

ФОТОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПАТРИКА МОДИАНО

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (37) 2017.

УДК: 811.133.1.09-31:77

Загребельна Н. Фотографія в художньому світі Патрика Модіано; 12 стор., бібліографічних джерел – 10; мова – російська.

Анотація. Стаття присвячена фотографії в художньому світі П. Модіано, формам її репрезентації, функціонування та інтерпретації. Простір Модіано відкритий для фотографування, а світ наповнений фотографіями: персонажі знімаються, зберігають знімки, дарують, розглядають та обговорюють. Для Модіано характерний детальний опис фотографії, що синтезує споглядання та пам'ять, а також поєднує точки зору різних персонажів. Рефлексії над фотографією роблять її засобом концептуалізації становища людини у світі.

Ключові слова: фотографія та література, інтермедіальність, художній світ, Патрик Модіано, точка зору.

Патрик Модіано належить до письменників, які звертаються в своїх творах до фотографії не тільки часто, але й концептуально. Роль фотографії в його художній прозі писали неодноразово. В роботах Стефани Лабонте [9], Фредерика Бутена [8], Валерії Сперти [10], Натаалії Доценко [1] аналізуються різні аспекти проблеми і різні твори, але загальною рисою є розуміння фотографії як засобу відкриття суттєвих для Модіано концептів пам'яті і минулого.

Взаємозв'язок літератури і фотографії відноситься до найбільш перспективних напрямків дослідження інтермедіальності. Від спостереження над окремими текстами переходять до узагальнень. Припускається два взаємодоповнюючі підходи: теоретична розробка окремих аспектів фототекста (повідання, репрезентація, жанрово-родова специфіка і т.д.) і його індивідуально-авторських моделей.

Сосредоточимся на тому, як представлена фотографія в художньому світі Модіано: що і як зображається, як і кем сприймається, яким чином фотографія функціонує як предмет художнього твору, виступає рушійною силою в розкритті сюжету і усвідомленні минулого. Це дасть можливість окреслити форми присутності і функції фотографії в художньому світі Патрика Модіано, визначити її системну специфіку.

Світ прози Модіано наповнений фотографіями. Його персонажі спеціально знімаються в честь певних подій, наприклад, на весіллі («Улиці темних лавок») або шкільних свят («Дора Брюдер»), заходять в кабінку фотоавтомата («Із глибини свідомості»), потрапляють в кадр на вулиці або в кафе («Августовські воскресіння», «Кафе утраченої молодості»). Зустрічаються і ті, хто працює фотомоделью (в «Улицях темних лавок» на обкладинці журналу зображено Деніс Кудрез) або позирує в певний момент (Сільвія в «Августовських воскресіннях»). Окремий мотив пов'язаний з вуличним фотографом, який знімає перехожих («Августовські воскресіння», «Дора Брюдер», «Незнакомки»). Серед епізодических персонажів

є професійні фотографи, функція яких полягає в тому, щоб зафіксувати момент, а в певних випадках надати додаткові дані про зображені. Фотографи-любители для Модіано нехарактерні (виключення туристи, про яких, до речі, сказано коротко), його персонажі не роблять фотографії, а живуть серед них.

Простір Модіано відкритий для фотографування. Його герої не протидіють фотографуванню, забороні знімати в «Дорі Брюдер» виступає маркером воєнної зони. В світі Модіано прийнято дарувати фотокартки, посилають одне одному листівки з вулиць і містечок. Вільне час персонажів присвячується перегляду знімків в газетах і журналах. Вони оточені фотографіями, в їхніх кімнатах на видних місцях портрети близьких або вирізки з журналів з обличчями акторів, аристократів, відомих осіб. Знімки постійних гостей висять на стінах кафе («Кафе утраченої молодості»). Бывші жокі показують другу фото коней, давно не беручих участю в скачках («Улиці темних лавок»). Особливо дорогі фотографії носять з собою, старі тримають в коробках під печеням або взуттям, в ящиках, підписавши, хто і коли зняв. Примітно, що звичайна, здавалося б, практика зберігання фотографій в спеціальних альбомах нехарактерна для персонажів Модіано. Вони не відокремлюють фотокартки від інших слідів минулого, в тих же коробках лежать записні книжки, листівки і інші дрібниці, по словам героя «Утраченого світу», «всю молодість вперемішку». Це підкреслює невідомість, незручність особистого минулого і складності життя в цілому. Герої Модіано звичайно самотні, а фотоальбом експліцирує соціальні стосунки (в «Кафе утраченої молодості» фото завжди висять на стіні, нагадують сімейний альбом). В повісті «Незнакомки» системність фотоальбому протиставляється природному ходу життя: «Бувають люди, які демонструють вам свої наклеєні в альбомах фотографії, де зафіксований кожен мить їхнього життя. У них завжди була під рукою апаратура, вірний свідок і супутник. Ми ж ніколи не думали про це, ні Рене, ні я.

