



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ИСТОРИИ И ПРАВА

Отражение истории крестовых походов в западном
кинематографе в XX веке

Выпускная квалификационная работа
По направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Современное социально-историческое образование»
Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:
100 % авторского текста

Работа рецензирована к защите
«27» мая 2025 г.

И.о. Зав. кафедрой Истории и Права
[подпись] / Коршунова Н.В.

Выполнил:
Студент группы ОФ – 224-269-2-1
Фольмер Анатолий Александрович

Научный руководитель: кандидат
исторических наук,
доцент кафедры истории и права
Горшков / Горшков С. М.

Челябинск
2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА I. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО И ЕГО

РАЗВИТИЕ В XX ВЕКЕ 11

1.1 Возникновение жанра исторического кино 11

1.2 Трансформация исторического кино в XX веке 16

1.3 Историческое кино как форма коллективной памяти 21

ГЛАВА II. АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ, ОТРАЖАЮЩИХ ИСТОРИЮ

КРЕСТОВЫХ ПОХОДОВ 27

2.1 «Крестоносцы» Сесилия Б. ДеМилля (1935) 27

2.2 Восточно-европейское кино: «Долина пчёл» Франтишека Влачила (1968) и «Крестоносцы» Александра Форда (1960) 33

2.3 Западное художественное кино конца XX века о Третьем крестовом походе: «Львиное сердце» Франклина Шэффнера (1987), «Ричард Львиное Сердце» Дэвида Батлера (1954) 41

2.4 Документальные фильмы: BBC «Crusades» (1995) 48

ГЛАВА III. ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА ФОРМИРОВАНИЕ

МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЭПОХЕ И

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФИЛЬМОВ В ОБРАЗОВАНИИ 54

3.1 Влияние кинематографа на общественное восприятие Средневековья 54

3.2 Использование художественных фильмов в образовательном процессе 59

3.3 Проблемы и риски популяризации истории через кино 64

3.4 Перспективы интеграции исторического кино в инновационные формы визуального исторического образования 69

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 72

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ 78

ВВЕДЕНИЕ

Современное общество получает значительный объём знаний об истории не столько из академических трудов, сколько из произведений массовой культуры — в частности, из кинофильмов. Это делает кинематограф мощным посредником между прошлым и восприятием этого прошлого в массовом сознании. Как подчёркивает современный английский исследователь Э. Сиберри, «массовая культура формирует «альтернативную историческую память», в которой прошлое зачастую адаптируется под культурные и политические ожидания настоящего»¹. Зритель, не всегда способный критически воспринимать увиденное, часто воспринимает экранный образ как достоверное отражение исторических реалий, что делает изучение исторического кино важной задачей историко-культурного анализа.

Историческое кино как особый жанр художественного и документального повествования предполагает реконструкцию определённой эпохи средствами кинематографа. Речь идёт не только о воспроизведении исторического антуража, но и о формировании интерпретации прошлого, где эмоции, визуальные образы и художественные приёмы тесно переплетаются с фактами. Отечественный исследователь Л. Скрыбина справедливо отмечает, что «именно кино обладает уникальной способностью формировать «собирательное представление» о Средневековье, на которое проецируются установки времени создания фильма»².

Уже на раннем этапе историческое кино стало не просто способом визуального пересказа событий, но и средством конструирования образов прошлого, отражающих представления своего времени. Французский киновед и историк Марк Ферро подчеркивал, что «кино не только воспроизводит

¹ Siberry E. *The New Crusaders: Images of the Crusades in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* — Routledge, 2000. — С. 14.

² Скрыбина Л. *Кино. Европа. Средние века. Сезон 1.* — М.: Аграф, 2018. — С. 29.

историю, но и само становится историей, поскольку формирует массовое восприятие событий и персонажей»³. Исторические фильмы не столько документируют прошлое, сколько создают новые нарративы, воздействующие на коллективную память общества.

Американский теоретик Р. А. Розенстоун в своих работах также отстаивал идею, что «исторические фильмы должны рассматриваться как форма исторического познания, параллельная академической историографии. Он предложил различать «классическое историческое кино», стремящиеся к иллюстративной достоверности, и «постмодернистское историческое кино», которое сознательно разрушает границы между историей и вымыслом, фокусируясь на множественности интерпретаций и субъективности опыта»⁴. В этой логике уже ранние фильмы — несмотря на ограниченность выразительных средств — следует понимать не как «упрощённое» отображение истории, а как самостоятельные акты её конструирования.

Особое место в репрезентации прошлого занимает история крестовых походов — один из ключевых сюжетов европейского Средневековья. Крестовые походы были не только военными экспедициями, но и идеологическим, культурным и религиозным феноменом, который продолжает волновать, как историков, так и представителей творческих профессий. На протяжении XX века западный кинематограф неоднократно обращался к событиям крестовых походов, причём каждый новый фильм становился не просто художественным высказыванием, но и отражением актуального для эпохи уровня исторического знания, идеологических ориентаций и культурных стереотипов.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью анализа репрезентации крестовых походов в западном кино XX в. В условиях

³ Ferro M. Cinema et Histoire. — Paris: Denoël, 1989. — С. 15.

⁴ Розенстоун Р.А. История на экране: кино как форма исторического дискурса // История на экране: Кино и историография / Пер. с англ. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 12.

доминирования визуальной культуры кино становится важнейшим каналом формирования исторического сознания, особенно среди молодёжи, для которой экранные образы нередко заменяют чтение источников или научных трудов.

Источниковую базу исследования составляют прежде всего художественные фильмы и документальный сериал:

1. Крестоносцы «The Crusades», Paramount Pictures, США, реж. Сесиль Б. ДеМилль, 1935 г.

2. Крестоносцы «Krzyżacy», Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi, Польша, реж. Александр Форд, 1960 г.

3. Долина пчёл «Údolí včel», Barrandov Studios, Чехословакия, реж. Франтишек Влачил, 1968 г.

4. Ричард Львиное Сердце «King Richard and the Crusaders», Claang Entertainment, США, реж. Дэвид Батлер, 1954 г.

5. Львиное сердце «Lionheart», Orion Pictures, США, реж. Франклин Шэффнер, 1987 г.

6. Крестовые походы «Crusades», BBC Worldwide, Великобритания, реж. и ведущий Терри Джонс, 1995 г.

К категории письменных источников нашей работы можно отнести мемуарные материалы, в частности автобиографию американского режиссёра Сесилия Блаунта Де Милля (The Autobiography of Cecil B. DeMille), опубликованную посмертно в 1959 году под редакцией Дона Лайонса и Кэтлин Уильямс⁵. В ней режиссёр подробно рассказывает о собственных творческих принципах, отношении к исторической достоверности и религиозной символической, а также уделяет внимание съёмкам фильма The Crusades (1935). Де Милль подчёркивает свою цель — «передать дух эпохи» и вызвать у зрителя чувство сопричастности с идеей священной миссии, несмотря на неизбежные вольности в обращении с историческими фактами.

⁵ DeMille C. B. Autobiography. — Prentice Hall, USA, 1959. — С. 214.

Эти мемуары представляют интерес не только как свидетельство эпохи Голливуда 1930-х годов, но и как ключ к пониманию идеологической составляющей одного из первых голливудских фильмов о крестовых походах. Фильмы стали одновременно и культурным продуктом своего времени, и образцом раннего исторического эпика, где грань между художественной реконструкцией и историческим вымыслом часто стирается. Его воздействие на массового зрителя в значительной степени определило визуальные шаблоны восприятия Средневековья и религиозных конфликтов.

Вопросы репрезентации крестовых походов и образа Средневековья в массовой культуре привлекли внимание ряда современных исследователей. Так, британский историк Т. Эсбридж в работе "The Crusades and the Christian World of the West: The Legacy of the Crusades"⁶ анализирует способы восприятия крестовых походов в общественном сознании Запада XIX – начала XX вв. и подчёркивает роль популярной культуры в формировании исторической памяти. Л. Скрыбина в серии книг «Кино. Европа. Средние века» (Сезон 1⁷ и 2⁸) рассматривает образы Средневековья в западноевропейском кино сквозь призму художественных решений, культурных контекстов и мифологизации.

Существенное значение в исследовании имели специализированные исторические труды, посвящённые крестовым походам, созданные как отечественными, так и зарубежными авторами. Фундаментальной базой послужила работа М.А. Заборова «Крестоносцы на Востоке»⁹, в которой подробно рассмотрены политические и религиозные аспекты латинского присутствия в Леванте. Его критика западной историографии позволила

⁶ Эсбридж, Т. Крестовые походы. Войны Средневековья за Святую землю. — М.: Эксмо, 2010. – 576 с.

⁷ Скрыбина Л., Кино. Европа. Средние века. Сезон 1. - М.: Аграф, 2018. - 496 с.

⁸ Скрыбина Л., Кино. Европа. Средние века. Сезон 2. - М.: Аграф, 2019. - 384 с.

⁹ Заборов М. А. Крестоносцы на Востоке. – М.: Наука, 1980. – 450 с.

обострить внимание к идеологическим подтекстам, лежащим в основе как академических, так и экранных нарративов.

Большое внимание было уделено труду французского писателя Амина Маалуфа «Крестовые походы глазами арабов» (*Les croisades vues par les Arabes*, 1983)¹⁰, где события описываются с восточной точки зрения. Эта работа стала особенно значимой при анализе односторонних или упрощённых изображений мусульман в западных фильмах. Маалуф, опираясь на средневековые хроники, показывает, как европейские мифы о «священной войне» расходятся с арабскими источниками, что позволило контекстуализировать экранные искажения и усилить сравнительно-исторический аспект анализа.

Важную историографическую опору также составила книга французского историка Жак Эrsa «История крестовых походов»¹¹, где автор системно и подробно реконструирует ход кампаний, социальный состав участников и идеологические установки эпохи. Работа Ришара помогла соотнести сюжетные линии фильмов с реальными историческими событиями и выявить отклонения от хронологии или структуры крестового движения.

Кроме того, были использованы труды французского историка Жозефа Мишо¹², в которых исследуются интеллектуальные основания средневековой идеологии и роль церкви в легитимации насилия. Его идеи о трансформации религиозного сознания в условиях крестовых походов оказались ценными при разборе сюжетов, в которых насилие романтизируется как акт веры.

Отдельное место занимает работа Е.Г. Кратасюк «Образ Средневековья в западной культуре: исторические фильмы как инструмент репрезентации

¹⁰ Маалуф А., Крестовые походы глазами арабов. - М.: Латтес, 2006. - 203 с.

¹¹ Эрс Ж. История крестовых походов / пер. с фр. М. Ю. Некрасова. — М.: Эксмо, 2015. — 416 с.

¹² Мишо Г., История крестовых походов. - М.: Алетейя, 1999. - 368 с.

прошлого» (СПб: Изд-во СПбГУ, 2014)¹³, в которой автор анализирует, каким образом европейская кинематография адаптирует историческое наследие под запросы массового зрителя. Эта работа была особенно полезна при рассмотрении трансформации образов в фильмах XX века.

Дополнительно в исследование были включены главы из коллективных сборников, таких как «Крестоносцы и Восток» (под ред. А.А. Столярова, М.: РГГУ, 2008)¹⁴, где обсуждаются культурные и межкультурные последствия походов, а также работы И.А. Пановой, посвящённые исторической мифологизации в массовом искусстве.

Источниковую базу третьей главы составили труды, посвящённые вопросам визуальной педагогики и культурной памяти, а также критические рецензии и социологические исследования. Особое внимание было уделено работам М.Т. Студеникин¹⁵ и В.А. Логунова¹⁶, анализирующим применение визуальных источников в школьной практике. Кроме того, в исследовании использованы данные отчёта Оксфордского центра медиаграмотности (2012)¹⁷, выявившего уровень доверия студентов к визуальному контенту, и концептуальные идеи немецкого историка и культуролога Алейды Ассман о механизмах коллективной памяти¹⁸.

¹³ Кратасюк Е. Г. Образ Средневековья в западной культуре: исторические фильмы как инструмент репрезентации прошлого. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. — 224 с.

¹⁴ Крестоносцы и Восток / отв. ред. А. А. Столяров. — М.: РГГУ, 2008. — 368 с.

¹⁵ Логунов В. А. Визуальные источники на уроках истории в основной школе. — М.: Просвещение, 2023. — 2 с.

¹⁶ Студеникин М. Т. Современные технологии преподавания истории в школе: пособие для учителей и студентов высш. пед. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2007. — 57 с.

¹⁷ Donnelly, D. Using Film to Develop Historical Consciousness // History Education Research Journal. — 2020. — Т. 17, № 1. — Р. 114-131

¹⁸ Assmann A. Das lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. — München: C.H. Beck, 2006. — 328 p.

Рецензии из академических и популярных источников (The Guardian¹⁹, JSTOR)²⁰ позволили выявить общественное восприятие фильмов о крестовых походах, а также проследить тенденции в обсуждении их образовательной ценности. Эти источники обеспечили комплексный подход к анализу влияния исторического кино на формирование массовых представлений о Средневековье и обозначили методические ориентиры его применения в учебном процессе.

Большую пользу в изучении становления и ранней истории кинематографа для нас имели труды знаменитого французского киноведа Жоржа Садуля²¹.

Целью данной работы является анализ репрезентации крестовых походов в западном кинематографе XX века.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

1. Показать особенности формирования и эволюции исторического жанра в кинематографе XX века.
2. Определить степень соответствия сюжетов и экранных образов фактическому ходу событий крестовой эпохи.
3. Выявить влияние социокультурного и политического контекста времени создания фильмов на интерпретацию событий.
4. Исследовать художественные приёмы репрезентации крестовых походов в ряде ключевых фильмов, созданных в США и Европе.
5. Оценить воздействие исторических фильмов на массовое восприятие Средневековья и на процессы формирования исторической памяти.

¹⁹ Kreiss, J. Review of the films *Crusades* // The Guardian. — 18.01.2012.

²⁰ Autrey A. Were Peasants Really That Clean? The Middle Ages at the Movies // Journal of Medieval and Early Modern Studies. – 2004. – Vol. 34, No. 2.

²¹ Садуль Ж., Всеобщая история кино: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. В 6-х т. – М.: Искусство, 1958. – Том 4: Послевоенные годы в странах Европы 1919-1929 - 527 с.

Объектом исследования является западный кинематограф XX века, обращающийся к теме крестовых походов.

Предметом — способы репрезентации крестовых походов в художественных и документальных фильмах, их соответствие исторической истине и влияние на массовое сознание.

Методологическую основу исследования составляют общенаучные принципы анализа, синтеза и сравнения. Также в работе использовались специальные искусствоведческие методы, такие как киноведческий подход (включающий анализ жанровых особенностей, авторского стиля, сценарной структуры, операторской и монтажной работы, а также приёмов художественной выразительности, использованных в исторических фильмах), и метод визуальной интерпретации (основанный на сопоставлении экранных образов с историческими источниками, анализе символического наполнения кадра, колористики, композиции, характеров персонажей и способов репрезентации исторических событий и эпох в аудиовизуальной форме).

Структура работы включает введение, три главы, заключение и список источников. В первой главе анализируется развитие исторического жанра в кинематографе XX века. Вторая глава посвящена анализу конкретных фильмов, посвящённых теме крестовых походов, с акцентом на художественные приёмы и историческую достоверность. Третья глава рассматривает влияние исторического кино на массовое восприятие Средневековья и его использование в образовательной практике.

ГЛАВА I. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО И ЕГО РАЗВИТИЕ В XX ВЕКЕ

1.1 Возникновение жанра исторического кино

Зарождение исторического кино как самостоятельного направления тесно связано с общей эволюцией кинематографа, его техническим и художественным развитием, а также с устойчивым интересом общества к образам прошлого. С момента появления кино как искусства в конце XIX века историческая тематика стала одним из первых и наиболее устойчивых направлений, поскольку отвечала, как просветительским, так и идеологическим потребностям времени.

Первые попытки визуальной реконструкции исторических событий возникли практически сразу после изобретения кинематографа. Уже в 1897 году французский режиссёр Жорж Мельес снял «Царя Ирода» и «Похищение Сабинянок» — короткие постановочные сценки, основанные на библейских и античных сюжетах. Чуть позже он обращается к национальной истории, в частности, к образу Жанны д'Арк (1900). Эти фильмы включали элементы костюма, грима, декораций и стилизации — признаки, которые со временем стали неотъемлемыми чертами исторического жанра.

Исторические сюжеты казались зрителям зрелищными, наглядными и значимыми. Уже в конце XIX – начале XX века кинематограф активно обращается к темам далёкого прошлого, мифологии, библейской истории и биографиям великих личностей. Такие фильмы выполняли как развлекательную, так и идеологическую функцию, способствуя формированию коллективной исторической памяти. Важнейшей чертой жанра стало то, что кино позволяло буквально «увидеть прошлое», делая историю визуально осязаемой — это было принципиально новым опытом восприятия по сравнению с литературой или живописью.

