

АДАПТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В ПРОСТРАНСТВЕ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

© Татьяна Швецова, Вероника Шахова

ADAPTATION OF A HISTORICAL PLOT IN THE SPACE OF A PUPPET THEATER

Tatyana Shvetsova, Veronika Shakhova

The article explores the specifics of adapting historical narratives for children in a theatrical performance by the Arkhangelsk Puppet Theatre. We analyze key strategies for transforming complicated texts, including material selection, plot simplification, introduction of game elements, and visual images. Attention is paid to dramatic techniques such as time scale compression, mythologization of historical events, and changes in the narrative structure to preserve the essence of the literary work while making it accessible to children's understanding. We show how metaphorical images, interactive elements and a multi-layered sound score contribute to the involvement of young viewers and their emotional acquisition of the complex material. The work reveals the educational potential of such adaptations, which transmit historical knowledge and form axiological orientations through gaining artistic experience. The research is based on a comprehensive methodology that combines theatrical, narrative, and pedagogical approaches to identifying effective mechanisms for interacting with children in the theater.

Keywords: historical narrative, semiotic, dramatization, puppet theatre, cultural memory

Статья исследует специфику адаптации исторического нарратива для детской аудитории в театральной постановке Архангельского театра кукол. Анализируются ключевые стратегии трансформации сложных текстов: отбор материала, упрощение сюжета, введение игровых элементов и визуальных образов. Особое внимание уделяется драматургическим приемам, включая компрессию временного масштаба, мифологизацию исторических событий и изменение нарративной структуры, что позволяет сохранить суть литературного произведения, делая его доступным для детского восприятия. Демонстрируется, как метафорические образы, интерактивные элементы и многослойная звуковая партитура способствуют вовлечению юных зрителей и эмоциональному освоению сложного материала. Работа раскрывает воспитательный и образовательный потенциал подобных адаптаций, которые не только транслируют исторические знания, но и формируют ценностные ориентиры через художественное переживание. Исследование основано на комплексной методологии, объединяющей театроведческий, нарратологический и педагогический подходы, что позволяет выявить эффективные механизмы взаимодействия с детской аудиторией в театральном пространстве.

Ключевые слова: исторический нарратив, инсценизация, семиотика, театр кукол, культурная память

Для цитирования: Швецова Т., Шахова В. Адаптация исторического сюжета в пространстве кукольного театра // Филология и культура. Philology and Culture. 2025. № 4 (82). С. 246–251. DOI: 10.26907/2782-4756-2025-82-4-246-251

Процесс адаптации литературного произведения для театра (инсценизация) представляет собой сложный механизм междисциплинарной трансмедиальности и предполагает перекодировку нарративных структур из вербальной формы в сценическую. Как отмечает известный канадский литературовед Линда Хатчон, адаптация всегда является «осознанным процессом переосмысле-

ния» [1], а не простым переносом текста на сцену. В рамках нарратологии театральная инсценизация рассматривается как особый тип «перевода», где ключевая проблема состоит в передаче внутреннего монолога, описательных пассажей и авторской точки зрения через диалог, визуальные образы и телесную выразительность [2].

Фундаментальное изменение литературного сюжета при инсценизации заключается в трансформации нарративной структуры из описательной формы в драматический дискурс. При этом эпические временные формы могут сохраняться благодаря использованию гетеродиегетических рассказчиков [3]. Как отмечает исследователь И. Пальюг, данный процесс включает перевод повествовательных фрагментов в диалоги, а также использование невербальных средств актерской выразительности и пространственных сигналов для реконструкции художественного мира [4].

В некоторых традиционных театральных формах адаптация происходит через сложное взаимодействие литературной основы, сценического воплощения и актерской игры. На примере кукольного театра ваянг¹ профессор индонезийского университета Ньоман Седана показывает, что в подобных случаях литературный источник определяет не только сюжет, но и номинацию персонажей, их действия и символику [5].

Тем не менее процесс переноса текста на сцену неизбежно приводит к модификациям исходного материала. По словам чешского исследователя П. Пытлика, к наиболее распространенным трансформациям относятся: сокращение фабульной линии, адаптация к пространственно-временным ограничениям сцены, изменение повествовательной перспективы и переосмысление восприятия аудиторией [6]. В целом театральная адаптация – это самостоятельный художественный акт, требующий переосмысливания нарративных структур в соответствии с законами сцены.

