

Анастасія Канівець,
старший науковий співробітник відділу кіно

РЕПРЕСОВАНА КІНОІСТОРІЯ ФАВСТА ЛОПАТИНСЬКОГО

1. Українська минувшина у фільмах Фавста Лопатинського, або національне кіно в період репресій

Фавст Львович Лопатинський належав до «театрального» поповнення українського кіно 1920-х років. Його звернення до молодого прогресивного мистецтва було не випадковим: «Березіль» загалом був схильний до експериментів, мистецьких перетинів, зокрема інкорпорації в театральне дійство елементів кіно і цирку. Лопатинський належав до тих, хто розвивав це особливо послідовно. Характерно, що саму «матерію» вистави, важливою компонентою якої був трюк, митець називав «кінофільмою»; театрознавець Наталя Єрмакова навіть побачила в його роботі зі сценічним простором, де «дію творили трюк, гег, атракціон», паралель із пригодницьким фільмом. Зрештою, в 1925 році Лесь Курбас, звернувшись до правління Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ) щодо роботи «Березоля» із кіномистецтвом, запропонував доручити це саме Лопатинському [1]. У 1927 році один з найталановитіших, найулюбленіших учнів Курбаса залишає «Березіль», щоб остаточно присвятити себе кіно.

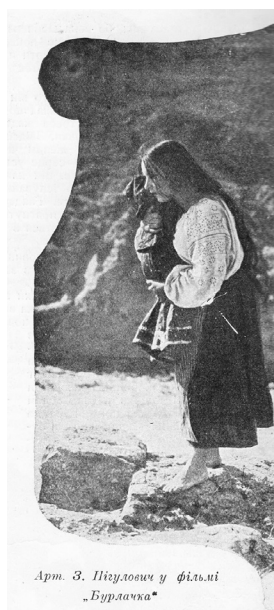


Фавст Лопатинський.
1920-ті рр. Фото з
колекції МТМКУ

Лопатинський встиг відзняти не так багато фільмів (зрештою, на кінодіяльність йому було відпущено лише десятиріччя): він випустив «Синій пакет» (1926), «Василину» (1927), «Суддю Рейтанеску» (1929), «Кармелюка» (1931), «Висоту №5» (1932), попрацював над «Васею-реформатором» (яким зрештою в 1926 році дебютували автор сценарію Олександр Довженко (невдало) і оператор Данило Демуцький). Найбільш гучними виявилися проекти на історичному матеріалі — екранізація «Бурлачки» І. Нечуя-Левицького «Василина» (1928) і «Кармалюк» (1931). Мав бути в його доробку і «Захар Беркут» за повістю Івана Франка, — історія перемоги західноукраїнської громади над навалюю зі Сходу. За екранізацію режисер взявся 1929 року, після «Судді Рейтанеску»



Плакат до фільму Ф. Лопатинського
«Василина». З журналу «Кіно»,
№21–22, 1927



Кадр з фільму Ф. Лопатинського
«Кармелюк». 1930 р.

Кадр з фільму Ф. Лопатинського «Ва-
силина», опублікований в журналі
«Кіно», №13, 1927

(про революційне підпілля і боротьбу з сигуранцею в Румунії) [2]. Проте фільм так і не був втілений.

Про бачення Лопатинським завдань національного кіно яскраво говорить «Анкета» журналу «Кіно» 1928 року, запропонована громадським і кінодіячам. На питання: «Як повинно будуватись надалі українське кіно, щоб щільно ввійти, як невід'ємний чинник, до української радянської культури?» — режисер відповів: «Тримати курс на притягнення кваліфікованих робітників, незважаючи, розуміється, на їхнє національне походження, проте з обов'язковими можливостями будівництва українського фільму» [3]. Цікаво, що, за опублікованими Василем Марочком донесеннями ДПУ, в 1927–1929 році в українській кіноспільноті склалися опозиційні групи — українців і росіян, українців і євреїв. Лопатинський був серед помітних представників «української партії». У донесеннях згадується і пов'язаний з ним випадок, що певним чином ілюструє витоки «українського» й «неукраїнського» (точніше, російськомовного «Центру») протистояння. У розмові з редактором Фельдманом україномовний Лопатинський почув від нього різке: «Розмовляйте зі мною, будь ласка, російською!» Інший редактор, Дмитро Бузько, спробував «виправдати» режисера: «Товариш Лопатинський — родом з Галичини, і йому, вочевидь, важко говорити про сценарій російською мовою». На це Фельдман зреагував жестом і вигуком, що мали означати: «Знаємо ми вас, всі ви такі!». Подібні випадки не могли не посилювати антагонізм [4] і, зрештою, підтримували небезпечну репутацію Лопатинського як «націоналіста». Втім, справжні неприємності з владою на цьому ґрунті почалися дещо пізніше.