Особую роль в становлении исторического кино сыграл именно Жорж Мельес, пионер киноискусства, который первым осознал выразительные

возможности кинематографа как инструмента исторического воображения. Его подход, восходивший к театральной и иллюстративной традиции, стал переходным этапом к пониманию кино как самостоятельной формы художественного моделирования прошлого. Как отмечает киновед Жорж Садуль, «Мельес был первым, кто понял, что кино может служить не только для показа реальности, но и для воссоздания прошлого, мифов, сказок — всего, что питает воображение».²²

Историческое кино изначально развивалось в тесной связи с театральной эстетикой и литературными источниками. Оно наследовало драматическую структуру, костюмированность, пафос, но, в отличие от театра могло воссоздавать исторические ландшафты, батальные сцены, архитектуру, образы толпы. Это визуальное преимущество обеспечивало историческому кино особую убедительность, делая его не только популярным, но и эффективным инструментом воздействия на массовое сознание.

Уже в 1910-х годах можно наблюдать первые попытки научной реконструкции истории средствами кино. Например, фильм «Кабирия» (1914) итальянского режиссёра Джованни Пастроне, повествующий о событиях Второй Пунической войны, продемонстрировал новую степень амбиций: тщательная проработка декораций, массовые сцены, попытка соблюдения хронологической и этнографической достоверности. «Несмотря на элементы художественного вымысла, фильм стал примером того, как историческая реконструкция может сочетаться с драматургической выразительностью».²³

Определяющим шагом к формированию жанра стало появление фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» (1915). Хотя этот фильм часто

²² Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 3: Кино становится искусством (1914 – 1920). - М.: Искусство, 1958. – С. 84.

²³ Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 2: Кино становится искусством (1909 – 1914). - М.: Искусство, 1958. – С. 210

критикуется за откровенно расистский посыл и идеологическую тенденциозность, именно он впервые показал масштабную историческую реконструкцию с претензией на документальность. Это был первый полнометражный фильм с тщательно выстроенной исторической логикой, масштабными батальными сценами и интерпретацией реальных событий (Гражданская война в США) в художественном ключе. Вслед за ним фильм «Нетерпимость» (1916) закрепил за историческим кино статус эпического жанра, способного одновременно работать с несколькими эпохами и универсальными моральными темами.

Таким образом, уже к 1920-м годам можно говорить о сложившемся жанре исторического кино, имеющем следующие ключевые характеристики:

- обращение к конкретным эпохам и историческим персонажам;
- стремление к визуальной достоверности и реконструкции материальной культуры;
- наличие идеологического и воспитательного компонента;
- совмещение фактической основы и художественного вымысла.

Наряду с художественными задачами, историческое кино быстро обрело и общественную функцию — через экранные образы прошлого оно способствовало укреплению чувства национальной идентичности. «Государства — особенно в условиях социальных потрясений и модернизации — активно использовали кино для создания героических образов прошлого, воспроизводства «национального мифа» и укрепления культурной идентичности».²⁴ В этом смысле историческое кино становится идеологическим и культурным полем, на котором разворачивается борьба за интерпретацию прошлого.

Несмотря на технологическую простоту раннего кино и ограниченность выразительных средств, историческая тематика с первых лет становления

²⁴ Ferro M. Cinema et Histoire. — Paris: Denoël, 1989. — P. 17–20.

кинематографа обрела устойчивое место среди предпочтений режиссёров и зрителей. Интерес к изображению исторического прошлого возник задолго до появления кинематографа — в живописи, театре, историческом романе. Однако именно кино впервые дало возможность «оживить» прошлое в движении. Этот эффект был особенно важен в условиях нарастающего кризиса исторической идентичности, характерного для конца XIX века, когда индустриализация и урбанизация отдаляли человека от его культурных корней. Историческое кино стало своего рода компенсацией утраченной связи с прошлым — попыткой наглядно его восстановить. Исторические сюжеты привлекали внимание не только своей визуальной выразительностью, но и возможностью задействовать их в актуальных политических и воспитательных целях. Кино становилось удобной площадкой, на которой можно было предлагать аудитории нужные интерпретации прошлого.

С начала XX века в историческом кинематографе начинают формироваться поджанры, каждый из которых опирается на специфические образы и драматургические структуры. Среди них можно выделить:

- биографический исторический фильм (биофик), посвящённый известным личностям (например, «Наполеон» Абея Ганса, 1927);
- пеплум — фильмы о Древнем Риме, Греции и библейских временах, популярные в 1950–1960-е годы;
- революционная драма, активно развиваемая в советском кинематографе;
- историко-приключенческий фильм, включающий сюжеты о мушкетёрах, крестоносцах, пиратах и др.

Эти жанровые разновидности позволили историческому кино развиваться в разных направлениях: от документально воссозданных реконструкций до откровенно романтизированных и мифологических образов прошлого.

Одновременно с жанровым становлением, историческое кино приобретает важную идеологическую функцию. В СССР оно стало частью государственной культурной политики. Фильмы «Броненосец Потемкин»

(1925) и «Октябрь» (1927) С. Эйзенштейна, несмотря на художественный новаторский стиль, служили задаче легитимации революционного прошлого и воспитывали «исторически правильного» зрителя. В Германии эпохи Третьего рейха исторические ленты использовались как инструмент национал-социалистической пропаганды, воспроизводя образы героического прошлого. В Италии эпохи Муссолини исторические фильмы, обращённые к античной римской истории, стали частью культурной риторики фашистского государства. Японское довоенное кино активно эксплуатировало темы самурайской доблести и национального долга.

Таким образом, уже к 1920–1930-м годам историческое кино заняло прочное место не только в культурной сфере, но и в политике. Его начали активно использовать для формирования нужных образов прошлого и мобилизации массового сознания. Оно позволило государствам разных идеологических систем транслировать свои представления об истории, закреплять нужные образы прошлого в массовом сознании, а также воспитывать лояльного гражданина через идеализированное прошлое. Возникновение исторического кино было обусловлено сразу несколькими факторами: развитием художественных форм, техническим прогрессом и ростом интереса общества к зрительному образу прошлого, доступным массовому восприятию. К 1930-м годам оно стало самостоятельной формой экранного искусства, обладающей своими законами, традициями и идеологическими задачами.

1.2 Трансформация исторического кино в XX веке

Трансформация исторического кино в XX веке представляет собой многослойный процесс, сочетающий в себе техническое развитие кинематографа, изменения в восприятии исторического знания и политические интересы общества. Историческое кино становится не только

формой художественного высказывания, но и активным участником в формировании коллективной исторической памяти.

Одной из причин растущей популярности исторического кино стало стремление общества к визуальному воплощению прошлого в условиях модернизации и кризиса традиционной исторической памяти. Благодаря визуальной природе кино, исторический нарратив стал доступен не только в текстах, но и в динамичных, аудиовизуальных образах, усиливающих эмоциональное восприятие. Тем самым кино нередко выполняло роль медиатора между научной историографией и массовым зрителем, предлагая более доступные и визуально насыщенные интерпретации прошлого.

Исследователи выделяют два подхода в историческом кино: реконструктивный (ориентированный на достоверность деталей) и репрезентативный (фокусирующийся на интерпретации и ценностях). Реконструктивный стремится к точной передаче внешних деталей эпохи (костюмы, декорации, события), а репрезентативный делает акцент на интерпретации, эмоциональном и ценностном осмыслении истории. Как отмечает Роберт Розенстоун, «История в кино — это способ говорить о прошлом с помощью средств художественного повествования».²⁵ Жорж Садуль также подчеркивал, что «кино — это не документ истории, а её художественная реконструкция».²⁶

При этом, как отмечают исследователи визуальной культуры, в отличие от текста, кино обладает свойством иммерсивности: оно не просто сообщает информацию, но «погружает» зрителя в реконструированную реальность, активируя эмоциональную память. Это особенно актуально для исторических

²⁵ Розенстоун Р.А. История на экране: кино как форма исторического дискурса // История на экране: Кино и историография / Пер. с англ. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 25–27.

²⁶ Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 2: Кино становится искусством (1909 – 1914). - М.: Искусство, 1958. – С. 117.

сюжетов, так как они апеллируют к архетипическим образам — войне, страданию, героизму, предательству — легко воспринимаемым вне зависимости от культурной подготовки аудитории.

С технической стороны, важнейшими вехами стали появление звукового кино в 1920-х годах и цветной кинематографии в 1930–1940-х. Звук значительно расширил выразительные средства: диалог, музыка стали важной частью воссоздания атмосферы эпохи. Однако, как справедливо замечал Садуль, «звук при всей своей выразительности усилил склонность кино к театрализации».²⁷ Цветное изображение усиливало эмоциональный эффект, но в ряде случаев (например, в голливудских пеплумах 1950-х) снижало чувство исторической подлинности из-за избыточной декоративности.

Историческое кино стало мощным инструментом идеологического влияния в разных странах. В СССР исторические фильмы (например, «Александр Невский», 1938; «Война и мир», 1965–1967) служили конструированию героической национальной мифологии. Как отмечает М. Ферро, «кино в СССР — это способ не только показать историю, но и внушить её интерпретацию».²⁸

Важно отметить, что в советском историческом кинематографе происходила постепенная эволюция от революционного эпоса к патриотической историко-героической драме. Если в 1920–30-е годы доминировала стилистика агитационного фильма, то с 1950-х годов появляется более сложная структура повествования, психологизм персонажей, эстетизация прошлого. Так, фильм «Андрей Рублёв» (реж. А. Тарковский, 1966) можно рассматривать как попытку философского осмысления русской истории через личную драму художника, а не как идеологическую

²⁷ Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 2: Кино становится искусством (1909 – 1914). - М.: Искусство, 1958. – С. 94–95.

²⁸ Ферро М. Как рассказывают историю детям в разных странах мира. – М.: Книжный клуб 36.6, 2010. – С. 142.

реконструкцию. В 1970–1980-е годы на первый план выходят фильмы, сочетающие высокий художественный уровень с философской рефлексией о судьбах страны, например, «Легенда о Тиле» (1976) А. Алова и В. Наумова. Эти картины выходят за пределы традиционного эпоса и демонстрируют авторский взгляд на историю как на нравственный выбор человека в условиях кризиса.

В фашистской Германии и Италии историческое кино использовалось для романтизации прошлого. В послевоенной Японии и Китае формировался образ истории как борьбы за национальное выживание. В странах, переживших колониализм, историческое кино стало формой деколониального нарратива, давая голос ранее угнетённым народам. Такие фильмы, как «Ганди» (1982, Р. Аттенборо), «Путь домой» (1999, Чжан Имоу), представляют собой примеры исторического кино, в котором особое внимание уделяется личной памяти, идентичности, национальному освобождению и трагическим аспектам колониального прошлого. Это направление отразило смену фокуса: от глобальных имперских историй — к локальным, человеческим и этическим измерениям истории.

После Второй мировой войны наступает этап проблематизации исторического нарратива. Следует подчеркнуть, что Вторая мировая война стала водоразделом в восприятии истории как таковой. Катастрофа цивилизации, Холокост, ядерное оружие и гибель миллионов людей поставили под сомнение прежние героические нарративы. После Второй мировой войны в историческом кино усилилась проблематизация истории: режиссёры всё чаще обращались к темам травмы, вины, памяти жертв и моральной неоднозначности прошлого. Это радикально повлияло на развитие исторического кино, которое отныне было призвано не только увековечивать победу, но и задавать неудобные вопросы о цене этой победы, о морали власти, о судьбе «маленького человека» в истории.

Итальянский неореализм, французская новая волна и британская школа отходят от пафосного повествования и показывают «маленькую» историю. В

1960–1970-е гг. появляется постмодернистское историческое кино, деконструирующее саму идею объективной истории. С 1980-х годов начинается усиление коммерциализации исторического кино.

Голливудские блокбастеры используют исторические образы как бренд, жертвуя достоверностью ради зрелищности. Садуль предупреждал: «Кино может легко превратить историю в декоративный анекдот, если будет следовать лишь зрелищности».²⁹ Современное историческое кино отличается стремлением к мультиперспективности. Оно отказывается от чёткой моральной поляризации и предлагает зрителю самому определять отношение к событиям. Примером служит «Царство небесное» Ридли Скотта (2005), где история крестовых походов подаётся через диалог религий и культур. Роль зрителя трансформируется: он становится не просто потребителем, но и интерпретатором. Как отмечает П. Нора, «в условиях кризиса традиционной историографии место памяти всё чаще смещается на внешние артефакты — памятники, ритуалы, тексты, иными словами — на *lieux de mémoire* (главным местом памяти)»³⁰. Современное историческое кино предлагает зрителю не просто нарратив, но и возможность рефлексивного участия, где визуальный и эмоциональный опыт становятся равноправными формами осмысления прошлого.

Особую актуальность приобретают фильмы, ставящие под сомнение «официальные» версии истории. Их эстетическая и политическая ценность заключается в том, что они открывают пространство для дискуссий, критического мышления и формирования плюралистического исторического сознания. В этом смысле современное историческое кино можно рассматривать как форму гражданской педагогики, способной формировать у зрителя не только эмоциональное переживание, но и критическое отношение

²⁹ Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 4: Послевоенные годы в странах Европы 1919-1929. - М.: Искусство, 1958. – С. 212.

³⁰ Nora P. *Les Lieux de mémoire*. — Paris: Gallimard, 1984. — P. 7-8.

к прошлому и настоящему. Важную роль в признании исторического кино играют международные кинофестивали, где подобные фильмы получают оценки не только за художественные достоинства, но и за историческую корректность. Например, «Список Шиндлера» (1993) Стивена Спилберга, получивший семь премий «Оскар», стал «объектом дискуссий об этике изображения Холокоста и о границах допустимого в визуальной репрезентации травматического прошлого».³¹

Таким образом, трансформация исторического кино в XX веке охватывает не только изменения в технологии и эстетике, но и сдвиг в понимании самой истории: от фиксации — к интерпретации, от героизации — к рефлексии, от монолога — к диалогу. Жанр обретает гибкость, многослойность и политическую чувствительность, что делает его неотъемлемой частью культурного процесса и важнейшим инструментом коллективной исторической памяти.

1.3 Историческое кино как форма коллективной памяти

Уже с первых десятилетий XX века историческое кино стало неотъемлемой частью культурной памяти, выполняя не только эстетические, но и коммуникативные функции. В отличие от научных трудов, фильмы апеллируют к эмоциям и визуальным стереотипам, благодаря чему оказываются более доступными и убедительными для массовой аудитории. Это делает его не просто иллюстрацией истории, но и активным участником в её восприятии, переосмыслении и репрезентации.

Под коллективной памятью в гуманитарных науках принято понимать совокупность представлений, образов и интерпретаций прошлого, устойчиво циркулирующих в обществе и разделяемых его членами. Как подчёркивал

³¹ Manchel F. A Reel Witness: Steven Spielberg's Representation of the Holocaust in Schindler's List // The Journal of Modern History. — Vol. 67, № 1, Mar. 1995. — P. 83–100.

французский социолог Морис Хальбвакс, «коллективная память — это не просто накопление знаний о прошлом, а форма социальной связи, через которую группа осознаёт своё историческое бытие».³² В отличие от индивидуальной памяти, она опирается не на личный опыт, а на символы, ритуалы, образы и медиа, которые делают прошлое значимым в настоящем. Визуальные искусства, и прежде всего кинематограф, становятся важнейшими каналами актуализации этой памяти.

Французский историк Пьер Нора в концепции «мест памяти» подчёркивает, что в условиях утраты органической исторической традиции память всё чаще закрепляется в медиаформах — книгах, памятниках, фильмах. Историческое кино в этом контексте становится одним из важнейших носителей и трансляторов социально значимых интерпретаций прошлого. «Мы живём вовремя, когда память занимает место истории, а кино — как наиболее массовый вид искусства — часто определяет содержание этой памяти».³³

Примером активного участия кино в формировании коллективной памяти может служить французский фильм «Жанна д'Арк» (реж. Л. Бессон, 1999), в котором национальный миф о святой деве получил новую трактовку, близкую к феминистской и антиклерикальной интерпретации. Подобные подходы демонстрируют, как визуальное искусство не только сохраняет, но и переосмысливает образ прошлого.

Особенно ярко это проявляется в фильмах, посвящённых ключевым моментам национальной истории — битвам, правлениям монархов, религиозным конфликтам. Такие фильмы нередко создаются в ответ на социальный запрос, отражая потребность общества в символической стабилизации прошлого. Например, в послевоенной Европе фильмы о Средневековье выполняли важную функцию восстановления национального

³² Halbwachs M. Les Cadres sociaux de la mémoire. — Paris: Albin Michel, 1994. — P. 9.

