

Министерство образования и науки  
Луганской Народной Республики  
Государственное образовательное учреждение  
высшего образования  
Луганской Народной Республики  
«Луганский государственный педагогический университет»

# ВЕСТНИК



Луганского  
государственного  
педагогического  
университета

---

Серия 3

Филологические науки  
Медиакоммуникации

№ 2(76) • 2022

Сборник научных трудов



Луганск  
2022

## СОДЕРЖАНИЕ

### АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

- Васильева О. А.** Принцип антропоцентризма в современной автомобильной лексике (на примере английского языка).....5
- Грицкова Н. В., Шкурат А. В.** Концепт «здоровый» и его репрезентация в немецкой и английской лингвокультурах.....10
- Калюжная В. Ю., Кубракова М. В., Махтеева Е. Н.** Концепт «интеллигенция» в американской лингвокультуре.....16
- Каткова В. П.** Эрратив в рекламном тексте.....26
- Некрутенко Е.Б., Черникова Е.Д.** Особенности передачи экспрессивной прагматической функции романа Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» в переводе М. В. Спивак.....31
- Чередниченко В. М.** Лексические различия кантонского диалекта и путунхуа.....38
- Чумак-Жунь Т. В.** Лексические средства выражения категории рода в современном английском языке.....44

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

- Соболева И. А.** Жизнь слова русского в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля.....49
- Якименко Л. Н.** Аллюзия как средство создания комичного в современной литературе (на материале «Дневника Домового» Евгения ЧеширКо).....55

### ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

- Батальщикова Э. Ю., Гриднева А. Н.** Билингвальное обучение: преимущества и недостатки.....64
- Гончарова С. В.** Психологические аспекты изучения иностранных языков.....69
- Каткова В. П., Живора Е. В.** Структура готовности к профессиональной деятельности будущих переводчиков.....74
- Кузнецова А. В.** Контроль знаний в процессе преподавания иностранного языка.....80
- Латышева В. С.** Подход к выбору видеоматериалов при обучении иностранному языку.....85

Якименко Людмила Николаевна,  
канд. филол. наук,  
доцент, и. о. зав. кафедрой  
начального образования  
ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»  
yakimenkol@list.ru

## Аллюзия как средство создания комического в современной литературе (на материале «Дневника Домового» Евгения ЧеширКо)

*Автор статьи рассматривает стилистические возможности разных видов интертекстуальности в создании комического эффекта в юмористической литературе, особое внимание уделяя при этом именно аллюзии. Воспитание чувства юмора у читателей литературовед ставит в зависимость от их интеллектуального развития и экстралингвистических факторов, влияющих на возможность реципиента «расшифровать» закодированную средствами интертекстуальности информацию и вызвать эмоциональную реакцию в виде смеха. Исследование осуществлено на материале прозаического произведения современного российского автора Е. ЧеширКо «Дневник Домового». В соответствии с характером прецедентного текста в статье приведены примеры «синкретической интертекстуальности» – библейских, мифологических, литературных, кинематографических, песенных и других аллюзий, способствующих созданию комического в комическом тексте и формированию чувства юмора у читателей.*

**Ключевые слова:** юмор, комичное, комическое, интертекстуальность, аллюзия, «Дневник Домового».

В течение 2016–2017 гг. молодой ставропольский писатель Е. ЧеширКо на страницах произведения «Дневник Домового» [11] предложил своим читателям интересное и поучительное знакомство с нагловатым, бесцеремонным, добрым, справедливым Домовым, его друзьями из мира животных, людей, духов, сказочных и мифологических существ, а также увлекательное путешествие в страну Лукоморье, в астрал, по чердаку и подвалу, по улицам спального района, в лес, на речку. За два года с момента публикации и выхода аудиоверсии книг Е. ЧеширКо о Домовом его фанатами стали более двух миллионов человек. Домового, Кота и Халка (собачка) – главных героев «Дневника» – невозможно не полюбить сразу и навсегда. У них разные характеры, разные взгляды на жизнь, даже религиозные верования отличаются: Домовой – язычник, Антон (таракан) – атеист, Поп – христианин, Халк – буддист, но все это делает образы очень индивидуализированными, харизматичными, динамичными, но что особенно важно – у них у всех отличное чувство юмора.

