

ЧЕХОВСКИЙ ПОДТЕКСТ И ПЬЕСА Л.АНДРЕЕВА «СОБАЧИЙ ВАЛЬС»

Лариса Геннадьевна Тютелова
Россия, Самара
largenn@mail.ru

Аннотация. В работе на основании особенностей прозы и драмы Антона Чехова подтекст рассматривается как авторская коммуникативная стратегия. В качестве основного материала исследования используется драматургия Чехова и пьеса Леонида Андреева «Собачий вальс».

Автор статьи в рамках коммуникативного подхода к исследованию драмы дает определение понятия «подтекст», рассматривает чеховские приемы введения читателя в художественное пространство рассказа, повести или драмы, обозначает пути завершения чеховских образов читателем на основании социального, культурного, психологического опыта реципиента.

В работе доказывается, что активизация читательского сознания, включение его в диалог с автором осуществляется посредством подтекста как в драматургии Чехова, так и других авторов новой драмы.

На основании анализа пьесы «Собачий вальс» Леонида Андреева показывается, как читатель посредством взаимодействия с ремарочным субъектом входит в мир драмы, как подтекстный образ события и поступка героя, вещная деталь, жест, реплика позволяют читателю открывать второй план действия, на основании «ассоциативного монтажа» сближать героев и события, открывать скрытые смыслы произведения, задаваемые автором вопросы, ответы на которые автор предлагает найти своему читателю.

Ключевые слова: чеховский подтекст, приемы создания подтекста, диалог автора с читателем, драматургия Антона Чехова и Леонида Андреева.

CHEKHOV'S SUBTEXT AND L. ANDREYEV'S PLAY "THE DOG'S WALTZ"

Larisa Tyutelova
Russia, Samara
largenn@mail.ru

Abstract. In the work, on the basis of peculiarities of Anton Chekhov's prose and drama, the subtext is considered as the author's communication strategy. Chekhov's drama and Leonid Andreyev's play "The Dog's Waltz" are used as the main material for the study.

The author of the article, within the framework of a communicative approach to the study of drama, defines the concept of "subtext", examines Chekhov's methods of introducing the reader into the artistic space of a story or drama, indicates ways of completing Chekhov's images by the reader basing on the social, cultural, psychological experience of the recipient.

The work proves that the activation of the reader's consciousness, its inclusion in the dialogue with the author is carried out through the subtext in the dramatic works of both Chekhov and other authors of the new drama.

Basing on the analysis of the play "The Dog's Waltz" by Leonid Andreyev, it is shown how the reader, through the interaction with a stage directions subject, enters the world of drama, how a subtext image of an event and of a hero's action, a palpable detail, a gesture, a cue allow the reader to open the second plane of the action, on the ground of an "associative

assemblage” bring characters and events together, reveal hidden meanings of the work, questions asked by the author, and the answers which the author invites his reader to find.

Keywords: Chekhov's subtext, methods of creating a subtext, dialogue between the author and the reader, drama by Anton Chekhov and Leonid Andreyev.

Проблема подтекста имеет давнюю историю разработки. Вопрос о подтексте в драматургии возник благодаря новой драме, в ее русском варианте – драме А.П. Чехова, которая изменила театральную историю и заставила разработать приемы, обозначающие так называемое «подводное течение», поскольку паратекст «отразил в драме реальность как стихийно-природный поток существования или как течение жизни» [Кухта 2005: 170].

В современной научной практике вопрос о подтексте намного шире вопроса о чеховской поэтике и особенностях театральной практики. Так, например, вслед за Чеховым к созданию второго плана действия, проявляющегося благодаря подтексту, обратился Леонид Андреев, о чем, например, говорит законченная в 1916 году его пьеса «Собачий вальс».

Тем не менее, даже при работе с нечеховским драматическим текстом необходимо сначала обозначить, что есть подтекст, основываясь на чеховской художественной практике, и только потом определить, как создается подтекст современниками Чехова и какую роль он играет в их конкретных произведениях.

