Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 3. С. 203–212. ISSN 1998-0817
Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 3, pp. 203–212. ISSN 1998-0817
Научная статья
5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика
УДК 811.11-112
EDN XDTUNO
https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-3-203-212

К ВОПРОСУ О САТИРИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ СТЕНДАП-КОМЕДИИ

Тармаева Виктория Ивановна, доктор филологических наук, профессор, Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, Улан-Удэ, Россия, vitarmaeva@gmail.com

Раднаев Этигил Гомбоевич, аспирант, Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, Улан-Удэ, Россия, emwat579@gmail.com

Аннотация. В данной работе исследуются особенности креативного механизма передачи сатирического потенциала в англоязычных стендап-выступлениях. В статье показано, что сатира в стендапе является следствием изменения глубинного/первоначального смысла стендапа, основой которого служат противопоставления антиномий страха и свободы, добра и зла, реального и нереального. Первоначальный смысл стендапа определяется наиболее распространёнными темами, предлагаемыми комиками в стендап-выступлениях. Креативный механизм работы сатиры в стендап-комедии состоит в указании вектора раздумий об определенных критикуемых явлениях с целью выявления противоречащих социальным нормам характеристик.

Ключевые слова: стендап, противоречие, норма, первоначальный смысл, сатира, игра.

Для цитирования: Тармаева В.И., Раднаев Э.Г. К вопросу о сатирическом потенциале стендап-комедии // Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 3. С. 203–212. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-3-203-212

Research Article

ABOUT THE CREATIVE MECHANISM FOR TRANSMITTING SATIRICAL POTENTIAL IN A STAND-UP COMEDY

Viktorya I. Tarmaeva, DSc in Philology, Banzarov Buryat State University, Ulan-Ude, Buryatia autonomy, Russia, vitarmaeva@gmail.com

Etigil G. Radnaev, postgraduate, Banzarov Buryat State University, Ulan-Ude, Buryatia autonomy, Russia, emwat579@gmail.com

Abstract. The article deals with an analysis of the peculiarities of conveying the satiric and ironic meanings for a satire creation based on the examples of English stand-up comedies. Satire in stand-ups, on the one hand, is a consequence of the change in the deep/original meaning that is given thematically, on the other, it is based on the opposition of the antinomies of fear and freedom, good and evil, real and unreal. The satire highlights the contradiction between reality and the ideal. The creative mechanism of the satire in stand-up comedy consists of indicating the vector of reflection on certain criticised phenomena with the aim of identifying characteristics that contradict social norms.

Keywords: stand-up, contradiction, norm, original meaning, satire, game.

For citation: Tarmaeva V.I., Radnaev E.G. About the creative mechanism for transmitting satirical potential in a stand-up comedy. Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 3, pp. 203–212. (In Russ.) https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-3-203-212

Введение. Актуальность данной работы обусловлена тем, что стендап-комедия как жанр комедийного дискурса в настоящее время является популярным и востребованным направлением массовой культуры. Поскольку проблема понимания подобных текстов всегда находится в центре внимания лингвистов, следовательно, механизмы создания и восприятия стендап-комедий приобретают особую значимость в связи с их слабой изученностью.

Однако актуальность выбранной темы характеризуется не только собственно научной, но и социально-культурной ценностью. Так, в современном обществе усиливается тенденция к нерефлексивному, потребительскому отношению к продуктам культуры. Между тем имплицитно представленный смысл текста стендапа побуждает зрителя или слушателя к «мыследействованию» (термин Г.П. Щедровицкого) [Щедровицкий: 125]. В данном случае речь идет

© Тармаева В.И., Раднаев Э.Г., 2026

об активном процессе осмысления, а не о «готовом», нерефлексивном восприятии информации.

Стендап-комедия основывается на комическом тоне, активном взаимодействии с аудиторией и возможности импровизации. Специфика данного жанра раскрывается в следующих аспектах.

– *Вовлечение личности выступающего*. Комик обычно рассказывает истории из своей жизни или комментирует текущие события, что создает более интимную связь с аудиторией [Печерица: 60].

– *Диалог с аудиторией*. Выступающий задает вопросы, получает отклики и взаимодействует со зрителями, что добавляет элемент непредсказуемости и вовлекает публику в процесс сотворчества [Гальцов: 3].

– *Импровизационный характер*. Комик может вносить неожиданные шутки или отвечать на реплики аудитории в реальном времени, что делает каждое выступление уникальным [Калашник: 205].

Объектом данного исследования выступает стендап-комедия (далее – стендап) как жанр комедийного дискурса, предметом – специфика креативного механизма сатиры в стендапе в качестве инструмента социальной критики. Цель статьи заключается в комплексном изучении особенностей креативного механизма передачи сатирического потенциала в стендапе. Авторы стендап-комедий находят нестандартные творческие (креативные) решения, не только отражающие социальные противоречия, но и активно формирующие новые дискурсивные практики, где комическое становится инструментом социального анализа.

