

Оригинальная статья / Original article

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-2\(15\)-51-87](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-2(15)-51-87)

5.7.7. Социальная и политическая философия
УДК 791-51(73):392.28:304.9



БИОПОЛИТИЧЕСКИЙ СКАНДАЛ НА ЧЕТЫРЕХ ЛАПАХ: ОБРАЗ ОБОРОТНЯ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ



Иван Суслов,
Саратовская
государственная
юридическая академия
(Саратов, Россия)

Ivan Suslov,
Saratov State
Academy of Law
(Saratov, Russia)

ORCID: 0000-0003-0991-6368
e-mail: suslov85@inbox.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию образа оборотня в американском кинематографе XX–XXI веков как одного из наиболее выразительных фигур экранной мифологии биовласти. Оборотень рассматривается как символ телесной инаковости, нарушающей границы между человеком и животным, нормой и девиацией, болезнью и преступлением, лечением и уничтожением. Теоретическую основу исследования составляют концепции биовласти, «голой жизни», иммунитарной защиты общества и неолиберального самоуправления телом. Показано, что кинематографическое оборотничество позволяет выявить культурные механизмы дисциплинирования, изоляции, нормализации и символической ликвидации тел, не вписывающихся в установленный социальный порядок. Особое внимание уделяется эволюции образа оборотня: от трагического субъекта, обреченного на гибель ради восстановления нормы, к фигуре заражения и биологического усиления. Делается вывод, что фильмы

об оборотнях формируют и транслируют особую биополитическую мифологию, через которую массовая культура осмысляет страхи перед неконтролируемой природой человека, распадом телесной нормы и пределами гуманистического понимания человеческого.

Ключевые слова: оборотень, биополитика, биовласть, американский кинематограф, хоррор, социальная норма, дисциплинарный контроль, массовая культура

Финансирование: исследование выполнено на базе научно-образовательной лаборатории правовой философии Института правотворчества и правового прогнозирования ФГБОУ ВО «Саратовская государственная юридическая академия».

Для цитирования статьи:

Суслов, И. В. (2026). Биополитический скандал на четырех лапах: образ оборотня в американском кинематографе. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(15), 51–87. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-2\(15\)-51-87](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-2(15)-51-87)

BIOPOLITICAL SCANDAL ON FOUR FEET: THE IMAGE OF THE WOLVES IN THE AMERICAN CINEMA

Abstract. The article examines the image of the werewolf in twentieth- and twenty-first-century American cinema as one of the most expressive figures of the biopolitical imagination in popular culture. The werewolf is considered not merely as a traditional horror character, but as a symbol of bodily otherness that disrupts the boundaries between the human and the animal, norm and deviance, illness and crime, treatment and destruction. The theoretical framework of the study draws on the concepts of biopower, bare life, the immunitary protection of society, and neoliberal self-management of the body. The article shows that cinematic lycanthropy makes it possible to reveal cultural mechanisms of disciplining, isolation, normalization, and symbolic elimination of bodies that do not fit into the established social order. Special attention is paid to the evolution of the werewolf image: from a tragic subject doomed to death for the sake of restoring the norm to an ambivalent figure of infection, biological enhancement, gender autonomy, and social threat. It is concluded that werewolf films produce a specific biopolitical mythology through which popular culture reflects on fears of uncontrolled human nature, the collapse of bodily normativity, and the limits of a humanistic understanding of the human.

Keywords: werewolf; biopolitics; biopower; American cinema; horror; social norm; disciplinary control; popular culture

Funding: the study was conducted at the Research and Educational Laboratory of Legal Philosophy at the Institute of Lawmaking and Legal Forecasting of the Saratov State Law Academy.

For citation:

Suslov I.V. (2026). Biopolitical scandal on four feet: the image of the wolves in the american cinema. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(15), 51–87. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-2\(15\)-51-87](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-2(15)-51-87)

Серебряные пули биовласти

После того как французский философ Мишель Фуко предложил внимательнее присмотреться к процессам властного контроля за болезнями, рождаемостью, сексуальностью, а также иным проявлениям телесности или, другими словами, к самой биологической «фактуре» человеческого существования, политика перестала быть делом только парламентов, правительств и партий. Отныне власть хочет знать, кто болен, кто заразен, кто опасен, кто репродуктивен, кто стар... То есть, хочет знать вообще обо всех, кто по тем или иным причинам не вписывается в аккуратную таблицу социального порядка.

В то же время, итальянский мыслитель Джорджо Агамбен назвал политической моделью современности не город (с площадями и форумами а-ля античность), а концлагерь, в котором в человеке сохраняется лишь его бесправный биологический остаток.

«Первоначально в основе политических отношений лежит отвержение или исключение <...> Фундаментальное действие суверенной власти – это порождение голой жизни как первоначального политического элемента и как рубеж между природой и культурой» [Агамбен, 2011: 230].

Оказалось, что политику можно отыскать не только в парламентах, но и в роддомах, особенно когда государство решает, как стимулировать граждан к рождению детей, кому и какие пособия за это предоставлять. Политика обнаруживается и в морге, потому что даже мертвое тело не выпадает из поля власти: его ведь нужно зарегистрировать, классифицировать,

вскрыть, похоронить, опознать, иногда использовать как доказательство преступления или материал для приращения медицинского знания в ближайшем или же отдаленном будущем. Отсутствие нужных штампов в паспорте вакцинации может ограничить свободу передвижения. И даже фитнес-браслет, мирно считающий шаги и пульс исподволь «приучает» человека добровольно наблюдать за собой, измерять, оптимизировать, беспрестанно требуя от собственного тела бесстрастные административные отчеты.

Однако человеческое тело далеко не всегда послушно институциональной власти. Различные протестные действия могут выражаться в голодовке, отказе от медицинского вмешательства, рискованных телесных экспериментах, превращении тела в плакат и иных сценариях. В предельных и преступных формах такая логика может доходить до террористической атаки.

«Терроризм стал политической концепцией (концепцией войны или, фактически, гражданской войны), которая имеет касательство к <...> мятежу или восстанию против законного правительства <...> и <...> практике ведения войны в нарушение соответствующих правил, включая нападение на гражданское население» [Хардт & Негри, 2006: 30].