Нам было достаточно просто жить, день за днем» [5, 189].

Диалоги персонажей демонстрируют, что отсутствие фотографии считается в мире Модiano отклонением от правил, хотя и неписаных. Диалогический контекст выявляет норму, которая становится очевидной при отступлении от нее. Например, в «Вилле „Грусть“»:

«– Я ищу мадемуазель Жаке. Ивонну Жаке. Вы ее не видели? – спрашиваю я без особой надежды.

Разве он может ее помнить?! Столько лиц... столько посетителей мелькает перед ним каждый вечер! Вот если бы я показал ему фотографию, то он, конечно, узнал бы ее. Всегда нужно носить с собой фотографию любимой» [2]. В «Улицах темных лавок» Ги Ролан, услышав о родственнике собеседника, спрашивает, не осталось ли фотографии того (не осталось), а когда другая собеседница не узнает лица на старых снимках, делает вывод, насколько разобщенно живут люди, если их друзья незнакомы между собой. В «Августовских воскресеньях» показателем особой непринужденности выступает то, как американцы вскоре после знакомства легко обращаются по имени и показывают фотографии своих детей.

В монологах персонажей встречаются рефлексивные моменты, связанные с фотографией. В «Улицах темных лавок» говорится о «пляжном человеке», его частный случай приобретает концептуальность. «Этот человек провел сорок лет своей жизни на пляжах или в бассейнах, болтая с курортниками и богатыми бездельниками. На тысячах летних фотографий он, в купальном костюме, стоит с краешка или на заднем плане какой-нибудь веселой компании, но вряд ли кто-нибудь мог бы сказать, как его зовут и откуда он взялся. Точно так же никто не заметил, как в один прекрасный день он исчез с фотографий. Я не осмеливался признаться Хютте, но мне казалось, что „пляжный человек“ – это я. Впрочем, он бы не удивился. Хютте всегда повторял, что, в сущности, все мы „пляжные люди“ и что „песок, – я привожу его выражение дословно, – лишь несколько мгновений хранит отпечатки наших шагов“» [6, с. 59-60].

При частичной концептуализации формулировка касается только отдельного эпизода, но легко проецируется и на более широкий контекст. Таковы размышления героя повести «Утраченный мир»: «Все эти статьи и фотографии составляли часть того мира, который, как я предчувствовал, будет уходить от меня все дальше и дальше» [7]. В «Августовских воскресеньях» главный герой именует фотографа стражем времени. Героиня повести «Маленькое чудо» называет свое прошлое (имея в виду зафиксированный на снимках период жизни) «временем фотографий». Хотя эти формулировки не выходят за пределы «своих» сюжетов, они характеризуют мир Модiano в целом: прошлое запечатлевается на фотографиях, сохраняет-

ся и вместе с тем замыкается на себе, случайные остановленные моменты со временем приобретают значимость.

Герои Модiano сосредоточены на индивидуальном, частном прошлом, даже если оно обусловлено масштабными событиями, как Вторая мировая война в «Улицах темных лавок» или «Доре Брюдер». Контекст эпохи угадывается преимущественно по деталям, одной из которых является фотооборудование. В «Доре Брюдер», где события происходят в начале 1940-х гг., уличный фотограф использует штатив: технологии того времени требовали длительной выдержки, а для этого фотоаппарат следует зафиксировать. В «Незнакомках» его коллега снимает «Роллейфлексом» – двухобъективным аппаратом, популярным в 1950-1960-х гг.. Герой-рассказчик «Августовских воскресений» пользовался в свое время «Лейкой», а уличный фотограф, который в те же годы направлял клиентов за фотокарточками в ателье, теперь снимает «Поляроидом» и тут же вручает желающим их портреты.