Сатира в стендап-выступлениях выступает средством критики социально-политических проблем, иными словами, в стендапе манифестируется критическое (сатирическое) видение действительности. Данная прагматическая модель становится инструментом для выражения целенаправленной критики недостатков общественной системы, которые могут замалчиваться.

В сатирических выступлениях, в отличие от юмористических, внимание фокусируется на осмеянии конкретного института, системы или идеологии. В этом ракурсе смех не всегда является конечной целью, а служит в большей степени средством. Комик использует иронию, сарказм, пародию в экспрессивной, порой агрессивной манере для обличения и дискредитации мишени, провоцируя аудиторию на глубокую рефлексию. Подобный стендап-текст требует от зрителя большой информированности и вовлечённости в актуальный контекст [Musolff: 97]. Юмор же ориентирован в первую очередь на развлекательный эффект, где смех выступает самоцелью. Он может апеллировать к универсальному человеческому опыту, где комик играет внутри общепринятых норм, не пытаясь дестабилизировать их и не ставя под сомнение чей-либо авторитет или компетентность, в отличие от сатиры [Омельченко: 85].

В стендап-текстах сатира и юмор, при всём различии их природы, существуют в неразрывной взаимосвязи [Park-Ozee: 590]. Их взаимодействие рождает сложный, многомерный комический эффект, где чистое развлечение может мгновенно обернуться обличением, а насмешка – сосуществовать с глубоким состраданием. В этом единстве уживаются язвительная ирония и хладнокровный анализ, безобидная насмешка и констатация факта. Однако сатира выделяется своей особой активностью и целеустремлённостью: она нацелена на осмеяние, раскрытие внутренней несостоятельности явления, его фундаментального несоответствия собственной сути или провозглашаемым идеалам. Именно поэтому в стендапе сатиру можно рассматривать как волевой акт, цель которого – не столько рассмешить публику, сколько разоблачить объект критики и заставить думать. Как правило, юмористически осмеивается определенный фрагмент действительности, сатирическому же порицанию подвергается система в целом [Калашник: 206].

Методы. Методология исследования определяется его целью и спецификой материала. В работе применяется комплексный подход, включающий семантический и структурный анализ, описательный метод с его основными компонентами, семантико-контекстологический анализ аудиовизуальных текстов, а также общенаучные методы систематизации, дедукции и индукции.

Материалом исследования послужили выступления популярных англоязычных комиков, чьё творчество наполнено социально ориентированной сатирой. Дэйв Шаппелл, Луи Си Кей и Билл Берр являются ключевыми фигурами современного стендапа, чьи работы позволяют проследить эволюцию сатирического высказывания на стыке различных культурных и политических контекстов. Данные комики умело используют силу сатиры как оружие культурной критики.

Литературный обзор. Методологический анализ стендап-комедии демонстрирует заметное различие в подходах между зарубежной и российской лингвистической наукой.

С одной стороны, западные исследователи (такие как Локьер, Пикок, Вайсанен, Миллс, а также Матте и Макфейден и др.) применяют инструментарий когнитивной лингвистики и дискурс-анализа. В центре их внимания находится комплексное изучение языковых средств в неразрывной связи с экстралингвистическими факторами – социальными, культурными, этническими и национальными аспектами юмора.

С другой стороны, отечественные лингвисты (А.В. Горлышкина, К.Б. Свойкин, Н.Р. Зарипова,

Д.А. Павлюк и др.) концентрируются на иных аспектах. Их работы, посвященные современному комическому перформансу, выполнены преимущественно в русле функциональной прагматики и дискурс-анализа, что позволяет детально исследовать стратегии воздействия на аудиторию и структуру речевого взаимодействия в границах жанра.

В настоящей работе, с учетом изысканий зарубежных и российских лингвистов, стендап исследуется в рамках теории противоречия, согласно которой комический дискурс представляет собой соединение полярных сущностей [Attardo: 47]. В частности, сатирический текст стендапа подчеркивает противоречие между реальностью и идеалом. Кроме того, привлекается теория отклонения от нормы, поскольку объектом сатиры в стендапе становятся явления, не соответствующие социальной норме [Billig: 204]. Ведь личность, действующая вне нормы, подвергается либо порицанию, либо осмеянию [Cutting, Fordyce: 156], в стендапе же эти два процесса, как правило, манифестируются одновременно.