У 1928 році світ побачила «Василина» за «Бурлачкою» І. Нечуя-Левицького, що пройшла екранами досить мирно. Відгуки на неї стосувалися передусім проблеми екранізації загалом; при цьому у статтях переважно підтримували право кінематографістів на зміну фабули й навіть ідеології літературного першоджерела [5]. Та в 1931 році Лопатинський знімає фільм «Кармалюк», навколо якого спалахнули справжні пристрасті. У рубриці журналу «Кіно» «Що нам готує фабрика», з підзаголовком-мото: «Витриманої, марксівської аналізи минулого — нещадного розвіювання націоналістичного романтичного диму — викривання соціального коріння подій — ось що потрібно для нашого історичного фільму», режисер розповів про свою майбутню кінокартину. Героя він бачив узагальненим образом боротьби селянства «з політичним та соціальним гнітом, що, в цьому випадкові, втілювався в польських панах». Кармалюк мав виглядати не як «лубочний красунь», а як сильний духом лідер. Операторська робота мала бути в «стилі старого гобелена» [6], що, вочевидь, мало додати історичної «атмосферності» (це, до речі, нагадує «Зливу» Івана Кавалерідзе 1929 року, відзняту на тлі чорного оксамиту, з гримом «під бронзу» для селян і «під порцеляну» для панства). Попри обнадійливий початок, готовий кінопродукт зазнав найгострішої критики. Наприклад, у статті з промовистою назвою «Клясова боротьба в кіно» його звинуватили в романтизації минулого, заявили, що з «Кармалем» треба боротися [7]. «Романтика старих часів», вочевидь, загалом була геть не на часі. За два роки за неї гостро критикуватимуть вже покійного (наклав на себе руки) наркома освіти Миколу Скрипника, що чимало зробив для українського ренесансу 1920-х років і зрештою поплатився за це. Він, за твердженням активного борця з українізацією Андрія Хвилі, «... ідеалізував націоналістичне минуле гетьманської, козацької України, ставив кордон між СРСР і радянською Україною...»; так само і підтримуваний ним Лесь Курбас «...по націоналістичному подавав наше історичне минуле.» [8]. Вочевидь, «романтизація» славного повстанського минулого в «Кармелюку» — хоч і в «декораціях» XIX ст., також лякала. Не допомогло навіть зміщення акцентів, подачу як головних ворогів «польських панів», а не державної системи Російської імперії.

У тій же «Клясовій боротьбі в кіно» проти Лопатинського прозвучало і серйозніше звинувачення. Як виявилось, режисер відмовився знімати фільм про трудящих Захід-

ної України: «Він заявив, що справа там стоїть гаразд, а тому ніякої боротьби немає й знімати нема чого. Це говорено під час кривавих операцій польського фашизму на Західній Україні. Цей виступ — відверто нацдемівський, уенерівський...». Не дивно, що кінематографісту закинули «капітуляцію перед фашистською диктатурою Польщі», і загалом віднесли цю історію до фактів «прояву обурливого місцевого націоналізму» [9]. Мотив Польщі, до речі, згодом прозвучить і в його слідчій справі.

Про те, що тему Кармелюка фільмом Лопатинського розкритою не вважали, свідчить і те, що в 1937 році за неї взялися сценарист Суходольський і режисер Тасін. Журнал «Радянське кіно» пояснював, чим був незадовільний попередник: «Фільм... неправильно трактував образ Кармелюка. Режисер припустив націоналістичні елементи у показі подій...». І радив авторам нової версії: «...треба уникнути помилок, що були припущені в попередній постановці...» [10] «Наклепом на народного героя» «контрреволюціонера Лопатинського» «Кармелюка» було названо у статті з також показовою назвою «Образ народного героя» [11].