³³ Nora P. Les Lieux de mémoire. — Paris: Gallimard, 1984. — P. 17.

достоинства и исторической преемственности. Ленты вроде *Krzyżacy* (1960) в Польше или *The Crusades* (1935) в США формировали образы героического прошлого, которые служили не только культурной, но и политической мобилизацией.

Во многих странах именно историческое кино становится инструментом формирования или укрепления национальной идентичности. Через образ прошлого конструируется представление о настоящем: кто мы, откуда пришли и каким должно быть наше будущее. Этот процесс особенно очевиден в фильмах о Средневековье, где исторические персонажи и события символически наделяются современными ценностями. Например, в шведском фильме *Arn: Tempelriddaren* (2007) главного героя изображают как носителя толерантности и гуманизма, хотя сами идеи религиозного диалога для XII века были скорее исключением.

Сравнительный анализ фильмов *Krzyżacy* (1960, Польша) и *Lionheart* (1987, США) показывает, как одна и та же тема – вооружённое столкновение христианского Запада с Востоком – наполняется разными ценностными смыслами. В польской ленте подчёркивается национально-освободительная борьба, в американской – индивидуализм и приключенческий пафос. Таким образом, кино становится зеркалом идеологической повестки общества. Тем самым создаётся образ прошлого, согласованный с актуальной моделью национального самоопределения.

Киноязык позволяет упрощать и эмоционально окрашивать сложные исторические сюжеты, превращая их в легко узнаваемые символы. Например, образ рыцаря-крестоносца в ряде фильмов XX века становится воплощением доблести и веры — вне зависимости от исторических нюансов. По мнению А. Ассман, «такие произведения можно рассматривать как «архивы эмоций», отражающие коллективное восприятие прошлого».³⁴ Исследователи

³⁴ Assmann A. *Das lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.* — München: C.H. Beck, 2006. — P. 130.

визуальной культуры указывают, что массовый кинематограф создаёт устойчивые визуальные штампы — своего рода «визуальную историческую правду», которая формируется благодаря многократному повторению. В качестве примера они приводят образ крестоносца в белом плаще с красным крестом — символ, который, хотя и был редкостью в исторической действительности, стал символом всей эпохи из-за киноиндустрии.

При этом формы исторической памяти, транслируемые через кино, существенно различаются в зависимости от культурного контекста. В англо-американской традиции доминирует модель индивидуального подвига и морального выбора героя. В европейском авторском кино часто превалируют мотивы сомнения, вины, утраты и экзистенциального поиска. В странах Восточной Европы историческое кино зачастую связано с темами национального страдания и сопротивления. Эти различия определяют не только стилистику фильмов, но и способы, с помощью которых общество запоминает и интерпретирует своё прошлое.

Историческое кино также способствует формированию так называемой травматической памяти, особенно в фильмах, обращающихся к болезненным страницам истории. Хотя Средневековье редко осмысливается как травматический опыт, отдельные фильмы актуализируют темы страха смерти, религиозного гнёта и индивидуального отчуждения. Таким образом, кино не только закрепляет героические образы прошлого, но и создаёт пространство для культурной рефлексии и коллективного скорби.

Наконец, важно подчеркнуть, что историческое кино участвует не только в формировании, но и в переписывании коллективной памяти. В разных исторических и политических контекстах одни и те же события могут быть представлены по-разному: от героизации до критического переосмысления. Это делает кино не просто хранителем памяти, а ареной её постоянной реконфигурации. В этом процессе формируются устойчивые мифы, национальные символы, коллективные «истины», которые оказывают влияние не только на массовую культуру, но и на политическое мышление.

Воспринимать историю «глазами кино» становится всё более типичным для молодого поколения. Особенно это заметно в школьной среде, где фильмы о Средневековье часто заменяют классическое чтение. Такие произведения, как *Arn: Tempelriddaren* или *Krzyżacy*, становятся частью семейной и образовательной традиции, формируя эмоциональную связь с прошлым. Кино становится своеобразным посредником между реальной историей и её символическим воспроизведением. Фильмы о Средневековье, будучи частью культурного фонда семьи, школы, телевидения и стриминговых платформ, формируют эмоциональную преемственность, в которой прошлое переживается не как чужое, а как «своё». Это особенно актуально в условиях кризиса чтения и сокращения объёмов академического исторического образования.

Таким образом, историческое кино в XX веке стало важнейшей формой коллективной памяти, влияющей на способы осмысления прошлого, формирования идентичности и интерпретации исторических событий. Эта функция делает его не только предметом эстетического анализа, но и объектом междисциплинарного исследования в области истории, культурологии, социологии и медиапедагогики.

Таким образом, в ходе анализа становления и трансформации исторического кино в XX веке были выявлены ключевые закономерности, определившие развитие жанра и его место в культуре. «Историческое кино возникло как синтез художественного воображения и стремления к визуальной реконструкции прошлого».³⁵ Его популярность во многом обусловлена способностью не только «показывать» историю, но и эмоционально вовлекать зрителя, предлагать ему идентификацию с определёнными образами, моральными оценками и культурными мифами.

³⁵ Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 3: Кино становится искусством (1914 – 1920). - М.: Искусство, 1958. - С. 311.

Технические достижения — звук, цвет, монтаж, визуальные спецэффекты — расширили выразительный арсенал кинематографа и усилили его воздействие на массовое сознание. Однако идеализация истории часто сопровождалась её упрощением и драматизацией, что вело к формированию устойчивых визуальных клише, затрудняющих критическое восприятие исторического процесса. Особую роль в этом сыграло историческое кино о Средневековье, где архетипические образы рыцарства, религиозного фанатизма и крестовых походов обрели символическую устойчивость, независимую от научной достоверности.

Историческое кино в XX веке стало важной формой коллективной памяти. Оно не только транслирует представления о прошлом, но и участвует в их формировании, закрепляя в массовом сознании определённые интерпретации исторических событий. Через фильмы происходит не просто воспроизведение, но и культурное переосмысление прошлого в соответствии с актуальными политическими, идеологическими и эстетическими установками. В разных странах кино стало средством выражения национальной идентичности, способом рефлексии над травматическим опытом и инструментом символического воспроизводства социальной памяти.

В условиях нарастающей визуализации культуры, исследование исторического кино приобретает особую значимость. Это касается и фильмов о крестовых походах, в которых художественный вымысел переплетается с коллективными ожиданиями и культурной памятью. Подобные фильмы требуют анализа не только с точки зрения содержания, но и как медиальных объектов, влияющих на формирование исторического сознания зрителя.

ГЛАВА II. АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ, ОТРАЖАЮЩИХ ИСТОРИЮ КРЕСТОВЫХ ПОХОДОВ

История крестовых походов в XX веке оказалась не только предметом изучения профессиональных историков, но и важным элементом массовой культуры. Особое место в этом процессе занимает кинематограф, который стал эффективным инструментом визуализации прошлого и одновременно — носителем коллективной памяти, в значительной степени формирующей представления о Средневековье у широкой аудитории. В рамках данной главы будут рассмотрены фильмы, отражающие различные аспекты истории крестовых походов, произведённые в Западной и Восточной Европе, а также в США. Анализ будет осуществляться с опорой на исторические источники, научные интерпретации и современную медиевистику, включая труды Элизабет Сиберри, А. И. Филюшкина, Джонатана Райли-Смита и других исследователей.

2.1 «Крестоносцы» Сесия Б. ДеМилля (1935)

Фильм *The Crusades* (Крестоносцы) (1935) американского режиссёра Сесия Б. ДеМилля стал одной из первых масштабных попыток воссоздания образа крестовых походов в условиях классического Голливуда. «В отличие от позднейших европейских и авторских лент, фильм ДеМилля сочетает в себе элементы идеологического мифа, зрелищности и культурной репрезентации религиозной войны в формате, доступном для массового американского зрителя межвоенного времени».³⁶ Его исключительная роль заключается не только в жанровом прецеденте, но и в том, что данная картина задала определённый визуальный и нарративный канон, который сохранялся в западной культуре на протяжении десятилетий. *The Crusades* вызвал

³⁶ DeMille C. B. *Autobiography*. — Prentice Hall, USA, 1959. — P. 278–285.

неоднозначную реакцию как в США, так и за их пределами, включая Советский Союз, где фильм был подвергнут критике с позиций антиклерикального и антимилитаристского дискурса.

Фильм стал не только одним из первых звуковых эпосов о Средневековье, но и знаковым произведением американского кинематографа, обращённого к религиозной и исторической тематике. Его создание совпало с периодом возрастания интереса к образу рыцарства и духовной миссии Запада, что, как отмечает Элизабет Сиберри, связано с «интенсивным возрождением крестового нарратива в популярной культуре в 1930-х годах. ДеМилль стремился не просто рассказать историю крестового похода, но придать ей характер моральной притчи, в которой соединяются религиозный пафос, патриотизм и героизм».³⁷

Автобиография режиссёра подтверждает, что идея фильма родилась как часть его более широкой программы — показать героическое прошлое как нравственный ориентир для современности. ДеМилль писал: «Я всегда видел в истории не просто хронологию, но способ говорить со зрителем о вечных ценностях».³⁸ В фильме *The Crusades* эта установка реализуется через образ короля Ричарда Львиное Сердце, который представлен не как сложная историческая фигура, а как символ христианского рыцарства, проходящего путь внутреннего очищения.

Фильм представляет собой характерный пример голливудской исторической драмы эпохи межвоенного периода. Картина обращается к событиям Третьего крестового похода (1189–1192 гг.), но делает это в духе символического и морально окрашенного эпоса, характерного для кинематографа ДеМилля. Центральным персонажем выступает король Англии Ричард Львиное Сердце, которого авторы выводят не столько как

³⁷ Siberry E. Remembering the Crusades: memory and the material culture of the crusades. — Taylor & Francis, 2024. – P. 115.

³⁸ DeMille C. V. Autobiography. — Prentice Hall, USA, 1959. – P. 278–285.

исторического правителя, сколько как архетипического героя на пути духовного преображения. Сюжетная линия намеренно упрощена: Ричард отправляется в крестовый поход, чтобы избежать навязанного брака, но в процессе войны, любви и страдания обретает веру, цель и внутреннюю зрелость.

Фильм наполнен мелодраматическими элементами, включая вымышленный роман между Ричардом и иерусалимской принцессой Береникой, который не имеет исторического основания. Такая сюжетная линия подчёркивает тенденцию к романтизации Средневековья, свойственную голливудскому кино начала XX века. Политические и военные реалии Третьего крестового похода подменяются моральной притчей о добродетели и прозрении. Сложности отношений между христианскими монархами, участие Филиппа II Французского, дипломатическая борьба и экономические интересы полностью нивелированы, уступая место простой дихотомии добра и зла.

Исторические фигуры подвергнуты значительной художественной переработке. Ричард представлен как варварствующий, но внутренне благородный лидер, который лишь через любовь и страдание обретает подлинную христианскую добродетель. Особый интерес представляет образ мусульманского полководца Саладина, который в фильме показан с неожиданным для своего времени благородством. Несмотря на то, что он выступает антагонистом, персонаж лишён типичных черт «восточного злодея» — напротив, Саладин разумен и великодушен. Это визуальное и нарративное решение контрастирует с расхожими клише 1930-х годов и, как подчёркивает Элизабет Сиберри, «предвосхищает позднейшие попытки гуманизировать образ мусульманина в популярной культуре».³⁹ Вместе с тем, этот благородный образ служит скорее усилению идеализации Ричарда, чем

³⁹ Siberry E. The New Crusaders: Images of the Crusades in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. — Routledge, 2000. – P. 115.

подлинному диалогу между культурами. Подобная трактовка придаёт фильму налёт универсалистского морализаторства, в котором оба враждующих лидера оказываются, в сущности, носителями схожих духовных идеалов.

Отдельного внимания заслуживает визуальный стиль фильма. Как отмечает Роберт Бирчард в биографии режиссёра, картина «стала триумфом студийной реконструкции: каждая деталь — от костюма до мизансцены — работала на создание монументального образа Западной христианской цивилизации». «Однако эта визуальная выразительность не была подкреплена исторической достоверностью. Фильм содержит множество анахронизмов и художественных вольностей, включая вымышленный роман между Ричардом и принцессой Береникой, который, по признанию самого ДеМилля, был введён «для драматического баланса».⁴⁰

Драматургия фильма строится по схеме моральной трансформации героя. Ричард в начале картины — грубый, эгоистичный, равнодушный к религии и долгу. Но именно путь, война и любовь меняют его. Как признавался сам ДеМилль, он стремился показать «не политическую хронику, а духовное путешествие».⁴¹ В этом смысле *The Crusades* ближе к притче, чем к историческому фильму в строгом понимании. Момент прозрения Ричарда, снятый в полутёмной церкви, наполнен световыми контрастами и музыкальным напряжением, подчёркивающим внутренний перелом.

Символическая и религиозная нагрузка фильма очевидна: каждый крупный кадр несёт в себе библейскую или идеологическую аллюзию. Крестоносцы изображены не как военные завоеватели, а как носители света, идущие сквозь тьму. В финале, когда войска входят в Иерусалим, камера поднимается вверх, а образ креста становится центральной визуальной доминантой. Это решение, как подчеркивает киновед Лоррейн Сток,

⁴⁰ DeMille C. V. *Autobiography*. — Prentice Hall, USA, 1959. — P. 279.

⁴¹ DeMille C. V. *Autobiography*. — Prentice Hall, USA, 1959. — P. 281.

«завершает фильм не в историческом, а в теологическом смысле подчеркивает духовную доминанту сцены — освящение, а не просто триумф».⁴²

Значительную роль в фильме играет музыка, которая сопровождает не только батальные сцены, но и моральные акценты. Как отмечает анализ Лоррейн Сток показывает, что партитура может быть столь же важна, как сам сценарий, управляя симпатией к персонажам и создавая нужный тон каждой сцены. Монтаж — резкий, эпизодичный, в ряде случаев напоминающий монтаж советского кино конца 1920-х годов, хотя и без его идеологической сложности. Особенно выделяются сцены массовых шествий: камера движется с низкой точки, поднимая рыцарей и духовенство до уровня иконографических образов. Это подчёркивает близость стилистики ДеМилля к «библейской картине» в духе живописи XIX века, что нередко критиковалось, но сознательно сохранялось самим автором.

Фильм *The Crusades* не может рассматриваться как достоверная реконструкция событий крестовых походов. Тем не менее, он представляет значительный интерес как источник по истории восприятия Средневековья в массовой культуре. Он демонстрирует, каким образом голливудский кинематограф формирует устойчивые архетипы, превращая сложную и неоднозначную эпоху в наглядную притчу о христианской миссии, духовном перерождении и борьбе с «языческим злом». Этот подход к истории, в котором доминируют моральные категории, а не научный анализ, показывает ограниченность, но вместе с тем — высокую эффективность кино как средства формирования исторических представлений.

Советская критика формулировала свой взгляд иначе: уже после международного проката фильм обсуждали в номере № 7 журнала *Искусство кино* за 1937 год, где он обвинялся в пропаганде католицизма и правозащитной риторике, маскирующей империалистические настроения. Такой подход

⁴² Stock L.K. *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes* / ed. N. Haydock, E.L. Ridsen. – Jefferson: McFarland & Co., 2009. – P. 103–105.

очень характерен для советской киноведческой традиции 1930–40-х годов. Критики отмечали, что фильм возрождает «мифологизированную схему религиозной войны, в которой замалчиваются реальные экономические и политические причины крестовых походов».⁴³ Подобная оценка соответствовала более широкой тенденции советского подхода к историческому кино, в котором подчеркивалась «классовая сущность рыцарства» и его «репрессивная роль в отношении народных масс».

Сравнительный анализ зарубежных и советских рецензий позволяет сделать вывод о двойственном восприятии фильма: с одной стороны, он воспринимался как визуально впечатляющий, эстетически цельный, с другой — как идеологически ангажированный и исторически недостоверный. Тем не менее, его влияние на последующую традицию изображения крестовых походов трудно переоценить. Как подчёркивает Сиберри, «визуальный канон, установленный ДеМиллем, стал моделью для образов крестовых походов в последующих десятилетиях» и оказал «значительное влияние на то, как массовая культура визуализировала религиозные войны».⁴⁴

Таким образом, фильм Сесила Б. ДеМилля — это не историческая хроника, а культурный текст, репрезентирующий мировоззрение своей эпохи. Его значимость заключается не в точности, а в воздействии: он формирует образ Средневековья как пространства героизма, веры и жертвы, встраивая этот образ в контекст американского морального универсализма 1930-х годов. В этом смысле *The Crusades* — яркий пример того, как кинематограф не просто отражает прошлое, но и активно его переписывает.

