинизацию культового кино: магазины, в которых продавались или сдавались в аренду видеокассеты с кинотрешем и фильмами «категории В», часто располагались на окраинах городских центров и делили помещения с магазинами порнографии, а маркетинговое позиционирование таких фильмов часто содержало «обращение к зрителю как к субкультурной маскулинизированной фигуре, герою-авантюристу»⁴⁶ — например, на упаковку видеокассет часто помещались слоганы наподобие «Слишком ужасно для большинства зрителей» или «Заказывайте на свой страх и риск»⁴⁷.

Следующим этапом технологического прогресса, повлиявшим на маскулинность культового кино, является появление и широкое распространение DVD в 1996–1997 годах. Барбара Клиндер утверждает, что несмотря на то, что «DVD-диски — это мужской мир» и мужчины составляют основную аудиторию фильмов, которые издаются в этом формате⁴⁸, субкультурный капитал культового кино «не столько ослаблен, сколько представлен по-новому благодаря DVD»⁴⁹. Исследовательница признает, что потребление культовых фильмов в домашнем пространстве нельзя классифицировать как субкультурную практику в соответствии с общепринятыми определениями этого термина: «им не хватает ауры опасности и культурной наглости, присущей субкуль-

44. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 4.

45. Herbert D. Videoland: Movie Culture at the American Video Store. Oakland: University of California Press, 2014. P. 67.

46. Hollows J. Op. cit. P. 48.

47. Hawkins J. Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

48. Klinger B. Op. cit.

49. Ibid. P. 2.

турам»⁵⁰. Тем не менее, по словам Клингер, такие «домашние» кинокультисты обладают субкультурным капиталом, поскольку находятся «в курсе событий», разворачивающихся в фандоме⁵¹. Более того, рассматривая фильм «Большой Лебовски» («The Big Lebowski», реж. Джозел и Итан Коэны, 1998), исследовательница говорит о том, что распространение DVD с культовыми фильмами, как и распространение VHS-кассет, «обеспечивает благоприятные условия для „культивирования“ фильма» после провального проката в кинотеатрах⁵².

Распространение интернета в начале XXI века предоставило фанатам культового кино больше возможностей для взаимодействия друг с другом и обмена информацией о кинокартинах, поиска новых фильмов с культовым статусом и покупки сопутствующих товаров, например фигурок героев фильма⁵³. Клингер рассматривает пример «Большого Лебовски» в качестве современного культового фильма и среди прочих приходит к двум важным для понимания современного положения культового кино выводам. Во-первых, исследовательница прослеживает демаргинализацию культового зрителя: она говорит о том, что «культ нельзя отождествлять исключительно с маргинальными отверженцами». Во-вторых, Клингер замечает, что активные группы культистов «существуют за пределами демографии белых мужчин» — то есть, по сути, говорит о демаскулинизации феномена. В частности, она выделяет «Титаник» и «Сумерки» как культовые картины, которые «имеют существенное личное значение для девочек-подростков и молодых женщин»⁵⁴.

Идеи Мэтта Хиллса⁵⁵ и Линкольна Герати⁵⁶ о связи культа и фандома и дискурсивное определение культа позволяют говорить о современном культовом кино как о крайне широком и инклюзивном явлении, которое потребляется не в «маскулинизированных» пространствах драйв-инов и грайндхаусов, а в «феминизированном»⁵⁷ домашнем про-

50. *Idem*. Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home. Oakland: University of California Press, 2006.

51. *Ibid*.

52. *Ibid*. P. 1–20.

53. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 4.

54. Klinger B. Becoming Cult.

55. Hills M. Op. cit.

56. Geraghty L. Op. cit.

57. Hills M., Sexton J. Op. cit.

странстве. Такое «одомашнивание» культа размыло четкие границы дихотомии «субкультуры» и «мейнстрима», на которую опиралась Джоан Холлоус⁵⁸, и ослабило так называемую маскулинность культа.

От «Бойсвилля» до дискурсивной инклюзивности

Не раз упоминаемая выше Джоан Холлоус в 2003 году выдвинула тезис о том, что с точки зрения дискурса дихотомия мейнстримной культуры и культовой субкультуры носит проблематичный гендерный характер и конструируется не только с помощью фанатских практик, но и с помощью академических дискурсов⁵⁹. С этим тезисом сложно спорить — до определенного момента феномен культового кино рассматривался в академических работах преимущественно в ограниченной субкультурной и маскулинной парадигме. В начале XXI века это начали замечать некоторые исследователи и исследовательницы. К примеру, теоретик кино Линда Уильямс, обзоревав книгу «Непослушные удовольствия: культовый фильм и его критики» Ксавье Мендика и Грэма Харпера, пишет, что этот текст напоминает «академическую версию» *Sunday Sport*⁶⁰ — спортивного таблоида, аудиторию которого составляют преимущественно мужчины.

Вышедший в 2003 году сборник «Определяя культовые фильмы. Культурная политика оппозиционных вкусов» содержит два ключевых текста, посвященных маскулинности феномена: уже цитируемый выше «Культ маскулинности» Джоан Холлоус и «Культ маскулинности: от мальчиков-фанатов до плохих парней в академии» Джасинды Рид. Эти две работы стали ключевыми для критики маскулинности феномена культового кино и академических дискурсов вокруг него.