Невзирая на желания политиков, тело болеет, стареет, рождает, умирает, мутирует, наслаждается.

Биополитическая проблематика всплывает в публичных дискуссиях всякий раз, когда общество спорит об эвтаназии, трансплантации органов, абортах, клонировании, евгенике, суррогатном материнстве, редактировании генома, искусственном интеллекте и будущем «улучшенного» человека [Hughes 2004].

И если еще вчера все это казалось уделом научной фантастики и изощренными вымыслами кинорежиссеров, то уже сегодня в эпоху репродуктивных клиник, фармрынка, фитнес-трекеров, генетических баз данных и обещаний когда-нибудь переписать человека оказывается так же просто, как обновить операционную систему.

Неудивительно, что параллельно с «реальной» биополитикой активно растет ее экранная тень. Массовый кинематограф – это, пожалуй, самая мощная машина по производству образов будущего, страхов настоящего и проработки травм прошлого, заставляющая миллионы людей задуматься о расизме, медицинском контроле, миграционных фильтрах, криминализации бедности, биологической дискриминации, экспериментальной науке и всего того, о чем еще пишут в толстых философских монографиях.

Антиутопии, хорроры, фильмы о мутантах, вампирах, несчастных зараженных, о киборгах и оборотнях можно называть как вторичным «жанровым мусором», так и оригинальным архивом биополитических кошмаров. На экране можно показать общество, в котором власть наконец-то получила полный доступ к телу; или же мир, в котором болезнь является преступлением, а человеческая аномалия – поводом для охоты. В «Гаттаке» генетический паспорт – это кастовая метка, в «Дитя человеческое» деторождение – это политическое чудо. Ну, а в «Районе № 9» преследование инопланетного тела позволяет показать аллюзию на тотальность расистской, полицейской и медицинской логик.

Кинематографический оборотень – это настоящий биополитический «скандал на четырех лапах», который настоятельно требует регистрации, лечения и анкетизации. Это ходячее опровержение гуманистической самоуверенности, утверждающей, что человек давным-давно приручил природу, обуздал инстинкты, построил цивилизацию и теперь может спокойно рассуждать о прогрессе. Нет, говорит оборотень.... Не приручил! Лишь только запер! И замок, как теперь выясняется, держится из рук вон плохо...

Давайте попробуем задуматься, когда же оборотень становится врагом? В секунду укуса? В момент первой лихорадки? При появлении первой шерсти? После первого убийства? Или общество имеет право уничтожить монстра заранее, потому что потенциальная опасность уже «записана» в его крови? Именно так в лихой фантастический сюжет исподволь закладывается проблематика карантина, медицинского наблюдения, полицейской регистрации.

В фильмах про оборотней традиционно конкурируют две логики, два тропа: мистическое проклятие (в рамках настоящей статьи не особенно интересное) и модель заражения, основанная на трансформации человека в «носителя», гражданина в риск, субъекта права в проблему общественной безопасности. Действия общества после этого становятся абсолютно предсказуемыми: выявить, изолировать, обследовать, лечить, ну, и, на худой конец, пристрелить, если никакое лечение в итоге не помогает. В итоге, именно серебряная пуля, таким образом, символизирует суверенное решение в чистом виде. Маленький «металлический»

аргумент биополитической власти, не дающий возможность монстру объяснить свою сложную внутреннюю драму.

А ведь, на самом деле, оборотень намного интереснее других монстров, фильмы про него разоблачают звериную логику цивилизации, клыками которой как раз и являются оружие, шприцы, факелы. Массовая культура в открытую и ярко проговаривает то, что академический язык традиционно прячет за осторожными терминами: современное общество панически боится тела, которое ну никак не удастся окончательно нормализовать. Можно сколько угодно говорить о свободе, правах и разнообразии, но стоит телу стать слишком непредсказуемым, и напускной, деланный гуманизм очень быстро уступает место древней и кровавой охоте.

Новгородский философ А.Г.Некита справедливо отмечает, что

«символика человека-оборотня становится частью «нижней» мифологии, повествующей о докультурных и доцивилизационных типах коммуникации с окружающей средой. Именно поэтому человек-оборотень показывает обществу условность культурных, социальных и естественных знаков отличия, а природа в образах оборотней перестаёт быть фатумом для оборачивающегося. Поскольку именно его сокрытая сущность определяет форму ее представления: она имеет дуальный характер, соединяя человеческие и животные черты. Поэтому неугасающее внимание массовой культуры к феномену «оборотничества» напрямую указывает на ограниченность рациональных способов конструирования и интерпретации природы и культуры, всякий раз подвергая сомнению сложившиеся формы символической интеракции» [Некита, 2018: 1].

Да, оборотень приходит из старых мифов, но чувствует себя удивительно уверенно в мире биотехнологий, пандемий,

генетического редактирования, фармакологического контроля, всякий раз задавая прямой и крайне неприятный вопрос: что делать с человеком, если человек – не только человек?

Одной из наиболее значимых работ, систематизировавших историю экранного оборотня, является монография Крейга Манна, доцента кафедры кино и телевидения в Университете Шеффилд-Халлам, Великобритания (*Phases of the Moon: A Cultural History of the Werewolf Film*). Исследователь, рассматривая более чем столетнюю историю фильмов об оборотнях, показывает, что кинематографический вервольф исторически изменчив и в разные эпохи артикулирует различные культурные тревоги: колониальные и расовые страхи раннего кино, кризис научного рационализма, атомную и военную тревожность, подростковую девиацию, сексуальную революцию, контркультуру, кризис маскулинности, биологическое оружие [Mann, 2020].

Оборотень «меняет фазы» вместе с культурой, подобно самой Луне: в одних исторических обстоятельствах он становится образом колониального Другого, в других – подростка-девианта, в третьих – сексуально опасного тела, в четвертых – солдата, биологического оружия или постчеловеческого гибрида [Wagner, 2021]. Тем самым Манн последовательно создает необходимую историко-культурную карту, без которой дальнейшее теоретическое прочтение образа оборотня было бы крайне фрагментарным.