Безпосередньо загрозливі ноти прозвучали в статті Грідасова «Як шкодили націоналісти в українському кіно», де Лопатинського було прямо названо в числі «ворогів народу» (номер вийшов у червні 1937 року — якраз тоді він був заарештований НКВС). Тут же пригадали і «Кармелюка», і «Василину». В редакційній версії історія спокушеної паничем селянки, що змогла розпочати життя наново, влаштувавшись на фабрику (тобто перейшовши з селянства до пролетаріату), кардинально перетворилась. В ній побачили поетизацію старого сільського побуту, з зображенням радісної праці на пана замість жорсткого класового протистояння (яке взагалі було підмінене особистим) і як фінальну винагорода за страждання — легку роботу на фабриці, себто на капіталіста. За ідеалізацію «старого» життя вкотре розкритикували «Кармелюка». Несхвально оцінили й пригодницький первінь стрічки. Її назвали «дешевим детективом», де «класова боротьба зводилась до погоні, переслідувань, переодягань, трюкацтва». Трюк же нібито заміняв тут психологію персонажів. Загалом же режисера звинуватили в тому, що він «штовхав молоду українську кінематографію на шлях американського детектива і формалістичної комедії». У цих рисах — ексцентриці і детективізмі — Грідасов побачив політичний момент, а саме «рівняння на Захід», що автоматично означало опозицію російському, себто радянському мистецтву. Не забув він і «старі гріхи» ще театрального періоду Лопатинського — роботу «в душі березилівської «Шпани» Ярошенка і «Пошились у дурні», де переважали ексцентричні, циркові і мюзік-хольні номери» [12].

Варто зазначити, що можливості ексцентриади, трюку режисер послідовно розробляв у своїй театральній діяльності, починаючи з режисерського дебюту «Нові йдуть» (що, як загалом ранні його роботи, став одним з найрадикальніших постановок в українському театральному авангарді) [13]. Вже в нових, кінематографічних формах по-справжньому виявити їх він не встиг, та причин для усунення Лопатинського було вже достатньо і без того.

На той час існувала практика поступового відсторонення режисерів від роботи: наприклад, спершу їх переорієнтовували на науково-популярне кіно, потім зовсім знімали з кіновиробництва. Фавста Лопатинського перевели у сценаристи [14]; у слідчій справі він уже значився як «сценарист на договірній основі» [15].

Характерною, втім, була і сценарна діяльність. Так, разом із Юрієм Мокрієвим він узявся за сценарій «Гнат Голий», в основі якого лежала історія з часів Коліївщини. У центрі, як пояснював у своїй статті директор київської кінофабрики Семен Орелович, мав бути конфлікт між репрезентантом козацької старшини Савою Чалим (спершу одним з гайдамацьких ватажків, потім зрадником) і Гнатом Голим — «представником інтересів соціально й національно пригніченого українського трудового народу». Характерно, що основні труднощі в роботі були пов'язані саме з образом Чалого — його «соціальним

корінням» і мотивацією [16]. Можна припустити: самого факту належності до гайдамацької еліти, що давало змогу трактувати події в дусі «класової боротьби», Лопатинському було мало. Зрештою, як повідомив журнал «Радянське кіно», літературний сценарій було завершено; ставити фільм мав Борис Тягно [17] — також березілець, що прийшов з театру до кіно. Проте, за свідченнями режисера Віталія Кучвальського (його допитали під час перегляду справи репресованого Лопатинського у 1962 році), стрічку було знято з тематичного плану і робота припинилася [18].

Варто згадати про те, що Лопатинський вже звертався до образу Сави Чалого — в постановці однойменної п'єси І. Карпенка-Карого 1927 року. Цю виставу, останню для нього в «Березолі», сприйняли вельми неоднозначно — передусім через сам характер джерела, з його зверненням до болючих питань національної історії і складним образом героя. Проте навіть ті зауваження, що стосувалися більше автора п'єси, ніж постановника, діставали досить небезпечно для тих часів підґрунтя. Так, Юрій Смолич, звинувативши драматурга в обґрунтуванні зради Сави психологічно, а не соціально, провів паралель із сучасною інтелігенцією. В своїх пошуках можливостей здійснити національні ідеали вона опинилася в таборі буржуазії — натяк, що свідомо чи ні містив чи не пряму погрозу [19]. В згадках про сценарій не вказано, чи був він пов'язаний із п'єсою; проте сміливо можна припустити, що Лопатинський оглядався на свій попередній досвід, тим більше, що вказані критикою «помилки» — складність образу Сави, слабко пророблена соціальна мотивація (на відміну від психологічної) — ті самі.

