

вияв “омертвіння” людини, про яке згадує Р.Якобсон. Торкаючись проблеми “транспозиції твору, що належить до одного виду мистецтва, у твір іншого виду мистецтва” (у даному випадку скульптури в поезію), дослідник зазначає: “Тримірна статуя, звичайно, дає більш природні підстави для включення її в реальний простір, ніж двомірне зображення”¹⁰.

Однак Ліна Костенко досить часто робить не лише скульптури, а й полотна сюжетним центром своїх творів. Так, у вірші “Коли украли “Даму з горностаєм...” портрет жінки фактично “проживає” долю мармурової Маріелли — зображення знаменитої моделі Леонардо да Вінчі наділяється рисами дівчини-полонянки:

Її везли там Герингу чи Франку,
таку давно безсмертну у віках,
таку прекрасну тонколицю бранку,
з таким зв'язком гарним на руках.

Отже, семантичне наповнення скульптурних образів у ліро-епічних творах Пушкіна і Ліни Костенко принципово відрізняється, що зумовлене особливостями світосприйняття цих авторів (містичним — у російського класика і культурологічним, історіософським — в української поетеси), а також специфікою історико-культурного й біографічного контексту, у якому їм випало творити. Пушкін у своїх “статуарних” поемах створює, за висловом Р.Якобсона, “нав’язливу скульптурну демонологію”, яка, містична за самою своєю природою, стає результатом художньої трансформації тяжких внутрішніх переживань поета. Поява образів статуй у поемі Ліни Костенко “Сніг у Флоренції” також значною мірою зумовлена особливостями творчого шляху авторки, однак їх семантичне наповнення підпорядковане передусім філософському осмисленню проблеми митця і середовища.

⁹ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — С. 166 – 167.

¹⁰ Там само. — С. 167.

Інна Рудкевич

ОБРАЗ АВТОРА В КІНОПОВІСТІ О.ДОВЖЕНКА “ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА”

Олександр Довженко і сьогодні залишається невідомим. Не тільки тому, що кожен рядок документальних свідчень про нього при найближчому аналізі виявляється цілим дискурсом, полярні точки якого — чи орієнтація на цензуру, чи проблема колективного авторства посмертного образу, чи бажання свідків епохи перекроїти життя та погляди майстра на свій лад. А найбільше завдяки багатоголосю авторського “я”, що звучить у його творах, та багатограним рефлексіям, відображеним в “Автобіографії” і “Щоденниках”, які й свідчать про внутрішні контрверзи авторського “я”, котре весь час перебувало у стані внутрішнього метронома, що прагнув і не міг віднайти точку спокою та абсолютного виміру.

І самі художні образи О.Довженка часто полярні, амбівалентні, взаємовиключні у своїх граничних інтерпретаціях. Власне, тому автор і був цікавим світовому кінематографу, на що звернув увагу М.Наєнко, характеризуючи поетику “Землі”: “...Багато сцен із твору ввійшло до всіх кінохрестоматій світу (“Яблука в росі”, “Танець Василя”, “Рясний дощ на родину” та ін.). Є в них щось таємниче, загадкове, романтичне, і тому — вічне. Те, що прочитується “до дна” з першого погляду, у хрестоматію, як правило, не потрапляє”¹.

Не покладаючись на документальні свідчення, спробуємо окреслити деякі риси авторського образу в кіноповісті “Зачарована Десна” за допомогою методу аналізу

¹ Наєнко М. Романтичний епос. — К., 2000. — С.202.

ранніх дитячих спогадів митця, запропонованого А.Адлером². Ім'я цього вченого надзвичайно авторитетне у психології. Він був президентом Віденського психоаналітичного товариства, яке заснував З.Фройд у 1902-1911 рр., що свідчить про високу оцінку його наукового потенціалу. Але на відміну від свого вчителя А.Адлер приділяв більше уваги соціальним стимулам розвитку особистості (цьому присвячені його основні праці), що й стало причиною розходжень із Фройдом.