Простое название того, что изображено на фото, у Модiano скорее исключение. Так в «Улицах темных лавок», показывая старые снимки, Степа Джагорьев просто зачитывает надписи на обратной стороне: «Трубецкой. Орбелиани. Шереметьев. Голицын. Эристов. Оболенский. Багратион. Чавчавадзе... Иногда он забирал у меня фотографию и снова рассматривал, проверяя имя и дату. Праздничные снимки. За столом у Великого князя Бориса во время торжественного приема в его Баскском замке спустя много лет после революции. Множество лиц на ужине, черно-белый снимок, 1914 год... Фотографии класса Александровского лица в Петербурге» [6, с. 35]. Такое «поминальное чтение» представляет обломки утраченного мира, о котором тяжело не только рассказывать, но и вспоминать.

Активное рассматривание фотографий предопределяет их подробное описание и визуализацию: указывается расположение лиц или фигур, иногда отмечаются дополнительные световые эффекты (отметим, цветная фотография не вызывает у Модiano особого интереса). В том, какими предстают персонажи Модiano на фотографиях, нет притязания на объективность, их образы – синтез созерцания, воспоминания, предположения. Упоминание ситуации съемки устремляет выхваченный момент обратно в поток времени, осложняя его связями с пластами прошлого и настоящего. Так в «Вилле „Грусть“» [2] сначала дается воспоминание: «Мы поднялись на террасу „Святой Розы“». Здесь Ивонну встретили произвольно жидкими аплодисментами. Хлопали лишь несколько человек за одним из столиков, во главе которого сидел Хендрикс. Он приветственно махал нам. Фотограф ослепил нас вспышкой». После рассказа о вечере речь заходит о вышедшей на завтра газете, где напечатан репортаж с фотографиями, и тот же

самый момент представляется с других, причем нескольких точек зрения. Сначала мизансцена, на этот раз с позиции фотографа, несмотря на формы первого лица: «Нас сфотографировали в „Святой Розе“, как раз когда мы входили. Мы с Ивонной оказались на первом плане, Мейнт чуть поодаль». Далее подпись под фото, перечень изображенных людей: «Мадемуазель Ивонна Жаке, г-н Рене Мейнт и их друг граф Виктор Хмара». Затем следуют впечатления при рассматривании фотографии, касающиеся как технической стороны (резкость), так и психологической (выражения лиц): «Снимок получился очень четким, хотя и был напечатан на газетной бумаге. Мы с Ивонной очень серьезные. Мейнт улыбается. Все трое установились куда-то за горизонт». Далее происходит смена временного плана повествования: «Эту фотографию я носил с собой многие годы. Однажды вечером я с грустью смотрел на нее и вдруг схватил красный карандаш и вывел наискось: „Герои дня“». Такой многоступенчатый способ репрезентации свидетельствует, что фотография у Модиаго не дублирует действительность, но интерпретирует ее, добавляя определенные акценты, пусть случайного происхождения, но по своему значимые.

Подобные темпоральные усложнения встречаются и в более кратких описаниях. Не раз говорится, что персонаж на снимке выглядит непривычно, причем это следствие не художественного эффекта, а столкновения временных пластов: Дениз на обложке журнала кажется моложе, чем на других снимках («Улица темных лавок»), Хендрикс на фото строен и ассоциируется с герцогом Рейхштадским, хотя со временем пополнил («Вилла „Грусть“»). Рассматривание своей старой фотографии дает возможность внешней точки зрения, которая выявляет то, что нельзя было увидеть и осознать во время съемки, и способствует автокоммуникации. Такое впечатление испытывает герой повести «Из самых глубин забвения»: «Много позже я отыскал на дне картонки из-под ботинок, заполненной старыми письмами, моментальный снимок с Холланд Парк и был потрясен наивной искренностью наших лиц. Мы внушали доверие» [3].