Представляется важным при определении чеховского подтекста обратиться к выводам, сделанным Т. И. Сильман, и С. В. Владимировым, Э. А. Полоцкой, А. П. Чудаковым, Н. И. Ищук-Фадеевой и другими.

В широком смысле подтекст – это «выраженный смысл, заложенный в структуре текста и воспринимаемый реципиентом из контекста. Специфика подтекста состоит в несовпадении прямых лексических значений слов и смысла сцены/эпизода, в конечном счете – всего произведения» [Ищук-Фадеева 2011: 162].

О подтексте у Чехова говорят в связи с сюжетными особенностями его драмы и прозы, где подтекст является результатом использования приема «ассоциативного монтажа», позволяющего сблизить фактически независимые явления, между которыми обнаруживается сюжетная связь. Как утверждают Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич, «различные формы ассоциативного монтажа порождают такие сюжетные конструкции, как “рифмы” ситуаций, синонимия сюжетных деталей, как наиболее сложный вид ассоциативно интегрирующих сюжетных связей – подтекст» [Левитан 1990: 294].

У Т.И. Сильман подтекст в сюжетном плане – «это подспудная сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом, притом чаще всего в наиболее ответственные, психологически знаменательные и поворотные, “ударные” моменты сюжетного развития»,

в плане композиционном – «подтекст есть <...> не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл» [Сильман 1969 : 89–90, 94].

Обращающийся к вопросам подтекста С.В. Владимиров указывает, что подтекст «открывает особые смыслы, лежащие вне прямой логики событий и отношений» [Владимиров 1972 : 92].

Чеховское действие, для которого важно внутреннее существование человека, обнаруживает свое единство именно за счет того, что отдельные сюжетные детали – ситуативные, предметные, жестовые, словесные (это позволяет говорить о подтекстном образе, подтекстной реплике, подтекстной паузе и т.п.) – при их сюжетном сопоставлении обнаруживают глубинное единство чеховского мира, не очевидное при анализе фабульной истории. Отсюда вывод А.В. Кубасова: «*подтекст – это неявленный диалог автора с читателем, проявляющий себя в виде недоговоренностей, подразумеваний, дистанционных переключек эпизодов, образов, реплик персонажей, деталей, обуславливающий многослойность произведения, его смысловую емкость*» [Кубасов 1990 : 56].

Для нашего исследования коммуникативная природа текста, отмеченная А.В. Кубасовым, и будет отправной точкой в работе.

Будем считать **подтекстом** наиболее сложный вид ассоциативно интегрированных сюжетных связей, возникающий на основании повтора – событий, ситуаций, деталей, отдельных реплик и т.п., которые обнаруживаются читателем/зрителем, увлекают его в диалог с автором и позволяют обнаружить основные смыслы авторского текста, чаще всего, рожденные на основании взаимодействия текста и индивидуального опыта реципиента.

При этом полагаем, что диалог с читателем/зрителем, на основании которого и рождаются глубинные смыслы текста, – одна из основных целей использования подтекста автором. Создатель произведения апеллирует к опыту читателя/зрителя, ставя его перед необходимостью восполнения того, что прямо оказывается не выраженным. Поэтому Т.И. Сильман замечает, что подтекст ставит читателя в положение человека, «судящего о действиях и словах людей не после того, как ему эти действия и слова были подробно истолкованы автором, а в момент, когда люди эти еще как бы сами не решились признаться (здесь и далее выделено мной. – Л.Т.) во внутреннем смысле того, что они делают и говорят. Читатель как бы сам участвует в происходящем, проделывая тот же путь, который проделывают герои» [Сильман 1969 : 93].

Тем самым подтекст становится механизмом непосредственного включения читателя/зрителя в пространство драматического события. Он открывает ему перспективу завершения драматического образа не через видение диалогических отношений героя с миром, а через непосредственное участие в них.