Після розриву з учителем шлях А.Адлера в науці був складним, але самостійним та оригінальним. Саме він уперше в психології вивів комплекс життєвих стимулів та стабільних реакцій особистості, який назвав комплексом неповноцінності, створив власну теорію індивідуальної психології, а також метод аналізу ранніх дитячих спогадів. На думку дослідника, будь-який дитячий спогад все ж таки є спогадом дорослої людини, і в ньому вже зафіксовані її основні психологічні характеристики. Випадкових спогадів не буває, кожен із них має власну мету й відтворює “стиль життя” оповідача певної історії. Прочитати чужий спогад означає неприпустимо близько підійти до внутрішнього “я” людини, розпізнати її таємницю. Метод аналізу ранніх дитячих спогадів спрямований на виявлення певної життєвої стратегії, що закодована в розповіді й лишається незмінною впродовж усього життя³. З огляду на термінологію літературознавства, ця категорія близька до образу автора, оскільки обидві імпліцитно існують у художньому тексті, виявляючи основні сюжетні конструкції та визначаючи темпоритм оповіді й характеризуючи парадигму авторського “я”, авторську свідомість. Зазначимо, що нам не відомі в українському літературознавстві спроби залучити до аналізу образу автора даний метод, проте аналогічну спробу здійснила англійська дослідниця Д.Мерлер, вивчаючи творчий доробок Стендаля⁴. Звернемо увагу на тип дитячих спогадів, присутність дійових осіб, особливості світосприйняття та інші параметри контент-аналізу для того, щоб мати змогу виявити “стиль життя” О.Довженка за А.Адлером як певний конструкт, через який проявляється в тексті “Зачарованої Десни” імпліцитний автор та його образ. Свій метод позначимо як психолого-феноменологічний.

Як відомо, кіноповість “Зачарована Десна” з'явилася у складні для О.Довженка часи, що їх деякі дослідники вважають періодом творчої кризи автора. Тоталітарна машина з безмежною кількістю “табу” вбивала саме право художника на творчість та натхнення. Не дивно, що в цей період письменник звертається до спогадів про дитинство, про час, коли він був вільною, природною людиною, коли міг думати і сприймати світ по-своєму, по-своєму бачити, як бачать очі, а не так, як вимагає ідеологічний магічний кристал. Крім того, саме дитинство постає у його пам'яті як світ гармонії, краси, а отже, істинної правди. На наше переконання, тут простежується компенсаторний принцип, описаний З.Фройдом при дослідженні механізму сновидіння. Адже під час сну образи позасвідомого переборюють свідомі табу, окреслюючи справжній сенс буття, недоступний свідомому осмисленню. Реальність так тиснула на художника, що він мусив перенести художні візії на іншу територію, створюючи там нову, “сонну” реальність.

Невипадково сон — уже як художній прийом — раз у раз постає на сторінках кіноповісті. Усі сни оповідача поетизовані: і коли його герой засинає, щоб вирости, і коли засинає, слухаючи колядки, і коли їде на сінокіс: “...Зоряний всесвіт повертається разом з нами, і я непомітно лину в сон, щасливий”⁵. І лише необхідність повертатися в час оповіді перериває сон-спогад: “...Вже прокидаються мої кіноредактори в мені” (44). Отже, сон у кіноповісті виникає на межі пам'яті та реальності і, як будь-який сон, містить у собі чарівні, загадкові, таємничі топоси. І саме дитинство автора “було... так давно, що майже

² Див.: Adler A. The individual psychology of Alfred Adler : A sistematic presentation of slection his writings. – New York, 1956; Order H. Alfred Adler : The man and his work. – New York, 1972; Хвєлл Л., Зиглер Д. Теорії личности. Результати просмотра психодинамического направления : Альфред Адлер и Карл Густав Юнг. – Спб, 1997. – С.161-192.

³ Ширше див.: Сидоренко Е. Терапия и тренинг по Альфреду Адлеру. – Спб, 2003.

⁴ Merler G. Individual Psycholody // The journal obadlerian Theory. Researhe and Practice. – 1992. – Vol.48. – P.44-48.

⁵ Довженко О. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941-1956). – К., 2001. – С.36. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи у тексті сторінку.

все вже розтануло у далекім мареві часу, як сон... і потонуло” (51). Показовий діалог автора з редактором: перший хоче перемістити образи сну-фантазії в реальний художній текст, а на запитання “навіщо?” відповідає: “Для щастя” (44). При глибшому аналізі внутрішній сюжет, вияв авторського “я” виходить на поверхню художнього тексту саме там, де “сновидне” розкодовує “поетичне”. Про надзвичайне значення цієї творчої домінанти свідчить запис у “Щоденнику”: “Придумав ціле утопічне оповідання. [...] Я за дві години прожив сто літ. Потім я умер. Я увійшов у огонь і згорів. Я попросив людей взяти попіл з мого огнища.