Однако культурно-исторический подход Манна не исчерпывает всех возможностей анализа. Через образ оборотня массовой кинематограф моделирует практически весь

спектр технологий властных манипуляций над телом: диагностику, изоляцию, карантин, медицинское наблюдение, полицейское преследование, нормализацию, принудительное лечение и ликвидацию. Именно здесь открывается пространство для биополитического подхода. И если Манн отвечает на вопрос, какие культурные страхи выражает оборотень в разные исторические периоды, то биополитический анализ уже позволяет поставить вопрос иначе: какие режимы контроля над телесной инаковостью становятся видимыми через оборотнический сюжет?

Биополитический скандал на четырех лапах

Упоминавшийся нами выше Мишель Фуко, определяя биополитику указывал, что понимает ее как

«то, как начиная с XVIII века пытались рационализировать проблемы, поставленные перед правительственной практикой феноменами, присущими всем живущим, составляющим население: здоровье, гигиена, рождаемость, продолжительность жизни, потомство... Мне представляется, что эти проблемы неотделимы от рамок политической рациональности, в которых они возникли и обрели свое звучание» [Фуко, 2010: 405].

Оборотень в этой перспективе оказывается идеальным нарушителем биополитической бухгалтерии. Днем он еще «числится» человеком, гражданином, налогоплательщиком, сыном, мужем, студентом, рабочим или полицейским. Но зато ночью, когда человеческая кожа больше не выдерживает давления звериного нутра, он моментально выпадает из всех этих аккуратных классификаций. Его невозможно просто внести в реестр, вылечить

таблеткой, поставить на учет или отправить домой с настоятельной терапевтической рекомендацией избегать стрессов и полнолуния.

Оборотень – это существо, которое, в соответствии с агамбеновской логикой «голой жизни», включено в политический порядок ровно настолько, насколько оно же может быть из него исключено. Пока герой – человек, его защищает право. Но, как только он превращается в зверя, право начинает колебаться, а затем и вовсе отступает перед старой, как мир, практикой охоты. И массовый кинематограф постоянно возвращается к этой сцене биополитического исключения.

Если оборотничество по сюжету не является следствием мистического проклятия, то включается медицинская логика эпидемиологических сценариев: укус, инкубационный период, первые симптомы, попытка скрыть болезнь, страх перед разоблачением, затем неконтролируемая вспышка, требующая (с отсылкой к имунитарной парадигме итальянского политического философа Роберто Эспозито) введения карантина, санитарной подозрительности, поиска носителя, страха перед контактом, подозрения к чужому телу, принудительной изоляции [Esposito, 2008].

Британский социолог и социальный теоретик Николас Роуз, анализируя неолиберальную биополитику, показывал, что современный субъект все больше обязан сам управлять своим телом, здоровьем, рисками, желаниями, генетикой, психикой, образом жизни [Rose, 2007]. В этом смысле оборотень – это настоящий кошмар неолиберальной самодисциплины и главный герой мрачной притчи о человеке, которого заставили быть

менеджером собственной природы, но природа отказалась подчиняться корпоративному регламенту. В «An American Werewolf in London» (1981) ликантропия приобретает физиологическую убедительность: превращение показывается как болезненная, неприлично подробно описанная катастрофа тела. Зритель становится свидетелем того, как ломаются кости, вытягивается морда, рвется кожа. Сцена трансформации в «Американском оборотне в Лондоне» до сих пор считается одной из великих демонстраций практических спецэффектов до цифровой, но крайне детализированной кинематографической магии (ил. 1).



Ил. 1. Ужас первого превращения. Кадр из фильма «Американский оборотень в Лондоне» (англ. *An American Werewolf in London*), Великобритания, США, 1981. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://ru.kinorium.com/75606/gallery/?photo=38139440>

Массовый кинематограф последовательно и в деталях рассказывает ужасную историю о том, как культура обнаруживает в человеке природу и немедленно созывает против нее настоящую «чрезвычайную комиссию»: врача, полицейского, охотника,

священника, ученого, журналиста, вооруженного соседа. Кино во всех красках показывает, как общество производит границу между человеком и чудовищем, нормой и патологией, лечением и казнью.

Постановка исследовательской задачи: как же нам биополитически смотреть на оборотня?

После обозначения общей биополитической интриги, связанной с образом оборотня, нам необходимо перейти от публицистически заостренного вопроса «что делать с человеком, если человек – не только человек?» к исследовательской процедуре. В центре внимания настоящей статьи оказывается то, какие социальные, медицинские, правовые и моральные реакции запускает подобное превращение. Ведь все фильмы об оборотнях настойчиво ставят перед зрителем один и тот же вопрос, но каждый раз в новой исторической упаковке: является ли трансформированный субъект больным, преступником, жертвой, хищником, носителем инфекции, представителем иной общности или новым антропологическим типом?

Цель настоящего исследования как раз и состоит в выявлении эволюции антропологического типа кинематографического оборотня и тех биополитических смыслов, которые закрепляются за этой фигурой в различные исторические периоды. Образ оборотня рассматривается как совокупный индикатор отношения массовой культуры к телесной девиации, насилию, сексуальности, фиксирующий, как и почему меняется логика восприятия монстра: от проклятого и страдающего одиночки к социально

адаптируемому или же, напротив, сознательно хищническому субъекту.

Показательно, что теоретическую рамку исследования задает именно биополитическая проблематика, обозначенная нами во вступительной части и позволяющая увидеть в сюжетах об оборотнях практики дисциплинарного наблюдения, нормализации и подавления опасного тела. В агамбеновской логике исключения следует описывать ситуации, в которых оборотень выводится из пространства права и становится существом, подлежащим уже не суду, но уничтожению. Неолиберальное требование самоконтроля [Lemke, 2011] подсвечивается в поздних сюжетах про оборотня, вынужденного управлять собственной опасной природой.

Нарратив оборотничества, связанный с обязательным получением дополнительных жизненных сил в результате симбиоза человеческой и звериной природы, вполне может быть прочитан как аллегория на циркуляцию биологического материала в современном обществе, фармакологическую модификацию тела и капитализацию жизненных процессов, присущих современному биокапитализму [Cooper, 2008].