Проте найрадикальніший сценарій Фавста Лопатинського був попереду. Дослідник Олександр Безручко опублікував документ, що зберігається в Галузевому державному архіві СБУ — донесення про сценарій Лопатинського «Україна» (1932 р.), написаний агентом з оперативним псевдонімом «Чорний» (кінематографістом, другом режисера). Сценарій, створений під враженням від поїздок селами України, мав риси того, що можна назвати «сконденсованою історією України» в кінематографі (форми, запропонованої Олександром Довженком у «Звенигорі» (1927) й Іваном Кавалерідзе у «Зливі» (1930)). Пролог показував: будівництво Санкт-Петербурга Петром I, під час якого загинуло багато українських козаків; село, що оплакувало їх; сцени славного минулого Січі. Перша частина демонструвала квітучі «дореволюційні» села і громадянську війну, що принесла руїну. Друга і третя — повоєнну відбудову, ціною величезних зусиль. Четверта — її плоди: розорені села і міста, прірву між умовами життя для партійців і «простих людей». П'ята, найкрамольніша — «Хлібзаготівля», де факто показувала сцени голодомору. Шоста — сцени голоду, спустошення і арештів. Викличність зображення посилювалась іронічними титрами, на кшталт діалогу селян: «А що це таке сіціалізм?» — «А хто ж його зна, от зруйнували село, тепер значит, кажуть що це і є сіціалізм» [20].

До речі, в 1932 році Київський облвідділ ДПУ заарештував і чотири місяці протримав оператора Данила Демущького за звинуваченням у «розголошенні даних допиту і приховуванні сценарію Лопатинського «Україна». «За отриманими даними», він збирався переправити текст за кордон через польське консульство. Тоді, проте, його відпустили за браком доказів [21]. Цікаво, що самого сценариста заарештували аж наступного 1933 року, за звинуваченням у абстрактній «контрреволюційній діяльності». Тоді він також чотири місяці пробув під вартою, затим його відпустили. Втім, кампанія справжньої боротьби з національним кіно вже розпочалася. Зокрема, в 1933 році в харківській «Літературній газеті», у статі «Розгромити націоналізм у кінематографі», «Василина» і «Кармалюк» згадувалися серед історичних фільмів, які «затушковували класову боротьбу і реакційну роль української буржуазії», «роздмухували національну ворожнечу поміж трудящими» [22].

У 1937 році ситуація була вже іншою. В передовиці журналу «Радянське кіно», присвяченій шкідництву в українській кінематографії, незадовільну роботу останньої

пояснили просто: «парторганізації Українфільму і його кіностудій впали були в ідіотську хворобу — політичну безтурботність, з якої скористалися мерзотні фашистські лазутчики — троцькістська і націоналістична наволоч, що пролізла в українську кінематографію і всіма засобами зривала виробництво» [23]. Серед «націоналістів», що «провадили шкідницьку роботу», зрештою опинився і Фавст Лопатинський.

2. Справа Лопатинського

Звернімося до матеріалів слідчої справи Лопатинського, яскравого прикладу того, як велися політичні розправи в той період. За постановами від 28 і 29 травня 1937 року, кінематографіста було звинувачено за участь у «контрреволюційній організації УВО» і за «терористичні вислови» (статті 54–11, 17–54–8 Кримінального кодексу УРСР) [24]. Арештованого мали утримувати від вартою в Спецкорпусі Київської в'язниці [25]. На цей момент Лопатинський, будучи співробітником київської кінофабрики, вже мешкав на Полтавщині — у селі Великі Сорочинці Миргородського району (де, можливо, сподівався сховатися від хвилі арештів у столиці). Тож, хоч ордер на обшук і арешт було виписано того ж 29 травня, заарештували його 1 червня (довелося виписувати новий, вже для співробітника Миргородського НКВС) [26]. Наступного дня арештанта наказано «негайно спецконвоєм, з дотриманням строгої ізоляції й посиленого нагляду, — направити в розпорядження III Відділення УДБ НКВС УРСР м. Київ» [27].

У справі Лопатинського зберігся протокол його допиту 8 червня, зі згадкою про арешту 1933 році. Питання ж до заарештованого стосувалися його дружини Юзефи, і особливо її першого чоловіка — Шидловського, командира польської прикордонної застави, що працював на СРСР і приблизно в 1926 році втік туди через загрозу арешту [28]. Окрім «польського сліду» в біографії, з потенційно компрометуючих моментів варто згадати службу Лопатинського у ЗУНР: в 1918 році в Станіславові він працював у театрі при Головному командуванні УГА і паралельно — реєстратором у канцелярії комісаріату військових справ [29].