Как показывает практика современных режиссеров, успешная инсценизация балансирует между верностью оригиналу и творческой интерпретацией, создавая новое произведение в рамках иного медиума. Современный театр использует разнообразные методы адаптации: 1) метатеатральность (разрушение «четвертой стены», прямые обращения к зрителю); 2) ритуализацию действия – когда текст становится частью перформативного действия; 3) использование мультимедиа (проекции, цифровые технологии), что позволяет сохранять литературную сложность, не перегружая сцену диалогами.

Адаптация литературных произведений для сценического воплощения представляет собой сложный и многогранный процесс, требующий

учета ряда художественных и социокультурных факторов.

Особое значение обретает аспект социокультурной адаптации при работе с детской литературой. Современные исследователи подчеркивают, что успешная театральная интерпретация подобных произведений требует тщательного отбора и трансформации исходного материала с учетом возрастных особенностей восприятия целевой аудитории [7]. Речь идет не только об упрощении языковых конструкций, но и о переосмысливании культурных кодов, которые должны оставаться доступными и релевантными для современного зрителя. В этом отношении показателен опыт испанской литературы, где адаптация классических текстов для детской аудитории служит инструментом пробуждения интереса к вечным сюжетам и формирования литературного вкуса [8].

Современный театральный процесс демонстрирует устойчивую тенденцию к расширению жанрового диапазона адаптируемых произведений. Если традиционно основу репертуара составляли инсценировки драматических текстов, то в последние десятилетия, как отмечает Е. Н. Шевченко, наблюдается активное обращение к эпическим, лирическим и даже документальным формам [9]. При этом, несмотря на специфику сценического воплощения, подобные адаптации сохраняют ключевые признаки драмы как литературного рода – прежде всего диалогическую структуру и событийную динамику.

Таким образом, театральная адаптация литературных произведений предстает как комплексная проблема, находящаяся на пересечении различных дискурсов. Ее изучение требует междисциплинарного подхода, учитывающего как традиционные законы драматургии, так и вызовы современной культурной ситуации.

В рамках нашего исследования внимание обращено к синтетической театральной форме, где объединены куклы, пластика и мюзикл. В ходе анализа мы попытаемся дать ответ на следующие вопросы: какие исторические события и нарративы легли в основу спектакля «Груманланы» и как они адаптированы для детского восприятия; какие художественные и драматургические приемы используются в спектакле для трансформации исторического нарратива в сценическое действие; какие образовательные и воспитательные задачи решает спектакль и как они соотносятся с развлекательной составляющей.

Цель статьи – исследование процесса адаптации исторического нарратива в спектакле «Груманланы» для детской аудитории.

¹ Традиционный кукольный театр Индонезии, который упоминается в древних текстах еще с IX в. и, по-видимому, заимствован из Индии.

Спектакль «Груманланы» Архангельского театра кукол представляет собой уникальный пример перевода литературного текста на язык сценического искусства, адаптированного для детского восприятия. Режиссер Иван Чигасов изначально ориентировался на зрителя-подростка: «...спектакль больше ориентирован на подростков (рекомендован к просмотру в возрасте от 10 лет), аудитория театра кукол – это практически стопроцентное попадание» [10, с. 1]. Поэтому при работе над спектаклем автор прибегает к комплексному подходу в решении ключевых проблем инсценизации: сохранении исторической достоверности, обеспечении возрастной адекватности и создании художественной целостности.

Основой для постановки послужили документальные свидетельства и литературные обработки «поморской были» о груманланах, которые подверглись многоступенчатой трансформации. Первый этап – драматургическая адаптация Дмитрия Ретиха – заключался в концентрации временного масштаба (шесть лет зимовки сжаты до нескольких ключевых эпизодов), введении композиционного каркаса (циклическая структура, соответствующая смене полярных сезонов), создании системы персонажей на основе исторических прототипов. На следующих этапах осуществляется уже непосредственно инсценизация авторского текста посредством различных художественных приемов и форм (начиная от света и цвета, и заканчивая пластикой актеров).