Результаты и обсуждение

1. Согласно результатам нашего анализа, среди наиболее распространённых тем ведущими направлениями в англоязычной стендап-комедии выступают социально-политическая сатира, автобиографические нарративы, а также импровизированное взаимодействие с залом. В качестве классических и высоко ценимых форматов также широко представлены виртуозные однострочники и физическая комедия, основанная на эксцентричном поведении и создании яркого сценического персонажа. Популярной остается также тематика этнической и культурной идентичности, хотя нередко она реализуется через упрощённые стереотипы и имитацию акцентов. При этом к глубоким остросоциальным и политическим комментариям комики обращаются реже в силу высокой сложности исполнения и риска отчуждения аудитории, поскольку требуют от автора особой смелости и такта. Стоит отметить, что, хотя стендап является своего рода формой самовыражения комика и демонстрации его мастерства (будь то писательский талант, харизма или навык импровизации), тематически и стилистически он всегда приближен к жизни и ожиданиям слушателей, что и определяет актуальность перечисленных тем и форматов (см. пункт 3 в данном разделе).

Так, в текстах Дейва Шаппеля в основном представлены темы-табу и политические размышления. Луи Си Кей часто освещает события повседневной жизни, в частности трудности воспитания детей, проблемы семейной жизни. Билл Берр фокусируется на темах-табу – расизме, регулировании огнестрельного оружия; также значительную часть его репертуара составляют выступления, в которых затрагиваются темы гендерных ролей и взаимоотношений между женщинами и мужчинами.

Перечисленные темы задают концептуальный вектор стендапа, то есть глобальную проблему, сатирически обыгрываемую в тексте.

Обратимся к конкретным иллюстрациям. В своем творчестве Дэйв Шаппел освещает опыт афроамериканского населения Америки, размышляя как об историческом контексте, так и о современном социальном климате, инициируя дискуссии о расовых отношениях, например:

«My parents did just well enough so that I could grow up poor around white people» (Chappelle D.: Equanimity, 2017).

Перевод: «Мои родители преуспели ровно настолько, чтобы я вырос бедным среди белых».

В данном примере Дэйв Шаппелл размышляет о своем воспитании, расизме и социально-экономическом статусе. Фраза «did just well enough» (“преуспели ровно настолько”) предполагает, что его родители смогли обеспечить базовый уровень стабильности, но этого недостаточно, чтобы избежать бедности. Такое позиционирование позволило ему вырасти в преимущественно белой среде, что может подразумевать чувство отчуждения или отличия.

Комментарий Шаппелла подчеркивает пересечение расы и класса, предполагая, что взросление в условиях бедности внутри белого сообщества могло сформировать его идентичность и опыт уникальным образом. Он указывает на трудности адаптации в социуме, где экономические лишения накладываются на расовую динамику, что неизбежно приводит к положению аутсайдера или борьбе с проблемой культурной принадлежности.

В целом данное суждение представляет собой тонкий комментарий о влиянии расовых и классовых факторов на формирование жизненного опыта человека, особенно в контексте американского общества. Использование Шаппеллом юмора и личного повествования позволяет стимулировать размышления и обсуждение этой значимой социальной проблематики.

Пример Дэйва Шаппелла из «The Age of Spin» служит провокационным комментарием о гендерной идентичности и общественных нормах. Рассуждая о мужской дружбе, комик доводит ситуацию до абсурда:

«Yo, n*gga, let’s go to the hospital and cut our d*cks off and make pussies out of them sh*ts» (Chappelle D.:The Age of Spin, 2017).

Перевод: «Эй, бро, погнали в больницу, отрежем наши причиндалы и сделаем из них вагины».

С лингвокультурной точки зрения использование юмора Шаппеллом подчеркивает часто табуированную природу дискуссий, касающихся гендерного перехода и сексуальной идентичности. Сопоставляя

радикальную идею хирургической коррекции пола с более традиционными ритуалами по укреплению мужской дружбы (такими как покупка одинаковых курток или нанесение татуировок), Шаппелл эксперссивно подчеркивает напряжение между общественными ожиданиями и индивидуальными желаниями субъекта.

В следующем примере Дэйв Шаппелл выражает разочарование по поводу различий в общественном восприятии проблем афроамериканцев по сравнению с дискриминацией трансгендерного сообщества. Иронизируя с помощью провокационной метафоры «discrimination Olympics» («Олимпийские игры по дискриминации»), комик сразу сводит сложные социальные иерархии угнетения к абсурдному соревнованию.

Луи Си Кей часто обращается к обыденным событиям повседневности, что делает их интересными для зрителей. Также материал затрагивает трудности при воспитании детей, хаос семейной жизни:

«But the part that's difficult is being single at 41 after ten years of marriage and two kids. It's-that's like having a bunch of money in the currency of a country that doesn't exist anymore» (Louis C.K.: Hilarious, 2010).

Перевод: «Но труднее всего остаться в одиночестве в сорок один, после десяти лет брака и детей. Это как иметь деньги в валюте страны, которой нет».