В первом тексте, как уже упоминалось ранее, рассматривалась маскулинность самих культовых фильмов, во втором — маскулинность теоретического осмысления культовых фильмов внутри академии. Джасинда Рид связывает маскулинность исследований культового кинематографа с реакцией на институционализацию феминизма, произошедшей

58. *Hollows J.* Op. cit.

59. *Ibid.*

60. Цит. по: *Read J.* The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys// *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste.* P. 54–70.

в 1980-е годы. В частности, исследовательница рассматривает проникновение феминизма и гендерных исследований в британскую академическую среду, когда элементы поп-культуры, ранее считавшиеся «недостойными» академического рассмотрения, — в частности, «женские» жанры кино, такие как мелодрамы или мыльные оперы, — превратились в легитимный (и популярный) объект для изучения. Исследователи культа, в свою очередь, начали рассматривать такие объекты анализа как нечто чрезмерно популярное, а значит неуместное и недостойное академического изучения.

Такая реакция могла быть и желанием сохранить «андеграундное» положение своего объекта изучения, и следствием давления, которые ощутили некоторые мужчины-исследователи после возникновения в академии в процессе институционализации феминизма некоторых негласных правил. В частности, исследователь британского кино Стив Чибнелл в работе 1997 года пишет, что академическая среда «проблематизировала и патологизировала мужское гетеросексуальное удовольствие от текста»⁶¹. Так называемая патологизация привела к тому, что часть исследователей почувствовали потребность в своеобразном «укрытии» от новых тенденций — и для многих таким укрытием стало изучение культового кино в перспективе его субкультурной и зачастую эксплуатационной природы и трансгрессивности.

Джефффри Сконс описывает паракинематограф как «чистилище» (интересно, что второй вариант перевода использованного Сконсом слова «limbo» — «заточение») для американских киноведев⁶², а Йен Хантер говорит об области «плохого» кино как об убежище для «белых гетеросексуальных исследователей-мужчин»⁶³, тем самым дискурсивно помещая не-белых не-гетеросексуальных не-мужчин, принадлежащих академическому полю, в позицию мейнстрима и формируя вокруг темы культового кино своеобразную «мужскую» маргинальную зону. Таким образом, дискурсивно маскулинизированным пространством стали не только грайндхаусы и драйв-ины, в которых крутили первые культовые фильмы на заре возникновения этого феномена,

61. Chibnall S. Double Exposures: Observations on the Flesh and Blood Show // Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience / D. Cartmell et al. (eds). L.: Pluto Press, 1997. P. 84–102.

62. Sconce J. Op. cit. P. 375.

63. Хантер И. К. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз» // Логос. 2014. № 5. С. 79.

но и академическое сообщество, сформировавшееся вокруг феномена культового кино.

Другая проблема, которая тревожила исследователей-мужчин — феминизация фигуры фаната. Так, Джеффри Сконс утверждает, что некоторые академические дискуссии вокруг культового кино характеризуются «желанием идентифицировать фигуру критика или фаната с угнетенной, женской позицией»⁶⁴. Кроме того, Рид замечает схожую тенденцию в исследованиях музыки и цитирует социолога Саймона Фриса, который утверждает, что в сфере популярной музыки «конвенциональная фигура фаната (обычно женщины) трансформировалась в феминного мужчину <...> идеального потребителя-мужчину»⁶⁵. Беспокойство мужчин-академиков по поводу феминизации потребителя поп-культуры во многом связано с объединением фигур фаната и исследователя, характерным для сферы культового кино, которое мы подробнее рассмотрим ниже на примере текста Йена Хантера.

Текст Йена Хантера «Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту „Шоугелз“!»⁶⁶ посвящен авторской интерпретации этого фильма («Showgirls», реж. Пол Верховен, 1995) и опыту культового потребления этого фильма⁶⁷. Описывая собственный опыт потребления картины, автор объединяет фигуры фаната и исследователя. Сам факт этого объединения не является чем-то принципиально новым для академической сферы. В 2003 году Мэтт Хиллс ввел термины «акафан» и «фанат-исследователь», которые обозначают ученого, который идентифицирует себя как фаната, и фаната, который идентифицирует себя как ученого соответственно⁶⁸. Тем не менее, рассматривая себя в качестве фаната-исследователя, Йен Хантер подтверждает, как замечает Джасинда Рид⁶⁹, мысль Джеффри Сконса о том, что исследователи культового кино — это бывшие культисты, которые прошли путь от категории «фанатов» к категории «академиков»⁷⁰. Таким образом, можно говорить не столько о некой степени предвзятости при взгляде исследователя на фандом,

64. *Sconce J.* Op. cit. P. 379.

65. *Frith S.* The Cultural Study of Popular Music // Cultural Studies / L. Grossberg et al. (eds). Milton Park: Routledge, 1992. P. 176.

66. Хантер И. К. Указ. соч.

67. Там же. С. 79.

68. *Hills M.* Fan Cultures. Milton Park: Routledge, 2002.

69. *Read J.* Op. cit.

70. *Sconce J.* Op. cit.

сколько об ограниченном эмпирическом материале, с которым он работает, — акафанам может быть сложно дистанцироваться от очерченного круга фанатских практик, в которые тот был (или продолжает быть) вовлечен. Вместе с тем культуролог Наталья Самутина писала о том, что культовый фильм не может быть культовым одновременно для всех, ведь культовый опыт во многом сакрален и индивидуален. По этой причине культовые фильмы «необходимо снабжать дополнительной пометкой — культовый „для кого“»⁷¹. Хантер не просто не снабжает свои рассуждения такой пометкой, но и подразумевает, что фандом культового кино и его исследователей является неким «Бойсвиллем», то есть буквально маскулинизированным пространством, о котором мы говорили выше.