Пьеса «Груманланы» опирается на исторический контекст поморских промысловых экспедиций на Грумант (Шпицберген) в XVIII в., что отражает реальные практики северных мореходов. Как сообщил нам сам драматург Д. Ретих, в ходе работы над текстом «...буквально все, что попадалось под руку в интернете про поморов и в частности про „робинзонов“ (документы, фильмы, художественные тексты) было изучено... <...> ...вдохновляла поморская культура, уникальная и загадочная» [11]. Однако для детской аудитории исторический нарратив трансформируется через фольклорную призму: введение мифологических персонажей (Бабка-баюнок, *Ошкуй-медведь*), гиперболизацию приключений (встреча с «чудом-юдом»), игру с анахронизмами (упоминание «дизель-стирлинг-электрического крейсера»). Это создает баланс между достоверностью и сказочностью, где серьезные темы (выживание, болезнь, смерть) подаются через гротеск и музыкальные номера, снижая «травматичность» восприятия для юного зрителя.

Хронотоп пьесы «Груманланы» строится на противопоставлении живого и мертвого про-

странства, которые динамично взаимодействуют друг с другом. Действие начинается на берегу Белого моря, где поморы заняты повседневными делами, – это живое пространство, наполненное движением, трудом и музыкой. Однако уже здесь ощущается присутствие мертвого пространства: море, суровое и непредсказуемое, становится символом смерти и испытаний. К тому же, как отмечает Н. М. Теребихин, «в традиционной картине мира поморов хтонической семантикой иного мира наделялись не только земли, населенные колдунами-инородцами, но и пространство моря» [12, с. 8]. По мере развития сюжета живые и мертвые зоны переплетаются: корабль, скованный льдами, остров, где герои оказываются в ловушке, и даже изба, которая возникает «из ниоткуда», – все это элементы пограничного хронотопа. Особенно ярко лиминальное пространство проявляется в сценах полярной ночи, когда герои замерзают, теряют надежду, а их мир сужается до размеров холодной избы. Возвращение на родину в финале знаменует победу живого начала, но память о мертвом пространстве сохраняется.

Важными художественными концептами в постановке становятся мифологизация повседневности и игра с фольклорными мотивами. Драматург делает акцент на «бывальщине» – рассказе, который балансирует между правдой и вымыслом. Персонаж Бабка-баюнок выступает своего рода медиатором между мирами: ее сказ оживляет прошлое, придает событиям эпический масштаб, но одновременно подчеркивает хрупкость человеческой жизни. Концепт пути-испытания раскрывается через образы льда, моря и чуда-юда, метафоризирующими судьбу. Герои, несмотря на свою простоту, обретают черты мифологических персонажей: Еремей – молодой богатырь, Степан – мудрый старец, Федор – грешник, ищущий искупления.

Установка на связь с мифами и глубинными слоями поморской культуры проявляется в обращении к архетипам детского и наивного сознания. Бабка-баюнок говорит языком сказки, где чудеса соседствуют с бытом, а животные поют и танцуют, как в народных потешках. История о «мороженом народе» и «карманном огне» отсылает к древним представлениям о мироустройстве. Даже трагические события – гибель Федора, болезнь Алексея – подаются через призму мифа, где смерть не окончательна, она – часть вечного круговорота. Финал, где герои возвращаются в Мезень, напоминает концовку волшебной сказки, когда испытания пройдены, но мир остается таким же, каким был. Это подчеркивает связь

пьесы с архаическим сознанием, где прошлое и настоящее сливаются в едином потоке бытия.

Специфика перехода от текста к спектаклю особенно ярко проявляется в визуальном решении. Если литературное повествование пьесы опирается на подробные описания, то сценическая версия использует принцип «предметного театра», где реквизит несет множественную семантическую нагрузку, преобразования предметов (весло-русь-лук-опора) визуализируют ключевые темы.

Спектакль «Груманланы» режиссера Ивана Чигасова представляет собой синтез документального и поэтического театра, где исторический нарратив о шестилетней зимовке поморов-промысловиков на Шпицбергене (1743–1749) трансформируется в многомерное сценическое высказывание. Постановка, созданная в жанре «бытия» (как его обозначил сам режиссер в личной беседе с авторами статьи), сочетает элементы драматического театра, обрядового действия и визуальной поэзии, предлагая зрителю не столько реконструкцию событий, сколько их философское осмысление.

В личной беседе И. Чигасов подчеркнул, что его постановка – это не документальная реконструкция, а художественное исследование коллективной памяти. В интервью он отметил, что работал со многими источниками, в том числе с архивными документами и этнографическими заметками о Поморье, но сознательно избегал буквализма, стремясь передать не столько фактологию, сколько дух эпохи. Важным аспектом режиссерской концепции стал отказ от индивидуализированного героя. Чигасов намеренно делает акцент на групповых сценах, подчеркивая, что выживание на Груманте было возможно только через взаимопомощь.