У Чехова внутренний опыт «другого» открывается лишь до того предела, который возможен при совпадении эмоциональной реакции человека на мир, при совпадении психологического опыта любого человека, что стирает границы индивидуальности. Драматург использует в своем мире неактуальные в настоящем драматического события социальные характеристики героев: его помещики давно потеряли или теряют свое имущество; врачи, такие как Астров или Чебутыкин, неохотно лечат больных или плохо помнят, что нужно делать; учителя живут скорее семейными заботами, нежели проблемами школы, а если школа и занимает все их время, то они, как Ольга Прозорова, с большой долей неприятия говорят об этом и воспринимают свою ситуацию как катастрофичную и т.п. Невыраженными остаются традиционные характерные черты персонажей.

В итоге восполнение и завершение образа героя, как и образа мира, читателем/зрителем оказывается вероятностным, основанным на совпадении наблюдателя-участника-исследователя с героем в пространственно-временной точке восприятия и индивидуального открытия перспектив жизненного движения мира в его целом. Причем сам драматический мир как целое в чеховском случае всякий раз стремится к своему разрушению (гармония возможна только при единении человека и мира, в случае Чехова – природного мира).

В основе гармонии – диалог. Потому столь важно для читателя «попадание» в пространственно-временную точку «контакта» с героем, в то же время из-за особенности содержания образа персонажа и его структуры требуются индивидуальные усилия читателя для гармонизации чеховского пространственно-временного континуума, о чем и говорит чеховский подтекст.

В прозе Чехова завершение мира как вероятное проявляет себя в гипотетических характеристиках, часто повторяющихся «казалось», «вероятно» и т.п. Чехов стремится быть предельно точным, опирающимся лишь на известные факты, которые могут быть достоверно известными стороннему наблюдателю. И, таким образом, он обнаруживает пределы опытного знания и необходимость для наблюдателя опереться на интуитивное, вероятностное (с точки зрения *ratio*), но единственно возможное видение «другого».

Более того, в чеховском мире и истина обнаруживает свою диалогическую природу. Поэтому в прозе Чехова ограниченность отдельного сознания, опирающегося на опытное знание, призвано компенсировать сочетание нескольких личностных позиций, включающих в себя и позицию читателя/зрителя как завершающую. Для этого в поздней прозе Чехова возникает образ «многоликого повествователя». Как пишет А.П. Чудаков, «первая его ипостась – полноправный повествователь, проникающий в сознание любого персонажа, не связанный ни временем, ни местом, свободно передвигающийся в пространстве» [Чудаков 1971: 130]. Его драматический аналог – всезнающий ремарочный субъект, наличие которого отмечено во всех пьесах Чехова

в препозитивной ремарке. Но уже препозитивная ремарка отмечена *комбинированной* позицией ремарочного субъекта, как совпадающего с героем в пространственно-временном континууме картины текущего драматического события, так и выходящего за ее пределы, обнаруживающего опыт освоения этого пространства с разных временных позиций и в разном пространственном от нее удалении.

Вторая ипостась чеховского повествователя – «это повествователь, часто ограничивающий себя, отказывающийся от своих прав на всеведение (и прямую оценку). О мыслях и чувствах он говорит не категорически, а предположительно» [Чудаков 1971: 130]. В прозе и в драме Чехова эта предположительность – следствие того, что учитывается «призма» чужого сознания. Она открывается «другому» только до определенных пределов, как это доказывает опыт всей литературы XIX века. В ней отмечается тенденция к изображению «я» другого как «я-для-себя», а потому «я» не объективируемого до конца авторским сознанием, представленным повествователем или ремарочным субъектом. Они обозначают позицию завершения лишь через вероятностное восполнение «я» героя индивидуальным психологическим и социальным опытом «другого».

Третий повествователь «не заглядывает в “душу” героя, но судит о его чувствах и мыслях по внешним проявлениям» [Чудаков 1971: 131]. Это, как показывает уже драма Тургенева в 40-е годы XIX века, тоже ограничивающая в понимании «другого» позиция.

В конечном итоге ни один из вариантов выстраивания картины мира не оказывается приоритетным: ни в чеховском эпосе, ни в драме. Собственно, поэтому Ю.В. Манн, пытаясь объединить несколько стратегий представления героя, его видения «другим», отмечает, что «автор пересказывает состояние своего персонажа, объединяясь с ним в общем чувстве, переводя иные, возможно, смутные его движения в более отчетливые зрительные образы <...> при этом в самой характеристике переживаний и особенно их мотивов автор допускает вариативность» [Манн 1994: 474–475].