Хотя Е. ЧеширКо принадлежит к молодому поколению писателей, но у него талант создавать комические образы и ситуации, не прибегая к пошлости, вульгарности, непристойности, грубости, эпатажности, которыми так изоби-

лует постмодернистская литература. Проявлением комического в «Дневнике» является юмор и ирония, создаваемые, в первую очередь, средствами интертекстуальности.

В «Дневнике Домового» – жанр заложен в самом названии – рассказ о буднях Домового ведется от первого – его же – лица. Так как главному герою больше 150 лет, то и вспомнить ему есть о чем. Благодаря такому долгожительству Домового, автор имеет возможность от его имени – как очевидца – апеллировать к историческим событиям, известным именам, произведениям, о которых герой знает не понаслышке, оценивать их, «монтируя» в высказывания, размышления, записи Домового и его друзей аллюзии, цитаты, парафразы, фразеологизмы, достигая таким образом юмористического эффекта. Все без исключения герои произведения – Домовой, Кот, Халк (собака), Поп, Хахаль (Хозяин), Хозяйка, Зинаида Захаровна (мать Хозяйки), Антон (таракан), Вассерман, Дед, немцы (духи умерших людей) и другие – попадают в неприятные, но смешные ситуации, описанные самим Домовым, широко используемым в своем дневнике именно аллюзии.

Таким образом, среди значительного количества интертекстуальных единиц именно аллюзия как вид интертекста доминирует среди средств создания комического в этом произведении. В результате считаем необходимым более подробно остановиться на понятиях «комическое», «комичное», «юмор», «интертекстуальность», «аллюзия», ее видах, функциях, а также рассмотреть стилистические возможности аллюзии в юмористическом произведении.

«Комическое» понимаем как философскую категорию, обозначающую культурно оформленное, социально и эстетически значимое смешное, «комичное» – смешное, забавное, курьезное [5, с. 82]. Что касается формирования, развития, воспитания чувства юмора, то небезосновательно считаем, что этот процесс будет успешным только тогда, когда осуществляется параллельно с интеллектуальным развитием самих читателей. Это чувство относится к тем чувствам, которые «настолько тесно сплетены с интеллектуальной деятельностью человека, что не могут возникнуть вне этой деятельности. Они требуют предварительной работы для оценки ситуации. Без этой оценки чувство не возникает» [3, с. 17]. В этом случае справедливо высказывание А. Вулиса о том, что «осознание комизма всегда происходит как особый аналитический процесс» и «является универсальным методом остроумия, главным средством целенаправленного и целесообразного раскрытия комических противоречий» [3, с. 10–11].

Уровень интеллектуального развития читателя-реципиента всегда влияет на его способность видеть и воспринимать комичное, понимать оттенки смеха, адекватно реагировать на средства создания комического. В этой связи Б. Дземидок отмечает, что нужно четко разграничивать простой и сложный комизм. Первый рассматривает только внешнюю сторону явлений, не вникая в их суть, поэтому его познавательные возможности не выходят за рамки чувственного уровня познания. И только при освоении форм сложного комизма – юмора и сатиры, остроты, афоризма, парадокса – чувственное восприятие сочетается с интенсивной работой интеллекта, вследствие чего появляется синтезирующая рефлексия. Он подчеркивает, что «невозможно

быть на самом деле остроумным человеком, не имея живого, блестящего и критичного ума» [5, с. 151–155].

Исследователь Н. Гартман также различал формы комического, выделял две его разновидности: сердечное (юмор) и бессердечное (сатира) веселье. Причем юмор, по его мнению, в своем снисходительном отношении к действительности является основной формой комического [7, с. 78].