В наступному протоколі допиту, від 10 липня, митець вже означений як «колишній службовець української галицької армії, до арешту сценарист на київській кінофабриці» [30]. Сам допит був присвячений участі Лопатинського в «контрреволюційній терористичній організації». Безпосередньо її обвинувачений заперечував, проте «зізнався», що з 1927 року «був учасником контрреволюційного націоналістичного підпілля, був на контрреволюційному ґрунті пов'язаний з низкою осіб контрреволюційно налаштованих». Серед інших учасників «підпілля» він назвав операторів Данила Демущького й Олексія Калюжного (що вже були засуджені за контрреволюційну діяльність, відповідно в 1933 і 1931 роках), працівником Київської кінофабрики Філіпом Такке (також на той момент засудженого) і, до 1933 року, з композитором кінофабрики Ігорем Белза. Щодо «терористичних намірів», їх «у прямому сенсі» Лопатинський заперечував, проте «визнав», що його й «спільників» «різко ворожого характеру вислови були проникнуті ненавистю щодо Сталіна й Косіора». «Ми всіляко обмовляли їх і знеславлювали їхні імена» [31].

Характерна канцеляристська мова відповідей. Наприклад: «Питання: — У чому конкретно полягала Ваша контрреволюційна робота в той період? — Відповідь: — Наша контрреволюційна робота полягала в агітації й пропаганді проти заходів Радвлади й шкідництві на ідеологічному культурному фронті по лінії мистецтва» [32]. Ці клішовані формулювання, стиль викладу навряд чи могли належати заарештованому. Вони вказують на те, що «правильні» відповіді чи безпосередньо диктувались йому, чи так настій-

ливо повторювалися, що закарбувалися у пам'яті. Можливо також, що Лопатинського просто змушували підписувати вже готові папери.

За результатами «слідства» кінематографіста визнали винним у належності до «контрреволюційної націоналістичної і терористичної групи», причому зазначено, що обвинувачений визнав себе винним «лише (!) в проведенні контрреволюційної націоналістичної агітації і підривної діяльності в кінопромисловості» [33].

В серпні Лопатинського перенаправляють у Харків, для подальшого розслідування і розшуку інших згаданих ним «спільників» — співробітників Харківського інституту судово-медичної експертизи Василя Павленка, Івана Вороніна й Михайла Бема [34]. В документах харківського НКВС з'являються нові деталі його біографії: вони стверджують, що в 1918–19 роках він був офіцером в УГА, згодом в армії Директорії, при відступі якої лишився в Україні. Його батько — «в минулому помітний діяч УНДО за кордоном» (УНДО — Українське національно-демократичне об'єднання, провідна західноукраїнська політична партія, що діяла також у Польщі). У 1931–32 роках Фавст Лопатинський намагався переїхати до Польщі, для чого вів у польському консульстві перемовини щодо прийняття польського громадянства. Був членом УВО (Української військової організації), активними членами якої нібито були також Косак, Лесь Курбас, Данило Демуцький і Олексій Калюжний. У підсумковому означенні — «член контрреволюційної організації, шпигун», в чому обвинувачений «зійзнався частково» [35].

За цими матеріалами НКВС СРСР 11 серпня 1937 року виніс рішення про розстріл Фавста Лопатинського. Як було зазначено в розпорядженні, вирок слід було виконати негайно і доповісти про виконання. 31 серпня припис отримало харківське управління НКВС. Наказ виконано 3 вересня 1937 року [36].

У 1962 році, на хвилі реабілітацій, до справи Лопатинського повернулися (за запитом Української радянської енциклопедії) [37]. Справа була на особливому контролі [38]. У процесі перевірки підняли справи згаданих у свідченнях репресованого, провели допити працівників Київської кіностудії (Мар'яна Камінського, Віталія Кучвальського, Олександра Козиря). Цікаво, що серед свідків був і Василь Якович Павленко, згаданий Лопатинським як працівник Харківського інституту. Свідок — вочевидь, єдина людина з таким ім'ям, яку вдалося знайти, виявився заводським майстром, що не був знайомим з репресованим, ніколи не жив і не працював у Харкові (загалом, на вказаній Лопатинським посаді в інституті такий не значився [39]) [40]. Зрештою, умовно «компрометуючих» моментів в біографії режисера знайшли лише два. Перший — довідка, де згадано про його родича, священика Д. Липовського, що жив у Львові і був помітним діячем УНДО. З ним Лопатинський листувався (щоправда, коли і з якого приводу, невідомо). Також згадано, що режисером цікавилось польське консульство [41]. Проте на той час цього вже було недостатньо для звинувачення.