Бывают у Модиаго и воображаемые фотографии – хотя сам снимок не существует или недоступен, персонаж стремится его себе представить. В «Незнакомках» девушка не может забрать свое фото в ателье и думает, каким оно могло бы быть. Это не воспоминание о моменте жизни, а именно попытка мысленно воссоздать то, что не удалось получить на фотоотпечатке: «Тогда была суббота, самая обычная суббота, и пес шел, как обычно, в серединке между нами. В левом углу снимка можно было, наверное, различить вход в бывшую школу, где Рене купил тогда несколько старых книг. И, может быть, где-то сзади виднелся силуэт прохожего, перекресток этой улицы с Чеп-

стоу Виллас, спуск к антикварному магазину. В общем, документальное свидетельство для будущего – о том, что однажды летом, в субботу, в Лондоне, в середине дня мы проходили по улице – Рене, собака и я» [5, с. 191]. К воображаемым фотографиям близки описания процесса съемки в «Августовских воскресеньях». Рассказчик, он же главный герой, фотографирует пляжи и планирует опубликовать альбом, во время съемки знакомится с Сильвией, в которую влюбляется, а потом ее теряет. Хотя альбом так и не вышел, воспоминания о тех встречах и понимание, что тогда произошло, ему важнее, чем сами снимки.

Созерцание фотографии и припоминание съемки создают эффект, подобный фотографическому приему двойной экспозиции, причем одной составляющей является изображение, а второй – осмысление (не столько самого снимка, сколько реальности, которую он опосредует). Героиня «Маленького чуда» вспоминает костюм феи, в котором ее мать пробовала сниматься в кино. То, как смотрелись вещи в реальности и на фото, приводит ее к выводу об иллюзии, которой жила мать: «Теперь узнала на фотографии какие-то вещи и детали, которые врезались в мою память (...). Широкое тюлевое платье матери, присобранное на талии, очень тугой бархатный лиф и газовая накидка, придающая ей в этом белом освещении вид мнимой феи. И я, в своем платье, мнимый чудо-ребенок, несчастная цирковая собачка. Пудель. По прошествии стольких лет, разглядывая снимки, я поняла, что, стремясь вытолкнуть меня на арену, она мечтала создать себе иллюзию, будто сама начинает все с нуля. Да, у нее не получилось, но зато теперь я должна стать звездой» [4, с. 94].

Фотография в мире Модиаго существует на грани интимного и интерсубъективного, при обсуждении собеседники, глядя на одно, видят разное. В «Улицах темных лавок» внимание Ги Ролана к чужим фотографиям мотивируется поиском на них того, что зацепило бы, натолкнуло бы на возвращение памяти: «На переднем плане в кресле, выпрямившись, сидит улыбающийся старик. Позади него – молодая белокурая женщина с очень светлыми глазами. Вокруг них – группки людей, многие стоят спиной к объективу. А в левой части снимка – очень высокий мужчина лет тридцати, на нем светлый костюм в мелкую клеточку, он черноволосый, с тонкими усиками, его правая рука не вошла в кадр, а левая лежит на плече молодой блондинки. И мне вдруг кажется, что это я» [6, с. 36]. У Джагорьева это же фото не вызывает особого интереса, и он просто называет имена и род занятий:

«← Это Джордждазе... – Он показал на старика, сидящего в кресле. – Работал в грузинском консульстве в Париже до самой...»

Он не кончил фразу, считая, что мне и без слов понятно остальное.

– Это его внучка... Ее звали Гэй... Гэй Орлова... Она с родителями эмигрировала в Америку...

– Вы знали ее?

– Плохо. В общем, нет. Она долго жила в Америке.

– А это кто? – спросил я еле слышно, показав на того, в ком, мне показалось, я узнал себя.

– Это? – Степа сдвинул брови. – Его я не знаю» [6, с. 36-37].

Позже Ги Ролан спросит об интересующем его молодом человеке у бывшего мужа Гей Орловой, но тот ответит о своем: «Гей здесь такая, какой я ее знал» [6, с. 57]. Увидев другое, детское фото Гей, он говорит, какая красивая была девочка, а Ги Ролан, многократно обращаясь к этому снимку, только в самом финале повести замечает, что девочка плачет, это видно по ее нахмуренным бровям.