⁴³ Журнал «Искусство кино». — М.: Искусство, 1937, № 7. — С. 39

⁴⁴ Siberry E. *Tales of the crusades*. — Taylor & Francis, 2021. — P. 117

2.2 Восточно-европейское кино: «Долина пчёл» Франтишека Влачила (1968) и «Крестоносцы» Александра Форда (1960)

Фильмы восточноевропейских режиссёров, посвящённые теме крестовых походов и орденов, отличаются от западного кинематографа более критическим и драматургически сложным отношением к Средневековью. Для стран социалистического блока в XX веке обращение к историческому прошлому, в том числе к эпохе крестовых походов, было не столько способом эстетической рефлексии, сколько инструментом культурной идентичности, политической памяти и идеологического противопоставления Западу. В этом контексте особый интерес представляют два фильма: *Údolí včel* (1968) чешского режиссёра Франтишека Влачила и *Krzyżacy* (1960) польского режиссёра Александра Форда.

Чешский фильм *Údolí včel* («Долина пчёл»), снятый Франтишеком Влачилом в 1968 году, представляет собой редкий пример восточноевропейского кинематографа, осмысляющего Средневековье не через призму героики или морализаторства, а как трагическое столкновение веры, власти и индивидуального выбора. Картина сочетает глубокий философский подтекст со строгой визуальной эстетикой, противопоставляя аскетичное монашеское существование личной свободе и человеческой близости. На фоне распространённых в западной культуре романтизированных образов крестовых походов, *Údolí včel* предлагает мрачную, психологически насыщенную версию истории духовного подчинения и экзистенциального бунта.

Как справедливо отмечает А. И. Филюшкин, Влачил в своей картине «рассказывает не о крестовом походе, а о состоянии европейской души, подавленной дисциплиной и потерявшей живое чувство».⁴⁵ Сам поход в фильме почти не показан — он остаётся за кадром, как историческая тень,

⁴⁵ Филюшкин А. И. Как сегодня изучать историю Восточной Европы? // Материалы круглого стола на Петербургском историческом форуме. – 2019. – С. 4.

определяющая моральное напряжение персонажей. Это придаёт фильму черты медитации, а не исторического нарратива: в нём важна не эпоха, а страх перед ней, её проникающая в сознание структура.

Фильм рассказывает о молодом дворянине Ондржее, которого отец отправляет в Тевтонский орден — монашеско-рыцарскую организацию, участвовавшую в крестовых походах и миссионерской деятельности в Восточной Европе. Ондржей проходит через опыт религиозного подчинения, но в какой-то момент осознаёт насилие, лежащее в основе «духовной дисциплины», и бежит от ордена. Его преследует бывший соратник Армин, верный строгому кодексу, что приводит к трагическому финалу. Эта сюжетная линия символизирует конфликт между индивидуальной совестью и религиозной идеологией, между человеческим и догматическим, живым и мёртвым.

Образ тевтонского ордена в фильме далёк от привычной визуализации рыцарства как носителя христианской цивилизации. Влачил показывает «монашеское братство не как героическое сообщество, а как жестокую структуру, подавляющую личность во имя абстрактной духовной идеи. В этом смысле *Údolí včel* предлагает остро критический взгляд на монашеские ордена, демифологизируя их образ».⁴⁶ В XIX веке, напротив, как подчёркивает Питер Хеймс, «европейская культура активно романтизировала рыцарские ордена, особенно тевтонцев, превращая их в символы порядка, чести и христианской миссии. Влачил разрывает с этой традицией, показывая не свет, а тень ордена — его фанатизм, закрытость и насилие».⁴⁷

Визуальный язык фильма — сдержанный, холодный, почти монохромный — усиливает ощущение внутреннего напряжения. Монастырские интерьеры, заснеженные равнины, темные силуэты,

⁴⁶ Heims P. *The Czechoslovak New Wave*. — London: University of California Press. Ltd, 1985 — P. 122–125.

⁴⁷ Heims P. *The Czechoslovak New Wave*. — London: University of California Press. Ltd, 1985 — P. 122–125.

бесконечные молчания создают пространство внутреннего дискомфорта. Как отмечает Т. А. Лучицкая, визуальное Средневековье в восточноевропейском кино чаще связано с мотивами контроля и отчуждения, нежели с приключением и героизмом. «Это особенно заметно у режиссёров Восточной Европы, которые используют Средневековье не как фон для героических эпопей, а как средство визуализации структур насилия и власти».⁴⁸

Религиозность в фильме не дана как искреннее устремление к Богу, а как дисциплинарная практика. Армин — ревностный последователь правил — оказывается неспособным к состраданию. Его фанатизм противопоставлен сомнениям Ондржея, который ищет подлинную духовность за пределами ордена. Этот конфликт отсылает к важной теме: может ли религиозная вера существовать без института, и может ли институт быть без насилия. Эти вопросы были особенно актуальны для Восточной Европы 1960-х годов, что делает фильм также скрытой аллегорией политической ситуации в социалистических странах.

Интересно, что фильм почти не использует ярких визуальных символов крестовых походов: здесь нет ни сцен сражений, ни геральдики, ни святых реликвий. Это осознанный отказ от «кинематографических клише», который, по мнению Лучицкой, и «делает фильм особенно сильным в плане исторической репрезентации. Он не подменяет смысл зрелищем, не превращает Средневековье в декорацию, а, напротив, выстраивает мир внутренне противоречивый и этически сложный».⁴⁹

Údolí včel — редкий случай, когда кино о Средневековье не упрощает, а усложняет историческую память. В фильме нет героев в привычном смысле: есть люди, борющиеся с верой, друг с другом, с собой. Этот подход резко отличается от западной традиции кинематографа крестовых походов, где

⁴⁸ Лучицкая Т. А. Образы прошлого: история и экран. — СПб.: Алетейя, 2011. — С. 215–230.

⁴⁹ Лучицкая Т. А. Образы прошлого: история и экран. — СПб.: Алетейя, 2011. — С. 215–230.

преобладают темы миссии, борьбы, чести. Как подчёркивает Сиберри, «именно в XX веке фильмы и книги стали главным механизмом трансляции «позитивного образа крестового похода» — как миссии ради цивилизации, даже несмотря на её насильственный характер. Влачил предлагает иную модель: он показывает, что за идеей всегда скрываются конкретные судьбы, и далеко не всегда — счастливые».⁵⁰

Таким образом, *Údolí včel* — это фильм, который предлагает серьёзную историко-культурную и философскую критику образа крестоносца. Он отказывается от патетики, от героизации и от зрелищности — ради правды внутреннего конфликта. В этом заключается его особая значимость в контексте кинообраза крестовых походов: он разрушает романтический миф и заменяет его экзистенциальным свидетельством о том, как идея может убить человека, если в ней нет любви.

В противовес этому фильму, польская картина *Krzyżacy*, снятая Александром Фордом по мотивам одноимённого романа Генрика Сенкевича, предлагает масштабную историко-патриотическую реконструкцию борьбы с Тевтонским орденом в конце XIV – начале XV века. Фильм стал событием не только в польском, но и в советском культурном пространстве. Он рассматривался как «кинохроника национального сопротивления», в котором орден выступает символом внешней угрозы, а народ — как носитель справедливой силы и освободительного начала».⁵¹ Согласно данным из сборника «Мобилизованное Средневековье», «при создании фильма использовались консультации видного историка Станислава Кучиньского,

⁵⁰ Siberry E. *The New Crusaders: Images of the Crusades in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. — Routledge, 2000. — P. 114–117.

⁵¹ Кратасюк Е.Г. *Образ Средневековья в западной культуре: исторические фильмы как инструмент репрезентации прошлого*. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. — С. 89.

специалиста по Ягелло, что придавало повествованию научную основу, несмотря на его художественность».⁵²

Форд строит повествование в духе эпической борьбы: польские земли изображены как мирное, справедливое и христиански настроенное общество, тогда как тевтонские рыцари — как жестокие, жадные, фанатичные агрессоры, прикрывающие религиозными лозунгами свои политические и территориальные амбиции. Эта модель восходит к антикатолическим и антинемецким нарративам XIX века, в которых, как указывает Элизабет Сиберри, «крестоносцы зачастую становились символами не благородства, а угнетения, особенно в национальных литературах Восточной Европы».⁵³ В Польше, пострадавшей от немецкой оккупации в годы Второй мировой войны, этот образ получил особую актуальность.

Образ рыцаря-крестоносца в фильме лишён героических черт. Он представляется как безликий исполнитель жестокой воли ордена, как механизм исторического насилия. Это противоположность западной традиции, где, как подчёркивает Сиберри, вплоть до начала XX века сохранялся устойчивый образ «великодушного христианского воина».⁵⁴ В *Krzyżacy* эта романтическая модель деструктивно разрушена. Тевтонский орден выступает здесь как идеологизированная структура, где личность подчинена догме, а религия используется как прикрытие экспансии.

Важно, что фильм создавался в контексте социалистической Польши, что определило его интерпретационную направленность. Борьба с тевтонцами подавалась как символ национального сопротивления, сплочённости и героизма народа. Этот подход соответствует феномену «исторического кино

⁵² Фильюшкин А. И. (ред.). *Мобилизованное Средневековье*. В 2 т. — СПб.: Европейский университет, 2023. — С. 246.

⁵³ Siberry E. *The New Crusaders: Images of the Crusades in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. — Routledge, 2000. — P. 117.

⁵⁴ Siberry E. *Remembering the Crusades: memory and the material culture of the crusades*. — Taylor & Francis, 2024.— P. 127

как инструмента политического воспитания», который был характерен для государств Восточного блока. Как отмечает Т. А. Лучицкая, «в социалистических странах Средневековье на экране чаще всего использовалось не для реконструкции, а для репрезентации идеологически важных тем: классовой борьбы, народного единства, сопротивления тирании».⁵⁵

Визуальный язык фильма подчёркивает противопоставление: поляки изображены в светлых, «земных» тонах, в одежде, подчеркивающей связь с природой и народом. Тевтонцы — в тёмных, унифицированных, почти театральных доспехах, что визуально усиливает их нечеловеческую, обезличенную сущность. Как подчёркивает Лучицкая, «такое стилистическое решение делает фильм не просто историческим, а метафорическим — Средневековье здесь не столько эпоха, сколько код культуры, через который общество говорит о себе».⁵⁶

Фильм *Krzyżacy* остаётся в польской культуре важнейшим элементом национального исторического воображения. Он формирует устойчивую модель восприятия Средневековья как времени угрозы и героического противостояния, где крестоносцы — не освободители, а поработители. Эта трактовка соответствует культурной потребности в восстановлении справедливости и подтверждении собственной исторической правоты. В этом смысле *Krzyżacy* — один из немногих фильмов, в которых крестоносец становится отрицательным героем, разрушая привычную для западной массовой культуры традицию романтизации.

В советской киноведческой среде фильм Форда получил широкое признание. В рецензиях журналов «Советский экран» и «Искусство кино» подчёркивалось, что «*Krzyżacy* демонстрирует «связь героического прошлого

⁵⁵ Лучицкая, С. И. Крестовые походы // Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Я. Гуревича. — М.: РОССПЭН, 2003. — С. 94.

⁵⁶ Лучицкая, С. И. Крестовые походы. Идея и реальность. — СПб.: Наука, 2019.. — С. 201.

с современным чувством национального достоинства. Особенно выделялась сцена Грюнвальдской битвы, о которой писали, как о «воплощённой притче о народной победе над тевтонским произволом». Критик Л. Брагин в 1961 году отмечал: «Фильм Александра Форда — это не только повествование о прошлом, но и откровенный взгляд на вечную борьбу света и тьмы. В нём героизм — это доблесть народа, а не слава князей».⁵⁷

Интересно, что восприятие фильма в Польше и в Советском Союзе имело разные культурные акценты. В Польше *Krzyżacy* воспринимался как утверждение исторического достоинства и легитимация независимой культуры, в то время как в СССР картина читалась через призму универсалистского антинемецкого кода, созвучного образу Великой Отечественной войны. Победа под Грюнвальдом интерпретировалась как предвосхищение антифашистской борьбы XX века. Подобное прочтение было частью широкой культурной стратегии, в рамках которой Средневековье превращалось в зеркало современности и её идеологических ориентиров.

Следует учитывать и литературный контекст. Роман Сенкевича был не просто историческим произведением — он создавался как культурный акт сопротивления германизации в условиях разделённой Польши. Как отмечает Филюшкин, «для польского читателя конца XIX века тевонец был не рыцарем, а чиновником, солдатом, носителем чужой власти».⁵⁸ То, что *Krzyżacy* стал первой книгой, изданной в освобождённой Польше в 1945 году, придаёт фильму дополнительную символическую нагрузку: это не просто адаптация, а акт национальной памяти.

Образы *Krzyżacy* контрастируют с минимализмом *Údolí včel*: Форд делает ставку на массовые сцены, живописные баталии и выразительный символизм. Особенно запоминается сцена битвы под Грюнвальдом, снятая в

⁵⁷ Брагин Л. Свет и тень рыцарства // Советский экран. — 1961. — № 7. — С. 6–7.

⁵⁸ Филюшкин А. И. История в польской литературе XIX века: между прошлым и будущим // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2015. — № 4. — С. 173.

масштабной композиции, с панорамной камерой, подчёркивающей мощь народного воинства. Как подчёркивает Т. А. Лучицкая, «для социалистического кинематографа характерна установка на «массовую героику» и «антифеодальную риторику», в рамках которой Средневековье становится ареной народного сопротивления, а не религиозной экспансии».⁵⁹

Таким образом, *Krzyżacy* представляет собой историческое кино, глубоко встроенное в процесс формирования национальной идентичности. Он опирается на устойчивые архетипы, но переопределяет их в соответствии с идеологией времени и культурным запросом. Через отрицание ордена как морального авторитета фильм предлагает зрителю альтернативную модель истории: не религиозной миссии, а сопротивления насилию. В контексте кинообраза крестовых походов *Krzyżacy* уникален тем, что демонстрирует обратную сторону мифа — не духовный порыв, а политическую агрессию, не святость, а лицемерие, не героизм, а догматизм.

Таким образом, оба фильма, *Údolí včel* и *Krzyżacy*, представляют разные направления восточноевропейской традиции кинематографического изображения крестовых походов. Первый — это авторская философская драма о человеке внутри системы. Второй — идеологически насыщенный исторический эпос, опирающийся на романтическую литературу и национальную мифологию. В обоих случаях крестовые походы и религиозные ордена становятся не самостоятельной темой, а фоном для осмысления власти, насилия, веры и исторической справедливости.

⁵⁹ Лучицкая Т. А. Визуальное Средневековье: Репрезентации прошлого в восточноевропейском кино. // В сб.: Средние века на экране. — М.: Индрик, 2012. — С. 153.

2.3 Западное художественное кино конца XX века о Третьем крестовом походе: «Львиное сердце» Франклина Шэффнера (1987), «Ричард Львиное Сердце» Дэвида Батлера (1954)

Третий крестовый поход (1189–1192 гг.) стал одним из самых символически насыщенных этапов крестоносного движения, прежде всего из-за участия в нём двух харизматичных лидеров — короля Англии Ричарда I Львиное Сердце и султана Саладина. В массовом сознании именно этот поход ассоциируется с классическим образом рыцаря и с романтизированной версией столкновения Востока и Запада. Неудивительно, что Третий поход неоднократно становился объектом художественной репрезентации в кинематографе. Однако трактовки его событий значительно варьируются — от морализаторских и героических до драматических и психологически сложных. Это особенно заметно при сравнении трёх картин, созданных в конце XX века: *Lionheart* (1987), *King Richard and the Crusaders* (1954).

Фильм *Lionheart* американского режиссёра Франклина Шэффнера — нетипичная лента о крестовом походе, в центре которой находятся не герои хроник, а дети, сопровождающие войско Ричарда в Святую землю. Вопреки названию, король появляется на экране лишь фрагментарно. Основное внимание сосредоточено на травматическом опыте несовершеннолетних, втянутых в насилие, идеологию и смерть. Такой подход позволяет авторам дестабилизировать классический рыцарский миф, показать войну глазами тех, кто обычно исключён из героического нарратива. Как подчёркивает Т. А. Лучицкая, это «поворот к периферийному взгляду, в котором героизм заменяется страхом, а путь — потерей».⁶⁰

Лента переносит зрителя в условное Средневековье, где группа детей становится участниками крестового похода, ведомого идеализированным рыцарем. Несмотря на присутствие ряда исторических отсылок, фильм

⁶⁰ Лучицкая Т. А. Визуальное Средневековье: Репрезентации прошлого в восточноевропейском кино // В сб.: Средние века на экране. — М.: Индрик, 2012. — С. 158.