В данном примере Луи Си Кей затрагивает сложности периода после развода и расставания, особенно в возрасте, когда общественные ожидания могут иметь большое значение. Метафора наличия «having a bunch of money in the currency of a country that doesn't exist anymore» («Это как иметь деньги в валюте страны, которой нет») передает глубокое чувство потери и разобщенности, поскольку человек борется со своей идентичностью и обстоятельствами в новой реальности. Автор подчеркивает эмоциональное напряжение, сопутствующее попыткам начать все сначала, и трудности адаптации к жизни, которая кажется чужой после долгосрочных обязательств.

«Life is an education, and if you're older, you're smarter. I just believe that. If you're in an argument with somebody And they're older than you, you should listen to them. It doesn't mean they're right. It means that even if they're wrong, Their wrongness is rooted in more information than you have. They've been there longer. If you're older, you're smarter ... A 55-year-old garbage man is a million times smarter than a 28-year-old with three ph.D.S, Especially smarter than him, 'cause this idiot Has been thinking about three things for, like, 15 years. He's worthless. The garbage man is 55. He's had some experience. Things have happened to him. He went to cape cod one summer. He saw a dead guy floating in the motel pool. He took a bus to Montreal. He got a hand job at a fair… From a miner. I mean a miner. Not a minor, a miner. You understand? A miner. A grown man who works in a mine. With dirty hands jacked him off at a county fair» (Louis C.K.: Oh My God, 2013).

Перевод: «Жизнь – это школа. Если ты старше, ты умнее. Я правда так думаю. Если ты с кем-то споришь, а он тебя старше, то просто прислушайся. Не потому, что он обязательно прав. А потому, что даже если он заблуждается, то заблуждается, опираясь на больший опыт, чем у тебя. Он дольше в этой каше варился... Если ты старше, ты умнее. 55-летний мусорщик в миллион раз умнее, чем 28-летний трижды доктор наук. В особенности умнее его! Ведь этот дурак думал о трех вещах последние лет 15. Он бесполезен. Мусорщику 55. У него есть опыт. С ним всякое случалось. Как-то летом поехал отдыхать на Кейп-Код. Он видел труп в бассейне мотеля. Он ездил на автобусе в Монреаль. Ему как-то перепал сеанс "ручного массажа" на ярмарке. От шахтера (игра слов: miner – шахтер, minor – несовершеннолетний). Ну, "шахтер". Не совершеннолетний, а шахтер. Поняли? Шахтер. Взрослый мужчина, работающий в шахте. "Помассажировал" его грязными ручищами на ярмарке».

Развивая свои рассуждения по поводу борьбы человека со своей идентичностью и обстоятельствами в новой реальности, Луи Си Кей приходит к самоуничижению:

«I love doing this. Stand-up comedy. I have been doing it for 32 years now. It's been going great for four years, 28 years it was a struggle. But you know what, I was happy when I was struggling. I was. Because when your life sucks, it just sucks and you live it» (Lous C.K.: Saturday night live S42E17, 2017).

Перевод: «Я люблю этим заниматься. Стендапом. Я занимаюсь этим уже 32 года. Последние четыре года всё идёт отлично, а 28 лет это было борьбой. Но знаете что, я был счастлив, когда боролся. Я серьезно. Потому что когда твоя жизнь отстой, она просто отстой, и ты её просто проживаешь».

«I was at a gym the other day. Why? Why? I'm at a gym. I'm just wearing shorts. That's all I'm doing there. Just standing there. And I look over, and there's a girl on the- you know, with a ponytail, and she's on this thing- and I'm looking at her, and I'm like, "Oh, she's awesome. Sh*t. " But then I start thinking, wait a minute. I'm single. I'm on the market. I have value. I could say something to her. I could just walk up and say something. And I'm trying to think- "What am I gonna say?" What does-what do I look like to somebody like that? And then I realize It's been way too long. I've just been standing there, staring at her. I want her» (Louis C.K.: Hilarious, 2010).

Перевод: «На днях я был в спортзале. Зачем? Спросите почему? Так вот, я в спортзале. На мне просто шорты. Это всё, что я там делаю. Просто стою. И я смотрю в сторону, а там девушка – ну, вы знаете, с хвостиком, и она на этом тренажёре. Я смотрю на неё, и я такой: "Ого, она потрясающая. Чёрт". Но потом я начинаю думать: "Погоди-ка. Я холост. Я на рынке. Я имею ценность. Я мог бы что-нибудь ей сказать". Я мог бы просто подойти и что-то сказать. И я пытаюсь придумать: "Что я же скажу? Как я выгляжу в гла-

зах кого-то вроде неё?" И тут я понимаю: прошло слишком много времени. Я просто стоял и пялился на неё. Я хочу её».