В целом режиссер Иван Чигасов рассматривает спектакль «Груманланы» как попытку вернуть в культурное поле забытый фрагмент национальной истории, переосмыслив его через призму театральной образности. Его постановка – это гимн человеческой стойкости, где Шпицберген становится не просто локацией, но метафорой предельного существования.

Особую роль играют тростевые куклы, используемые в постановке пьесы. Белый медведь, морж, касатка – все они не просто фон, а своеобразный «хор», комментирующий происходящее. У каждого животного есть своя партия, озвученная и читаемая в пластике. Это создает ритмический рисунок спектакля, где природа ведет свой диалог с человеком.

Куклы – образы арктических животных появляются в ключевой сцене лихорадочного бреда

Хрисанфа, когда он, больной и ослабленный, сталкивается с галлюцинациями. Этот эпизод построен как театрализованное представление внутри пьесы – почти мюзикл, где животные поют, танцуют и разыгрывают абсурдный, но символически насыщенный спектакль.

Ошкуй-медведь – главный «режиссер» этого видения. Он появляется в котелке и с тросточкой, пародируя импозантного шоумена. Это не просто зверь, а хозяин северных вод, воплощение суворой арктической природы, которая одновременно кормит и убивает. Его песня («Я полярный медведь, хозяин северных вод...» [13]) подчеркивает двойственность: он неуклюж на льду, но стремителен в воде, хищник, но и часть экосистемы. Он – знак роковой силы, с которой приходится считаться поморам.

Тюлень, морж, белуха – жертвы и одновременно участники пищевой цепочки. Их песни («Едят меня касатки и белые медведи...» [Там же]) звучат как фаталистическая притча: они принимают свою судьбу, при этом иронизируя над ней. Это знак неизбежности смерти в условиях Севера, где жизнь строится по законам природы. Моржиха с ее клыками и жиром – символ выживания любой ценой, а белуха, «самый крупный зверь», но без жира – намек на тщетность силы без адаптации. Животные возникают в момент кризиса, их «шоу» – это проекция страхов и надежд поморов. Как в фольклоре народов Севера, звери здесь антропоморфны, способны говорить и учить людей. Они – духи природы, появляющиеся в моменты испытаний.

Примечательна роль Бабки-баюнка; она комментирует события, связывает временные пласти, становится голосом коллективной памяти. Ее рассказы полны фантастических элементов (например, чудо-юдо, гусиный корабль), но она настаивает, что все «было на самом деле» [Там же]. Она хранительница поморских легенд, обычая и народной мудрости. Ее язык колоритен: диалектные слова («земляна старуха», «че», «пущай» [Там же]), рифмованные присказки и поговорки («Не мытьем, так катаньем» [Там же]), повторы и гиперболы («триста лет тому прошло... нет, четыреста пятьдесят восемь!» [Там же]). Она одновременно вписана в реальность (поморы реагируют на ее слова) и существует вне ее (знает мысли героев, управляет повествованием). Бабка-баюнок – это дух поморского фольклора, воплощенный в колоритном персонаже. Ее образ соединяет сказку и быль, комедию и драму, становясь стержнем пьесы. Она не просто рассказчик, а «живой» свидетель веков, чьи слова – то мудрые, то безум-

ные – заставляют задуматься о вечных вопросах выживания, веры и человечности.

Постановка пьесы «Груманланы» вызвала эмоциональную реакцию аудитории: «...полная драматизма история наших земляков, показанная в постановке Ивана, смотрится на едином дыхании...» [10, с. 1], – отмечает редактор Театрального проспекта. Режиссер подчеркивает, что важнейшим результатом работы стало создание «эмоционального документа» [14], который, избегая дидактики, позволяет зрителю ощутить связь времен.

Подытоживая наблюдения над текстом пьесы и ее постановкой в театре кукол, отметим, что спектакль «Груманланы» демонстрирует, как сложный исторический нарратив может быть переосмыслен для детской аудитории, сохраняя при этом глубину содержания и эмоциональную силу. Через синтез драматического театра и кукольного искусства постановка создает многомерное художественное пространство, где история поморских промысловиков становится не просто уроком прошлого, а живым, сопреживаемым опытом.