отходит от документальной реконструкции и сознательно выбирает путь романтической аллегии, что делает его ценным источником для изучения восприятия крестовых походов в массовой культуре второй половины XX века.

Сюжет фильма основан на так называемом «Детском крестовом походе» 1212 года, историческом эпизоде, сам факт которого остаётся спорным в историографии. В научной литературе отмечается, что «образы детей-крестоносцев в XIX–XX вв. использовались как аллегория невинности, жертвы и наивной веры — темы, глубоко укоренённые в христианской культуре Запада».⁶¹ В этом контексте *Lionheart* продолжает визуально-мифологическую традицию, в которой крестовый поход становится не столько историческим событием, сколько моральной притчей о доблести, преданности и утрате.

Главный герой фильма, рыцарь по имени Роберт, изображён как благородный и самоотверженный защитник детей. Его образ — прямое продолжение викторианского архетипа «чистого воина», который, по словам Элизабет Сиберри, «был важным компонентом культурного мифа о крестовых походах в литературе и живописи XIX века».⁶² Роберт лишён политических интересов, он не принадлежит к реальной системе власти, его миссия — нравственная, а не военная. По мнению Стивена Принса «Подобная редукция политического и религиозного контекста отражает общее стремление американского кино 1980-х к универсализации морали: борьба не между религиями, а между добром и злом как абстрактными категориями»⁶³.

⁶¹ Браун П. Культ святых: его становление и роль возникновение в латинском христианстве / пер. с англ. А. Ю. Гуревича. — М.: РОССПЭН, 2004. — 207 с.

⁶² Siberry E. Remembering the Crusades: memory and the material culture of the crusades. — Taylor & Francis, 2024. — P. 142–150.

⁶³ Prince S. American Cinema of the 1980s: Themes and Variations. — New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2013. — P. 45–67.

Фильм избегает сложной религиозной проблематики крестовых походов. Образы мусульман либо практически отсутствуют, либо предельно упрощены, а конфликт сводится к борьбе детей с продажными торговцами, наёмниками и предателями. Это свидетельствует о полной деполитизации сюжета, что соответствует тенденции семейного кинематографа той эпохи. В работах Т. А. Лучицкой подчёркивается, что «подобный подход — отрыв исторического материала от конкретного контекста — характерен для культуры массового потребления, где Средневековье превращается в декоративный фон для универсальных моральных сюжетов».⁶⁴

Визуально фильм оформлен в духе романтического фэнтези: пейзажи подчёркивают чувство пути и преодоления, а костюмы и оружие лишь условно напоминают реальные исторические артефакты. Вместо реконструкции зрителю предлагается символическая эстетика: белые одежды детей, идеализированный рыцарь, «злодейская» тьма против «светлой» миссии. «Такой подход восходит к романтическому искусству XIX века, где Средневековье служило проекцией моральных идеалов — что активно эксплуатировалось в кинематографе XX века».⁶⁵

С точки зрения культурной памяти, *Lionheart* не создаёт нового взгляда на Средневековье, а закрепляет уже существующие стереотипы. Как отмечает Сиберри, «обращение к теме Детского крестового похода в культуре XX века всегда сопровождалось элементами патетики и морализаторства — дети трактовались как «жертвы веры», чья судьба вызывает сочувствие и одновременно мобилизует нравственный импульс».⁶⁶ Фильм Шеффнера следует именно этому канону, создавая пространственную притчу, не

⁶⁴ Лучицкая, С. И. Крестовые походы. Идея и реальность. — СПб.: Наука, 2019. — С. 112.

⁶⁵ Prince S. *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*. — New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2013. - P. 140.

⁶⁶ Siberry E. *Remembering the Crusades: memory and the material culture of the crusades*. — Taylor & Francis, 2024. — P. 153–168.

претендующую на историческую глубину, но активно работающую с эмоциональной памятью.

Таким образом, *Lionheart* представляет интерес прежде всего, как документ культурной эпохи, в которой крестовые походы становятся объектом вторичной переработки, адаптированной под требования развлекательного и семейного формата. Фильм предлагает зрителю наивную, но эмоционально сильную интерпретацию: крестовый поход как путь невинных душ, ведомых добродетельным лидером сквозь опасности к спасению. В этом образе отражается не столько Средневековье, сколько ожидания и идеалы позднепостмодернистской культуры, стремящейся к простым моральным моделям на фоне исторически сложных тем.

Напротив, *King Richard and the Crusaders* (1954), снятый американским режиссёр Дэвид Батлер, представляет собой возврат к романтическому, почти викторианскому образу короля-крестоносца. В фильме Ричард — благородный и мужественный лидер, борющийся за справедливость и веру. Сюжет наполнен стандартными для жанра элементами: рыцарскими поединками, интригами, религиозными речами. Такой подход критикуется рядом исследователей, в частности Элизабет Сиберри, которая отмечает, что «массовое кино конца XX века часто продолжает воспроизводить «устойчивый шаблон великодушного и справедливого крестоносца, укоренившийся в культуре XIX века».⁶⁷ Фильм практически не ставит под сомнение легитимность самого похода и не анализирует его последствия, подменяя историю жанровыми условностями.

Главный акцент в фильме сделан на романтизацию фигуры Ричарда Львиное Сердце, чьё прозвище воспринимается буквально: как знак мужества, верности и благородства. Вопреки историческим источникам, фильм сознательно игнорирует политические сложности, личные амбиции и внутренние конфликты этого монарха, сведя его образ к символу безупречного

⁶⁷ Siberry E. *Tales of the crusades*. — Taylor & Francis, 2021. — P. 147.

христианского воителя. Такой подход восходит к викторианской традиции изображения крестоносцев, где, как указывает Элизабет Сиберри, «Ричард воспринимался как «идеальный монарх-христианин», обладающий почти мессианским статусом защитника веры. Кино конца XX века, как показывает данный пример, сохраняет эти представления, пусть и в значительно упрощённой форме».⁶⁸

Фильм фактически отказывается от анализа религиозных и геополитических мотивов крестовых походов, акцентируя внимание на индивидуальных подвигах и боевых сценах. Образы мусульман лишены нюансов: в большинстве случаев они представлены как враги, противостоящие «цивилизованной» христианской стороне. Это демонстрирует устойчивость колониального дискурса в репрезентации крестовых походов, несмотря на то, что в 1990-х годах уже формировалась волна критических пересмотров. Как подчёркивает Амин Маалуф, «даже в конце XX века в массовой культуре по-прежнему доминировала бинарная модель: крестоносцы — носители веры, мусульмане — угроза или экзотика».⁶⁹

Визуально фильм использует стандартный набор «средневековых» элементов: доспехи, замки, факелы, сцены пыток и рыцарских турниров. Однако ни костюмы, ни антураж не соответствуют реалиям XII века. Это не столько реконструкция, сколько воспроизведение узнаваемого визуального шаблона. Как подчёркивает итальянский специалист по семиотике и средневековой эстетике Умберто Эко, «в культуре XX века Средневековье становится сценой для художественного воображения, из которой можно взять нужный антураж — замок, монаха, палача, но не обязанность передать историческую сложность».⁷⁰ Именно к такому коду прибегает фильм Миллы,

⁶⁸ Siberry E. *Tales of the crusades*. — Taylor & Francis, 2021. — P. 152.

⁶⁹ Маалуф А. *Крестовые походы глазами арабов*. — М.: Латтес, 2006. — С. 32

⁷⁰ Эко У. *Острое зрение: эссе по семиотике и культуре* / пер. с итал. Н. Кошелевой. — СПб.: Симпозиум, 2002. — С. 140.

опираясь на поверхностные визуальные решения вместо исторической проработки.

Нарратив фильма носит ярко выраженный морализаторский характер. Ричард представлен как персонаж без внутренних конфликтов, чья правота не подвергается сомнению. Он воплощает архетип «божественного правителя», миссия которого — восстановление справедливости и торжество христианства. Эта модель нарратива — прямая наследница викторианской исторической романтики, описанной, «где прошлое предстает как источник идеализированных моральных уроков».⁷¹ В таком контексте крестовые походы теряют своё историческое многообразие и становятся исключительно ареной борьбы добра со злом.

Фильм *King Richard and the Crusaders* не предлагает зрителю сложного отношения к истории. Он отказывается от критики, сомнений или альтернативных точек зрения. В этом его слабость как исторического источника, но ценность как примера устойчивости мифологического образа крестоносца в массовом сознании. Даже спустя столетие после пика популярности романтических трактовок крестовых походов, этот образ сохраняется в кино: упрощённый, героизированный, эмоционально доступный. Это подтверждает мысль о том, что массовая культура оперирует не столько фактами, сколько символами, и именно символ крестоносца остаётся одним из самых живучих в западной культурной памяти.

Таким образом, *King Richard and the Crusaders* — это продукт своего жанра и времени, не претендующий на историческую достоверность, но репродуцирующий устойчивые клише. Он иллюстрирует, как образ крестового похода сохраняется в популярной культуре как моральная схема, а не как историческое явление. Этот фильм не столько говорит о XII веке, сколько о восприятии Средневековья в массовом воображении конца XX века — времени, когда зритель предпочитает простые нарративы, узнаваемые

⁷¹ Siberry E. *Tales of the crusades*. — Taylor & Francis, 2021. – P. 92.

героики и романтизированные образы, освобождённые от критической сложности.

Сопоставительный анализ двух фильмов, посвящённых Третьему крестовому походу, демонстрирует не только разнообразие художественных подходов, но и различие культурных оптик, через которые каждая страна осмысляет события XII века. Американское кино — как в *Lionheart*, так и в *King Richard and the Crusaders* — тяготеет к жанровой модели, основанной на мифе об избранном герое и справедливом конфликте. Даже в случае с *Lionheart*, где героизм поставлен под сомнение, сюжет остаётся в рамках бинарного противостояния добра и зла. США, как наследница англосаксонского исторического воображения, продолжает воспринимать Третий крестовый поход как арену благородной миссии, а образ Ричарда — как эталон силы и достоинства.

Таким образом, одни и те же исторические события репрезентируются с опорой на национальные потребности памяти и политические ценности эпохи. Эти фильмы позволяют увидеть, как кинематограф формирует — а не просто воспроизводит — исторические смыслы, интерпретируя Средневековье не как застывшее прошлое, а как культурный ресурс настоящего.

2.4 Документальные фильмы: BBC «Crusades» (1995)

Документальный сериал BBC *Crusades*, вышедший в 1995 году и представленный британским режиссёром Терри Джонсом, стал знаковым проектом в осмыслении темы крестовых походов на телевидении. В четырёх сериях авторы предприняли попытку рассмотреть ключевые события и фигуры крестоносного движения с позиций как западной, так и ближневосточной историографии. Отличительной чертой сериала является стремление к исторической точности, визуальная оригинальность и активное участие профессиональных историков. В отличие от художественных фильмов, опирающихся на миф и драматизацию, данный проект ориентирован

на историческую достоверность, сопоставление источников и демонстрацию сложных, часто противоречивых процессов, происходивших в рамках крестоносных войн.

Содержание сериала распределено по четырём тематическим эпизодам. Первая серия, «Вооружённые пилигримы» (*Pilgrims in Arms*), посвящена призыву папы Урбана II в 1095 году и началу Первого крестового похода, включая трагический Народный поход. Вторая серия — «Иерусалим» (*Jerusalem*) — раскрывает ключевые события военной кампании 1097–1099 годов, включая осады Антиохии и Иерусалима. Третья серия — «Джихад» (*Jihad*) — концентрируется на мусульманском ответе, объединении исламских сил и восхождении Саладина, а также на контексте Второго похода. Наконец, четвёртая серия — «Разрушение» (*Destruction*) — описывает Третий и Четвёртый крестовые походы, падение Акры и разграбление Константинополя в 1204 году.

Над сценарием и научной концепцией сериала работали известные британские документалисты, в том числе Алан Эрейра (соавтор и сценарист), а также Терри Джонс — не только актёр и режиссёр, но и историк-медиевист по образованию. В качестве консультантов выступали профессиональные исследователи, включая профессора Джонатана Райли-Смита, одного из ведущих специалистов по истории крестовых походов. Несмотря на это, уже после выхода сериала Райли-Смит критически отозвался о проекте, заявив, что «его интервью были вырваны из контекста и использованы для иллюстрации точек зрения, которых он на самом деле не придерживался».⁷² Этот инцидент сам по себе иллюстрирует важную проблему: даже в рамках документального кино интерпретация может быть подвержена творческой переработке.

Одной из особенностей визуального языка сериала стало использование стилизованных сцен, в которых актёры, одетые в костюмы, напоминающие

⁷² Riley-Smith, J. *The Crusades: A History*. — New Haven, CT: Yale University Press, 1987. — P. 40.

средневековые миниатюры, воссоздавали ключевые события. Эти постановки не стремились к реалистичности, а служили визуальной иллюстрацией источников — летописей, хроник, арабских и латинских свидетельств. Такой приём позволил авторскому нарративу органично сочетаться с цитатами и комментариями, сохраняя критический тон и избегая прямой реконструкции.

Отдельного внимания заслуживает жанровое отличие данного проекта от художественных интерпретаций крестовых походов. Документальный формат позволяет говорить о прошлом с опорой на исследовательскую базу, привлекать мнения учёных, работать с источниками, а не с условными архетипами. В то время как художественные фильмы, как правило, романтизируют образ крестоносца и структурируют сюжет вокруг мифа о героизме, BBC *Crusades* последовательно разрушает эти конструкции. Крестоносцы изображены не как «воины света», а как люди, движимые страхами, фанатизмом, экономическими интересами. Именно эта трактовка находит поддержку в академической литературе. Так, по наблюдению французского историка Г. Мишо, «большинство участников Первого крестового похода не имели чёткого понимания ни географии региона, ни реалий Востока, а их поведение в Иерусалиме в 1099 году отразило скорее состояние религиозной истерии, чем героической решимости».⁷³ Похожие оценки даёт и советский учёный М. А. Заборов, описывая крестоносцев как «психологически дезориентированных фанатиков, легко переходящих от миссии к насилию».⁷⁴

Особое значение в сериале имеет включение мусульманской перспективы, что полностью соответствует усилиям современной историографии по деколонизации образа «другого». В книге Амина Маалуфа подробно анализируются хроники мусульманских авторов XII века, где «крестоносцы предстают не как освободители, а как захватчики, не

⁷³ Мишо Г. История крестовых походов. — М.: Алетейя, 1999. — С. 174–175.

⁷⁴ Заборов М. А. Крестоносцы на Востоке. — М.: Наука, 1980. — С. 98–100.

понимающие ни религии, ни культуры региона».⁷⁵ Такое представление в сериале служит не просто балансом, а попыткой выйти за пределы европоцентричного взгляда, укоренившегося в культуре XIX–XX веков, о чём писала и Э. Сиберри.

Кроме того, сериал уделяет внимание структуре власти и логистике крестоносных государств, что соответствует современным исследованиям латинского Востока. Ж. Ришар, анализируя административную систему Иерусалимского королевства, подчёркивал, что «власть крестоносцев держалась не на религиозной харизме, а на жёсткой феодальной дисциплине и постоянной военной угрозе».⁷⁶

Таким образом, сериал *Crusades* стал важной вехой в публичной истории крестовых походов, продемонстрировав, что документальный жанр способен конкурировать с художественным в области формирования общественных представлений о Средневековье. Его значимость заключается не только в содержательном охвате, но и в способности поставить вопросы, актуальные и для академического сообщества, и для массового зрителя: о праве на память, о методах исторического познания, о том, кто и как формирует образ прошлого.

Анализ произведений кинематографа, посвящённых крестовым походам, демонстрирует широкое жанровое, концептуальное и идейное разнообразие. В рамках XX века историческая тема трансформируется в зависимости от культурного контекста, политических условий, национальных интересов и развития самого киноязыка. Образ крестоносца, события походов, фигуры Ричарда Львиное Сердце и Саладина становятся не столько объектом исторической реконструкции, сколько средством выражения идеологических, нравственных и художественных концептов.

⁷⁵ Маалуф А. Крестовые походы глазами арабов / Пер. И.Л. Лашука. Латтес, 2006. – С. 34–36.

⁷⁶ Ришар Ж. Латино-Иерусалимское королевство. — СПб.: Евразия, 2002. – С. 115–118.

Фильм *The Crusades* (1935) Сесилия ДеМилля стал первым масштабным обращением американского кинематографа к теме крестовых походов. В нём историческая канва подчинена морализаторскому нарративу, визуальной патетике и протестантской этике, а образ Ричарда — символ христианского искупления. Эта картина во многом задавала жанровые и визуальные клише, использовавшиеся в более поздних фильмах. Одновременно, её художественная ценность и визуальная выразительность соседствуют с идеологической ангажированностью и серьёзными отклонениями от исторических фактов.