В выступлениях Луи Си Кей также присутствуют элементы абсурда и цинизма, когда он комментирует нелепость социальных норм и ожиданий:

«You know, if you have diarrhea, don't, like, negotiate. It's a bad bargaining position. If I have diarrhea, you stand between me and the toilet, I'll sell you my house for 10 cents» (Louis C.K. at the Dolby, 2023).

Перевод: «Знаете, если у вас диарея, не стоит, типа, вести переговоры. Это слабая позиция для торга. Если у меня диарея, и вы встанете между мной и унитазом, я продам вам свой дом за 10 центов».

«It was a horrible thing. Obviously, Auschwitz – horrible. They killed people. They killed children. They killed little children in Auschwitz who could have grown up and moved to Brooklyn and hated black people, and they didn't get to do that» (Louis C.K. at the Dolby, 2023).

Перевод: «Это было ужасно. Очевидно, Освенцим – ужасно. Они убивали людей. Они убивали детей. Они убивали маленьких детей в Освенциме, которые могли бы вырасти, переехать в Бруклин и ненавидеть чернокожих, но им этого не дали».

«I think human life expectancy is pretty good. We get a good run, you know? Some people die early, you know? If I die now, people will be like, "that's too bad." If I die five years from now, they'll be like, "well, all right," like it's not even– It's– Like, as soon as you're 50, you're a candidate. You know, there's no candlelight vigils for 50-year-old guys that die» (Louis C.K.: Oh My God, 2013).

Перевод: «Знаете, я думаю, с продолжительностью жизни у нас всё в порядке. Хороший забег, в общем. Некоторые, да, умирают рано. Ну, судьба. Если я умру сейчас, люди скажут: "Ох, как жаль". Если через пять лет, то ответят: "Ну ладно". Как будто так и должно быть. Понимаете, в пятьдесят ты уже не жертва, ты – кандидат. Никаких свечей, никаких мемориалов: пятидесятилетний мужчина умер и всё».

Билл Берр часто использует комедию наблюдения, рассуждая на острые темы расизма и регулирования огнестрельного оружия. Также артист затрагивает темы гендерных ролей и взаимоотношений между женщинами и мужчинами.

«No, we have these huge battles. You know what the maddest she ever got at me was? One time she was watching this show. It was like a poor excuse for The View, and they started talking about domestic violence, right? For the 9 millionth time this year, they're talking about domestic violence. Just in case, you know, you didn't get the memo, you know? Evidently, you know, just some people didn't get it. It's not okay to slam your wife's head into the cupboard drawers because she didn't dry the can opener off properly, you know? "It's gonna f*ckin' rust!" Right? How do you not know not to do that sh*t? Do they really have to keep talking about it?» (Bill Burr: You People Are All the Same, 2012).

Перевод: «Нет, у нас бывают серьёзные баталии. Знаете, когда она злилась на меня сильнее всего? Однажды она смотрела одно шоу. Ну, знаете, такая жалкая пародия на The View, и они начали говорить о домашнем насилии. В девятимиллионный раз за этот год они говорят о домашнем насилии. Мало ли, вдруг вы не поняли? Видимо, кое-кто просто не в курсе. Что, мол, не стоит бить свою жену о ящики кухонного шкафа только потому, что она как следует не вытерла консервный нож, понимаете? "Да он же заржавеет!" Ну правда? Как можно не знать, что так делать нельзя? Неужели им действительно нужно постоянно об этом говорить?»

«But it kind of ran out of people and there was this hilarious moment, like last year where they started to try and cancel dead people. Remember that? All of the sudden, out of nowhere, John Wayne was trending. Have they got some found footage, a new movie coming out that maybe they shelved? Then all of the sudden it was all these stupid-ass "woke" white people, right? "Oh, my God, did you see what John Wayne said in Playboy in 1971?" Can you… this is a bunch of f*ckin' white people all up in arms about a dead white guy. "I can no longer tolerate this." "I can no longer tolerate dead-for-45-years John Wayne saying things in a magazine that doesn't exist anymore." "I am here for Black people"» (Bill Burr: Live at Red Rock, 2022).

Перевод: «Но, похоже, у них закончились живые мишени, и в прошлом году случился уморительный момент, они попытались "отменить" мёртвых. Помните? Внезапно, ни с того ни с сего, в тренды вышел Джон Уэйн. Что, у них нашлись потерянные кадры, новый фильм, который они где-то припрятали? И тут же появились эти недалёкие "прогрессивные" белые. "Боже мой, вы видели, что Джон Уэйн сказал в Playboy в 1971 году?" Вы серьёзно… Это же кучка белых, которые взвились из-за мёртвого белого парня. "Я больше не могу это терпеть. Я больше не могу терпеть, что Джон Уэйн, сорок пять лет как покойный, говорил такие вещи в журнале, которого больше не существует. Я выступаю в поддержку чернокожих"».