Методологически наше исследование исходит из представления о современном экране как о биополитическом устройстве, которое отображает и конфигурирует «распорядок» телесности [Väliaho, 2014]. Тогда как кинематографические сцены заражения, выявления, изоляции и «лечения» оборотней определяются как демонстрация визуально-нарративных биополитических кодов.

В качестве предметно-эмпирического материала нами рассматриваются американские и американо-британские фильмы, в которых оборотничество выступает центральным или же значимым сюжетом, в котором

«может происходить смена облика того или иного актора, и включение в содержание этих акторов, помимо сверхъестественных существ, человека значительно расширяют возможности для появления мотивов превращения» [Коломакина & Трубецкой, 2019: 55].

Хронологически материал охватывает период от ранних образцов 1910-х годов и классического голливудского канона до фильмов 2010-2020-х годов. Такой широкий охват позволяет автору увидеть, как образ оборотня мутирует вместе с обществом, меняя жанровую функцию, моральный статус, гендерное соотношение, источник превращения и степень социальной приемлемости.

В статье последовательно выделяются несколько этапов экранной эволюции оборотня. Первый этап связан с кинематографом 1910-1970-х годов, когда оборотень преимущественно предстает трагическим субъектом, страдающим от неконтролируемого проклятия и в финале чаще всего уничтожаемым ради восстановления социального порядка. Второй этап приходится уже на 1980-е годы, когда образ значительно усложняется: на экране уже демонстрируются сообщества оборотней, усиливается мотив заражения, а инаковость не всегда требует немедленной ликвидации. Третий этап охватывает 1990-2000-е годы, когда на первый план выходят сюжеты, связанные с контролируемой трансформацией и вариантами социальной адаптации. Наконец, в фильмах 2010-2020-х годов оборотень

из жанра ужасов и драмы активно мигрирует в пространство детектива, боевика, иронического хоррора и постгуманистической неопределенности.

Кинематографический анализ осуществлялся автором по следующим параметрам. Во-первых, при разборе фильма фиксировался источник трансформации: проклятие, наследственность, укусы/вирус, эксперименту или иной форме передачи звериной природы; во-вторых, учитывалась степень контроля над превращением: метаморфоза могла быть показана как внезапная катастрофа или как способность, используемая более или менее осознанно. В-третьих, во время анализа выяснялся моральный статус оборотня: раскаивается ли он, сопротивляется ли своей природе, интегрируется ли в общество или использует звериную силу для насилия и доминирования; в-четвертых, принималась во внимание социальная реакция на оборотня: кто выступает против него? (полиция, армия, врачи, специальные охотники, обычные граждане или же другие оборотни). В-пятых, появление женских оборотней и этнически маркированных форм ликантропии определялось нами как важнейший фактор эволюции всей кинематографической оборотнической мифологии.

Таким образом, наша исследовательская задача заключается в изучении истории изменения биополитического воображения массовой культуры, а конкретнее – перехода кинематографа к сюжетам про адаптацию оборотня в человеческой повседневности, с неизбежной романтизацией его образа и репрезентации стратегий сознательного использования

монстрами своих возможностей. Экранная демонстрация возможностей занять намного лучшее место в социальной стратификации как раз за счет потенциала своего биологического превосходства, который существенно расширяет пределы гуманистического понимания человека в современной культуре.

Монстр, которого еще можно пожалеть: трагический вервольф старого Голливуда

В кинематографе первой половины XX века оборотень появляется именно как несчастный пленник тела, внезапно вышедшего из-под человеческого контроля, которому трагически не повезло оказаться носителем древней, темной неудобной природы, а не как триумфальный хищник, наслаждающийся собственной звериной силой, который считает себя человеком.

Уже в немой картине «The Werewolf» (1913 г.) превращение связывается с колдовскими практиками индейских племен, то есть ликантропия помещается в архаическое, чужое и плохо поддающееся рациональному объяснению пространство этнической экзотики и страха перед «дикой» природой, которая будто бы прячется за пределами цивилизованного мира, но в любой момент может прорваться внутрь него. В «Werewolf of London» (1935 г.) оборотнем оказывается ученый, представитель классической рациональности, сторонник знания и прогресса, призванный объяснять и контролировать природу, но именно его тело демонстративно предает рациональный порядок (ил. 2).

Классический (и фактически канонический) антропологический тип оборотня представлен Ларри Тэлботом

в «The Wolf Man» (1941 г.). Это – трагический герой, получивший звериную судьбу как смертельный диагноз. Его оборотничество не является осознанным выбором, карьерной стратегией или



Ил. 2. Вот как выглядит ученый-монстр. Кадр из фильма «Лондонский оборотень» (англ. Werewolf of London, США, 1935 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://www.classic-monsters.com/wp-content/uploads/2014/06/werewolf_of_london_main.jpg

способом наслаждаться насилием, а, напротив, переживается им как проклятие, которое невозможно отменить. С одной стороны, оборотень сохраняет важнейшие человеческие черты: страх, раскаяние, память, стыд, желание избавиться от проклятия. С другой стороны, его тело уже перестает принадлежать человеческому порядку, а поэтому силы правопорядка, вооруженные граждане, охотники и другие представители нормального общества получают право действовать предельно жестко. Оборотня отслеживают, с целью устранения во имя

восстановления нарушенной нормы, отказывая ему в суде, лечении, возможности вернуться в общество (ил. 3).



Ил. 3. Ларри Тэлбот. Кадр из фильма «Человек-волк» (англ. The Wolf Man, США, 1941 г.).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://tri.su/zKoZv>

В фильме «I Was a Teenage Werewolf» (1957 г.) оборотничество является метафорой подростковой девиации, кризиса идентичности и панического страха взрослых перед молодежью. Показательно, что превращение героя связано с гипнотическим

экспериментом психиатра, а значит запускают звериную метаморфозу не какая-то дикая лесная ведьма и не старое проклятие, а именно представитель дисциплинарного знания, претендующего на исправление человека. Психиатрическая власть, желающая нормализовать подростка, сама же и производит чудовище. Фильм рассказывает не только историю о монстре, но и показывает, что социальные институты контроля могут создавать девиации в еще более страшной форме (ил. 4).



