апарату вже остаточно вирішила ув'язнити бунтівного режисера, в пункті про суть свідчень зазначено: «Параджанов серед радянських та іноземних громадян зводив наклеп на радянську дійсність, займався спекуляцією коштовностями та предметами антикваріату, вів розпусний спосіб життя, гомосексуаліст». Коли необхідно було ув'язнити людину не за політичною статтею, служби КДБ конструювали потенційні лінії звинувачень за кримінальним провадженням. На думку радянських керманичів, це убезпечувало їх від шкідливого для репутації розголосу, що радянський режим утискає дисидентів, а через кримінальний характер статей засуджених позбавляло міжнародної підтримки.

Органи спецслужб працювали хаотично, але прискіпливо: розроблялася кожна можлива та неможлива лінія звинувачень. Про це свідчить різнонаправленість статей, за якими врешті-решт засудили Параджанова: за ст. 122 ч. 1 і 2 («мужолозтво» та «мужолозтво із застосуванням насильства» відповідно), ст. 211 («виготовлення, збут та поширення порнографічних предметів»), хоча в обвинувальній заяві були статті «за спекуляцію» і «за український націоналізм».

Виглядає так, що взаємна антипатія режисера і Щербицького зіграла свою роль в цій історії. Більше того, як зазначає Е. Андрющенко, КДБ продовжувало уважно пильнувати за Параджановим навіть на зоні та доповідало Щербицькому, «що на шлях виправлення Параджанов не став і далі зводить наклепи на радянську дійсність»[12]. Щербицький тримав руку на пульсі у справі Параджанова, щоб не допустити його дострокового звільнення. У 1975 керівник КДБ В. Федорчук звітував про звернення режисера до Президії ВР УРСР щодо помилування. Але Сергій Параджанов вийшов на волю лише наприкінці 1977 року, завдяки особистому проханню Луї Арагона в Леоніда Брежнєва, клопотанням Лілі Брік та міжнародній підтримці правозахисних рухів проти гомофобії та репресій на підставі сексуальності.

За чотири роки в умовах вогкості та гнітючості колоній суворого режиму Параджанов підірвав здоров'я. Наприкінці 1980-х режисера випускали за кордон для презентації фільмів. Враховуючи розгалужену мережу КДБ по всьому світу, можна припустити, що заплямований та надломлений системою, проте все ще прямолінійно-антирадянський Параджанов міг так само залишатися в полі зору спецслужб. Хвороби зробили останній порух до давньої мети режиму – остаточного знищення незручного режисера-інакодумця.

12 Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Упорядник і редактор Л. Брюховецька. Київ: *Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія»*, 2014. 288 с.

Як російський кінематограф привласнює собі українські стрічки

За легендою, після створення під Москвою в 1948 році Держфільмофонду туди органами радянської держбезпеки з Київської та Одеської кіностудій було вивезено оригінальні плівки всіх збережених на той час українських фільмів. Фактично вся історія українського міжвоєнного кіно, зокрема стрічки феноменального періоду ВУФКУ опинилися в Росії.

Згідно з рекомендаціями Міжнародної федерації кіноархівів (FIAF) першочергове право на зберігання фільмів має держава-виробник. Однак навіть із розпадом радянського союзу росіяни не поспішали повертати неросійські фільми в республіки. Тодішній очільник Держфільмофонду Володимир Малишев шовіністично пояснював це тим, що в республіканських кіноархівах нібито не було створено технічних умов для зберігання плівок.

Відповідно, українське кінематографічне надбання першої половини XX століття почало повертатися в Україну лише на початку 2010-х років після принципової позиції українського державного кіноархіву Довженко-Центру. Шедеври раннього українського кіно доводилося купувати, обмінювати, а інколи виманювати.

Після 2014 року процес повернення класичних українських стрічок з Росії знову поступово зупинився. Останньою спробою такого повернення була епопея з отриманням Довженко-Центром незмонтованих негативів стрічки «Брехня» (1918) – унікального документу доби революційних змагань, знятого за сценарієм Володимира Винниченка. Однак бюрократичні лабіринти з боку Держфільмофонду, а поруч з цим – і недостатнє розуміння важливості такого повернення з боку Міністерства культури України не дозволили завершити цю справу.

Проте, це лише один із аспектів над якими останні десять років працює Довженко-Центр, відокремлюючи українське кінематографічне надбання від російського та радянського. Це досить непроста справа, адже в умовах спільного минулого досить багато фільмів, режисерів, акторів перебували на перетині кількох культурних ідентичностей, і не лише етнічних, мовних, але й класових, ідеологічних. Водночас імперська суть радянського проєкту зазвичай поляризувала ці ідентичності, й умовно універсалістській гегемонній моделі завжди протистояла умовно дисидентська, яку в різний час називали «буржуазно-націоналістичною», «формалістичною» та «космополітичною».

Олександр Телюк,
керівник кіноархіву Довженко-Центру. Суспільне Культура.
Друкується зі скороченнями