Билл Берр часто использует такие приёмы, как гипербола, и рассматривает повседневные проблемы в сатирическом ключе:

«They're like, "There is no reason to hit a woman. There is no reason to hit a woman." And I was just like, "Really? I could give you, like, 17 right off the top of my head. You could wake me from a drunken stupor, I could still give you, like, nine!" Dude, there's plenty of reasons to hit a woman, you just don't do it. But to sit there and suggest that there's no reason… Dude, the level of ego behind that statement… What are you, levitating above the rest of us?» (Bill Burr: You People Are All the Same, 2012).

Перевод: «Они твердят: "Нет ни одной причины бить женщину. Ни одной причины бить женщину". А я думаю: "Серьёзно? Я могу прямо сейчас с ходу назвать вам причин семнадцать. Даже если вы меня выдернете из пьяного забытья, я всё равно выдам вам как минимум девять!" Чувак, причин бить женщину хоть отбавляй, просто ты это-

го не делаешь. Но сидеть и утверждать, что причин нет… Чувак, какой же эгоизм стоит за этим заявлением… Ты что, паришь над остальными?»

«I will say that's one of the most genius things I've ever seen, how regular-looking women somehow mind-f*cked advertising to get beautiful women off of billboards. Yeah. Just regular f*ckin' who-gives-a-sh*t-lookin' women, right? I'm just being honest. Come on, we're outside, we're in the woods, we can be honest. Just regular who-gives-a-f*ck…can't-remember-her-name-looking women. Right? Lookin' at these goddesses and they had to f*ckin' be… "How am I supposed to compete with that?" You can't! How f*cking arrogant are you? I don't see Brad Pitt when he takes his shirt off in a movie and, "Oh, great, how am I supposed to compete with that?" I can't. I am an ugly, bald, orange man. I need to write jokes. I gotta put a lampshade on my head. I know what my role is, okay? I should be on the ground gazing up at people better-looking than me» (Bill Burr: Live at Red Rock, 2022).

Перевод: «Скажу так, это одно из самых гениальных явлений, что я видел. Как женщины обычной внешности каким-то образом прогнули рекламщиков, чтобы убрать с билбордов красивых женщин. Да, просто обычные, с заурядной внешностью женщины, верно? Я просто говорю начистоту. Да ладно, тут же свои, тут можно быть откровенными. Просто обычные женщины. Смотрят на этих богинь и вдруг задаются вопросом: "Как мне с этим конкурировать?" А никак! Насколько же вы высокомерны? Я же не смотрю, как Брэд Питт в фильме снимает рубашку, и не ною: "О, господи, и как мне теперь тягаться с этим?" Не тягаться мне. Я уродливый, лысый, оранжевый мужик. Моё дело – писать шутки. Мне хоть абажур на голову надевай. Я знаю своё место, ясно? Я должен быть внизу и смотреть снизу вверх на тех, кто выглядит лучше меня».

2. Выступление в жанре стендап-комедии и восприятие стендап-текстов представляют собой активную форму игры, поскольку смысл данной активной формы развлечения – не во внешних целях, не в реально ощутимых результатах, а в бескорыстном удовольствии от участия в самом процессе.

Более того, посредством механизма игры воспроизводятся и усваиваются актуальные стереотипы общества, а также одновременно происходит осмеяние и переосмысление их внутренней несостоятельности. Речь идет о возникновении «новых смыслов, значений», которые лишают ореола сакральности существующее положение дел (первоначальный смысл) [Бороденко: 45].

С одной стороны, стендап-комедия выполняет роль острой социальной критики, используя юмор как эффективный способ привлечь массовое внимание к общественным противоречиям и антиценностям. Через личный, часто провокационный взгляд комик обнажает лицемерие и табу, заставляя аудиторию переосмыслить устоявшиеся взгляды. Стендап превращает личную потребность в правде и самовыражении в публичную силу, способную влиять на общественное мнение. Глобальное противоречие, критикуемое автором текста стендапа, проявляется в качестве «первоначального смысла» стендапа.

С другой стороны, перед комиком стоит задача выстроить процесс восприятия материала, настроить аудиторию на коммуникацию [Горлышкина: 22; Свойкин: 65]. С этой целью автор стендапа вводит сатирические элементы, для которых характерно порождение нового смысла, основанного на компоновке текста с высокой степенью контраста.