Ил. 4. Голливудская визуализация образа молодого оборотня. Кадр из фильма «Я был подростком-оборотнем» (англ. *I Was A Teenage Werewolf*, США, 1957 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://tri.su/MpPDX>

Для большинства фильмов 1940–1960-х годов в целом характерно, что оборотень не получает никакого удовольствия от собственной жестокости. Его преступления совершаются в состоянии трансформации, то есть, когда он вообще находится за границей какой бы то ни было правовой ответственности. Драматургия ранних фильмов об оборотнях использует не столько чувство страха зрителя, сколько апеллирует к их жалости. Зритель, конечно, боится монстра, но одновременно и понимает трагедию человека, оказавшегося в ловушке собственного тела. Финальный приговор, однако, всегда жесток и тяжел: общество вынуждено уничтожить монстра.

Жанрово ранние фильмы тяготеют к драме и трагедии, а не к ироническому хоррору или зрелищному боевику. Финальная гибель оборотня является почти обязательным действием по восстановлению порядка. Тело, нарушившее границу между человеком и зверем, должно быть ликвидировано, как раз во имя того, чтобы «нормальное» социальное тело вновь смогло почувствовать себя целым и безопасным. В раннем кинематографическом каноне в принципе отсутствует интерес к возможности устойчивой интеграции оборотня в общество. Его нельзя принять, приручить, романтизировать или превратить в обаятельного антигероя. Его можно только оплакать и устранить.

Таким образом, в кинематографе 1910–1970-х годов активно конструируется и транслируется образ оборотня как трагического субъекта, разрываемого между человеческой памятью и звериной телесностью, между желанием остаться человеком и невозможностью удержать собственную природу в границах нормы. Аномалия раннего оборотня страшна как раз тем, что

человеческое в нем еще слишком заметно. Оно обнаруживается, локализуется, и, в конечном счете, уничтожается во имя порядка.

Шкура как социальный капитал: 1980-е и приручение монстра

Именно в 1980-е годы экранный оборотень выходит из трагической клетки и становится субъектом, членом скрытого сообщества, носителем альтернативной идентичности, а иногда и вполне пригодным для социальной адаптации существом. В фильмах 1980-х гг. начинает задаваться куда более опасный вопрос: а что, если монстр не просто страдает от своей инаковости, а умеет ею пользоваться?

Именно в это десятилетие оборотень перестает быть исключительно одиноким (проклятым) человеком и впервые обретает «своих». В «The Howling» (1981 г.) рассказывается о сообществе существ, скрывающихся среди людей и демонстрирующих подпольную форму жизни внутри дисциплинарного общества. Оборотни, конечно, маргинализируются, одновременно, переставая просить у нормального мира сочувствия, выстраивая собственные правила, этику и режим выживания. Монстры вместо того, чтобы просто бежать от охотников, начинают организовываться, защищаясь от обнаружения и уничтожения. Инаковость из болезни или проклятием превращается в форму групповой идентичности со своей иерархией, связями, способами маскировки и защиты (ил. 5).



Ил. 5. Добро пожаловать в сообщество оборотней!

Кадр из фильма «Вой» (англ. *The Howling*, США, 1981 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://i.pinimg.com/736x/71/d8/96/71d896fcc58079d387d9611e1bazdd16.jpg>

В этот период именно роковой укус вытесняет мифологему наследственного проклятия, которое ранее отсылало к року и судьбе. Теперь оборотнем теоретически может стать не только избранный или обреченный, отныне ликантропия начинает приобретать черты эпидемиологического сюжета. Это радикально демократизирует саму метаморфозу: оборотнем может стать вообще любой, кого укусили, заразили, вовлекли или телесно «пометили». Оборотень больше не обязательно является избранным чудовищем, его отличие может быть передано, размножено, распространено как вирус, сексуально передаваемое заболевание, генетическими

экспериментирование. Оборотень (ранее будучи «просто» чудовищем) при этом оказывается потенциальным субъектом инициации/заражения.

В 1980-е вервольф перестает обязательно погибать в финале, пытается встроиться в повседневность. Жанровая рамка существенно расширяется: драма уступает место трагикомедии, подростковой комедии, ироническому хоррору, экшн-истории. В «Teen Wolf» (1985 г.) оборотничество показано как подростковая суперспособность, неожиданный способ увеличить социальный капитал. Голливуд пробует приручить оборотня, превратить его в тело, пригодное для социализации (разумеется, в комедийных тонах), что качественно меняет антропологический статус вервольфа. Если раньше звериное начало автоматически разрушало человеческую идентичность, то теперь оно же становится ее странным усилением (ил. 6).



Ил. 6. А вот подросло и новое поколение подростков-оборотней. Кадр из фильма «Волчонок» (англ. Teen Wolf, США, 1985 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://tri.su/mrkD8>

Натурализация (и даже гуманизация) оборотня – это лишь один из трендов кинематографа конца XX века. Одновременно в американском кино отчетливо появляется фигура злого оборотня – существа, которое осознанно использует звериную силу для убийства, доминирования и наслаждения насилием. Новый оборотень способен принимать свою хищническую природу как социальное преимущество, а потому, даже и не мечтает избавиться от звериных трансформаций.

Оговоримся, что 1980-е годы – это внутренне противоречивый этап в истории экранного оборотня. С одной стороны, все еще сохраняется старая логика страха перед звериной телесностью, заражением и насилием. С другой – уже возникает возможность социальной адаптации, комического обыгрывания и даже положительной оценки оборотнической силы. Таким образом, экранное биополитическое воображение существенно усложняется. В кинематограф впервые всерьез проверяет возможность существования оборотня не только за пределами общества, но и внутри него – в школе, пригороде, в молодежной компании, в самой повседневности. Зверь уже не прячется в лесу, а сидит за соседней партой.

Культура позднего XX века иронизирует над привычными нормами, а постмодернистская чувствительность практически окончательно размывает жесткие границы между героем и чудовищем, добром и злом, болезнью и идентичностью, проклятием и ресурсом. Одновременно растет и влияние молодежных субкультур как способа сопротивления взрослому дисциплинарному миру, на фоне которого существуют такие

представители иной общности – стаи, подпольные группы, субкультуры, альтернативного порядка – как оборотни.