Драматический герой Чехова чаще всего оказывается в состоянии перевести «смутные» «движения чувств в отчетливые зрительные образы». Тем не менее, автор использует подтекст, активизирующий читательское сознание. Параллельно происходит предельная конкретизация незакрепленной ни за кем в пространстве драмы позиции наблюдения, обозначенной речью ремарочного субъекта. В результате появляется многоплановая картина, где слитность планов возможна только в единственной конкретной точке восприятия при работе единственного конкретного воспринимающего сознания, которым, благодаря особенностям авторских стратегий развертывания драматической картины, становится сознание читателя. На это же указывают и пространственные образы чеховской драмы, так же моделирующие ситуацию ее восприятия, как и образы героев.

Эти особенности точно были обозначены Б.И. Зингерманом. Он заметил, что драматургия Чехова – «подвижное, непрерывно раздвигающее свои горизонты и в то же время тяготеющее к единому центру пространственно-временное целое» [Зингерман 1988: 105].

По сути дела, образ драматического мира возникает на территории читательского сознания. Отныне художник становится организатором коммуникативного акта, который не может состояться только при креативной актуализации «произведения» в тексте или на драматической сцене с помощью присутствия на нем оформленного, завершенного актером и сценическими декорациями образа.

Иными словами, как отмечает В.И. Тюпа, «чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания необходимо быть “конвертированными” в образы другого сознания. Творец предстал перед неизбежностью выстраивать художественную реальность не на территории собственного видения, а в ментальной сфере адресата» [Тюпа 2010: 225].

Поэтому в чеховской драме столь важно обозначение необходимости индивидуального личностного видения драматического события не сторонним наблюдателем, хоть и сущностно причастным, а потому видящим возможности контакта с героем, как уже это было в драме XIX века, а непосредственным участником, непременной составляющей целого драматического мира. Он входит в этот контакт с героем и при этом сохраняет границы собственного «я», в отличие от зрителя канонической драмы. Именно благодаря действительному участию читатель открывает для себя целостность мира через эмоциональное ощущение глубинной причастности ему.

Андреев следует за Чеховым, опираясь на свой театральный опыт, в котором особо отмечена важность сочувствия и сопереживания. В «Письмах о театре» Андреев замечает: *«Мне важно лишь то, что я вижу, дорого лишь то, что я уношу с собой из театра»* [Андреев 1996: 433]. А в рецензии на «Трех сестер» пишет: *«До половины первого акта мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы <...> Я видел жизнь. Она волновала меня, мучила, наполняла страданием и жалостью – и мне не стыдно было моих слез»* [Андреев 1996: 444].

Создавая «Собачий вальс», Андреев использует целый ряд приемов, которые вводят зрителя в мир его драмы. Так, первый контакт со своим читателем он осуществляет посредством ремарочного субъекта (это субъект, речь которого звучит в ремарке). В препозитивной ремарке он демонстрирует свое всезнание, но потом Андреев избирает иную стратегию. Его ремарочный субъект становится наблюдателем. И более того, наблюдателем, чаще всего демонстрирующим свою способность видеть, трактовать, оценивать происходящее на сценической площадке

с личностной позиции, которая характеризуется субъективностью, что, как и у Чехова, приглашает читателя к диалогу с автором, поскольку высказанную субъективную личностную позицию он может и должен воспринимать не как абсолютную: *«Ночь. Туман. Набережная одного из петербургских каналов. Мутный воздух светел от городских фонарей и неподвижен. Отчетливо видна на первом плане только чугунная решетка; за нею, где вода канала и та сторона – мгlistый провал, бесформенное нечто, смутно намекающее на какие-то огромные дома. В нескольких окнах, разбросанных по шести–семи этажам, ночные огни, – слабые и неподвижные желтоватые пятна...»* [Андреев 1996: 274].