Все перечисленные примеры Джасинда Рид предлагает воспринимать в качестве симптома «кризиса маскулинности» в академическом сообществе⁷². Чтобы дополнить ее мысль, обратимся к теории «кризиса маскулинности». Согласно социологу Майклу Киммелу, кризис маскулинности — это термин, который описывает состояние, возникшее на Западе в результате структурных изменений в индустриальном обществе. В рамках этого состояния традиционные концепции маскулинности оказываются не соответствующими действительности. Из-за подобного несоответствия мужчины не всегда понимают, что значит «быть мужчиной», и постепенно пытаются выйти за рамки жестких гендерных предписаний, которые ограничивают мужское поведение⁷³. Вероятно, маскулинность академических дискурсов вокруг культового кино можно воспринимать в качестве попытки сохранения исследователями традиционной мужской гендерной роли, включающей в себя среди прочих, такие качества, как независимость, эмоциональная невыразительность, жестокость и агрессивность⁷⁴. Феминные объекты анализа, например романтические комедии и мелодрамы, которые стали распространены после институционализации феминизма, а также обретшие популярность гендер-

71. Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6. С. 7.

72. Read J. Op. cit.

73. Kimmel M. S. The Contemporary “Crisis” of Masculinity in Historical Perspective // The Making of Masculinities / H. Brod (ed.). Milton Park: Routledge, 2018. P. 121–122.

74. Lemon J. Popular Culture and the “Crisis of Masculinity” // Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa. 1992. № 2. P. 9.

ные исследования, оказались настолько не соответствующими традиционным представлениям о «маскулинности», что мужчины-исследователи ощутили потребность в «безопасном пространстве», которым в конечном счете и оказалась сфера исследований культового кинематографа.

В результате переоценки культуры потребления и вышеописанных изменений в *cinema studies* исследователи культового кино начали подчеркивать свое субкультурное положение относительно остальной части академических исследователей. При этом Йен Хантер, называя себя «академическим плохим парнем», позиционирует себя в качестве маргинала как относительно более мейнстримных объектов исследования, так и относительно более «традиционных» объектов культа, вроде сериала «Звездный путь» («Star Trek», реж. Джин Родденберри, 1966–1969)⁷⁵. Рид видит в этом шаге стремление избежать сопоставления как с мейнстримизированными объектами исследования, так и с феминизированной фигурой фаната⁷⁶. Другим способом утверждения маскулинности для исследователей стала стратегия создания «контрэстетики» через ироничное прочтение политически некорректных текстов. Как пишет Чибнелл в работе «Двойное воздействие: наблюдения за шоу из плоти и крови»: «Новая критика прекрасно осведомлена о феминизме и политике разнообразия, но не имеет желания делать правильные вещи»⁷⁷.

Маскулинизированность академических дискурсов, сложившихся вокруг исследований культового кино, наряду с позиционированием этой сферы в качестве убежища для «белых гетеросексуальных исследователей-мужчин»⁷⁸ кажется специфичным в силу исторически высокой степени инклюзивности феномена. Несмотря на достаточное количество сексуализированного насилия и эротики в культовых фильмах⁷⁹ и преобладания зрителей-мужчин, культовое кино еще до его мейнстримизации сложно было назвать исключительно маскулинизированным культурным феноменом. Культовые фильмы нередко переприсваиваются определенной узкой категорией зрителей. В частности, Мендик и Матис рассматривают неортодоксальные прочтения в ка-

75. Хантер И. К. Указ. соч. С. 88.

76. Read J. Op. cit.

77. Цит. по: Ibidem.

78. Хантер И. К. Указ. соч. С. 81.

79. Маттийс Э. Культовое кино и сексуальное насилие // Логос. 2012. № 6. С. 157–179.

честве «интегральной части опыта просмотра культового кино»⁸⁰. Более того, Умберто Эко предложил оригинальную интерпретацию «Касабланки», рассматривая сюжет фильма как «мужское дело, танец соблазнения между героями-мужчинами»⁸¹. Кроме того, классическим примером культового фильма является авангардный мюзикл «Шоу ужасов Рокки Хоррора», в котором присутствует репрезентация трансгрессивных отношений. Иными словами, можно говорить о том, что «убежище», о котором пишет Хантер, сформировано вокруг исследователей не столько культового кино, сколько его отдельных категорий — кинотреша, эксплуатационного и жанрового кино, — например, ужасов и научной фантастики.

Отметим, что критика со стороны Холлоус и Рид повлияла на академических исследователей-мужчин, в частности на Йена Хантера, чья статья подробно рассматривалась в работе Рид. Исследователь включил некоторые фильмы, культовые для женщин, в свою книгу 2016 года «Культовый фильм как путеводитель по жизни: фандом, адаптация и идентичность». В частности, культовыми в этой работе называются картины, «вызывающие чувство освобождения у женщин», — такие как «Бестолковые» («Clueless», реж. Эми Хекерлинг, 1995), «Дрянные девчонки» («Mean Girls», реж. Марк Уотерс, 2004), «Принцесса-невеста» («The Princess Bride», реж. Уильям Голдман, 1987), «Беспечные времена в „Риджмонт Хай“» («Fast Times at Ridgemont High», реж. Эми Хекерлинг, 1982). Более того, «Дрянные девчонки» были названы одним из ключевых фильмов для понимания этапов феномена культового кино наряду с «Касабланкой» и «Шоу ужасов Рокки Хоррора»⁸². В книгу включена и упоминаемая выше статья Хантера про «Шоугелз», причем он добавил к ней часть под названием «Послесловие: Провинился». В нем автор признает некорректность своего высказывания от лица «белых гетеросексуальных исследователей-мужчин», отказывается идентифицировать себя как фаната и высказывает мнение, что акафаны изучают скорее себя в кинематографе, нежели кинематограф в себе⁸³.

80. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: British Film Institute, 2011. P. 4.

81. Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов// Киноведческие записки. 2000. № 45. С. 53–56.

82. Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life: Fandom, Adaptation, and Identity. N. Y.: Bloomsbury Academic, 2016.

83. Ibid.

Текст Хантера иллюстрирует то, каким образом преобразовывались академические дискурсы вокруг культового кино в XXI веке. Ученые начали постепенно признавать, что многие популярные и успешные в прокате фильмы имеют культовое измерение. В книге 2011 года «100 культовых фильмов» *BFI* перечислены популярные фильмы, такие как трилогия «Властелин колец» («The Lord of the Rings», реж. Питер Джексон, 2001–2003), «Звуки музыки» («The Sound of Music», реж. Роберт Уайз, 1965) и «Грязные танцы» («Dirty Dancing», реж. Эмиль Ардолино, 1987) в качестве «культовой стороны мейнстрима»⁸⁴. Последний из перечисленных фильмов авторы работы также относят к категории «женских» культовых фильмов, которые сформировали свою культовость за счет преданного круга поклонниц-женщин⁸⁵.

«Титаник» как современный культовый фильм

Тем не менее даже среди тех ученых, которые признают тот факт, что фильмы из категории мейнстрима могут иметь культовое измерение, нет консенсуса по поводу отдельных чрезвычайно успешных фильмов, иными словами — блокбастеров⁸⁶. К примеру, Наталья Самутина пишет об абсурдности словосочетания «культовый блокбастер» и утверждает, что «Титаник» не является культовым фильмом. При этом, по ее мнению, дело вовсе не столько в популярности и коммерческой успешности фильма, сколько в его конвенциональности и идеологичности. Тем не менее исследовательница допускает вероятность того, что «идеологический фильм» станет культовым. Для этого фильму нужно повторить судьбу «Касабланки»: заместить «идеологичность» и «мораль» «маргиналами»⁸⁷. Между тем позже часть исследователей указали на то, что у «Титаника» уже есть культовое измерение⁸⁸.

84. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. P. 245.

85. Ibid. P. 4.

86. Collins A. et al. What Makes a Blockbuster? Economic Analysis of Film Success in the United Kingdom//Managerial and Decision Economics. 2002. № 6. P. 343–354; Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 214.

87. Самутина Н. Указ. соч. С. 8–9.

88. Sari M. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Bad-film//Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media. 2021. № 1. P. 74; Cult Television/S. Gwenllian-Jones, R.E. Pearson (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. 3.

«Титаник» действительно сложно назвать маргинальным: на момент выхода он был самым дорогим фильмом в истории, а в прокате имел внушительный успех и вошел в список самых кассовых фильмов за всю историю. Кроме того, на счету фильма 11 премий «Оскар», в том числе в номинациях «Лучший фильм» и «Лучшая режиссура». Женщины в самом деле составляли значительную часть аудитории картины⁸⁹, однако сложно спорить с тем, что исключительно «женский» фильм не смог бы стать настолько успешным в прокате. Вероятно, удачное сочетание противоположных жанров — романтической драмы и фильма-катастрофы — позволило кинокартине привлечь далеко не только женщин. Несмотря на это, 60% зрителей картины составляли женщины, при этом 63% зрителей не достигли возраста 25 лет⁹⁰. Холлоус пишет о том, что «Титаник» не стал культовым не только из-за массового успеха, но и из-за «легионов поклонниц»⁹¹. Бренда Остин-Смит, описывая кейс культового статуса блокбастера, замечает, что присутствие поклонниц рассматривалось некоторыми культистами и исследователями как отрицание культового опыта⁹², — тем самым подтверждая выдвинутый Холлоус тезис о маскулинности культа.

Тем не менее в контексте настоящего исследования важно углубиться в причины, по которым «Титаник» все же может считаться культовым фильмом. В книге 2007 года Матис и Мендик пишут, что, хотя число зрителей, которые считают картину культовой, небольшое, истоки культового статуса «Титаника» можно найти в опыте повторного просмотра фильма женской аудиторией⁹³. После двух месяцев в прокате более 20% зрителей видели фильм больше одного раза, а 60% из этих зрителей планировали посмотреть фильм еще как минимум один раз⁹⁴. Более того, фильм находился в прокате десять месяцев, что тоже является своеобразным маркером неослабевающего интереса аудитории к картине —

89. Krämer P. Women First: "Titanic" (1997), Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience//Historical Journal of Film, Radio and Television. 1998. № 4. P. 599–618.

90. Nash M., Lahti M. Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls: Titanic, Leonardo Di Caprio, and the Paradoxes of Girls' Fandom//Titanic: Anatomy of a Blockbuster/K.S. Sandler, G. Studlar (eds). New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. P. 64.