Научная теория юмора появилась в XVIII веке, тогда же понятие «юмор» стали использовать в эстетике как философское. Основатель этой теории В. Поль рассматривал юмор сквозь призму субъективно-объективного восприятия комического. Ученый К. Зольгерд развил его мысли и определил юмор как двойное чувство величия и несовершенства одновременно. В дальнейшем уже Г. Гегель, исходя из общепризнанных принципов, доказал, что юмор является «произвольной ассоциативной игрой художественной фантазии», определенной субъективной копией объективного комизма [8, с. 201].

В научной литературе представлены несколько теорий юмора: биосоциативная теория А. Кестлера, оппозиционная теория В. Раскина («Семантические механизмы юмора»), фреймовая теория М. Минского, теория интеллектуальной природы смешного А. Карасика, А. Мартынюка, С. Самохиной, теория рефрейминга О. Харченко.

Исследовательское внимание к юмору как форме смеха продолжает интересовать и современных ученых, которые анализируют средства создания комического [9, с. 45]. Среди прочих указывают на неограниченные возможности в этом вопросе интертекста, но подчеркивают, что достижение нужного эффекта возможно только при условии наличия фоновых, экстралингвистических знаний читателя. Иными словами, на первый план выходит взаимозависимость между интеллектуальным развитием читателя, его умением «раскодировать» информацию, представленную интертекстом, и юмористическим эффектом. Но этот эффект, понятно, может быть достигнут только в том случае, если реципиент сможет оценить шутку, возникающую при «сталкивании» описанной реальности и информации из прецедентного текста – интертекста.

Наиболее продуктивной формой литературной интертекстуальности является введение одних текстов в другие во фрагментарном виде. Подобные «включения» и «отсылки» к предшествующим литературным, культурным, историческим и другим фактам принято называть аллюзиями, реминисценциями, парафразами. В современной лингвистике аллюзия рассматривается как одна из форм проявления интертекстуальности, что предполагает наличие в тексте дополнительных смысловых образов. Аллюзии, апеллируя к универсальным культурным кодам – национальным и общечеловеческим, продуцируют «шлейф» интерпретаций, способствуют формированию в сознании реципиента дополнительных ассоциаций, порождают богатые ассоциативные ряды, быстро актуализируют фонд знаний адресата, его культурную память [4].

Как следствие, подбор аллюзий является не только важным элементом самовыражения автора, но и его прагматизма, ведь они должны быть ориентированы на конкретного адресата – того, кто способен опознать эти ин-

тертекстуальные ссылки и адекватно понять интенцию, стоящую за ними. Понимание смысла происходит благодаря жизненному, культурному и историческому опыту читателя. Интертекстуальная единица как единица коммуникации является средством «упаковки» информации. Двойная референция аллюзий приводит к тому, что скрытый за ней референт становится своеобразной шкалой для первого, а потому интертекстема способствует усилению экспрессивности лишь в той мере, в которой автор текста сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах, а читатель их воспринимает, потому что и сам их придерживается [1, с. 46].

В зависимости от характера интертекста различают также интересубъективную (вербальную и невербальную) интертекстуальность, которая соотносится с понятием текстовой прецедентности и которая дифференцируется по знаку наличия в тексте разного рода авторских интекстов, и референтную интертекстуальность, которая создается с помощью интекстов из социального дискурса, который существует или же существовал в реальном времени и пространстве. Следовательно, культурный смысл аллюзий проявляется при их семантическом анализе как вербальных знаков культурной концептосферы определенного народа [4].

Теперь остановимся более подробно на дефиниции «аллюзия». Следуя традициям зарубежного и отечественного литературоведения, Н. Г. Владимирова [2] определила аллюзию как стилистическую фигуру, намек на известный литературный или исторический факт, риторическую фигуру. Н. Фатеева [10] понимает аллюзию как заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация. В случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой – организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста [10, с. 43].