Перед цим я сказав їм, як треба жити. Ніхто не плакав по мені, такий я був старий. [...] Це була фантазія, чиста, безпретенціозна, і людяна, як висока духовна вправа. Я не забуду її. Я ще вернусь до неї. Я запишу її, як сон...”⁶. Отже, свій духовний заповіт автор прагнув подати як сон.

Під цим кутом зору в дещо іншому світлі постає й поетика назви твору: зачарованість, таємничість для О.Довженка означає не віддаленість, відторгненість, а навпаки — справжність, істинність, і через ці категорії, як завжди в авторській естетичній системі письменника — красу.

Десна в кіноповісті не тільки зачарована, вона має свою таємницю: “Нема тепер уже таких річок, як ти була колись, Десно, нема. Нема ні таємниць на річках, ні спокою. Ясно скрізь. Нема ні Бога, ані чорта, і жаль чомусь бере, що вже нема в річках русалок і водяних мірошників нема” (52). Ці риторичні заперечення наштовхують на алогію з образом іншої ріки, що його подає улюблений Довженків автор М.Гоголь. Дніпро — чудовий, Десна — зачарована, але в обох випадках — відгомін нерозгаданого, фольклорного, міфічного, незбагненого, сновидно-фантазійного. Хоча продовження традиції М.Гоголя в поетичних образах “Зачарованої Десни” не може бути цілком окреслене в цій статті, все ж таки додамо цей штрих до образу авторського “я”, спираючись ще на одну цитату зі “Щоденника”, яка, на наш погляд, і темпоритмом, і філософським підтекстом підтверджує припущення про романтичні складники гоголівського типу в Довженковій поезії: “Не думайте, шановне товариство, дивлячись велику і страшну мою картину, якщо у вас недобре на душі, не думайте пожитися зі смислу мого життя. Все знаю. І сам себе питаю — нащо описую недоліки і страждання, нащо сміюся часом над собою, читайте над світом, і плачу, і лаюся: для чого і во ім’я чого? Во ім’я любові, во ім’я правди і слави народу мого... О як мало можна висловити!” (457).

Контекст невимовності, глибинної істини, ніби прихованої за тисячами художніх деталей та образів, окреслений антитезами “ясність — таємничість”. І саме дитинство лишилося нерозгаданою, зачарованою загадкою, яку письменник переніс із собою в доросле життя, розтиражував у своїх працях, втілив у художніх образах, від чого й вони стали загадковими, неповторними у своїй оригінальності. І, звертаючись до спогадів, О.Довженко прагне дати відповіді на питання буття, “усвідомити свою природу... і перші радощі і вболівання, і чари перших захоплень дитячих” (7).

Безперечно, для автора спогаду всі ці чинники пов’язані з родинним життям. А.Адлер вважає, що аналіз присутності дійових осіб спогаду дає повну інформацію про пріоритети людини. З цього й почнемо контент-аналіз тексту кіноповісті.

Знаменно, що першою на сторінках “Зачарованої Десни” з’являється мати Сашка. За А.Адлером, це свідчить про абсолютно нормальне психічне здоров’я дитини, наявність у неї “базової довіри” до світу (відсутність матері в дитячих спогадах переконуює, навпаки, про те, що мати “програла гру”, втратила авторитет для дорослого автора спогаду). Але все ж таки згадки митця про матір у художньому творі мають певну особливість. Вона не співає хлопчикові пісень, не розповідає казок, не витирає дитячих сліз. Довженко-дорослий вустами хлопчика іронізує над забобонністю жінки, її гоноровістю, безграмотністю. Немає в кіноповісті й портрета матері.

“Неавторитетність” жіночого впливу на особистість хлопчика виявляється замкненістю жіночої галереї образів: читач фактично зустрічається лише з прабабою Сашка, яка його проклинає, епізодично — з його сестрою, котра тільки-но народилася і “чомусь не

⁶ Цит. за: Куценко М. Український геній у вигнанні: Олександр Довженко // Слово і час. — 1997. — №7. — С.86.