91. Hollows J. Op. cit. P. 38.

92. Austin-Smith B. Op. cit. P. 144.

93. Mathijs E., Mendik X. Editorial Introduction. P. 5.

94. Nash M., Lahti M. Op. cit. P. 64.

вспомним, что «Крот», один из первых полуночных фильмов, находился в прокате полуночного кино шесть месяцев подряд. Несмотря на то что «Титаник» был далек от статуса «полуночного фильма», его аудитория тем не менее сконструировала культ вокруг картины с помощью похожих паттернов поведения и культовых стратегий чтения⁹⁵. Исследовательница Мелания Нэш утверждает, что фильм обрел популярность в том числе за счет того, что давал зрителям дополнительный контекст для обсуждения «романтических фантазий», посвященных Леонардо Ди Каприо⁹⁶.

Добавим, фильм часто цитируют в других медиатекстах, что соответствует одному из критериев культовости по Хантеру⁹⁷. К примеру, сцена, в которой Джек держит раскинувшую руки Розу за талию на носу лайнера, цитируется как в более популярной романтической комедии «Реальная любовь» («Love Actually», реж. Мэт Уайткросс и Ричард Кертис, 2003), так и в андеграундной трагикомедии «Человек — швейцарский нож» («Swiss Army Man», реж. Дэн Кван, Дэниэл Шайнерт, 2016), а также в десятой серии первого сезона мультипликационного сериала «Футурама» («Futurama», реж. Мэтт Гроунинг, Дэвид Сэмюэл Коэн, 1999–2013). По данным сайта «Кинопоиск», «Титаник» спародирован в 89 фильмах и сериалах и так или иначе упоминается в 340 фильмах и сериалах⁹⁸. Блокбастер содержит и интертекстуальные элементы, что является признаком культового фильма по Умберто Эко⁹⁹: согласно portalу «Кинопоиск», в картине содержится как минимум 21 отсылка к другим лентам, в том числе культовым фильмам культового режиссера Стэнли Кубрика¹⁰⁰: например, «2001 год: Космическая одиссея» («2001: A Space Odyssey», 1968) и «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» («Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», 1963).

Еще одной причиной для культового статуса можно назвать присутствующую в фильме фигуру кинозвезды, вокруг которой во многом и был сформирован культ — амери-

95. Ibid. P. 61.

96. Ibid. P. 68.

97. Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life. P. 3.

98. Связи/Титаник//Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/2213/other>.

99. Эко У. Указ. соч.

100. Egan K. Precious Footage of the Auteur at Work: Framing, Accessing, Using, and Cultifying Vivian Kubrick's Making the Shining//New Review of Film and Television Studies. 2015. № 1. P. 63.

канского актера Леонардо Ди Каприо, которому на момент выхода фильма было 23 года. Отметим, что начинал актер свою карьеру с третьей части культового комедийного хоррора «Зубастики» («Critters 3», реж. Кристин Петерсон, 1991)¹⁰¹. При этом вопрос о том, насколько Ди Каприо можно называть культовой кинозвездой, неоднозначен.

Мэтт Хиллс пишет, что выделить четкие критерии, по которым можно определить степень «культовости» того или иного артиста, сложно — понятию «культовая звезда» свойственна нестабильность, вариативность и структурная изменчивость¹⁰². В частности, культовыми звездами становятся не только «субкультурные знаменитости», но и артисты, которые «на первый взгляд могут показаться мейнстримными фигурами» из-за съемок в популярных фильмах или коммерческого успеха¹⁰³. Примером актера, культовый статус которого в качестве исполнителя «не стал недоверенным из-за дискурсивного налета „мейнстрима“ или „блокбастера“»¹⁰⁴ можно назвать Кристофера Ли¹⁰⁵, сыгравшего в ряде коммерчески успешных фильмов, среди которых «Дракула» («Dracula», реж. Теренс Фишер, 1958) студии *Hammer Films*, «Звездные войны: Эпизод 2 — Атака клонов» («Star Wars: Episode II — Attack of the Clones», реж. Джордж Лукас, 2002), трилогия «Властелин колец». При этом, как указывает Хиллс, Харрисон Форд, сыгравший в общепризнанном культовом фильме «Бегущий по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982), не получил статус культового актера в глазах представителей фандома. Таким образом, статус культового актера можно назвать дискурсивным: его формируют прежде всего фанаты, создавая вокруг актера своеобразный культ, узкий круг почитателей. Заметим, что в связанных с культовыми звездами практиках, таких как повторный просмотр фильма с конкретным актером, stalking или приобретение плакатов или предметов с изображением актера, заложен определенный оттенок маргинальности.

101. Свечков Д. «Зубастики»: как создавался один из главных комедийных хорроров 80-х // DTF. 26.10.2018. URL: <https://dtf.ru/cinema/30030-zubastiki-kak-sozdavalsya-odin-iz-glavnyh-komediynyh-horrorov-80-h>.

102. Hills M. Cult Movies With and Without Cult Stars: Differentiating Discourses of Stardom // *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* / K. Egan, S. Thomas (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2012. P. 21–36.

103. *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification*. P. 9.

104. Hills M. *Cult Movies*. P. 30.

105. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 236.