Д. Дюришин [6] аллюзию характеризует как «обращение к определенному художественному приему, мотиву, идее и тому подобному преимущественно корифеев мировой литературы», считая самой простой формой восприятия среди подобных ей интегральных форм. Аллюзия, по его мнению, представляют собой такое включение элемента «чужого» текста в «свой», которое должно модифицировать семантику последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом-источником, если же таких изменений не обнаруживается, то имеет место бессознательное заимствование» [6, с. 102]. К числу наиболее популярных литературовед относит прямое и завуалированное цитирование первоисточника. Цитатные аллюзии, по Д. Дюришину, могут быть как имплицитными, так и эксплицитными. Чистой формой прямой цитации можно считать цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца.

Многими исследователями были предприняты попытки систематизации видов и функций аллюзий. Аллюзия классифицируется по разным критериям. В соответствии с характером прецедентного (или исходного), текста аллюзии подразделяются на: библейские, мифологические, литературные, кинематографические, песенные, газетно-публицистические и др.

По форме представленности в тексте она может быть:

- структурной, воспроизводящей форму источника;
- семантической, сохраняющей исходную семантическую наполненность источника (имена собственные, аллюзии-реалии, отзвуки цитат и ходовых речений).

С точки зрения узнаваемости аллюзии делятся на две группы:

- очевидные, которые черпаются из фонда прецедентных феноменов, известных подавляющему большинству представителей определенного культурного сообщества;

- не столь очевидные, когда делаются ссылки на малоизвестные факты.

По положению в тексте выделяют:

- предикативные / сквозные / доминантные аллюзии, располагающиеся в композиционно важных частях и обладающие большой степенью иррадиации, т. е. смыслового влияния на окружающий текст;

- релятивные / аллюзии локального действия [10, с. 62].

С точки зрения положения в диктете – элементарной ситуативно-тематической единицы текста – аллюзии могут быть:

- исходными, служащими отправной точкой для развёртывания смыслового тезиса;

- резюмирующими, подводщими итог развёртывавшегося в диктете тезиса;

- контактоустанавливающими, выступающими средством установления единой смысловой связи между диктетами, располагаясь на их стыке;

- сквозными, находящимися в различных, дистантных диктетах, но восходящих к одному тематическому источнику;

- комплементарными, помещающимися, как правило, внутри, а не на ключевых позициях диктета (в эту группу входят аллюзии, вносящие лишь оттенки и нюансы в уже чётко намеченные мотивы повествования) [8, с. 203].

Аллюзии глубоко значимы в художественной словесности разных стран и эпох. Такие формы аллюзивности, как миф, тексты канонических религий, шедевры мировой литературы приобрели в современном литературном процессе ряд специфических особенностей, отличающих их от исконных форм. Используя классические образы и сюжеты, художник выражает идеалы и настроения своей эпохи.

В зависимости от жанра текста и интенции автора аллюзия в художественном тексте может выполнять различные функции: оценочно-характеризующую, предсказательную, структурирующую. Что касается комических произведений, то автор может намеренно использовать данный стилистический прием в целях создания комического, и именно с этой целью к аллюзии обращается Е. ЧеширКо [11].

Так, интертекстуальная ссылка выступает в роли первичного средства коммуникации, обращения одного персонажа к другому. Обмен интертекстами при общении, выяснение способности коммуникантов их адекватно распознавать и угадывать стоящую за ними интенцию позволяет установить общность культурной памяти и эстетических пристрастий. Между героями «Дневника» также нередко возникают своеобразные «цитатные» диалоги

(«Кот перенес все героически. Потом спрашивал у меня – *похож ли он на Жанну д'Арк*» (тут и дальше курсив наш – Л.Я.), «Вот брехло блохастое! Кстати, действительно блохастое! Искал дуст, нашел гуталин. Намазал его, пока тот спал. Теперь он – кот *Нельсона Манделы*. *Когда встречаю, снимаю шляпу и кланяюсь*. Кот говорит, что я – идиот», «Организуем с Котом *движение Сопротивления*. Халк сказал, что *всё тлен*, и вообще, он уже почти *познал Дзен и скоро достигнет Нирваны*. А все мирское его не интересует. Я думал, что он – эмо, а он оказался буддистом» [11].