В спектакле сохраняются ключевые элементы поморской культуры: терминология («кочмары», «карбасы»), обряды (проводы в море), этика труда («не принято у поморов сидеть без дела»). Однако достоверность смягчается комическими диалогами, анималистическими персонажами и визуальной метафорикой. Авторы постановки делают акцент на ценности взаимопомощи, стойкости и связи с традицией. Образовательная функция реализуется через этнографические детали поморской культуры, которые интегрированы в действие органично, без дидактики.

Спектакль сохраняет «эффект присутствия»: дети вовлекаются в интерактивное повествование через прямые обращения Бабки («*А вы как думаете?*») и смену форм подачи (кукольные сцены). Историческая дистанция сокращается за счет юмористических сцен и антропоморфных персонажей, которые очеловечивают прошлое. Финал, где герои возвращаются в изменившийся мир (Агафья замужем, брат Хрисанфа вырос), подчеркивает тему времени, предлагая зрителю рефлексию о нелинейности истории через личные судьбы. Таким образом, инсценизация достигает цели: не просто рассказать о поморах, но сделать их опыт эмоционально близким через универсальные мотивы – надежду, потерю и чудо спасения.

Список источников

1. *Hutcheon L. A theory of adaptation.* New York: Routledge, 2006.
2. *McFarlane B. Novel to film: An introduction to the theory of adaptation.* Great Britain: Clarendon Press, 1996.
3. *Гордиенко Е. И. Лингвосемиотические принципы трансформации нарративного текста в текст театральный // Вестник Майкопского государственного технологического университета.* 2013. № 4. С. 1–8.
4. *Paljug I. Adaptacija romana Črna mati zemla.* 2020.
5. *Sedana I. N. Triadic Interplay: A Model of Transforming Literature into Wayang Theatre // Southeast Asian Review of English.* 2019. Vol. 56, Issue 1. P. 11–25.
6. *Pytlík P. Zur Transformation der Narrativität in aktuellen Theater- und Videoadaptionen des Romans „Die Wand“ von Marlen Haushofer // Form und Funktion im literarischen Kontext.* 2024. P. 127–140. doi.org/10.15452/FuFLit2023.10
7. *Соловьева Н. С., Седлярова О. М. Социокультурная адаптация детской литературы при переводе (на примере цикла произведений Джейффа Кинни «Дневник слабака») // Актуальные проблемы гуманитарных наук.* Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2022. С. 562–570. DOI 10.36906/NVSU-2022/93.
8. *Губайдуллина А. «Спасти историю»: игровая адаптация классических детских текстов в испанской литературе и ее воспитательная ценность // Вестник МГПУ. Серия «Педагогика и психология».* 2021. С. 45–53.
9. *Шевченко Е.Н. Инсценировка как жанр драматургического текста (на примере зарубежной литературы) // Казанский лингвистический журнал.* 2022. № 5 (1). С. 15–24.
10. *Выжили за счет Надежды и Веры // Театральный проспект. От театра – к театру. Театр кукол.* Корпоративное издание Архангельского театра кукол. Ред. Новиков А. В. Архангельск: ООО «Печатник», 2025. С. 1–2.
11. Интервью с драматургом Дмитрием Ретихом о пьесе «Груманланы» / беседовала Шахова В. (неопубликованный текст).
12. *Теребихин Н. М. Метафизика Севера.* Архангельск: Поморский университет, 2004. 288 с.
13. *Retih D. Груманланы // Multimedia corpus of texts about the Mezen Robins: художественный подкорпус.* URL: <https://mezrob29.ru/dmitrij-retih/>. (дата обращения: 10.10.2025).
14. Беседа с режиссером Иваном Чигасовым о спектакле «Груманланы» / беседовали Шахова В., Швецова Т. (личная беседа).