сподобалася” (25) героєві оповіді. Усе жіноцтво — тітки, сусідки, баби — не має власних імен, відтворює соціальне тло. Навіть дівчата-колядниці, що так гарно співають про Сашка, подані як гурт, без персоніфікованих деталей. Художньо виразним та незвичайним видається епізод, пов’язаний зі смертю прабаби. Він засвідчує щирість спогадів, їх психологічну правдивість. З нею ж пов’язаний і біографічний контекст одного епізоду. Вигнаний з України, письменник, мабуть, під тиском власного позасвідомого вводить у сюжет кіноповісті мотив вигнання з раю. При цьому автор все ж таки називає хлопчика безгрішним ангелом. А прабаба, яка посилає прокльони, так чи інакше асоціюється зі страшною силою ворожнечі та порожньої патетики сталінського судилища. “Хто прокляв мене?” — питає О.Довженко в “Щоденнику”, — тяжко переносячи розлуку з благословенним раєм рідної землі (392). Отже, не минулися, не забулися авторові бабині прокльони...

Водночас звертає на себе увагу присутність у творах яскравих чоловічих образів: батько, дід Семен, схожий на Бога, і дід Тарас, що був чумаком, дід Масій-коваль, дід Захарко, отець Кирило, дядько Самійло, мисливець Тихон Бобир, винахідник Ярема Бобир та інші. Врешті-решт і себе автор ідентифікує як представника чоловічої лінії роду, коли розповідає про смерть братів: “...Кинувся батько до нас, а ми всі мертві лежимо, один лише я живий” (18). Тож видається досить дискусійною думка Ю.Маріненка про матріархальний тип устрою сім’ї Довженків⁷.

Усі найкращі характеристики жіночого автор адресує улюбленій річці дитинства — вона свята, незаймана, чиста, зачарована. Вона обдарувала на все життя. Захоплення природою рідного краю заступає у свідомості хлопчика материнську ласку, виховує, пробуджує найкращі почуття — любов до краси, бажання творити, відчуття невинного плину життя у вічності.

Ще до “Зачарованої Десни”, розкриваючи поетику “Землі”, О.Довженко наголошував, що основні прообрази почерпнуті з дитинства. “Хто мої герої... Батько, мати, дід і я. Я — Василь... В “Землі” вмирає мій дід. Шкурат — мій батько” (402). Це зізнання підіймає завісу над сприйняттям батьківського образу, що явно ідеалізований у фільмі. Там передусім він показаний тверезим чоловіком, у кіноповісті ж письменник згадує про те, що батько пив, а в щоденниках, ніби не вірячи собі самому та сестрі, переказує випадки, коли батько кидався з ножем на матір (313). Образ батька — центральний для формування свідомості митця. З одного боку, прагнучи щирості, автор говорить про його вади, з другого — не шкодує для нього найкращих епітетів: “Бачив я гарних людей, але такого, як батько, не бачив...” (5). Можливо, роздвоєність дитячого сприйняття накладе відбиток на спосіб мислення художника, певна амбівалентність якого простежується в “Щоденниках” і в “Автобіографії”.

У кіноповісті батько з’являється як Аполлон на своїй колісниці; розбиваючи мокрими кінями ворота, він рятує людей під час повені; лагідно будить Сашка до вечері під час сінокосу. Красномовне порівняння батька з античною статуєю, яку вкрили нелюди зухвалі брудом і лахміттям. Урешті-решт, багато розмірковуючи про буття, О.Довженко виправдовує батька у всіх його провинах: “Батько був одним з найбільших мучеників, яких я знав” (313), — і позасвідомо провину за відсутність гармонійних стосунків у родині покладає на жінку. Дитяча свідомість, картаючись питанням про відсутність любові, “неясні надії і марні сподівання, гнів і ненависть, які були огидні їм ціле життя”, знаходить відповідь у тому, що їх “підкинула ворожка-чарівниця” (51). Це дитяче відчуття мало свою проекцію на творчий доробок митця. Створивши значну галерею повномасштабних чоловічих образів — Щорс, Василь Тригубенко, Лаврін Запорожець, Мічурін та ін., О.Довженко фактично жодного разу не цікавився жіночим образом як окремим художнім завданням. “Жіноче” сприймається автором спогаду як темне, вороже, стихійне. Це видно й у зверненнях до Десни: “Була ще тоді дівкою Десна...”, “Благословенна будь, моя незаймана дівице, Десно” (51). Втрата жіночої цноти дорівнює втраті таємниці, а герой без своєї таємниці в естетичній системі О.Довженка — не цікавий, не інформативний, не гідний художнього осмислення. Ось чому, можливо,

⁷ Див.: Маріненко Ю. Погуляєм же в просторах свого серця, долину на Вкраїну: “Зачарована Десна” О.Довженка // Українська мова та література. — 2004. — № 41 (393). — С.4-10.