Вариативность понятия не позволяет однозначно утверждать, что Леонардо Ди Каприо обладает статусом «культовой звезды». Однако, возвращаясь к мысли Натальи Самутиной о разнице в определении культовости фильма для разных категорий зрителей¹⁰⁶, мы можем сказать, что фигура Леонардо Ди Каприо стала культовой для женской аудитории фильма. Следовательно, одним из критериев, которые позволяют рассматривать культовое измерение «Титаника», является фигура культового актера.

Подробное рассмотрение культового статуса «Титаника» и отражения культового измерения фильма в различных академических работах позволяют сделать вывод о том, что современные исследователи культового кино все чаще отходят от позиционирования этого феномена в маскулинизированной парадигме. Несмотря на то что невозможно объективно оценить степень влияния работ Джоан Холлоус и Джасинды Рид на демаскулинизацию академических дискурсов вокруг него, статьи данных исследовательниц можно рассматривать в качестве важного шага на пути к повышению инклюзивности культового кино. Отсутствие академического единогласия в определении феномена культового кино позволяет новым поколениям исследователей относиться к культовым широкий спектр картин, в том числе коммерчески успешные фильмы вроде «Сумерек» и «Титаника». Просмотр таких картин часто сопровождается культовыми стратегиями интерпретации происходящего на экране, ритуализированным поведением и другими фанатскими практиками. Граница между культовым зрителем и членом фандома при таком широком восприятии термина «культовое кино» все больше размывается.

Библиография

- Маттийс Э. Культовое кино и сексуальное насилие // Логос. 2012. № 6. С. 157–179.
- Павлов А. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. 3-е изд. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6. С. 1–9.
- Свечков Д. «Зубастики»: как создавался один из главных комедийных хитов 80-х // DTF. 26.10.2018. URL: <https://dtf.ru/cinema/30030-zubastiki-kak-sozdavalsya-odin-iz-glavnyh-komediynyh-horrorov-80-h>.
- Связи / Титаник // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/2213/other>.

106. Самутина Н. Указ. соч. С. 7.

- Хантер И. К. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз» // *Логос*. 2014. № 5. С. 79–95.
- Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов // *Киноведческие записки*. 2000. № 45. С. 53–56.
- Adamson W. L. Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920 // *Modernism/Modernity*. 1997. Vol. 4. № 1. P. 89–114.
- Austin-Smith B. Cult Cinema and Gender // *The Routledge Companion to Cult Cinema* / E. Mathijs, J. Sexton (eds). Milton Park: Routledge, 2019. P. 143–151.
- Berman J. The Streaming Void: Has the Era of the Cult Film Come to an End? // *The Baffler*. 2018. № 38. P. 92–101.
- Chibnall S. Double Exposures: Observations on the Flesh and Blood Show // *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience* / D. Cartmell et al. (eds). L.: Pluto Press, 1997. P. 84–102.
- Collins A. et al. What Makes a Blockbuster? Economic Analysis of Film Success in the United Kingdom // *Managerial and Decision Economics*. 2002. № 6. P. 343–354.
- Cult Cinema: A Critical Symposium // *Cineaste*. 2008. № 1. P. 43–50.
- Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification / K. Egan, S. Thomas (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2012.
- Cult Television / S. Gwenllian-Jones, R. E. Pearson (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Egan K. Precious Footage of the Auteur at Work: Framing, Accessing, Using, and Cultifying Vivian Kubrick's Making the Shining // *New Review of Film and Television Studies*. 2015. № 1. P. 63–82.
- Frith S. The Cultural Study of Popular Music // *Cultural Studies* / L. Grossberg et al. (eds). Milton Park: Routledge, 1992. P. 174–182.
- Geraghty L. Living With “Star Trek”: Utopia, Community, Self-Improvement and the “Star Trek” Universe. PhD diss. Nottingham: University of Nottingham, 2005.
- Hawkins J. Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Herbert D. Videoland: Movie Culture at the American Video Store. Oakland: University of California Press, 2014.
- Hills M. Cult Movies With and Without Cult Stars: Differentiating Discourses of Stardom // *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* / K. Egan, S. Thomas (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2012. P. 21–36.
- Hills M. Fan Cultures. Milton Park: Routledge, 2002.
- Hills M. Transcultural Otaku: Japanese Representations of Fandom and Representations of Japan in Anime/Manga Fan Cultures // *Media in Transition*. 2002. № 2. P. 10–12.
- Hills M., Sexton J. Cult Cinema and Technological Change // *New Review of Film and Television Studies*. 2015. № 1. P. 1–11.
- Hollows J. The Masculinity of Cult // *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* / M. Jancovich et al. (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 35–53.
- Hunter I. *British Trash Cinema*. L.: Bloomsbury Publishing, 2017.
- Hunter I. Q. *Cult Film as a Guide to Life: Fandom, Adaptation, and Identity*. N. Y.: Bloomsbury Academic, 2016.
- Jenkins H. et al. *Spreadable Media*. N. Y.: New York University Press, 2013.
- Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization // *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* / L. A. Lewis (ed.). Milton Park: Routledge, 1992. P. 9–29.
- Kawin B. *After Midnight* // *The Cult Film Experience: Beyond All Reason* / J. P. Telotte (ed.). Texas: University of Texas Press, 1991. P. 18–25.
- Kimmel M. S. The Contemporary “Crisis” of Masculinity in Historical Perspective // *The Making of Masculinities* / H. Brod (ed.). Milton Park: Routledge, 2018. P. 121–153.