В соответствии с характером прецедентного текста в «Дневнике Домового» большое количество аллюзий на исторические события и порожденные ими фразеологизмы: «Пришли сваты. Операция “*Чистый паспорт – чистая совесть*” началась. Кот настаивал на названии “*Буря в квартире*”. Объяснил ему, чтоб заткнулся. Возражений больше не поступало», «Сегодня в два часа ночи Хозяйка и бабка столкнулись лбами у холодильника. *Встреча кишкоблюдов на Эльбе*, блин!», «Хозяйка жаловалась Зидану на меня. Она ответила, что это все бред и убрала мою чашку с молоком. Это война. *Карфаген должен быть разрушен*», «Сказал Коту, что видел в квартире мышь. Кот *вышел на тропу войны*» [11]

«Новая» критика разработала такой вид интертекстуального подхода, в котором текст включается в диалог не только с литературой, но и с различными видами искусства, культуры. Это явление получило названия «синкретической интертекстуальности» и «интермедиальности», которая понимается как «интертекстуальные отношения между словесным и другими видами искусства» [1, с. 50]. Интермедиальность в «Дневнике Домового» прослеживается на уровне аллюзий к героям художественных фильмов («Теперь этот мужик ночует у нас каждую ночь. Говорит, что он ее защитит. *Рэмбо*, блин!»; «Включили отопление. Наконец-то! Кот думает, что фильм «*Батарей просят огня*», – о работниках ЖКХ»; «Вчера еле выпроводили. Сидел возле Хозяйки и звуками имитировал несварение. Сваты косились, но продолжали гнуть свое. Кот расцарапал им ноги, за что был заперт в кладовке. Но героически продолжил вести оттуда диверсионную борьбу, выкрикивая лозунги: “*Какого черта приперлись?*”, “*Чемодан – вокзал – ЗАГС*” и “*Выпустите, волки позорные*”. За последний объявил ему выговор и запретил смотреть “*Глухаря*»»; «Решили с Котом, что они там сами справятся на кухне. Валяемся на диване, смотрим “*Иван Васильевич меняет профессию*”. Коту нравится. Постоянно бегаёт к Халку на кухню и орет: “*Какая такая собака?! Не позволю про царя такие песни петь!*”. Халк смотрит на него с сочувствием», «Напоили Халка и намазали зеленкой. Теперь гоняет по квартире с криками: “*Халк хочет крушить!*”. Кажется, мы его недооценивали»; «Посмотрели “*Хроники Нарнии*”. Кот впечатлен. Весь день сидит в шкафу, что-то бормочет, простукивает стенки»; телевизионных передач («Приезжали из *битвы экстрасенсов*. Каждого посылали нафиг, никто не послал обратно. Зато сказали, что я – дух покойного дедушки Хозяйки. Врут. Он уехал 2 года назад»); музыкальных произведений («Бабка случайно наступила на Халка. Мы с Котом даже увидели, как душа немножко из него вылезла, а потом залезла обратно. Халк прокомментировал это, процитировав *одну из песен группы “Ленинград”*. Я таких слов даже не



слышал еще...»; «Кот наводит марафет. Попросил меня дать ему пару уроков вокала. Разучили “Черного ворона” и “Врагу не сдается наш гордый „Варяг”. Судя по трясущимся рукам Хозяйки, она не любит классику. Она любит молитвы»; «Рассказывал Халку о встрече с Лешим. Не сразу заметил, что рассказываю при Хахале. *Штирлиц еще никогда не был так близок к провалу...* Хахаль вышел в окно, чудом *не сбив цветок, стоящий на подоконнике*. Халк посмотрел на цветок и сказал, что явка провалена»; «Хозяйка купала Кота. Вот так вот, не зная об этом, Кот отметил день подводника. Теперь наш *ихтиандр* сидит возле камина и пьет за тех, кто в море. Хозяйка чистит *гальюн Капитана Немо*. Халка тоже отмыли. Тот сказал, что еще чуть-чуть – и *он бы отдал концы*») [11].