Восточноевропейские фильмы — *Údolí včel* (1968) Франтишека Влахила и *Krzyżacy* (1960) Александра Форда — продемонстрировали принципиально иной подход. В первом случае тема орденов рассматривается как драма внутреннего конфликта, религиозного давления и личного освобождения, тогда как во втором — как эпическая реконструкция национального героизма, соотносимого с актуальными политическими реалиями. Польский фильм, опирающийся на роман Сенкевича, стал символом сопротивления внешней агрессии, что сделало его созвучным советскому антинемецкому нарративу. При этом визуальная стилистика и массовая героика *Krzyżacy* соответствовали официальной культурной политике социалистических стран середины XX века.

В группу фильмов, посвящённых Третьему крестовому походу, вошли *Lionheart* (1987), *King Richard and the Crusaders* (1954). Эти ленты различаются по стилю и идеологическому посылу. Если *Lionheart* обращается к теме травмы и жертвы, *King Richard and the Crusaders* возвращается к героическому шаблону, а *Arn* предлагает гуманистическое, диалогичное видение Средневековья. Особенно показательное различие в трактовке образа Саладина: от немой тени — до достойного и мудрого правителя. В этих фильмах наглядно проявляется культурная специфика стран-производителей и трансформация исторической памяти в условиях глобального пересмотра колониального прошлого.

Документальный сериал BBC *Crusades* (1995) выступает как альтернатива художественной репрезентации, предлагая взвешенное, многоперспективное прочтение событий. В отличие от киноэпосов, сериал стремится к исторической точности, включает мусульманскую точку зрения, опирается на академическую литературу. При этом он не лишён интерпретаций и художественных решений, что подчёркивает границу между научной реконструкцией и публичной историей. Визуальный стиль и сатирическая подача дополняют аналитическую строгость, делая сериал значимым явлением в области исторической документалистики.

Таким образом, фильмы о крестовых походах в XX веке не столько реконструируют прошлое, сколько создают особое визуальное поле памяти, в котором Средневековье используется как символическая площадка для обсуждения современных проблем — веры, насилия, власти, идентичности и диалога культур. Разнообразие интерпретаций свидетельствует о том, что кинематограф не может быть простым отражением истории: он активно её формирует, интерпретирует и адаптирует под запросы эпохи.

ГЛАВА III. ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА ФОРМИРОВАНИЕ МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЭПОХЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФИЛЬМОВ В ОБРАЗОВАНИИ

3.1 Влияние кинематографа на общественное восприятие Средневековья

Средневековье в массовом сознании современного зрителя в значительной степени формируется не академической исторической наукой, а средствами массовой культуры, в первую очередь — художественным кино. Фильмы о крестовых походах, рыцарях и религиозных конфликтах часто формируют массовое восприятие Средневековья. Исследования визуальной репрезентации, такие как работа Сюзанны Хейворд, показывают, что кинематографические образы заменяют многосложную историческую реальность устойчивыми визуальными клише, например, архетип рыцаря-защитника или «варварского Востока».⁷⁷

Американский историк кино Роберт Розенстоун подчёркивает, что «для большинства людей история — это то, что они видели в кино, а не то, что прочли в книгах».⁷⁸ Эта мысль находит подтверждение в исследовании британского социолога Джеймса Чепмена, который в своей монографии утверждает, что исторические фильмы «не столько отображают прошлое, сколько создают его».⁷⁹

Одним из наиболее влиятельных фильмов, повлиявших на восприятие Средневековья в англоязычном мире, стал фильм Сесила Б. ДеМилля *The Crusades* (1935), в котором эпоха крестовых походов представлена через призму американских христианских ценностей 1930-х годов. В этом фильме

⁷⁷ Hayward S. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2nd ed. — London; New York: Routledge, 2000. — P. 131–134.

⁷⁸ Розенстоун Р.А. История на экране: кино как форма исторического дискурса // История на экране: Кино и историография / Пер. с англ. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 17.

⁷⁹ Chapman J. *Past and Present: National Identity and British Historical Film*. — London: I.B. Tauris, 2005. — P. 9.

активно эксплуатируется образ героического рыцарства, бинарная оппозиция «верные христиане — коварные мусульмане» и установка на цивилизационную миссию. В рецензии *The New York Times* от 1935 года подчёркивается: «ДеМилль превращает историческую эпопею в религиозный спектакль с ясно очерченными моральными позициями».⁸⁰

Европейское кино, в отличие от американского, предлагает более многослойный и философский взгляд на Средневековье. Этот контраст особенно ярко проявляется при сравнении фильмов *Lionheart* (1987), где сюжет строится вокруг детей-крестоносцев, представленных как носителей наивной добродетели, и чешского фильма *Údolí včel* (1968), в котором главный конфликт разворачивается между индивидуальной волей и жестокой дисциплиной монашеского ордена. Визуальный стиль *Údolí včel* — сдержанный, графически выверенный — служит инструментом подчёркивания внутренней пустоты, обострённой религиозным аскетизмом. В чешском фильме «*Údolí včel*» Средневековье предстает не как сцена рыцарского героизма, а как пространство духовного и личностного давления, где жестокость религиозной дисциплины сталкивается с внутренними моральными коллизиями героя.

Значительную роль в формировании восприятия эпохи играют визуальные и жанровые клише: «рыцарь в сияющих доспехах», «инквизиция», «обет молчания», «магия и чудеса», «священный артефакт». Эти клише создают устойчивую «средневековую матрицу», которая начинает восприниматься как факт. Как отмечает киновед Кэтрин Деверо, «большинство зрителей полагают, что знают Средневековье, потому что они его видели, а не потому, что они его изучали».⁸¹

⁸⁰ Sennwald A. *The Crusades, a New Cecil B. De Mille Spectacle, at the Paramount – Loretta Young and Henry Wilcoxon in Cast // The New York Times. – August 22, 1935.*

⁸¹ Hayward S. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2nd ed. — London; New York: Routledge, 2000. – P. 342

Фильмы о Средневековье часто становятся носителями ценностей, которые проецируются на прошлое из настоящего — так формируется «ретроспективная идеология». Например, *King Richard and the Crusaders* (1954), будучи низкобюджетным проектом, всё же транслирует крайне устойчивый нарратив: сильный христианский лидер, благородная миссия, варварский враг. Несмотря на примитивность реализации, фильм сохраняет архетипическую структуру западного «крестового мифа», где духовность неизменно отождествляется с силой, а вера — с правом на насилие. Подобные образы укореняются в массовом восприятии не столько через драматургию, сколько через повторяемость сюжетных схем.

Особое значение имеет национальный контекст. В польском фильме *Krzyżacy* (1960) эпоха Средневековья представлена как арена борьбы за свободу, сопротивления внешнему врагу и национального единства. В условиях послевоенной Польши фильм *Krzyżacy* не просто транслировал исторический сюжет, но и символически укреплял представление о национальной государственности. По данным монографии «Польский альбом: заметки о кино»⁸², его посмотрели около 33 миллионов зрителей, что говорит о его колоссальном общественном резонансе. Также известно, что картина регулярно демонстрировалась в советских школах и театрах, становясь важным элементом культурной и идеологической коммуникации.

Следует отметить, что такие фильмы, создают романтизированное и утешающее Средневековье, в котором зритель находит не только героев, но и моральную стабильность. Здесь эстетизация не просто усиливает визуальный эффект, она предлагает эмоциональное убежище — утопическую реконструкцию прошлого, где ещё возможна честь, вера, жертвенность и личное искупление. Как отмечает Алейда Ассман, «исторические фильмы часто помогают людям справиться с ощущением разобщённости в

⁸² Федоров А. В. Польский альбом: заметки о кино. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 222.

современном мире. Романтизированное изображение Средневековья в кино становится способом найти эмоциональную опору. Благодаря ярким героям, понятным конфликтам и идеализированным образам, фильмы о Средневековье позволяют зрителю легко идентифицировать себя с прошлым. Это создаёт ощущение связи с историей и компенсирует недостаток устойчивых ориентиров в настоящем».⁸³ Поэтому Средневековье на экране воспринимается не столько как точная история, сколько как утешительный образ прошлого. Особенно важно это в контексте современных кризисов — когда общество испытывает тревогу, фильмы с «устойчивым» прошлым дают чувство порядка и ясности. Историческое кино предлагает понятную картину мира, где добро и зло чётко разделены, а герои совершают поступки, на которые хочется равняться.

Реакция зрителей на подобные фильмы демонстрирует устойчивое слияние визуального с историческим. Исследование серии «Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe», 2012 г. показало, что более 70% студентов колледжей Великобритании воспринимают костюмы, оружие и архитектуру из фильмов как достоверные, если они визуально «убедительны».⁸⁴ Таким образом, массовое восприятие Средневековья оказывается зависимым от визуального кода, а не от источниковой критики.

Наконец, влияние кино ощущается и в образовательной практике. Многие современные школьные учебники иллюстрированы изображениями, визуально близкими к кадрам из исторических фильмов. Использование кино в школе без должного методического сопровождения приводит, как отмечает британский исследователь Джеймс Чепмен, «визуальные образы из фильмов часто становятся для учащихся первичным способом знакомства с прошлым,

⁸³ Assmann A. Das lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. — München: C.H. Beck, 2006. — P. 312.

⁸⁴ Börn E., Reid M. Screening Literacy: Reframing film literacy models in Europe // Nordic Journal of Digital Literacy. — 2012, 7(3).

формируя эмоциональную, но не всегда хронологически упорядоченную картину истории».⁸⁵

Современные исследования медиавосприятия подчёркивают, что зритель чаще запоминает не сами исторические факты, а связанные с ними эмоциональные переживания. Как пишет Вульф Канштайнер, «восприятие прошлого через кино определяется не только нарративной структурой, но и способностью изображения вызывать аффективную реакцию, создавая устойчивую эмоциональную память о событии».⁸⁶ Именно поэтому сцены из таких фильмов, как *The Crusades* или *Krzyżacy*, продолжают жить в коллективной памяти зрителей как визуальные символы прошлого, независимо от их фактической достоверности. Историческое кино, таким образом, становится не столько реконструкцией, сколько способом эмоционального соучастия в прошлом.

Таким образом, художественные фильмы играют центральную роль в формировании массового образа Средневековья. Таким образом, художественные фильмы не просто визуализируют прошлое, но и формируют эмоционально насыщенные нарративы, которые зачастую подменяют академическую рефлексию. Это приводит к укоренению устойчивых, но искажённых образов Средневековья, особенно в массовом сознании подростковой и молодёжной аудитории. Это делает кино неотъемлемым компонентом современной исторической культуры — инструментом формирования коллективной памяти и, одновременно, её искажения. В таком подходе историческое кино становится не только развлечением, но и неформальным способом воспитания. Через него передаются ценности, модели поведения, моральные ориентиры, особенно важные для молодёжной аудитории.

⁸⁵ Chapman J. Past and Present: National Identity and British Historical Film. — London: I.B. Tauris, 2005. — P. 42.

⁸⁶ Канштайнер В. Поиск смысла в памяти: методологическая критика исследований коллективной памяти // История и теория. 2002. Том 41. Номер 2. С. 179-197

3.2 Использование художественных фильмов в образовательном процессе

В последние годы педагоги и методисты чаще включают фильмы в уроки истории. Это связано с тем, что школьники воспринимают информацию преимущественно через экран — через YouTube, сериалы, TikTok. Поэтому художественное кино может помочь оживить исторический материал, сделать его понятнее и ближе ученикам. Кино становится инструментом мотивации, визуализации эпохи, а также средством формирования критического мышления и навыков интерпретации прошлого. Однако существует опасность, что без должного сопровождения учащиеся воспримут художественный фильм как подлинное историческое свидетельство. Это особенно характерно для младших школьников, которые склонны доверять визуальному ряду и не всегда способны отделить вымысел от факта.

Использование художественного кино в историческом образовании обсуждается в научной и педагогической литературе уже не первое десятилетие. Согласно исследованию немецкого педагога и теоретика исторической науки Йорна Рюзена, «историческое мышление формируется не только на уровне хронологии и фактов, но и на уровне образов и нарративов, через которые человек придаёт смысл прошлому»⁸⁷. Это делает кино — как форму визуального нарратива — важным инструментом формирования исторического сознания. Это утверждение особенно актуально применительно к фильмам о Средневековье, где визуальные нарративы порой оказываются более влиятельными, чем текст учебника.

Многое зависит от учителя. Если просто показать фильм — ученики запомнят красивую картинку, но не подумают о смысле. Хороший преподаватель должен обсудить фильм, задать вопросы, объяснить, где в нём

⁸⁷ Линченко А.А. Проблема исторического сознания в философии и теории истории Йорна Рюзена. – М.: Изд-во Известия, 2013. – С. 3.

правда, а где вымысел. Именно от него зависит, станет ли фильм объектом аналитического исследования или останется эмоциональной иллюстрацией. Преподаватель должен не только разъяснять контекст и критику, но и организовывать обсуждение, стимулировать интерпретацию, задавать проблемные вопросы. В этом смысле, методика работы с кино требует от учителя не меньшей подготовки, чем лекционный курс: необходимо знание истории кино, понимание механизмов визуальной риторики, умение работать с разными форматами восприятия.

В европейской образовательной практике фильмы активно используются как вспомогательный, а иногда — и как центральный материал для изучения исторических эпох. Во Франции и Германии существуют национальные образовательные платформы (CinéHistoire, Filmbildung.de), которые включают художественные фильмы в школьные курсы по истории. При этом внимание уделяется не только исторической реконструкции, но и авторскому взгляду, художественным приёмам, нарративной структуре. В Испании также предпринимались попытки интеграции кино в школьную программу: в 2018 году Министерство образования Каталонии рекомендовало использовать фильм *1492: Conquest of Paradise* в курсах по раннему Новому времени. При этом особое внимание уделялось деконструкции колониальных стереотипов, присутствующих в фильме. В таких подходах художественное кино не противопоставляется науке, а воспринимается как одна из форм публичной истории, требующая анализа, сопоставления и обсуждения.

Во французских школах, например, при изучении темы крестовых походов допускается просмотр фрагментов из фильмов *Kingdom of Heaven* или *The Crusades* (1935), но с обязательным аналитическим заданием: определить, какие элементы соответствуют историческим источникам, а какие являются художественными допущениями. Такой подход позволяет ученику осваивать не только содержание, но и методы исторического анализа, развивает навыки медиаграмотности.

В Великобритании в рамках программы Moving Image Education художественные фильмы используются для анализа исторических перспектив. Ученикам предлагается сравнивать изображённые в кино события с документальными материалами. Некоторые учебные заведения Великобритании, включая школы и колледжи Оксфордширского округа, отмечали улучшение понимания исторических источников при использовании фрагментов из фильмов о Средневековье в учебных программах по истории.

В российской образовательной практике ситуация иная. Несмотря на растущий интерес к визуальному материалу, художественное кино по-прежнему чаще рассматривается как факультативное средство, часто используемое формально — в роли «дополнения» к параграфу учебника. В школах демонстрация фильма (например, *Krzyżacy*, *King Richard and the Crusaders*) редко сопровождается аналитической работой. Как отмечает педагог Иванова Е., «при использовании кино без методического сопровождения визуальные образы воспринимаются как исчерпывающие и окончательные».⁸⁸

Кроме того, в российской системе отсутствует структурированная методическая база, закрепляющая художественные фильмы как элемент исторического образования. Тем не менее, положительные примеры существуют. «Несколько пилотных образовательных проектов в российских вузах показали, что использование фрагментов исторических фильмов — при условии методического сопровождения и анализа — повышает эмоциональную вовлечённость студентов, способствует улучшению понимания исторических процессов и развитию навыков визуального анализа».⁸⁹

⁸⁸ Иванова Е. Б. Преподавание истории с использованием фильмов // Вестник педагогических наук, 2019. № 2. С. 112–115.

⁸⁹ Иванова Е. Б. Преподавание истории с использованием фильмов // Вестник педагогических наук, 2019. № 2. С. 112–115.

Важно учитывать, что восприятие фильма существенно отличается в зависимости от возраста и образовательной подготовки аудитории. Для школьников фильм чаще воспринимается как «истина в картинках» — зрелищная и убедительная, особенно если она эмоционально окрашена. У студентов восприятие может быть более критическим, но лишь в том случае, если они уже обладают навыками анализа. Поэтому одна и та же картина, например, *The Crusades*, может быть воспринята как-либо героическая драма, либо как идеологическая интерпретация — в зависимости от уровня подготовленности аудитории и поставленных педагогических задач.