Наконец, важную роль в подобных процессах сыграла и трансформация самой киноиндустрии.

Когда проклятие становится преимуществом: кинематографический оборотень конца XX века

В 1990–2000–е годы кинематографический оборотень – это существо, способное использовать собственную инаковость как ресурс, оружие, форму сексуальной автономии, социального продвижения и даже превосходства. Оборотень конца XX века начинает задаваться вопросом: а зачем вообще отказываться от силы, которую дает Зверь?

На уровне сюжетной структуры именно в этот период возникает относительное равновесие между контролируемой и неконтролируемой трансформацией. Превращение, оказывается, отныне можно предвидеть, использовать, направлять, а иногда и вызывать в нужный момент. В фильме «Wolf» (1994 г.) волчье начало помогает вернуть утраченную витальность в мир позднекапиталистической усталости, офисных интриг, карьерной конкуренции и уходящей мужественности. Герой Джека Николсона постепенно обнаруживает, что обострение чувств, возвращение энергии, рост агрессии существенно компенсируют социальную слабость. В «Wolf» впервые отчетливо прослеживается сюжетный троп, согласно которому победить оборотня способен, прежде всего, другой оборотень. Конфликт переносится с привычного социально-правового уровня, предполагающего что монстра

преследуют полиция или вооруженные граждане, на уровень внутривидовой конкуренции за власть, территорию, женщину, статус и право быть сильнейшим (ил. 7).



Ил. 7. Герой Джека Николсона на охоте. Кадр из фильма «Волк» (англ. Wolf, США, 1994 г.).
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://707.su/dMHu>

В 1990-е существенно меняется и гендерная структура оборотнической мифологии. Если в классическом кино оборотень почти автоматически мыслился как мужчина – носитель разрушительной силы, агрессии, вины и неконтролируемой сексуальности, – то к концу XX века женщины-оборотни начинают количественно и символически соперничать с мужчинами. Образ женщины-оборотня позволяет поднимать темы сексуального взросления, сопротивления дисциплинарным ожиданиям и отказа быть удобным объектом мужского или семейного контроля.

В картине «Ginger Snaps» (2000 г.) превращение девушки-подростка в оборотня является дерзкой, кровавой и почти панковской метафорой женского взросления. Ликантропия соседствует с социальным отчуждением, а также телесными изменениями, происходящими у девушки-подростка (ил. 8).



Ил. 8. А вот подросло и третье поколение подростков-оборотней...
Кадр из фильма «Оборотень» (англ. *Ginger Snaps*, дословно - «Джинджер выходит из себя», Канада, 2000 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://707.su/G4Rz>

Ханна Прист редактор сборника «She-Wolf: A Cultural History of Female Werewolves» специально обращается к фигуре женщины-оборотня в искусстве, фольклоре, истории, кино, литературе и игровой культуре [Priest, 2015]. Для анализа кинематографического оборотня этот поворот оказывается крайне важным. Классический вервольф долгое время был преимущественно мужской фигурой: он воплощал разрушительную

агрессию, кризис самоконтроля. Женщина-оборотень меняет структуру этой мифологии. Эта проблематика конкретизируется и в других работах, посвященных фильму «Ginger Snaps» [Janssen, 2021].

В 1990-е годы появляются сюжеты, в которых оборотням удается снять проклятие или, по крайней мере, найти способ сосуществовать со своей природой. Условно «хорошие» или не злобные оборотни выживают, интегрируются в человеческое общество, вступают в отношения, учатся контролировать свои превращения. Однако параллельно растет и противоположная тенденция: увеличивается доля злых, нераскаивающихся и сознательно агрессивных оборотней. Это объясняется общим сдвигом массовой культуры 1990-х годов к фигуре Антигероя и к более циничному пониманию силы как важнейшего социального ресурса. Поздний капиталистический мир карьерной конкуренции, сексуальной раскрепощенности, культа успеха все больше начинает напоминать пространство опасных хищников.

Монстр-оборотень в эпоху пандемий и моральной неопределенности

В кинематографе 2010–2020-х годов оборотень существует в мире, который уже давно привык к монстрам, научился иронизировать над ужасом и одновременно все сильнее подозревать любое тело в потенциальной опасности. Это как раз и составляет суть эпохи пандемической чувствительности, биотехнологических тревог, иронического хоррора и постгуманистической усталости. Кажется, что кинематограф

готовит нас к тому, что вопрос «кто перед нами – человек или зверь?» вот-вот превратится в реальную полицейскую, медицинскую, социальную проблему.

Показательно, что гендерный паритет, оформившийся в 1990–2000-е годы, в целом сохраняется, феминизм XXI века продолжает торжественный марш по нашей планете. Женщины-оборотни в кинематографе – это полноценные носители ликантропической субъектности. Троп заражения продолжает оставаться ведущим механизмом трансформации, через экран связываясь с массовыми страхами эпохи глобальных биологических угроз, пандемий, лабораторных рисков, неконтролируемого распространения вирусов и санитарной подозрительности.

При этом, существенно меняется и моральная подоплека повествований. Злые оборотни начинают количественно и символически доминировать над положительными или нейтральными образами. Наиболее заметными становятся истории о бесконтрольных или выборочных убийствах, о хищническом наслаждении насилием.

Проведенный анализ репрезентации образа оборотня в американском кинематографе с 1910-х по 2020-е годы позволяет проследить сложную эволюцию от архаического представления о «проклятом существе», вынужденном подчиняться иррациональной стихии трансформации к субъекту, чья метаморфоза оказывается контролируемой, а моральная позиция – открытой для разных интерпретаций. Нет сомнений в том, что кинообраз оборотня тщательно собирается из страхов, конфликтов, норм и визуальных привычек конкретной эпохи. Иными

словами, меняется не столько сам оборотень на экране, сколько общество, которое на него смотрит.