Зрештою, 9 жовтня 1962 р. судова колегія в кримінальних справах Верховного суду УРСР винесла рішення про скасування постанови НКВС СРСР і Прокурора СРСР від 11 серпня 1937 року. Як встановила колегія, справа Лопатинського проводилася необ'єктивно: окрім його показань, доказів не представлено, допитів свідків немає; обвинуваченого з матеріалами справи не ознайомили. Більше того: слідчі, Самойлов-Бесидський і Бондаренко, у 1938 році самі були звинувачені за систематичну фальсифікацію карних справ, за що першого розстріляли, другого звільнили з роботи.

Справу Лопатинського закрили за відсутністю складу злочину [42].

Джерела

1. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. — К.: Фенікс, 2012. — С. 211–215, 254.
2. Що готують? // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1929. — № 14. — С. 12.

3. Наша анкета // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 5. — С. 7.
4. Марочко В. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 27–31, 105–106.
5. Бузько Д. «Василина» // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1927. — № 21-22. — С. 4; Бажан М. Кінофіковані класики // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 1. — С. 4–5; Чапля В. Українські класики на екрані // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 3. — С. 10; Бурлачка й Василина // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 4. — С. 2.
6. Що нам готує фабрика // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1930. — № 5. — С. 10.
7. Мускін В. Клясова боротьба в кіні // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1931. — № 11–12. — С. 2.
8. З промови Андрія Хвилі «Завдання мистецького фронту радянської України» 27.12.1933 р. // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи. Балтимор-Торонто: Укр. вид-во «Смолюскіп» ім. В.Симоненка, 1989. — С. 726, 728.
9. Мускін В. Клясова боротьба в кіні // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1931. — № 11–12. — С. 2.
10. На виробництві // Радянське кіно. — 1937. — №3. — С. 46–47.
11. Ятченко М. Образ народного героя // Радянське кіно. — №5. — 1937. — С. 31.
12. Грідасов П. Як шкодили націоналісти в українському кіно // Радянське кіно. — 1937. — №6. — С. 13.
13. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. — К.: Фенікс, 2012. — С. 211–214.
14. Безручко О. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. — Т. 2. — К.: КиМУ, 2013 — С. 185–190.
15. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — Арк. 19.
16. Орелович С. Київська кіностудія в ювілейному році // Радянське кіно. — 1937. — №1–2. — С. 33.
17. На виробництві // Радянське кіно. — 1937. — №3. — С. 46; На Київській кіностудії // Радянське кіно. — 1936. — №12. — С. 48.
18. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — Арк. 56–57.
19. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. — К.: Фенікс, 2012. — С. 317–319.
20. Безручко О. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. — Т. 2. — К.: КиМУ, 2013. — С. 185–190.
21. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 57017. — Арк. 14, 23.
22. Цит. за: Алейникова І. Фавст Лопатинський: запам'ятайте це ім'я (До 100-річчя від дня народження) // Мистецькі обрії' 99. Альманах. Науково-теоретичні праці та публіцистика. — К.: КНВМП «СТМВОЛ-Т», 2000. — С. 367.
23. Швидше ліквідувати наслідки шкідництва в українській кінематографії // Радянське кіно. — 1937. — №5. — С. 4.
24. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — Арк. 1.
25. Там само. — Арк. 3.
26. Там само. — Арк. 4–5.
27. Там само. — Арк. 8
28. Там само. — Арк. 14–16.
29. Там само. — Арк. 19.
30. Там само. — Арк. 22.
31. Там само. — Арк. 24.
32. Там само. — Арк. 23.
33. Там само. — Арк. 29.
34. Там само. — Арк. 29–31.
35. Там само. — Арк. 34.
36. Там само. — Арк. 35.
37. Там само. — Арк. 103.
38. Там само. — Арк. 39.
39. Там само. — Арк. 87.
40. Там само. — Арк. 54.
41. Там само. — Арк. 75.
42. Там само. — Арк. 105–106.