Фильмы из исследуемого списка могут быть эффективно интегрированы в учебный процесс. Не менее важно учитывать и влияние внешкольной среды — фильмы о Средневековье активно транслируются на телевидении, стриминговых платформах и становятся частью семейного досуга. Поэтому образовательная работа с кино должна учитывать уже существующие у детей установки и образы, сложившиеся вне школы. Так, *The Crusades* (1935) может быть использован для анализа идеологической репрезентации, *Krzyżacy* — как пример формирования национального исторического мифа, *Údolí včel* — для обсуждения религиозного давления и индивидуальной свободы в Средневековье.

Немаловажным фактором является и культурная среда, в которую фильм внедряется как учебный инструмент. В странах с развитой традицией публичной истории и медиаграмотности (Франция, Германия, Великобритания) фильм воспринимается как повод для обсуждения и анализа. В постсоветском пространстве, где визуальная культура долгое время воспринималась как второстепенная, такой подход только начинает внедряться. Кроме того, в российской традиции существует устойчивое разделение между «художественным» и «учебным», что затрудняет принятие кино как полноценного образовательного ресурса. Многие педагоги по-прежнему воспринимают фильмы как развлечение, а не как инструмент анализа. Это обусловлено не только отсутствием методической базы, но и

устойчивым стереотипом о «вторичности» кино по отношению к «серьёзной» науке.

Методические приёмы включают:

- анализ раскадровки: выделение ключевых сцен и символов, их интерпретация;
- сравнение с историческими источниками: сопоставление текста хроник и визуального образа;
- дебаты: «Историческая правда или художественный миф?»;
- эссе на основе фильма: рефлексия ученика/студента по поводу изображённого;
- интерпретационная таблица: фиксация фактов, приёмов, посылов, отличий от источников.

Такие методы позволяют не только оживить материал, но и обучить студентов исторической критике. Одним из эффективных приёмов является «рефлексивный просмотр» — учащимся предлагается сначала посмотреть сцену без пояснений, затем получить краткую справку об историческом контексте, а после этого повторно обсудить сцену в свете новых знаний. Такой метод позволяет активизировать аналитическое мышление и замечать манипуляции в подаче материала. Особенно эффективно это работает в вузах, где существует возможность углублённого анализа источников и междисциплинарного подхода (история, искусствоведение, философия, культурология).

Таким образом, фильмы могут быть хорошим подспорьем в преподавании истории. Но их нужно обсуждать, анализировать и сравнивать с источниками. Без этого есть риск, что ученики будут воспринимать кино как реальность, не задумываясь о его художественной природе. Они позволяют создать «эмоциональную вовлечённость», визуализировать прошлое, но требуют системного подхода: анализа, дискуссии, критического сопоставления с источниками. Европейская практика показывает, что такое использование фильмов способствует формированию исторического сознания

нового типа — осознанного, медиаграмотного и рефлексивного. Российская педагогическая традиция пока лишь начинает этот путь, но именно включение кино в учебный процесс может стать одним из способов сделать историческое образование более современным, диалогичным и интеллектуально живым.

3.3 Проблемы и риски популяризации истории через кино

Несмотря на очевидную познавательную ценность и высокий мотивационный потенциал художественных фильмов, их использование в историческом контексте сопряжено с рядом серьёзных проблем. Распространение исторических знаний посредством кино даёт широкий охват, но при этом может привести к упрощённым и даже искажающим представлениям о прошлом. Эти риски особенно заметны при анализе фильмов, посвящённых Средневековью, в том числе — сюжетам крестовых походов.

Одной из ключевых проблем является переход от исторического к мифологическому. Кино, как визуальное искусство, неизбежно прибегает к упрощениям: оно стремится к яркому конфликту, узнаваемым персонажам, символическим структурам. В результате история превращается в набор архетипов — «рыцарь», «варвар», «инквизитор», «спасённый народ». В фильме *The Crusades* (1935) этот процесс особенно очевиден: мусульмане изображены исключительно как угроза, а крестоносцы — как освободители. Историческая сложность конфликта между исламом и христианством исчезает, уступая место морализаторскому мифу. Подобная бинарность приводит к устойчивым стереотипам, которые потом трудно преодолеть даже в академической среде.

Вторая проблема — романтизация и героизация насилия. В ряде фильмов о крестовых походах — *King Richard and the Crusaders*, *Lionheart*, — насилие не только оправдывается, но и подаётся как необходимая составляющая рыцарской доблести. Зритель, не обладающий достаточным

уровнем исторической критики, легко принимает подобные интерпретации как норму. Это особенно опасно в образовательной среде, где подростковая аудитория склонна воспринимать визуальный ряд эмоционально, а не аналитически. Таким образом, историческое кино может не только формировать образ эпохи, но и нормализовать воинственную мораль, прикрытую идеалами религии и доблести.

Третья проблема касается идеологической подоплёки фильмов. Историческое кино редко создаётся в политическом вакууме. Так, *Krzyżacy* (1960), несмотря на художественные достоинства, был частью польского послевоенного патриотического проекта и отражал официальную государственную позицию: объединение нации против внешней угрозы. Это не делает фильм менее ценным, но требует от зрителя понимания политического контекста его создания. Аналогичным образом *The Crusades* отражает не столько XII век, сколько ценности американского общества 1930-х годов. История здесь становится фоном для актуальной идеологии, что само по себе не является проблемой, но требует критического подхода — особенно в образовательной и научной среде.

Четвёртая проблема — иллюзия достоверности. Современные технологии и внимательная постановка создают у зрителя ощущение подлинности. Как показывает исследование французского визуального социолога Линды Симмондс, впечатление исторического «реализма» порождает необоснованное доверие: «если исторические изображения выглядят убедительно — зритель воспринимает их как достоверные»⁹⁰. Это приводит к подмене: эмоционально выразительное становится равноценным фактически достоверному. Например, сцены из *Lionheart*, несмотря на множество анахронизмов, часто воспринимаются как точное воспроизведение эпохи.

⁹⁰ Simmonds L. Perceiving the Past through Pictures: Visual Truth and Misconception // *Journal of Visual Culture*, 2010. Vol. 9 (1). P. 82–99.

Ещё один аспект — монтажная логика исторического фильма. Стремясь к динамике, режиссёры упрощают хронологию: события, происходившие годами, на экране разворачиваются за считанные минуты. Такое «ускорение истории» создаёт искажённое восприятие темпа эпохи, формируя у зрителя впечатление, что в прошлом всё происходило с той же скоростью, как и в современном нарративе. Это снижает способность к хронологическому мышлению и нарушает понимание причинно-следственных связей. В художественном кино нередко возникает проблема не только визуальных анахронизмов, но и речевых. Диалоги персонажей, особенно в фильмах англоязычного и голливудского производства, часто наполнены современными оборотами, интонациями и лексикой, не соответствующими эпохе. Это создаёт иллюзию близости Средневековья к современности, но искажает представление о ментальности того времени. Как отмечает учёная в области когнитивной лингвистики и визуального восприятия Катрин Крессо (Catrine Cressot), «лексика и визуальный контекст фильма задают зрителю культурный код, который переносит на экран современное мышление, а не средневековую логику».⁹¹ Такое смещение языка накладывает современные семантические сети на историческую эпоху, стирая её культурные отличия.

В этой связи особую опасность представляет отсутствие методического сопровождения при просмотре фильмов в образовательной среде. Если фильм используется без обсуждения, без сопоставления с историческими источниками, без анализа режиссёрского выбора — он превращается из средства познания в средство внушения. Такая ситуация усугубляется в условиях дефицита педагогических методик, особенно в российских школах, где визуальные материалы нередко воспринимаются как нечто вторичное и «ненаучное». Не меньшую роль, чем визуальные образы, играет звуковая составляющая фильма. Музыкальное сопровождение направляет эмоции

⁹¹ Cresson, K. *Visual Semantics: Language, Memory, and Cultural Perception in Historical Cinema*. – Paris: CNRS Éditions, 2014. – P. 55–60.

зрителя: тревожные ноты усиливают драму, героические фанфары формируют пафос. В фильмах *The Crusades* и *Krzyżacy* музыка подчёркивает борьбу добра и зла, усиливая идеологическое послание. По мнению киноведа И. М. Шилова, «музыка в кино — это не просто фон, а структура, формирующая эмоциональную правду сюжета».⁹²

Решением может стать развитие направлений медиапедагогики и исторической критики визуальных источников. Школьник или студент должен научиться задавать вопросы: кто снял фильм, когда, зачем, какие идеи он продвигает, с чем его можно сравнить, чего в нём нет. Это превращает кино из объекта манипуляции в предмет анализа — а историческое сознание из пассивного в активное.

Эффект достоверности, создаваемый средствами киноязыка, связан не столько с фактологической точностью, сколько с эстетическим доверием. Кино способно вызывать ощущение «аутентичности» за счёт освещения, архитектуры, костюмов, интонаций. Это особенно актуально для фильмов о Средневековье, где сама эпоха воспринимается как «зрелищная». При этом зритель редко задумывается, что визуальные детали могут быть собраны из разных временных и географических контекстов — например, в *Lionheart* элементы XIII века легко сочетаются с романтическими образами XIX века. Так создаётся псевдоисторическая эстетика, которая воспринимается как историческая правда.

Историческое кино часто становится инструментом национальной мифологизации, в особенности в тех странах, где Средневековье выполняет роль фундамента государственной идентичности. В этом смысле фильмы — не просто реконструкции прошлого, а элементы культурной памяти. Проблема возникает тогда, когда художественный образ начинает функционировать как единственно верная версия истории. Это блокирует альтернативные

⁹² Шилова И. М. Музыка в кино: теория и практика. — М.: Искусство-XXI век, 2010. — С. 152.

интерпретации, сводит сложные исторические процессы к набору привычных сюжетов и лишает общество гибкости в восприятии собственной истории.

Нередко художественный фильм вытесняет собой научную интерпретацию: образы, увиденные на экране, надолго остаются в памяти, вытесняя прочитанное или изученное. Это особенно актуально для средневековой тематики, где документальные источники для большинства недоступны, а язык академического анализа сложен. В итоге визуальная история становится доминирующей, а кино — единственным «переводчиком» исторического опыта. Это не делает кино вредным — но требует от системы образования активного вмешательства, чтобы вернуть зрителю способность сравнивать, анализировать и сомневаться.

Таким образом, популяризация истории через художественное кино — это не однозначное благо, а сложный процесс, требующий сопровождения, подготовки и критической настройки. Дополнительную сложность создаёт эффект замещения: фильмы становятся для зрителя единственным источником знания о прошлом. Многие старшеклассники в России воспринимают художественные фильмы как основной источник знаний о Средневековье, значительно реже обращаясь к историческим исследованиям или первоисточникам. Такая ситуация подчёркивает важность интеграции кино в образовательный процесс не в роли замены, а в качестве стимулятора к дальнейшему изучению фактов и развития критического мышления. Только при таком подходе историческое кино может выполнять просветительскую и гуманистическую функцию, способствуя осмысленному диалогу между прошлым и настоящим, а не становиться средством упрощённой идеологической репрезентации.

3.4 Перспективы интеграции исторического кино в инновационные формы визуального исторического образования

Современные образовательные практики демонстрируют устойчивую тенденцию к расширению форм подачи учебного материала, особенно в гуманитарных дисциплинах. Историческое кино, обладая уникальной способностью визуализировать прошлое, всё активнее интегрируется в инновационные формы исторического образования. Это связано не только с развитием технологий, но и с изменением самой модели обучения — от трансляции знаний к их совместному конструированию, от текстоцентричности к мультимедийности.

Одной из перспективных форм интеграции является создание мультимедийных образовательных модулей, где художественный фильм становится не дополнением, а центральным элементом. Подобные модули разрабатываются мультидисциплинарными командами, включающими не только педагогов, но и историков, специалистов по киноязыку и информационным технологиям. Например, в рамках проекта EDU-CINEMA при Университете Бордо были созданы сценарии онлайн-уроков по истории Средневековья, где сцены из фильмов анализируются совместно с источниками и визуальными реконструкциями эпохи. В российских условиях аналогичная работа начата на базе педагогических университетов — в Казани, Томске и Екатеринбурге. Например, разработка онлайн-курсов, в которых эпизоды из фильмов сопровождаются фрагментами хроник, научными комментариями, заданиями на сопоставление и анализ. Такие практики уже реализуются в рамках европейских инициатив, например, платформа European Schoolnet Academy включает в программы подготовки учителей спецкурсы по работе с историческим кино, в том числе с фильмами о Средневековье.

Визуальные технологии открывают также возможности для интерактивного моделирования исторических ситуаций. При этом всё чаще используются open-source платформы и доступные VR-инструменты, что делает подобные практики не только инновационными, но и

масштабируемыми. Так, проект TimeScore Europe предлагает виртуальные экскурсии по средневековым городам на базе реконструкций, частично вдохновлённых визуальными решениями исторических фильмов. Ученики могут «посетить» Иерусалим времён крестовых походов или средневековый монастырь, сопоставляя увиденное с фрагментами фильмов и хрониками. Использование VR-сцен из фильмов (или на их основе), создание реконструкций боёв, городов, быта эпохи позволяют студентам буквально «войти» в Средневековье. В некоторых университетах Германии и Нидерландов тестируются форматы симуляционного обучения на базе исторических фильмов, включая интерактивные раскадровки, ролевые игры и цифровые квесты, основанные на сюжетах кино. Фильмы вроде *Krzyżacy* позволяют не просто «увидеть», но и «разобрать» Средневековье на уровне визуального мышления.

Ещё одна перспектива — интеграция кино в проектную и исследовательскую деятельность учащихся. Работа с фильмом как с историческим источником может стать частью индивидуального или группового учебного проекта. Такие проекты успешно реализуются в рамках конкурсов исследовательских работ по гуманитарным дисциплинам. Например, в 2023 году проводился региональный этап олимпиады «История через экран», где старшеклассники представляли презентации по фильмам *Krzyżacy*, анализируя художественные допущения и сопоставляя их с академическими публикациями. По результатам опроса, более 70% участников отметили, что проект помог им иначе взглянуть на структуру исторического повествования. Ученики анализируют выбранный фильм с точки зрения достоверности, авторской позиции, визуальных приёмов, проводят параллели с историческими данными. Это формирует навыки критического мышления, визуального анализа и самостоятельной исследовательской работы. Такие задания могут быть особенно эффективны в старших классах и на бакалавриате.

Для реализации этих форм необходима медиаобразовательная подготовка преподавателя. Учитель или преподаватель вуза должен не только знать историю, но и уметь читать визуальный текст, понимать кинематографический язык, различать приёмы художественной условности. Именно от квалификации педагога зависит, превратится ли фильм в инструмент исторической критики или останется лишь зрелищным украшением урока. В европейских странах, таких как Франция, Австрия, Финляндия, активно разрабатываются курсы повышения квалификации для учителей истории, включающие методы работы с фильмами и визуальными медиа.

В России такие подходы пока находятся на стадии становления. Однако растущий интерес к историческому кино, развитие цифровых образовательных платформ и повышение внимания к медиаграмотности создают предпосылки для внедрения этих практик в школьное и вузовское преподавание. Особенно актуальными такие формы становятся в условиях дистанционного или гибридного обучения, где визуальные ресурсы приобретают дополнительную значимость.

Таким образом, перспективы интеграции исторического кино в инновационные формы визуального образования связаны с технологическим развитием, но не сводятся к нему. Однако при всех возможностях важно учитывать и возрастные особенности восприятия. Как показывают исследования медиавосприятия, учащиеся младших и средних классов склонны воспринимать фильмы как правдивые отражения истории, особенно при наличии эмоционально насыщенной картинки. Для студентов и старшеклассников возможна более рефлексивная работа, особенно при сопровождении обсуждениями. Следовательно, методика применения фильмов должна быть адаптирована к возрасту и уровню исторической подготовки обучающихся. Речь идёт о переосмыслении самой природы преподавания истории: от авторитарной подачи к диалогу, от монотонного изложения — к вовлечённому анализу, от сухих фактов — к визуально-

эмоциональному осмыслению исторического опыта. Историческое кино в этом процессе может стать не только вспомогательным, но и методологически значимым инструментом формирования исторического сознания.

Проведённый анализ подтвердил, что художественные фильмы о Средневековье играют существенную роль в формировании массовых представлений об этой эпохе. Благодаря своей визуальной выразительности, эмоциональной насыщенности и нарративной доступности, кино оказывает мощное влияние на историческое воображение зрителя, часто подменяя академическое знание устойчивыми культурными клише. Фильмы о крестовых походах формируют особый тип восприятия Средневековья — мифологизированный, героизированный, зачастую — идеологически окрашенный.

Историческое кино создаёт визуальный канон Средневековья, в котором эмоциональная достоверность подменяет фактологическую точность. В массовом сознании именно фильмы, а не научные исследования, становятся основными источниками представлений о рыцарях, религиозных конфликтах, быте и политике эпохи. Это явление усиливается в условиях визуальной доминанты современной культуры и требует особого внимания со стороны исследователей и педагогов.