- Klinger B. *Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans*//Screen. 2010. № 1. P. 1–20.
- Klinger B. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Oakland: University of California Press, 2006.
- Krämer P. *Women First: “Titanic” (1997), Action-Adventure Films and Hollywood’s Female Audience*//Historical Journal of Film, Radio and Television. 1998. № 4. P. 599–618.
- Lemon J. *Popular Culture and the “Crisis of Masculinity”*//Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa. 1992. № 2. P. 5–20.
- Martin A. P. *What’s Cult Got to Do With It? In Defense of Cinephile Elitism*//Cineaste. 2008. № 34. P. 39–42.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*. L.: British Film Institute, 2011.
- Mathijs E., Mendik X. *Editorial Introduction: What is Cult Film?*//The Cult Film Reader/E. Mathijs, X. Mendik (eds). Berkshire: Open University Press, 2008. P. 1–12.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: An Introduction*. Malden: John Wiley & Sons, 2011.
- Moulton C. *Midnight Movies*//The Routledge Companion to Cult Cinema/E. Mathijs, J. Sexton (eds). Milton Park: Routledge, 2019. P. 203–214.
- Nash M., Lahti M. *Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls: Titanic, Leonardo Di Caprio, and the Paradoxes of Girls’ Fandom*//Titanic: Anatomy of a Blockbuster/K. S. Sandler, G. Studlar (eds). New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. P. 64–88.
- Pinkowitz J. M. *“The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously”: The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom*//Transformative Works and Cultures. 2011. № 7. P. 1–17.
- Potamkin H. A. *Film Cults*//The Cult Film Reader/E. Mathijs, X. Mendik (eds). Berkshire: Open University Press, 2008. P. 25–28.
- Read J. *The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys*//Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste/M. Jancovich et al. (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 54–70.
- Roche D. *Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction*//Transatlantica. Revue d’études américaines. American Studies Journal. 2015. № 2. P. 1–2.
- Sarı M. *Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm*//Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media. 2021. № 1. P. 70–85.
- Sconce J. *‘Trashing’ the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style*//Screen. 1995. № 4. P. 371–393.
- Shiel M. *Why Call Them “Cult Movies”? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s*//Scope: Online Film Studies Journal. 2003. № 8. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>.
- Thornton S. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.

“Titanic” as a Cult Film: Demasculinization of Academic Discourses Surrounding on Cult Cinema in the 21st Century

Natalia Sineokaya. National Research University—Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, natadsineokaia@gmail.com.

In the 21st century, an increasing number of films catering to a female audience have found a place among cult films. Prominent examples include “Titanic” (1997, James Cameron), “Mean Girls” (2004, Mark Waters), “Twilight” (2008, Catherine

Hardwicke), “Dirty Dancing” (1987, Emile Ardolino), “Fifty Shades of Grey” (2015, Sam Taylor-Johnson), and others. This trend is, on one hand, linked to changes in the consumption and cult status processes of films due to the prevalence of digital technologies. Discussing the ‘mainstreamization’ of cult cinema resulting from Internet development reveals not only the increased accessibility of established cult films but also a diverse array of contemporary cult films, transcending traditionally ‘male’ genres and predominantly targeting a female audience. On the other hand, the discursive nature of the ‘cult cinema’ concept suggests that academic criticism regarding the masculinity of cult cinema, particularly at the turn of the 21st century, has significantly influenced the inclusion of films designed for women within the realm of cult films. Notably, the works of researchers Jacinda Reed and Joan Hollows, published in 2003, played a pivotal role in this process. The aim of this article is to trace how the demasculinization of cult cinema has become a noticeable trend both in academic reception and in modern practices of consuming cult films.

Keywords: *cult cinema*; “*Titanic*”; *criticism of masculinity*; *feminism*; *cinema studies*.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-100-127

References

- Adamson W.L. Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920. *Modernism/Modernity*, 1997, vol. 4, no. 1, pp. 89–114.
- Austin-Smith B. Cult Cinema and Gender. *The Routledge Companion to Cult Cinema* (eds E. Mathijs, J. Sexton), Milton Park, Routledge, 2019, pp. 143–151.
- Berman J. The Streaming Void: Has the Era of the Cult Film Come to an End? *The Baffler*, 2018, no. 38, pp. 92–101.
- Chibnall S. Double Exposures: Observations on the Flesh and Blood Show. *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience* (eds D. Cartmell et al.), London, Pluto Press, 1997, pp. 84–102.
- Collins A. et al. What Makes a Blockbuster? Economic Analysis of Film Success in the United Kingdom. *Managerial and Decision Economics*, 2002, no. 6, pp. 343–354.
- Cult Cinema: A Critical Symposium. *Cineaste*, 2008, no. 1, pp. 43–50.
- Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* (eds K. Egan, S. Thomas), London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Cult Television* (eds S. Gwenllian-Jones, R.E. Pearson), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- Eco U. «Kasablanka», ili Voskreshenie bogov [“Casablanca”, or the Resurrection of the Gods]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2000, no. 45, pp. 53–56.
- Egan K. Precious Footage of the Auteur at Work: Framing, Accessing, Using, and Cultifying Vivian Kubrick’s Making the Shining. *New Review of Film and Television Studies*, 2015, no. 1, pp. 63–82.
- Frith S. The Cultural Study of Popular Music. *Cultural Studies* (eds L. Grossberg et al.), Milton Park, Routledge, 1992, pp. 174–182.
- Geraghty L. Living With “Star Trek”: Utopia, Community, Self-Improvement and the “Star Trek” Universe, PhD diss., Nottingham, University of Nottingham, 2005.
- Hawkins J. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Herbert D. *Videoland: Movie Culture at the American Video Store*, Oakland, University of California Press, 2014.
- Hills M. Cult Movies With and Without Cult Stars: Differentiating Discourses of Stardom. *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* (eds K. Egan, S. Thomas), London, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 21–36.
- Hills M. *Fan Cultures*, Milton Park, Routledge, 2002.