Хронологический анализ выявляет несколько ключевых тенденций. Во-первых, меняется гендерная структура пантеона персонажей-оборотней: от почти исключительно мужского образа первой половины XX века кинематограф приходит к относительному гендерному паритету, при котором женское оборотничество получает самостоятельную смысловую нагрузку. Во-вторых, трансформируется источник превращения: ранний кинематограф предпочитал мотив проклятия, наследия и судьбы, тогда как начиная с 1980-х годов все заметнее доминирует троп заражения, соответствующий эпидемиологическому и биомедицинскому воображению позднего XX и начала XXI века.

Не менее радикально меняется моральный статус оборотня. От раскаивающегося трагического персонажа, обреченного на гибель ради восстановления порядка, американский кинематограф приходит к фигуре сознательно злого, нейтрального, социально адаптированного оборотня. Такая амбивалентность соответствует постмодернистской фрагментации этических систем и нарастающей популярности антигероев как центральных фигур массовой культуры. Наконец, жанровая трансформация – от драмы и трагедии к трагикомедии, детективу, боевику и криминальному хоррору – отражает перевод историй про оборотней в пространство иронии. Чем дальше кинематограф уходит от классического готического канона, тем очевиднее становится, что оборотень нужен массовой культуре не только для страха. Через него кино проверяет границы человеческого, обсуждает

риск заражения, насилие, сексуальность, гендерную субъектность, социальную паранойю и право общества уничтожать то, что оно не способно нормализовать.

Оборотничество как сюжетный ход в биополитическом дискурсе

Следует оговориться, что фигура оборотня в массовой культуре, прежде всего в американском кинематографе, представляет собой сложный символический узел. Оборотничество позволяет обсуждать проблему модификации человеческой природы. Превращение в зверя радикально меняет биологические качества персонажа: усиливает мышцы, обостряет чувства, ускоряет реакцию, снимает привычные моральные запреты, дает способность к нападению и выживанию. Фильмы про оборотня, возможно, фантастически предвосхищают дискуссии вокруг трансгуманизма, биотехнологического улучшения человека и будущего социального расслоения по телесным параметрам. Если тело можно усилить, то кто в итоге получит доступ к такому усилению? Если звериная природа дает преимущество, то почему от нее нужно отказываться? Если биология становится оружием, то не возникнет ли общество новой иерархии, по логике которой сильные получают право диктовать правила слабым?

Именно здесь образ оборотня сближается с тем, что С.А. Маленко описывает как воспроизводство архаической оппозиции «сильных» и «слабых», «охотников» и «жертв» в современной массовой культуре:

«За хищниками сохраняется архаическая активность и сверхчеловеческие способности, в то время как за паствой

окончательно закрепляется пассивно-созерцательная
и потребляющая («овечья») роль» [Маленко, 2018: 4].

Вервольф, благодаря своей сверхчеловеческой силе, получает возможность нарушать социальные запреты, переходить границы, присваивает себе право на насилие. И чем слабее в таких сюжетах выглядит обычный человек, тем соблазнительнее кажется фигура того, кто, несмотря ни на что, сумел выйти за пределы человеческой ограниченности.

Однако биополитическая проблематика оборотничества не сводится только лишь к силе и доминированию. Не менее важна здесь тема гендерной и этнической инаковости. Исторически женские персонажи-оборотни долго оставались на периферии повествования как дополнительный сюжетный эффект преимущественно мужской драмы. Ликантропия может быть также связана с образами «чужих» – индейцев, цыган, таинственных племен, архаических сообществ, носителей древнего знания или проклятой крови, что воспроизводит старый страх перед чужой культурой, а инаковость маркируется как опасная, заразная, нерациональная и скрыто угрожающая цивилизованному порядку.

Как отмечал А. Г. Некита, именно

«укус предстает началом ритуала символической инициации обывателя, переросшего своё социальное окружение и настойчиво ищущего новую культурную общность, сообразно своим духовным потребностям и физическим возможностям» [Некита, 2018: 3].

Именно поэтому в фильмах об оборотнях так важна тема стаи. Оборотничество крайне редко остается только индивидуальной аномалией. Вокруг него постоянно возникает возможность

создания новой общности – опасной, закрытой, дисциплинированной, связанной кровью, телом, тайной и общей угрозой. Именно такая стая напрямую противопоставляется атомизированному миру современного общества.

Таким образом, оборотничество как специфический сюжетный ход позволяет западному кинематографу оригинально исследовать достаточно широкий комплекс биополитических проблем современного общества: контроль за подростками и маргиналами, перспективу биологического усиления человека, этническую стигматизацию, социальную стратификацию и борьбу за право на инаковость.

Цивилизация на цепи: вервольф как мифология современной власти или вместо заключения

Синтез рассмотренных нами аспектов позволяет заключить, что именно через фигуру оборотня массовый кинематограф критически анализирует социальные страхи и этические дилеммы. Сверхсильные оборотни моделируют перспективу социального расслоения по биологическим признакам. Женские персонажи и представители маргинализированных групп показывают, как тело может одновременно становиться источником силы и объектом контроля.

В массовом воображении оборотень выступает как фигура биополитической тени – того темного, вытесненного двойника цивилизации, который непрерывно напоминает ей о непрочности всех санитарных, правовых, медицинских и моральных перегородок. Оборотень трагически разрушает мечту о тотальной



прозрачности, показывает, что в человеке всегда остается нечто неучтенное: звериное, ночное, агрессивное. Тогда как распространенный нарратив «охоты на оборотней» работает как аллегория репрессивных практик биополитической власти, непосредственно направленных на контроль отклоняющегося тела и поведения.

Фильмами об оборотнях массовая культура соблазняет зрителя-обывателя самой возможностью необычайной трансформации, дающей силу, скорость, выносливость, обостренные чувства. Звериная природа пугает, но одновременно и необычайно притягивает «маленького» человека реализацией мечты о преодолении человеческой слабости, о выходе за пределы обычного тела, о биологическом превосходстве. Оборотничество напрямую связано с тревожной фантазией о новом, усиленном существе, которое не желает подчиняться прежним ограничительным нормам.

Фильмы об оборотнях непосредственно отражают многовековые идеологические страхи, связанные с биологическими и технологическими модификациями человека, показывая обществу архаического родственника будущего «улучшенного» человека.