Так, например, комедия Дейва Шаппелла в его последних работах часто использует приём деконструкции через внутреннее противоречие и парадоксальные утверждения, чтобы исследовать границы свободы слова и природу современных общественных табу. Его выступление балансирует на грани серьёзного социального комментария и намеренно провокационного эпатажа, что ставит перед зрителем сложную задачу интерпретации. Например, автор затрагивает такие темы, как историческое подавление влиятельных фигур афроамериканского сообщества и возможные аналогии в современных событиях; при этом он предостерегает публику от веры в теории заговоров, но в то же время косвенно их воспроизводит. Другой парадокс проявляется в его тезисе о невозможности свободно высказываться в США по сравнению с Эр-Риядом, после чего комик тут же публично высказывает своё мнение о Чарли Кирке и Израиле в американском шоу, транслируемом крупным медиахолдингом.

В рамках своего телевизионного скетч-шоу Дэйв Шапелл вводит необычный эпизод про «Черного Буша». Комик сатирически изображает президента Джорджа Буша-младшего в виде наглого, вульгарного и уличного чернокожего персонажа. Этот художественный ход работает на нескольких уровнях. Во-первых, перед нами прямая пародия на личность и политику Буша, чья манера речи и демонстрируемая самоуверенность переводятся в откровенно гротескный образ. Во-вторых, Шаппелл создает метакомментарий о расе и восприятии власти. Перенося поведение белого президента-республиканца в телесные и речевые паттерны стереотипного афроамериканца из гетто, комик обнажает двойные стандарты: те самые черты, которые в одном контексте воспринимаются как решительное лидерство, в другом тут же маркируются как агрессивная, неподобающая вульгарность. Шаппелл высмеивает не только самого Буша, но и этнокультурные предрассудки аудитории, ее глубоко укорененные ожидания от того, как должен выглядеть и вести себя человек у власти. Историческая ирония скетча достигла нового уровня годы спустя, с приходом к власти Дональда Трампа, чье напористое, эгоцентричное, игнорирующее по-

литические условности поведение неожиданно оказалось поразительно близко к той самой карикатурной версии «черного президента», которую Шаппелл создал некогда как абсурдную фантазию. Эта параллель лишь усилила сатирическую силу скетча, показав, что политическая реальность может превзойти самую смелую сатиру.

В скетче о Рике Джеймсе, американском певце, Шаппелл создает сатиру не на конкретного политика, а на сам феномен культа токсичной знаменитости и нарциссизма эпохи суперзвезд. Изображая Джеймса как воплощение безнаказанной, капризной и агрессивной славы, комик разоблачает абсурдность системы, где коммерческий успех служит индульгенцией для деструктивного и инфантильного поведения. Сопоставляя гротескные выходки персонажа с гламурным образом звезды фанка, Шаппелл высмеивает двойные стандарты общества, готового списывать откровенный эгоизм и жестокость как «чудачества гения». Ирония достигает пика, когда выясняется, что реальный Рик Джеймс не только признал правдивость этих историй, но и стал культовой фигурой благодаря этому разоблачению, что превратило сатиру в метакомментарий о природе популярности.

Луи Си Кей, в свою очередь, исследует антиномию реального и нереального в контексте современной технологической культуры. В своем спешле «Oh My god» он описывает школьный танцевальный вечер, где все родители снимают выступления своих детей на телефоны и планшеты. Он создает абсурдный и сатирический образ ситуации: «It looked like we're all in the witness protection program... The kids are dancing for no one» («Казалось, будто мы все в программе защиты свидетелей… Никому дела нет до этих детей»). Доводя эту мысль до логически утрированного завершения, комик предлагает родителям снять 20-минутное видео собственного ануса и добавить его к секунде выступления ребенка, утверждая, что реакция в соцсетях будет одинаковой: «That's adorable! I think I see a future star!» («Как мило! Кажется, я вижу будущую звезду!»). Через эту шокирующую и вульгарную гиперболу Луи Си Кей сатирически разоблачает подмену живого, непосредственного опыта цифровой записью, которую никто никогда не посмотрит. Его сатира направлена на лицемерие и тщеславие, заставляющие людей предпочитать виртуальное одобрение реальному присутствию:

«Nobody's watching your kids' videos on Facebook, I promise you. I'll prove it to you. Next time you tape your kid's dance, tape one second of it and then add 20 minutes of just your own asshole. Just go in the bathroom and just record your own anus opening and closing for 20 minutes. Tack it onto your kid dancing for a second. Put that on Facebook. Everybody will write the same thing. "That's adorable! I think I see a future star!» (Louis C.K.: Oh My God, 2013).

Перевод: «Никто не смотрит видео с вашими детьми на Facebook, обещаю вам. Я вам это докажу. В следующий раз, когда будете снимать танец своего ребёнка, запишите одну секунду, а потом добавьте 20 минут просто вашего собственного заднего прохода. Зайдите в туалет и снимите, как ваш анус открывается и закрывается, в течение 20 минут. Прилепите это к той самой секунде, где танцует ваш ребёнок. Выложите это на Facebook. Все напишут одно и то же: "Какая прелесть! Кажется, я вижу будущую звезду!"»