Связи, существующие между персонажами различных художественных произведений, представляют собой одну из наиболее интересных и малоизученных сторон интертекстуальности. Введение имен ранее созданных персонажей, аллюзивное олицетворение «своих» героев с «чужими» сознательно используются писателями как отсылки к другим текстам. Такой тип межтекстовой связи можно обозначить как интерфигуральные аллюзии, используя термин немецкого ученого В. Мюллера «интерфигуральность». Одной из форм интерфигуральной трансформации является контекстуальная адаптация имен известных людей – вымышленных («Только проржался! Привезли ее. Не знаю, какой породы, но из этих... которым, чтобы шаг сделать, нужно insult пережить. Карманный пес! Кстати, Кот сидит в кладовке и кричит оттуда: “Ну что там?”. Сказал ему, что привезли волкодава. Знакомился с *Халком*. Это так зовут этого немощного. Пока здоровался с ним, тот пару раз обделался под себя) или реальных – политиков («Слушаем *Путина*. Тут и добавить нечего. Кто ж его не слушает?»), «Все состоялось. Халк сказал, что никаких территориальных претензий у него нет, а все, что он хочет, – это дожить до смерти. Кот зачитал список своих требований. Заметил, что если слушать его, закрыв глаза, можно представить, что слушаешь *Жириновского*», один их героев «Дневника» Вассерман), спортсменов («Играли с Котом в футбол пробкой от шампанского. Зинаида Захаровна наступила на нее и влетела лбом прямо в шкаф. Теперь называем ее *Зинедином Зиданом*»; исполнителей («Смотрим “Голубой огонек”. Кот говорит, что Кобзон уже не тот», «Нашел в кладовке губную гармошку. На звуки прибежали немцы, просили сыграть какого-то *Августина*. *Послал их к Леонтьеву*») [11]) и др.

Иногда сами персонажи выбирают свой «прототип», определяющийся часто кругом их чтения, например, в «Дневнике»: «Халк укусил Хахала за ногу. Тот шмякнул его по морде, потому что подумал, что его укусила муха. Сидели в кладовке, готовили план мести. Нашли у Халка книгу Ницше», «*Читали с Котом Камасутру*. Ну как читали?.. Ржали с картинок. Но потом много думали» [11].

Библейские, буддийские и языческие аллюзии в «Дневнике» предназначены для усиления комичности происходящего. Как правило, библеизмы используются не столько для того, чтобы подчеркнуть религиозность, сколько для того, чтобы придать тексту двусмысленный, комичный, иногда ироничный характер: «Хряпнули с Котом валерьянку за *католическое Рождество*.

Ну а чем не повод?», «Зинедин Зидан снова в нашей команде. Приехала прямо накануне Рождества. Очень символично! Привезла *дары Волхвов* в виде трех банок соленых помидоров, мешка картошки и около ста килограммов живого мяса. Через час появился Хахаль. Шишка на лбу олицетворяет *Вифлиемскую звезду*. В общем, даже Халк, смотря на эту реконструкцию легенды, о чем-то глубоко задумался. Рождество. Да, рассказывал мне папка про этого парня. Кот сказал, что он тоже теперь будет отмечать не свой день рождения, а свое рождество», «*Рождество Кота...* Халк предложил ему сначала *научиться ходить по воде, почему-то называл его Андреем и говорил что-то про крест и десяток солдат*», «Кажется, бабка собирается домой. *Слава Перуну!*», «Хэллоуин. Не отмечаю принципиально» [11].