Но основной авторской коммуникационной стратегией в «Собачем вальсе» становится подтекст, то есть та система знаков, которую открывает для себя читатель/зритель, вошедший в мир андреевской драмы и из точки своего пространственно-временного присутствия благодаря подтексту восполняющий недосказанное автором.

По сути, вся пьеса – это череда картин, представляющих, за исключением картины ночного петербургского канала, события в квартире Генриха Тиле. Письмо Елизаветы, как о том свидетельствуют ремарки и реплики персонажей, «останавливает» жизнь героя:

Елизавета. *Здесь как будто бы произошло преступление. Здесь совершилось убийство, я убийца, Карл!* [Андреев 1996: 272].

Идеальный план существования Генриха Тиле оказывается недостижимым: герой строит квартиру для счастливой жизни со своей любимой, но она выходит замуж, и строительство останавливается. Каждая картина открывается ремаркой, которая отмечает неизменность обстановки, нелепость недостроенной квартиры: *«Та же обстановка, что и в первом действии; нет только обеденного стола. Ни единой черты не изменилось, хотя прошло больше года»* [Андреев 1996: 262].

При этом уже в первой картине автор подает и герою, и читателю знак: самоуверенный Тиле раскладывает ноты, которые из-за работы мастеров в соседней комнате покрываются пылью. И только в конце пьесы герой разгадывает этот знак-предупреждение. Ведет его к этой разгадке действие, открытое читателю подтекстовыми пространственными образами-знаками.

На первом плане – картины «ночной жизни» героя и заговор против него близких: брата Карла и однокурсника Александрова – Феклуши. При этом сообщается о особых успехах по службе Генриха. По словам Карла, его ценят как *«корректного, неуязвимого, совершенного работника»* [Андреев 1996: 266]. Но возникает противоречие – аккуратный на службе, он остается равнодушным к упадку в своей квартире, к тому, что его окружает. Так и появляется второй план действия, на который указывают подтекстовые знаки.

Своеобразными подсказками читателю становятся действия и других персонажей, связанные монтажными ассоциативными связя-

ми с поступками Генриха. Так, тайно посетившая квартиру Тиле Елизавета, просит приведшего ее Карла не включать свет. Она боится увидеть дом Генриха, в котором до своего рокового письма была несколько раз и помнит, что все говорило о планах счастливой семейной жизни. Елизавета перемещается в прошлое, и настоящее ее ужасает, говорит о совершенной ошибке. Генрих так же бежит от настоящего. Тиле живет ожиданием идеального преступления – кражи денег из своего банка и побегом в мир, который будет счастливым. Поэтому он пытается проверить, способен ли наслаждаться жизнью – отсюда мотив «коньячка», встреч с женщинами, посещения «ресторанчика» в кампании Феклуши – Александрова и т.п. При этом Генрих признается: «*Моя душа живет во дворце, Александров, а не в этой глупой квартире, где детская с окнами на солнце!*» [Андреев 1996: 267–268]. Он утверждает, что «проснулся», в то время как сценические картины показывают обратное: перед читателем/зрителем не возбужденный и деятельный Генрих Тиле начала пьесы, а герой, движущийся вперед по инерции, повторяющий почти ежедневно одни и те же действия.

И важно, что в картинах ночного разгула вдруг возникают моменты, когда герой кажется отстраненным от происходящего. Он будто на себя и окружение смотрит со стороны. И видит то, что не замечают другие: «*О, я очень много спал и теперь проснулся: ты не видишь ли солнца, которое светит мне ночью? Это мое солнце, и я проснулся*» [Андреев 1996: 268]. Собственно, именно в эти моменты читатель способен увидеть то, чего нет на создаваемой Андреевым сцене. В итоге «Собачий вальс» – это не история несчастной любви или неудавшегося преступления. Андреевская пьеса о невозможности реализации себя, о невозможности вовремя осознать собственные желания и приоритеты, а также ошибки. Отсюда не сразу обнаруживающееся важное соотношение отдельных образов и ситуаций.