внаслідок болісних роздумів про поведінку українських дівчат в окупації, в оповіданні “Незабутнє” з’являється образ Олесі, де ця ситуація виправдується, вивищується до патріотичного подвигу. Такий образ і мав з’явитися в загальному тексті довженківського метароману, якщо в ньому був означений образ протилежний, адже авторська свідомість письменника завжди окреслювала шлях між двома крайніми рубежами. Цікаво, що таку амплітуду свідомості автор фіксує в “Зачарованій Десні”, згадуючи про те, як його не взяли до школи: “Душевні страждання мої були безмірні... аж поки бджола... дає жало... в одну мить життя повертається на 90 градусів...” (27). Завважмо: не на 180, 360 чи 45, а на 90 градусів — завжди прямий кут між полюсами. Ось чому в автора страждання і радість рівновеликі, адже він сам, як маятник, на мить замислився в точці оповіді посередині шкали людського відчуття.

Інший доказ непослідовності авторського мислення знаходимо, аналізуючи тип світосприйняття. О.Довженко як кінорежисер нібито мав би вживати у своїй оповіді дієслівний ряд, який би свідчив про зоровий тип сприйняття: бачу, дивлюся, помічаю тощо. Натомість при повній відсутності цього ряду знаходимо дієслівний ряд кіноестетика: відчуваю, радію, лечу, пливу, сміюся, плачу і т.д. Тобто автор сприймав світ крізь власні відчуття. Можливо, розуміючи це, він наголошував на певній випадковості кіномистецтва у своєму житті. І саме тому так широко передано в його творчості гаму тілесних відчуттів болю, страждання, смерті, радості, любові.

Закінчуючи аналіз виведених у кіноповісті персонажів, слід зазначити, що велика кількість епізодичних дійових осіб свідчить, за Адлером, про широкі зв’язки автора спогаду із соціумом, пошук соціального схвалення. Саме тому так гірко звучить його обмовка про страх перед людським судом, здавалося б, не дуже органічна в тексті кіноповісті.

Тепер можемо переходити до виявлення “стилю життя”. На наш погляд, лінія образів твору “батько — коні — Сашко” передає основну колізію внутрішньої контрверзи довженківського “я”. Саме тут закодовані основні опозиції художнього світу спогаду, а отже, й авторської свідомості взагалі: краса — потворність, страждання — радість, святість — грішність, щастя — недоля, любов — ненависть, таємниче — прозоре, життя — смерть.

За Адлером, найболючіші відчуття дитинства, входячи в дитячу свідомість, провокують життєвий вибір людини. У “Зачарованій Десні” не біль від жала бджоли, не бабина лайка, не холод і не голод найсильніше вражають хлопчика — дуже соромно йому згадувати про негарних коней, що були покриті коростою. Соромно настільки, що автор ніби намагається замінити розповідь про коней історією про лева, що, як у казці, з’являється на берегах Десни. Можливо, некрасивість коней вразила хлопчика так, що на все життя зафіксувала у свідомості прагнення створювати прекрасне. Автор намагається це зробити і в кіноповісті, коли слідом за “розмовою коней” іде епізод про пісенного “сірого у яблуках коня”, якого автор не продав би за жодні гроші. Образ коня виринає в багатьох фільмах О.Довженка. Як у “Землі”, так і в “Зачарованій Десні” автор ідентифікує дві оповіді — про коней та про свого батька. І коні були крилаті й літали за хмарами, і батько був такий, що з нього можна було “писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів”, а тільки пов’язані вони у свідомості автора спогаду з відчуттям неблаганної долі.