- Hills M. Transcultural Otaku: Japanese Representations of Fandom and Representations of Japan in Anime/Manga Fan Cultures. *Media in Transition*, 2002, no. 2, pp. 10–12.
- Hills M., Sexton J. Cult Cinema and Technological Change. *New Review of Film and Television Studies*, 2015, no. 1, pp. 1–11.
- Hollows J. The Masculinity of Cult. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (eds M. Jancovich et al.), Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 35–53.
- Hunter I. *British Trash Cinema*, London, Bloomsbury Publishing, 2017.
- Hunter I. Q. Biver Las-Vegas! Slovo fanata v zashchitu “Shougelz” [Beaver Las Vegas! A Fan’s Defense Of “Showgirls”]. *Logos*, 2014, no. 5, pp. 79–95.
- Hunter I. Q. *Cult Film as a Guide to Life: Fandom, Adaptation, and Identity*, New York, Bloomsbury Academic, 2016.
- Jenkins H. et al. *Spreadable Media*, New York, New York University Press, 2013.
- Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (ed. L. A. Lewis), Milton Park, Routledge, 1992, pp. 9–29.
- Kawin B. After Midnight. *The Cult Film Experience: Beyond All Reason* (ed. J. P. Telotte), Texas, University of Texas Press, 1991, pp. 18–25.
- Kimmel M. S. The Contemporary “Crisis” of Masculinity in Historical Perspective. *The Making of Masculinities* (ed. H. Brod), Milton Park, Routledge, 2018, pp. 121–153.
- Klinger B. Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans. *Screen*, 2010, no. 1, pp. 1–20.
- Klinger B. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*, Oakland, University of California Press, 2006.
- Krämer P. Women First: “Titanic” (1997), Action-Adventure Films and Hollywood’s Female Audience. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1998, no. 4, pp. 599–618.
- Lemon J. Popular Culture and the “Crisis of Masculinity”. *Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa*, 1992, no. 2, pp. 5–20.
- Martin A. P. What’s Cult Got to Do With It? In Defense of Cinephile Elitism. *Cineaste*, 2008, no. 34, pp. 39–42.
- Mathijs E. Kul’tovoe kino i seksual’noe nasilie [Cult Cinema and Sexual Violence]. *Logos*, 2012, no. 6, pp. 157–179.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*, London, British Film Institute, 2011.
- Mathijs E., Mendik X. Editorial Introduction: What is Cult Film? *The Cult Film Reader* (eds E. Mathijs, X. Mendik), Berkshire, Open University Press, 2008, pp. 1–12.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: An Introduction*, Malden, John Wiley & Sons, 2011.
- Moulton C. Midnight Movies. *The Routledge Companion to Cult Cinema* (eds E. Mathijs, J. Sexton), Milton Park, Routledge, 2019, pp. 203–214.
- Nash M., Lahti M. Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls: Titanic, Leonardo Di Caprio, and the Paradoxes of Girls’ Fandom. *Titanic: Anatomy of a Blockbuster* (eds K. S. Sandler, G. Studlar), New Brunswick, Rutgers University Press, 1999, pp. 64–88.
- Pavlov A. *Rasskazhite vashim detyam: Sto dvadtsat’ tri opyta o kul’tovom kinematografe* [Tell Your Children: One Hundred and Eleven Experiences in Cult Cinema], 3rd ed., Moscow, HSE Publishing House, 2020.
- Pinkowitz J. M. “The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously”: The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom. *Transformative Works and Cultures*, 2011, no. 7, pp. 1–17.
- Potamkin H. A. Film Cults. *The Cult Film Reader* (eds E. Mathijs, X. Mendik), Berkshire, Open University Press, 2008, pp. 25–28.
- Read J. The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (eds M. Jancovich et al.), Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 54–70.

- Roche D. Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2015, no. 2, pp. 1–2.
- Samutina N. Kul'tovoe kino: dazhe zritel' imeet pravo na svobodu [Cult Cinema: Even the Viewer Has the Right to Freedom]. *Logos*, 2002, no. 5–6, pp. 1–9.
- Sarı M. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 2021, no. 1, pp. 70–85.
- Sconce J. 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, 1995, no. 4, pp. 371–393.
- Shiel M. Why Call Them "Cult Movies"? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s. *Scope: Online Film Studies Journal*, 2003, no. 8. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>.
- Svechkov D. "Zubastiki": kak sozdavalsya odin iz glavnykh komediinykh khorororov 80-kh ["The Critters": How One of the Main Comedy Horror Films of the 80s Was Created]. *DTF*, October 26, 2018. URL: <https://dtf.ru/cinema/30030-zubastiki-kak-sozdavalsya-odin-iz-glavnyh-komediinyh-horrorov-80-h>.
- Svyazi/Titanik [Connections/Titanic]. *Kinopoisk*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/2213/other>.
- Thornton S. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press, 1995.