Андреев предлагает читателю уличить своих персонажей в стремлении манипулировать окружающими. Это делает Генрих, удерживающий рядом с собой Феклушу, это делает Карл, старающийся жить за счет других людей, это делает и Феклуша – Александров, публично признающийся, что он человек без способностей, в то же время за счет подлости и предательства стремящийся исправить свое положение. И даже Елизавета удерживает около себя Карла только для того, чтобы быть рядом с Генрихом, который картинно указал ей на дверь, когда она попыталась к нему вернуться.

Это совпадение поступков и их мотивов позволяет Андрееву как бы открыть границы образов своих персонажей, указать читателю не на особенности индивидуальности каждого из них, а на общее. Оно позволяет увидеть авторский замысел, обозначенный с помощью мотива единственной мелодии, которую может играть Генрих, а также образа двери, «которая закрывается сама» и т.п. При этом важно, что подтекстовые знаки Андреева, в отличие от чеховских, апеллирующих к чувственному опыту читателя/зрителя, будят мысль читателя/зри-

теля. Увидеть себя в «другом» в андреевском мире реципиенту позволяет не сопереживание героям, а осмысление ситуации.

Андреев будто сознательно лишает читателя/зрителя возможности сопереживания. Он подчеркивает границы образов своих героев с помощью не индивидуальных психологических черт или деталей, говорящих о психологическом опыте персонажа – одиночестве, замкнутости в себе, неуверенности, разочарованности в жизни и т.п., как у Чехова, а деталей, по замечанию еще современников Андреева, превращающих его героев в манекены. Это, например, длинный студенческий сюртук, широко и деревянно висящий на выдавшихся лопатках Карла, сережки Елизаветы, «шляпа с обвисшими мокрыми перьями» Счастливой Жени. Ту же роль играют маркеры-эпитеты («глупый/глупая», «счастливая», «печальная»); повторяемые несколькими героями жесты (Карл и Генрих сильно бьют рукой по столу) и т.п.

В итоге герои Андреева только указывают читателю/зрителю на необходимость оценки и понимания происходящего, поскольку персонажам до конца не дано понять, что возможность манипуляций и возможность достижения цели – иллюзия.

Как в других произведениях Андреева, через персонажей, ищущих ответы на вопросы о смысле существования, о возможности поступка, о его последствиях, часто открывается только тщетность человеческих усилий. Именно читатель, приглашенный автором к диалогу, ведущий расследование на основании подтекстовых знаков понимает, что важно не только слышать мелодию «Собачьего вальса», но и при всей невозможности порвать нить марионетки необходимо стремиться быть самим собой.

Этот итог позволяет понять смысл поступка Генриха и финальной сцены в целом, в которой слышен звук выстрела, после которого ничего на сцене не меняется и, по ремарке, не изменится еще долго.

В итоге можно утверждать, что приглашенный ремарочным субъектом к диалогу с драматургом читатель с помощью паратекста как сложного вида ассоциативно интегрированных сюжетных связей, возникающий на основании повтора – событий, ситуаций, деталей, отдельных реплик и т.п., обнаруживает важные смыслы авторского текста, чаще всего, рожденные на основании взаимодействия текста и индивидуального опыта реципиента.

Литература

- Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1996. Т. 6.
- Владимиров С. В. Действие в драме. Л., 1972.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
- Ишук-Фадеева Н.И. Подтекст // Культурология. 2011. № 1 (56). С. 162-175.
- Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск, 1990.
- Кухта Е. А. Подтекст // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. Санкт-Петербург, 2005. Вып. 1. С. 169–172.

- Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990.
- Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, 1994. С. 431–480.
- Сильман Т. И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 89–102.
- Тюпа В. И. Природа художественности и проблема ее границ // Культурологические записки. Москва, 2010. Вып. 12 : О границах искусства. С. 218–233.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Москва, 1971.

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент, Самарский университет, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью.

Tyutelova Larisa Gennadievna, Doctor of Philology, Associate Professor Samara University, Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations.

Dane kontaktowe / Contact details:

Тютелова Лариса Геннадьевна – Самарский университет, Россия, Самарская область, г. Самара, Московское шоссе, д. 34.

Tyutelova Larisa – Samara University, Russia, Samara region, Samara, Moscow highway, 34.