Мабуть, болісно переживаючи те, як батько бив коней (епізод з “Арсеналу”), автор опосередковано виправдовує батька, адже його геройська або океанська, за висловом автора, натура потребує інших коней — красивих, античних. Пошук краси й гармонії, за всіма психодинамічними законами, мав би підштовхувати автора спогаду до дії. І справді, на сторінках кіноповісті мовиться про те, як “хороше бере верх над поганим”, митець у всьому бачить “дух і боротьбу” і проводить із першої сторінки думку про необхідність “творити добрі справи”. Зазначимо, що “творити добро” насправді пов’язане у нього з творчістю та розкриттям прекрасного в житті. При цьому авторові повсюди “бачиться подвійне життя”, тобто простір для свободи, фантазії, мрії, чудесного, дивного, а їх, своєю чергою, не можна подавати без таємниці, яку автор свідомо синтезує у своїх творах і над розгадкою якої — і святої, і ворожої, і смішної, і невимовної — мучиться впродовж життя.

Підсумовуючи, можна спробувати сформулювати принципи життя письменника з опорою на вказані опозиції тексту “Зачарованої Десни”.

Життя — це диво, у якому рух і боротьба (дія) вивищують хороше над поганим, а краса завжди бере верх над стражданням і смертю.

Наша гіпотеза має бути перевірена документальними свідченнями, а тому процитуємо автора, який, не читаючи психоаналітиків, створив такі вершинні образи, що їх неможливо вичерпати жодним контент-аналізом, а можна лише відчутти серцем: “З чого складається краса? З того, з чого й життя, й перемога. З осердеченого любовного поєднання всіх його явищ. У моїй “Симфонії” перемагає радість і сила її оптимізму, і всепокорююча краса була якраз у подоланні лихого...” (355).

Отже, образ автора виявляється в суперечності текстових модулів, що формують означені опозиції, розкриваючи в художньому тексті кіноповісті життєву стратегію О.Довженка, зафіксовану на глибинному рівні його свідомості й розкрити через контент-аналіз ранніх дитячих спогадів. Ця проективна модель світовідчуття простежується і в інших художніх творах О.Довженка, а також у документальних та автобіографічних матеріалах. Вона може бути певним ключем до розкодування мікро- і макрообразів на всіх рівнях художнього тексту.

м. Дніпропетровськ

Лариса Лебедівна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ

20–30-ті роки ХХ століття — це період економічної та політичної “депресії” і сплеску національного руху на Галичині. Період гострого протистояння між Польщею, її колонізаторською політикою й українцями, який історики назвали “взаємне невизнання” (О. Субтельний). Це також час пацифікації, утисків греко-католицької церкви, кооперативного руху тощо. Водночас цей період характеризувався активізацією культурного й літературного життя на Галичині. Та якщо на межі ХІХ-ХХ ст. найважливішими були питання нових шляхів розвитку літератури, зародження модерних літературних напрямків, то після поразки 1917-1920-х рр., коли українці не отримали очікуваної державності, більшість галицької суспільності зосередилась на аналізі причин цієї поразки й пошукові нових можливостей отримання незалежності.

Богдан Якимович так охарактеризував цю ситуацію: “Важка і несправедлива доля спіткала український народ у ХХ ст. — в час великого перелому, що стався під час першої світової війни в Європі: більшість поневолених націй здобула свою державну незалежність, а він, український народ, так і залишився поділений між сильнішими сусідами. Внаслідок нечесних комбінацій Антанти Галичина дісталася Польщі, Буковина — Румунії, Закарпаття “добровільно-примусово” увійшло до складу Чехо-Словаччини, а Велика Наддніпряньська Україна розпочала будувати “нове життя”, яке після сталінського перевороту 1929 року можна охарактеризувати як шлях до могили”¹.

Катря Гриневичева (1895-1947) була з тих національно свідомих українців, які не лише у творчості, а й у житті посідали діяльну національну позицію. Письменниця займалась редакційно-видавничою справою, була однією з активних діячок жіночого руху в Галичині. Присвятивши життя педагогічній роботі, вона, як й інші письменники-педагоги її часу (напр., Осип Турянський, Антін Лотоцький), чудово розуміла важливість виховання національно свідомих і сильних особистостей, які б змогли підготувати новий ґрунт для виборення української державності. Це переконливо засвідчують дві історичні повісті Катрі Гриневичевої “Шоломи в сонці” (1928) та “Шестикрилець” (1935). На той час історичний матеріал розробляло чимало белетристів, які прагнули збудити в українців історичну пам’ять, а найбільше — історичну гордість за свою націю, її славне

¹ Якимович Б. Антін Лотоцький: Життєвий і творчий шлях // *Лотоцький А. Княжа слава.* — Л., 1991 — С.5.