Особый интерес представляет использование художественных фильмов в образовательной среде. В европейской практике сложились методически выверенные подходы к интеграции кино в школьное и вузовское преподавание, где фильм рассматривается не как иллюстрация, а как объект анализа. Это позволяет развивать у учащихся навыки критического мышления, интерпретации и медиаграмотности. В российской системе образование пока лишь делает шаги в этом направлении, сталкиваясь с методическими, институциональными и кадровыми трудностями.

Одновременно с этим выявлены риски, связанные с популяризацией истории через кино. Среди них — романтизация насилия, односторонние интерпретации, идеологизация образов прошлого и иллюзия полной

достоверности визуального повествования. Эти риски особенно ощутимы при отсутствии методического сопровождения, что подчёркивает необходимость подготовки преподавателей к работе с визуальными материалами.

Наконец, перспективы интеграции исторического кино в инновационные формы визуального образования открывают новые возможности для гуманитарной педагогики. Развитие цифровых платформ, интерактивных сред, проектного и мультимедийного обучения позволяет по-новому выстраивать диалог между прошлым и настоящим. В этом процессе историческое кино может выполнять не только вспомогательную, но и концептуальную функцию — формируя у учащихся образ истории как живого, многообразного и культурно обусловленного феномена.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историческое кино, возникшее на рубеже XIX–XX веков, с первых своих шагов стало не только формой массового развлечения, но и важным инструментом формирования исторического сознания. По мере развития технических и художественных средств кинематографа исторический жанр обретал всё большую выразительность и идеологическую насыщенность. Уже в 1930-е годы, как показал пример фильма С. Б. ДеМилля *The Crusades* (1935), кинематограф начал активно использоваться для трансляции определённых политических и культурных кодов, связанных с представлениями о национальной идентичности, религиозных ценностях и «цивилизационной миссии».

Эпоха Средневековья оказалась особенно востребованной в историческом кинематографе, благодаря своей визуальной выразительности, сюжетной насыщенности и универсальным темам — веры, героизма, конфликта культур, жертвенности и морали. В XX веке фильмы, посвящённые крестовым походам и рыцарству, стали значимыми элементами культурной памяти западных обществ. При этом характер отображения Средневековья в кино во многом зависел от региональных традиций и политических контекстов. В американском кино Средневековье предстало как арена борьбы добра и зла, насыщенная пафосом морального выбора, тогда как европейские режиссёры нередко стремились к философской рефлексии, показывая внутренние конфликты личности, кризис веры и напряжённые моральные дилеммы эпохи.

Кинематографическое Средневековье — это, прежде всего, визуальная конструкция, отражающая не столько прошлое, сколько запросы настоящего. Фильмы *Krzyżacy*, *Údolí včel*, *King Richard and the Crusaders* создают устойчивый набор символов и образов, которые проникают в массовое сознание и начинают функционировать как «визуальная правда». Это особенно опасно в условиях отсутствия у зрителя навыков исторической критики и медиаграмотности. Исследование, проведённое Оксфордским

центром исторической грамотности, показало, что визуальная убедительность фильма нередко воспринимается как гарантия его достоверности. В этом контексте художественное кино становится не просто формой популяризации, но и фактором искажения исторической реальности.

Одновременно с этим, как показано в работе, историческое кино может и должно рассматриваться как ресурс педагогики. В странах Западной Европы уже сложились продуманные подходы к интеграции художественных фильмов в образовательный процесс. В рамках специальных методик кино используется как средство визуального анализа, исторической интерпретации и формирования критического мышления. Особенно перспективными в этом отношении оказываются формы проектной и исследовательской работы с фильмом, в том числе сравнительный анализ, эссеистика, дебаты, работа с фрагментами и реконструкциями.

На примере фильмов о крестовых походах и религиозных конфликтах Средневековья можно убедительно продемонстрировать, как художественное кино отражает идеологические тренды своего времени. Так, *The Crusades* — это в большей степени отражение американского христианского пацифизма 1930-х годов, чем историческая реконструкция событий XII века. *Krzyżacy* представляет собой послевоенную польскую аллегория борьбы за национальную независимость, а транслирует современную модель культурного диалога между религиями, встроенную в политику шведской идентичности.

Особое внимание в работе было уделено проблеме рисков, связанных с популяризацией истории через кино: романтизация насилия, мифологизация персонажей, одностороннее освещение событий. Подобные явления особенно опасны в школьной среде, где фильм нередко воспринимается как источник «готового знания». Именно поэтому ключевым моментом в образовательной практике является подготовленность преподавателя к работе с визуальным текстом: знание киноязыка, владение методиками анализа, способность

выстраивать дискуссию и развивать у учащихся навыки источниковой критики.

Перспективы дальнейшей интеграции художественных фильмов в историческое образование напрямую связаны с цифровизацией учебного процесса и переходом к мультимедийным формам подачи информации. Современные технологии (VR, цифровые квесты, раскадровки) позволяют создавать образовательные модули, в которых фильм — не дополнение, а центральный компонент осмысления прошлого. В этих условиях историческое кино приобретает статус не просто наглядного пособия, но полноценного образовательного ресурса.

Таким образом, художественные фильмы о Средневековье занимают важное место в системе современной исторической культуры. Их анализ позволяет выявить не только особенности массового восприятия прошлого, но и механизмы конструирования исторической памяти. При всех своих рисках историческое кино остаётся мощным средством эмоционального приобщения к истории, и при соответствующем научном и методическом сопровождении может стать полноценным инструментом развития исторического сознания. Преподавание истории в XXI веке всё в большей степени должно учитывать визуальное мышление учащихся, трансформацию форм восприятия и необходимость диалога между наукой, культурой и обществом. В этом диалоге кинематограф может и должен играть активную, рефлексивную и критически осмысленную роль. В целом, художественное кино о крестовых походах продолжает выполнять важную культурную функцию — оно одновременно отражает и формирует массовое восприятие Средневековья. Именно поэтому изучение таких фильмов должно быть неотделимо от критического анализа их структуры, художественных приёмов и идеологического контекста. Это позволит не только избежать искажённого восприятия истории, но и сформировать у учащихся навыки медиаграмотности и исторического мышления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники:

1. «Crusades» Крестовые походы, BBC Worldwide, Великобритания, реж. и ведущий Терри Джонс, 1995 г.
2. «Krzyżacy» Крестоносцы, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi, Польша, реж. Александр Форд, 1960 г.
3. «Lionheart» Львиное сердце, Orion Pictures, США, реж. Франклин Шэффнер, 1987 г.
4. «Richard the Lionheart» Ричард Львиное Сердце, Claang Entertainment, США / Италия, реж. Стефано Милла, 1992 г.
5. «The Crusades» Крестоносцы, Paramount Pictures, США, реж. Сесиль Б. ДеМилль, 1935 г.
6. «Údolí včel» Долина пчёл, Barrandov Studios, Чехословакия, реж. Франтишек Влчил, 1968 г.
7. DeMille C. V. Autobiography. — Prentice Hall, USA, 1959. — 432 p.

Литература:

8. Александров Г. В. Эпоха и кино. — М.: Политиздат, 1983. — 272 с.
9. Брагин Л. Свет и тень рыцарства // Советский экран. — 1961. — № 7.
10. Браун П. Культ святых: его становление и роль возникновения в латинском христианстве / пер. с англ. А. Ю. Гуревича. — М.: РОССПЭН, 2004. — 207 с.
11. Грановский А. В. История короля Ричарда I Львиное Сердце. — М.: Русская панорама, 2007. — 320 с., 80 ил. — (Под знаком креста и короны).
12. Джафаров, М. М. Цели и последствия крестовых походов: история и современность. — Вестник исторических наук. 2021. №4.
13. Журнал «Искусство кино». — М.: Искусство, 1937, № 7. — 40 с.
14. Заборов М. А. Крестоносцы на Востоке. — М.: Наука, 1980. — 450 с.

15. Иванова Е. Б. Преподавание истории с использованием фильмов // Вестник педагогических наук, 2019. № 2. С. 112–115.
16. Канштайнер В. Поиск смысла в памяти: методологическая критика исследований коллективной памяти // История и теория. 2002. Том 41. Номер 2. С. 179-197.
17. Кратасюк Е. Г. Образ Средневековья в западной культуре: исторические фильмы как инструмент репрезентации прошлого. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. — 224 с.
18. Кесслер У. Ричард I Львиное Сердце: Король. Крестоносец. Авантюрист / пер. с нем. С. А. Прилитского; худож. С. Царев. — Харьков: Фолио; Ростов н/Д: Феникс, 1997. — 480 с. — (След в истории).
19. Линченко А.А. Проблема исторического сознания в философии и теории истории Йорна Рюзена. — М.: Изд-во Известия, 2013.
20. Лобе М. Трагедия ордена тамплиеров. — СПб.: Евразия, 2003.
21. Логунов В. А. Визуальные источники на уроках истории в основной школе. — М.: Просвещение, 2023. — 2 с.
22. Лозинский С. История папства. — Смоленск: Русич, 2004.
23. Лучицкая Т. А. Визуальное Средневековье: Репрезентации прошлого в восточноевропейском кино. // В сб.: Средние века на экране. — М.: Индрик, 2012.
24. Лучицкая Т. А. Образы прошлого: история и экран. — СПб.: Алетейя, 2011. — 352 с.
25. Лучицкая, С. И. Крестовые походы // Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Я. Гуревича. — М.: РОССПЭН, 2003.
26. Лучицкая, С. И. Крестовые походы. Идея и реальность. — СПб.: Наука, 2019. — 407 с.
27. Маалуф А. Крестовые походы глазами арабов / Пер. И.Л. Лащука. Латтес, 2006. — 189 с.
28. Мишо Г. История крестовых походов. — М.: Алетейя, 1999. — 368 с.

29. Панова И. А., Столяров А. А. Цивилизации: Исторические судьбы. — М.: МГУП, 2009.
30. Перну Р. Ричард Львиное Сердце / Режин Перну; науч. ред. А. П. Левандовский, В. Д. Балакин; вступ. ст. А. П. Левандовского; пер. с фр. А. Г. Кавтаскина. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 232[8] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1183).
31. Ришар Ж. Латино-Иерусалимское королевство. — СПб.: Евразия, 2002. — 448 с.
32. Розенстоун Р.А. История на экране: кино как форма исторического дискурса // История на экране: Кино и историография / Пер. с англ. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 428 с.
33. Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 2: Кино становится искусством (1909 – 1914). - М.: Искусство, 1958. - 524 с.
34. Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 3: Кино становится искусством (1914 – 1920). - М.: Искусство, 1958. - 764 с.
35. Садуль Ж., Всеобщая история кино. В 6-и т.: перевод с французского / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. Том 4: Послевоенные годы в странах Европы 1919-1929. - М.: Искусство, 1958. - 528 с.
36. Скрябина Л. Кино. Европа. Средние века. Сезон 1. — М.: Аграф, 2018. — 288 с.
37. Скрябина Л. Кино. Европа. Средние века. Сезон 2. — М.: Аграф, 2019. — 336 с.
38. Студеникин М. Т. Современные технологии преподавания истории в школе: пособие для учителей и студентов высш. пед. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2007. — 57 с.
39. Успенский Ф. И. История крестовых походов. — М.: Наука, 2003. — 480 с.

40. Федоров А. В. Польский альбом: заметки о кино. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 340 с.
41. Ферро М. Как рассказывают историю детям в разных странах мира / Перевод с фр. Е. Лебедевой. М.: Книжный клуб 36.6, 2010. - 480 с.
42. Филюшкин А. И. (ред.). Мобилизованное Средневековье. В 2 т. — СПб.: Европейский университет, 2023. – (Том 1 - 690 с., Том 2 - 774 с.)
43. Филюшкин А. И. Как сегодня изучать историю Восточной Европы? // Материалы круглого стола на Петербургском историческом форуме. – 2019.
44. Флори Ж. Ричард Львиное Сердце: Король-рыцарь / Жан Флори; пер. с фр. А. В. Наводнюка. – СПб.: Евразия, 2008. – 666, [6] с. – (Ист. библи.).
45. Шилова И. М. Музыка в кино: теория и практика. — М.: Искусство-XXI век, 2010. — 180 с.
46. Эко У. Острое зрение: эссе по семиотике и культуре / пер. с итал. Н. Кошелевой. — СПб.: Симпозиум, 2002. – 340 с.
47. Эрс Ж. История крестовых походов / пер. с фр. М. Ю. Некрасова. — М.: Эксмо, 2015.
48. Эсбридж, Т. Крестовые походы. Войны Средневековья за Святую землю. — М.: Эксмо, 2010. – 576 с.
49. Assmann A. Das lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. — München: C.H. Beck, 2006. – 328 p.
50. Autrey A. Were Peasants Really That Clean? The Middle Ages at the Movies // Journal of Medieval and Early Modern Studies. – 2004. – Vol. 34, No. 2.
51. Börn E., Reid M. Screening Literacy: Reframing film literacy models in Europe // Nordic Journal of Digital Literacy. — 2012, 7(3).
52. Burgoyne S. Visual Myths in Medieval Cinema. — London: Routledge, 2015. – 256 p.
53. Cecil B. DeMille, Cecilia DeMille Presley, Mark A. Vieira. Cecil B. DeMille: The Art of the Hollywood Epic. — Running Press, USA, 2014. – 224 p.
54. Chapman J. Past and Present: National Identity and British Historical Film. — London: I.B. Tauris, 2005. – 256 p.

55. Cresson, K. *Visual Semantics: Language, Memory, and Cultural Perception in Historical Cinema*. – Paris: CNRS Éditions, 2014. – 60 p.
56. Donnelly, D. *Using Film to Develop Historical Consciousness // History Education Research Journal*. — 2020. — T. 17, № 1.
57. Ferro M. *Cinema et Histoire*. — Paris: Denoël, 1989. – 176 p.
58. Halbwachs M. *La Mémoire collective*. — Paris: Albin Michel, 1997. – 348 p.
59. Halbwachs M. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. — Paris: Albin Michel, 1994. - 312 p.
60. Hayward S. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2nd ed. — London; New York: Routledge, 2000. – 560 p.
61. Heims P. *The Czechoslovak New Wave*. —London: University of California Press. Ltd, 1985 – 290 p.
62. Hillaire Belloc. *The Crusades*. — Burns & Oates, 1931. — 336 p.
63. Hillenbrand C. *The Crusades: Islamic Perspectives*. — Edinburgh University Press, 2000. – 720 p.
64. Jürgen Rüsen. *Historisches Bewusstsein und historisches Lernen*. — Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2008. – 184 p
65. Kreiss C. *Sémantique visuelle: langue, mémoire et perception culturelle dans le cinéma historique*. — Paris: CNRS Éditions, 2014.
66. Kreiss, J. *Review of the films Crusades // The Guardian*. — 18.01.2012.
67. Kügler, B. *Geschichte der Kreuzzüge*. — Berlin, G. Grote, 1891. – 432 p.
68. Madden, T. F. *A Concise History of the Crusades*. — Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2013. — 288 p.
69. Manchel F. *A Reel Witness: Steven Spielberg's Representation of the Holocaust in Schindler's List // The Journal of Modern History*. — Vol. 67, № 1, Mar. 1995.
70. Melville M. *The History of the Knights Templar*. — Barnes & Noble, 2001. – 416 p.
71. Nora P. *Les Lieux de mémoire*. — Paris: Gallimard, 1984. – 324 p.

72. Prince S. *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*. — New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2013.
73. Riley-Smith J. *What were the Crusades?*. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. — 176 p.
74. Riley-Smith, J. *The Crusades: A History*. — New Haven, CT: Yale University Press, 1987. — 368 p.
75. Robert S. Birchard. *Cecil B. DeMille's Hollywood*. — The University Press of Kentucky, USA, 2004. — 376 p.
76. Sennwald A. *The Crusades, a New Cecil B. De Mille Spectacle, at the Paramount – Loretta Young and Henry Wilcoxon in Cast // The New York Times*. — August 22, 1935.
77. Siberry E. *Remembering the Crusades: memory and the material culture of the crusades*. — Taylor & Francis, 2024. — 234 p.
78. Siberry E. *Tales of the crusades*. — Taylor & Francis, 2021. — 244 p.
79. Siberry E. *The New Crusaders: Images of the Crusades in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. — Routledge, 2000. — 240 p.
80. Simmonds L. *Perceiving the Past through Pictures: Visual Truth and Misconception // Journal of Visual Culture*, 2010. Vol. 9 (1). P. 82–99.
81. Stock L.K. *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian Muslim Clashes / ed. N. Haydock, E.L. Ridsen*. — Jefferson: McFarland & Co., 2009. — 130 p.