Чтобы устранить «затертость» известных претекстов, например, фразеологизмов, писатель пользуется техникой их «дефамилиаризации». Одним из подобных приемов является использование аллюзии в форме парафразы. Она носит более общий характер и менее «узнаваема» читателем, не знакомым с полным комплексом литературных ассоциаций, вызываемых первоисточником: «*День знаний. Кот сожрал букварь. Третье сентября – день прощанья, День, когда горят костры рябин, Как костры горят обещанья В день, когда я совсем один... И Кот еще со мной. И Хозяйка*» [11] – слова из песни М. Шуфутинского «Третье сентября».

Итак, аллюзия как вид интертекстуальности представляет собой весьма выразительный стилистический прием, позволяющий автору создать яркий, ассоциативный образ и наполнить этот образ смыслом, в случае с «Дневником Домового» Е. ЧеширКо – комичным смыслом. Хотя «закодированная» интерфигуральная аллюзия требует расшифровки и ориентирована на компетентную читательскую аудиторию, но способность увидеть и распознать скрытый намек на какой-либо известный читателю факт дает ему чувство удовлетворения и эстетического восхищения от самостоятельно разгаданной литературной загадки, что стимулирует читательский интерес, расширяет эрудицию, формирует чувство юмора у реципиентов – это и станет перспективой для нашего дальнейшего исследования.

#### Список литературы

1. **Бритвин, Д. В.** Интертекстуальность фразеологических единиц как фактор интенсификации прагматики текста (на материале французских газет) / Д. В. Бритвин // Проблемы семантики слова, предложения и текста. – Вып. 25. – 2010. – С. 45–52.
2. **Владимирова, Н. Г.** Условность, созидающая мир / Н. Г. Владимирова. – В. Новгород : Изд-во Новгородского гос. университета им. Ярослава Мудрого, 2001. – 270 с.
3. **Вулис, А.** Метаморфозы комического / А. Вулис. – М. : Искусство, 1996. – 126 с.
4. **Гурбанская, С. А.** Концепция интертекстуальности во фразеологическом контексте / С. А. Гурбанская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oaji.net/articles/2014/918-1401958900.pdf>, свободный. (Дата обращения: 23.02.2022 г).

5. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М. : Прогресс, 1994. – 224 с.
6. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Наука, 1979. – 397 с.
7. Иванова, Т. Остроумие и креативность / Т. Иванова // Вопросы психологии. – 2002. – № 1–2. – С. 76–87.
8. Карасик, А. В. Лингвистические характеристики юмора / А. В. Карасик // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики : сб. науч. тр. ВГПУ. – Волгоград : Перемена. – 1999. – С. 200–209.
9. Мартин, Р. Психология юмора / Р. Мартин. – СПб. : Питер, 2009. – 480 с.
10. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Комкнига, 2006. – 280 с.
11. ЧеширКо, Е. Дневник Домового / Е. ЧеширКо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://cheshirko.com/dnevnik\\_domovogo](https://cheshirko.com/dnevnik_domovogo), свободный. (Дата обращения: 21.01.2022 г).

Yakimenko L. N.

**Allusion as a Means of Creating the Comic in Modern Literature  
(on the Material of Evgeny CheshirKo's «Boggart Diary»)**

*The author of the article considers the stylistic possibilities of different types of intertextuality in creating a comical effect in humorous literature, paying special attention to allusions. The literary critic makes the upbringing of a sense of humor in readers dependent on their intellectual development and extralinguistic factors that affect the recipient's ability to «decipher» the information encoded by means of intertextuality and thus evoke an emotional reaction in the form of laughter. The study was carried out on the material of the prose work of the modern Russian author E. Cheshirko «Boggart Diary». In accordance with the nature of the precedent text, the article gives examples of «syncretic intertextuality» – biblical, mythological, literary, cinematic, song and other allusions that contribute to the creation of the comic in the comic text and the formation of a sense of humor among readers.*

**Key words:** humor, comical, comic, intertextuality, allusion, «Boggart Diary».