References

1. Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation.* New York, Routledge. (In English)

2. McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Great Britain, Clarendon Press. (In English)
3. Gordienko, E. I. (2013). *Lingvosemioticheskie printsyipy transformatsii narrativnogo teksta v tekst teatralny'i* [Linguistic and Semiotic Principles of Transformation of a Narrative Text into a Theatrical Text]. Vestnik Maikopskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta. No. 4, pp. 1–8. (In Russian)
4. Paljug, I. (2020). *Adaptatsiya romana Črna mati zemla* [Adaptation of the Novel Črna Mats Earth]. (In Russian)
5. Sedana, I. N. (2019). *Triadic Interplay: A Model of Transforming Literature into Wayang Theatre*. Southeast Asian Review of English. No. 56(1), pp. 11–25. (In English)
6. Pytlík, P. (2024). *Zur Transformation der Narrativität in aktuellen Theater und Videoadaptationen des Romans „Die Wand“ von Marlen Haushofer* [On the Transformation of Narrative in Current Theatre and Video Adaptations of the Novel “The Wall” by Marlen Haushofer]. Form und Funktion im literarischen Kontext, pp. 127–140. DOI: 10.15452/FuFLit2023.10. (In German)
7. Soloveva, N. S., Sedlyarova, O. M. (2022). *Sotsiokulturnaya adaptatsiya detskoi literatury pri perevode (na primere tsikla proizvedenii Dzheffa Kinni “Dnevnik slabaka”)* [Socio-Cultural Adaptation of Children’s Literature in Translation (based on Jeff Kinney’s Diary of a Weakling Series of Works)]. Aktualnye problemy gumanitarnykh nauk. Pp. 562–570. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovskii gosudarstvennyi universitet. DOI: 10.36906/NVSU-2022/93. (In Russian)
8. Gubaidullina, A. (2021). “*Spasti istoriyu*”: *igrovaya adaptatsiya klassicheskikh detskikh tekstov v ispanskoi literature i ee vospitatelnaya tsennost* [“Saving History”: A Game Adaptation of Classic Children’s Texts in Spanish Literature and Its Educational Value]. Vestnik MGPU. Seriya “Pedagogika i psichologiya”, pp. 45–53. (In Russian)
9. Shevchenko, E. N. (2022). *Instsenirovka kak zhanr dramaturgicheskogo teksta (na primere zarubezhnoj literatury)* [Dramatization as a Genre of Dramatic Text (based on foreign literature)]. Kazanskii lingvisticheskii zhurnal. No. 5(1), pp. 15–24. (In Russian)
10. *Vyzhili za schet Nadezhdy i Very* (2025) [They Survived at the Expense of Hope and Faith]. Teatral’nyi prospekt. Ot teatra – k teatru. Teatr kukol. Korporativnoe izdanie Arkhangel’skogo teatra kukol. Red. A.V. Novikov. Pp. 1–2. Arkhangelsk, Pechatnik LLC. (In Russian)
11. *Interv’yu s dramaturgom Dmitriem Retihom o p’ese “Grumanlany”* [Interview with Playwright Dmitry Retikh about the Play “Grumanlans”]. Besedovala Shakhova V. (neopublikovannyi tekst). (In Russian)
12. Terebikhin, N. M. (2004). *Metafizika Severa* [Metaphysics of the North]. 288 p. Arkhangel’sk, Pomorskii universitet. (In Russian)
13. Rethich, D. *Grumanlany* [Grumanlans]. Multimedia corpus of texts about the Mezen Robinsons. Khud. podkorpus. URL: <https://mezrob29.ru/dmitrij-retih/> (accessed: 10.10.2025). (In Russian)
14. Beseda s rezhisserom Ivanom Chigasovym o spektakle “Grumanlany” [A Conversation with Director Ivan Chigasov about the Play “Grumanlans”]. Besedovali Shakhova V. i Shvetsova T. (lichaya beseda). (In Russian)

The article was submitted on 25.11.2025
Поступила в редакцию 25.11.2025

Швецова Татьяна Васильевна,
кандидат филологических наук,
доцент,
Северный (Арктический) федеральный
университет имени М.В. Ломоносова,
163002, Россия, Архангельск,
Набережная Северной Двины, 17.
tavash@yandex.ru

Шахова Вероника Евгеньевна,
аспирант,
Северный (Арктический) федеральный
университет имени М.В. Ломоносова,
163002, Россия, Архангельск,
Набережная Северной Двины, 17.
shahova2@gmail.com

Shvetsova Tatyana Vasilyevna,
Ph.D. in Philology,
Associate Professor,
M. V. Lomonosov Northern (Arctic) Federal
University,
17 Severnaya Dvina Emb.,
Arkhangelsk, 163002, Russian Federation.
tavash@yandex.ru

Shakhova Veronika Evgenievna,
graduate student
M. V. Lomonosov Northern (Arctic) Federal
University,
17 Severnaya Dvina Emb.,
Arkhangelsk, 163002, Russian Federation.
shahova2@gmail.com