Фотография делает утраченное время наглядным, как бы подготовленным к осмыслению. Какой бы момент ни зафиксировало фото, случайность переходит в необходимость, оказываясь единственным верным свидетельством забытого или неизвестного прошлого. В «Улицах темных лавок» путь от фотографии до памяти составляет сюжет: герой, получая от разных людей фотокарточки, обращается с расспросами, реконструируя, частично по фото и чужим словам, частично по собственным зыбким воспоминаниям свое прошлое. Подробности наращиваются благодаря новым собеседникам, грань между воспоминанием и фантазией уточняется:

– А этот темноволосый, рядом с русской?

– Это друг Фредди... Он приезжал сюда с Фредди, русской и еще одной девушкой... Помоему, он латиноамериканец или что-то в этом роде...

– Вам не кажется, что он похож на меня?

– Да... Может быть... – сказал он неуверенно.

Ну вот, теперь стало ясно, что меня звали не Фредди Говард де Люц. <...> Я никогда не гулял по ней под руку с американской бабушкой. Никогда не играл ребенком в „лабиринте“. И этот ржавый турник с качелями был поставлен не для меня. Жаль [6, с. 74-75].

В «Августовских воскресеньях» тайна исчезновения Сильвии проясняется благодаря фотографиям, причем те, кто снимал, спустя время сами удивляются не замеченным прежде деталям. Главный герой снимал пейзаж, а много позже заметил на фото двух мужчин за столиком – Вилькура и Нила/Поля (настоящее имя последнего становится известно не сразу), и догадался об их стоворе. Точно так же уличный фотограф, глядя на свой старый снимок, замечает там Поля, которого знает с детства, и рассказывает о его темных делах.

В мире Патрика Модиано доверяют фотографии, это объясняется не столько ее особыми

возможностями, сколько безосновательностью человеческого существования. В этом зыбком мире сознание нуждается в опоре, и ее роль выполняет фотография. Подозрения, что изображение неточно, неудачно, сфальсифицировано или неуместно, для Модиано нехарактерны, напротив, идентичность выстраивается по тем фотографиям, которые наличествуют. Его персонажи принимают фотографию как данность, для них означаемое (реальность) и означающее (отпечаток) тождественны. Такое восприятие подчеркивают сравнения и метафоры, описывающие точность воспоминания: «как на фотоснимке вижу я пустынную платформу и желтый свет из приоткрытой двери зала ожидания» («Утраченный мир»), «какие-то сцены из прошлого проступают внезапно с такой фотографической четкостью» («Улицы темных лавок»).

Те неожиданности, которые обнаруживают на своих снимках сами фотографы, демонстрируют, что фотоизображение, по Модиано, обладает некоторой самопроизвольностью, самоорганизацией. Оно складывается более или менее независимо от намерений фотографа и того, кого снимают, недаром фото из автомата воспринимается в таком же ключе, как и снятые людьми. Фотограф случаен, обычно неизвестен, реже это незнакомый человек с улицы. Он обладает некоторым избытком знания по сравнению с другими (в «Августовских воскресеньях» и «Улицах темных лавок» фотографы комментируют свои старые снимки). Однако процесс съемки обычно не существен: мир Модиано не фотографируемый, но уже сфотографированный.

Полное отсутствие у Модиано представляется как отсутствие не только в реальности, но и на фотоснимках. Так, в «Доре Брюдер» говорится о снесенном пансионе «Святое Сердце Марии», от которого не осталось фотографий, в «Кафе утраченной молодости» Жаклин Деланк уходит от мужа, не оставив даже фотокарточек, и он спрашивает себя, а был ли вообще женат. В «Незнакомках» девушка, так и не получившая свое фото по квитанции в ателье и не нашедшая на прежнем месте фотографа, теряет: «И вот тут я окончательно утратила веру в себя. Мне чудилось, будто меня здесь нет, что я никогда уже не найду своего места в этом уголке города. Я с завистью глядела на других людей, уверенно шагавших по тротуару. Уж под их-то ногами он никуда не поплывет. Вот и для нас, для Рене и меня, когда мы гуляли вместе, эти улицы и скверы были такими знакомыми и близкими, что становились частью нас самих. А теперь все связи разорваны, я уже лишняя здесь, как будто вернулась после смерти» [5, с. 191].