В фильмах об оборотнях социальный порядок вариативно пересобирается. В одних сюжетах оборотень – изгой, которого преследует нормальное большинство. В других – представитель новой хищнической элиты, способной диктовать свои правила слабым. В третьих – участник стаи, альтернативной общности. Оборотничество позволяет моделировать разные варианты

биополитического устройства общества: от режима тотального подавления аномалии до мира, в котором аномалия сама становится источником власти.

Идеологическая функция голливудского «ужасного» кино здесь достаточно прозрачна. Фильмы про оборотней десятилетиями эксплуатируют комплекс

«страхов обывателя, связанных с отрицанием природного начала в душе и теле современного псевдоцивилизованного человека и бессознательном ожидании мести со стороны природы за попытку уничтожить её» [Некита, 2018: 2].

Таким образом, фильмы об оборотнях выполняют не только развлекательную, но и диагностическую функцию, визуализируя внутренние конфликты общества, превращая абстрактные биополитические дилеммы в яркие, жесткие и запоминающиеся экранные образы. Кинематографический оборотень оказывается той яркой фигурой, которую массовое сознание одновременно и боится, и осуждает, и романтизирует, тайно желая подобной телесной трансформации. В настоящее время главный тезис биополитической мифологии следующий: цивилизация не столько победила зверя, сколько научилась временно держать его на цепи.

Литература

- Агамбен, Дж. (2011). *Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва: Европа.
- Коломакина, Б. А., & Трубецкой, С. А. (2019). Мифологическая основа мотива превращения в эпосе. *Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Серия: Эпосоведение*, 2(14), 48–57. <https://doi.org/10.25587/SVFU.2019.14.32179>
- Маленко, С. А. (2018). Идеологема «волков и овец»: американские фильмы ужасов в производстве массовой культуры. *Ученые записки Новгородского государственного университета*, 6(18), 42.

- Некита, А. Г. (2018). Антропология оборотничества: американские фильмы ужасов в геополитических трансмутациях визуальной культуры. *Ученые записки Новгородского государственного университета*, 6(18), 1–5.
- Фуко, М. (2010). *Рождение биополитики: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году*. Санкт-Петербург: Наука.
- Хардт, М., & Негри, А. (2006). *Множество: война и демократия в эпоху империи*. Москва: Культурная революция.
- Cooper, M. (2008). *Life as surplus: Biotechnology and capitalism in the neoliberal era*. Seattle: University of Washington Press.
- Esposito, R. (2008). *Bios: Biopolitics and philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hughes, J. (2004). *Citizen cyborg: Why democratic societies must respond to the redesigned human of the future*. Boulder, CO: Westview Press.
- Janssen, F. (2021). *Wolf-women: Femininity and abjection in Ginger Snaps*. Radboud University.
- Lemke, T. (2011). *Biopolitics: An advanced introduction*. New York: NYU Press.
- Mann, C. I. (2020). *Phases of the moon: A cultural history of the werewolf film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Priest, H. (2015). *She-wolf: A cultural history of female werewolves*. Manchester: Manchester University Press.
- Rose, N. (2007). *The politics of life itself: Biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century*. Princeton: Princeton University Press.
- Väliaho, P. (2014). *Biopolitical screens: Image, power, and the neoliberal brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wagner, S. A. (2021). Review of Phases of the moon: A cultural history of the werewolf film, by Craig Ian Mann. *Gothic Studies*, 23(2), 234–236.

References

- Agamben, Dzh. (2011). *Homo sacer. Sovereign power and bare life*. Moscow: Evropa Publ. (In Russian).
- Cooper, M. (2008). *Life as surplus: Biotechnology and capitalism in the neoliberal era*. Seattle: University of Washington Press.
- Esposito, R. (2008). *Bios: Biopolitics and philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fuko, M. (2010). *The birth of biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978–1979*. Saint Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Hardt, M., & Negri, A. (2006). *Multitude: War and democracy in the age of empire*. Moscow: The Cultural Revolution Publ. (In Russian).
- Hughes, J. (2004). *Citizen cyborg: Why democratic societies must respond to the redesigned human of the future*. Boulder, CO: Westview Press.
- Janssen, F. (2021). *Wolf-women: Femininity and abjection in Ginger Snaps*. Radboud University.
- Kolomakina, B. A., & Trubetskoy, S. A. (2019). The Mythological Basis of the Motif of Transformation in the Epic. *Bulletin of the North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosov. Series: Epic Studies*, 2(14), 48–57. (In Russian). <https://doi.org/10.25587/SVFU.2019.14.32179>
- Lemke, T. (2011). *Biopolitics: An advanced introduction*. New York: NYU Press.

- Malenko, S. A. (2018). The ideologeme of "wolves and sheep": American horror films in the production of mass culture. *Scientific Notes of Novgorod State University*, 6(18), 42. (In Russian).
- Mann, C. I. (2020). *Phases of the moon: A cultural history of the werewolf film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nekita, A. G. (2018). Anthropology of werewolfism: American horror films in the geopolitical transmutations of visual culture. *Scientific Notes of Novgorod State University*, 6(18), 1–5. (In Russian).
- Priest, H. (2015). *She-wolf: A cultural history of female werewolves*. Manchester: Manchester University Press.
- Rose, N. (2007). *The politics of life itself: Biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century*. Princeton: Princeton University Press.
- Väliaho, P. (2014). *Biopolitical screens: Image, power, and the neoliberal brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wagner, S. A. (2021). Review of Phases of the moon: A cultural history of the werewolf film, by Craig Ian Mann. *Gothic Studies*, 23(2), 234–236.

Поступила в редакцию / Received 10.01.2026

Поступала после рецензирования / Revised 24.03.2026

Принята к публикации / Accepted 26.06.2026

Об авторе / About the author

Суслов Иван Владимирович – кандидат социологических наук, доцент кафедры философии, Саратовская государственная юридическая академия (Россия, 410056, г. Саратов, ул. Вольская, д. 1).
ORCID: 0000-0003-0991-6368, suslov85@inbox.ru

Suslov Ivan Vladimirovich – Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy. Saratov State Law Academy (1, Volskaya str., Saratov, 410056, Russia).
ORCID: 0000-0003-0991-6368, suslov85@inbox.ru

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest

The author declares that there is no conflict of interest.