Для уточнения специфики фототекста Патрика Модиано следует учесть и те возможности, которые для него нетипичны. Фотография в мире Модиано – вещь реальная и обыденная. Его герои, рассматривая снимки, размышляют о жизни, но редко думают о фотографии как о визуальной практике (чем избилует, например, проза Милана

Кундеры). С другой стороны, фототекст функционирует в реалистическом ключе, не касаясь области фантастического. С фотографией связана ретроспективная точка зрения, тогда как план будущего (например, предположение о будущем при съемке) не актуализируется, как и образ бессмертия. Его герои эфемерны, для них и настоящее составляет проблему, только следы прошлого обладают такой реальностью, отталкиваясь от которой можно что-то понять в своей частной жизни (на больший размах они не притязают).

Таким образом, если рассматривать корпус произведений Модiano как целостность, становится заметно, что многочисленные обращения к фотографии имеют свою логику, повторяются сюжетные ситуации, типы персонажей, художественные детали. Фотография выступает существенным компонентом его художественного мира и связана с основными темами его произведений. Анализ фототекста в творчестве других писателей даст возможность выявления и сопоставления авторских моделей и стилей.

Література

1. Доценко Н.В. Проза Патріка Модіано (принципи інтермедіальності): Дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / КНУ ім. Т.Шевченка. – К., 2015. – 188 с.
2. Модіано П. Вилла «Грусть» / Пер. с фр. Г. Погожева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/MODIANO/villa.txt>
3. Модіано П. Из самых глубин забвения / Пер. с фр. Ж.Петивера. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/modiano_patrik/iz_samih_glubin_zabveniya/read/
4. Модіано П. Маленькое чудо / Пер. с фр. И. Кузнецовой. – М.: Иностранка, 2004. – 170 с.
5. Модіано П. Незнакомки / пер. с фр. И. Волевич // Иностранная литература. – 2001. – №7. – С. 144-204.
6. Модіано П. Улица темных лавок / Пер. с фр. М. Зониной. – Спб.: Азбука-классика, 2015. – 192 с.
7. Модіано П. Утраченный мир / Пер. с фр. Ю. Яхнина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/MODIANO/lostwrld.txt>
8. Boutin F. Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman *Dora Bruder* / L'université du Québec. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibvir.uqac.ca/theses/12127381/12127381.pdf>
9. Labonté S. Usages de la photographie chez Patrick Modiano / Université de Montréal. – Montréal, 2007. – 153 p.
10. Sperti V. L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano: entre magnétisme et réfraction // Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives. 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://narratologie.revues.org/6607>

Наталія Загребельна

ФОТОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПАТРИКА МОДИАНО

Аннотация. Статья посвящена фотографии в художественном мире П. Модiano, формам ее презентации, функционирования и интерпретации. Пространство Модiano открыто для фотографирования, а мир наполнен фотографиями: персонажи снимаются, хранят фотокарточки, дарят, рассматривают и обсуждают. Для Модiano характерно детальное описание фотографии, синтезирующее созерцание и память, сочетающее точки зрения разных персонажей. Рефлексии над фотографией делают ее средством концептуализации положения человека в мире.

Ключевые слова: фотография и литература, Патрик Модiano, интермедальность, художественный мир, точка зрения.

Nataliya Zagrebelnaya

PHOTOGRAPHY IN THE ARTISTIC WORLD OF PATRICK MODIANO

Summary. The article deals with the photography in Modiano's artistic world, forms of its representation, functionality and interpretation are discussed. Modiano's space is open for photograph; his world is full of photographs: characters take and keep photographs, give, view and discuss them. Detailed descriptions of photography, combining contemplation and memory, associating different points of view are characteristics of Modiano. Reflections on the photograph make it an instrument of conceptualization of man's position in the world.

Key words: photography and literature, Patrick Modiano, intermediality, artistic world, point of view.

Стаття надійшла до редакції 18.03. 2017 р.

Загребельна Наталія Костянтинівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.