Билл Бёрр, в свою очередь, строит свою сатиру на исследовании антиномии общественной морали и индивидуальной природы (добра и зла). В своем спешле «You People Are All The Same» он берет скандал с Арнольдом Шварценеггером, у которого родился ребенок от служанки, и подвергает сатирическому разбору общественную реакцию на это. Вместо того чтобы просто осудить Шварценеггера, Берр создает абсурдный и преувеличенный образ «сверхчеловека», вся жизнь которого состояла из преодоления невозможного: переезд в Америку, мировая слава бодибилдера, кинозвезда, губернатор Калифорнии. Берр доводит логику этого образа до крайности: «This dude has been in the zone for over four decades!... Bang a maid in my own bed? Dude, that's a layup» («Этот чувак в ударе уже больше четырёх десятилетий!.. Переспать с горничной у себя в постели? Чувак, да это проще простого»).

Через эту карикатуру на непобедимого терминатора в реальной жизни Берр сатирически атакует лицемерие общества. Он противопоставляет грандиозные, почти мифические достижения Шварценеггера с мелким, ханжеским осуждением со стороны людей, которые, по его мнению, никогда не сталкивались с подобным уровнем искушения. Ирония и сатира заключаются в том, что Берр использует гиперболу не для оправдания проступка, а для критики двойных стандартов и неспособности обычного человека понять психологию человека, чья жизнь на протяжении десятков лет была на пике популярности. Таким образом, его сатира направлена на разрыв между абстрактными моральными принципами и сложной, соблазнительной природой власти и успеха:

«This guy, he's not a great man anymore? Terminator doesn't count? Is that what the f*ck you're telling me? 'Cause he f*cked Alice? Really? He's still not a great man because he did that, then the whole thing's over? Anybody here think they could move to Austria, learn the language, become famous for working out, then be a movie star, then marry into their royalty, and hold public office? How many lifetimes would you need… I'm on my third attempt at Rosetta Stone Spanish. All right? How can I judge these guys? I can barely handle the temptations of Facebook. I'm gonna judge Tiger Woods? I golf. I don't walk off the 18th hole, and there's a busload of Scandinavian women waiting to f*ck my brains out. "Sorry,

ladies, gotta go home to the wife" right? No, it kills me. And there's no help out there for guys. There isn't» (Bill Burr: You People Are All the Same, 2012).

Перевод: «Этот парень, он что, больше не великий человек? "Терминатор" не в счёт? Вы хотите это сказать? Потому что он переспал с Алисой? Серьёзно? Он всё ещё не великий человек из-за этого, и на этом всё? Кто-нибудь здесь думает, что сможет переехать в Австрию, выучить язык, прославиться благодаря занятиям спортом, потом стать кинозвездой, потом жениться на представительнице королевской семьи и занять государственный пост? Сколько жизней вам понадобится… Я вот уже третий раз пытаюсь освоить испанский на Rosetta Stone. Как я могу судить этих парней? Я с трудом справляюсь с искушениями в Facebook. Неужели я буду судить Тайгера Вудса? Я тоже играю в гольф. Но я не схожу с 18-й лунки, а там меня ждет автобус со скандинавскими женщинами, жаждущими переспать со мной. "Извините, леди, мне нужно домой, к жене". Нет, это меня убивает. И помощи парням в этом нет. Её просто нет».

Таким образом, смысл стендап-шутки конструируется в момент когнитивного диссонанса. Комик формирует у аудитории определенный логический паттерн, а затем намеренно его разрушает. Разрешая это противоречие, сознание зрителя находит и самостоятельно генерирует новый, имплицитный смысл [Stwora: 120]. Понимание рождается не из буквального прочтения текста, а из преодоления этого намеренного логического разрыва в рамках игры. Подобная коммуникация возможна лишь потому, что вовлеченные в этот формат участники разделяют социокультурные конвенции и правила сообщества.

3. Суть сатиры заключается в преобразовании смысла через форму. Остроумная, гротескная форма не является нейтральной «оболочкой» для содержания. Она сама активно воздействует на содержание, порождая новый смысл. Поэтому восприятие стендап-сатиры – это не пассивное воспроизведение готовой идеи, а активный творческий процесс в сознании зрителя, который достраивает и рождает смысл из намека и контраста.

Нужно держать в уме, что невозможно объективно анализировать язык и сатиру «вне личностного представления мира» (Л. Витгенштейн) [Витгенштейн: 48].

Положительная реакция аудитории напрямую зависит от релевантности материала и эмоционально-интеллектуального резонанса между выступающим и слушателями. Этот резонанс достигается за счет общности контекста, ценностей или личного опыта. Речь идет об имплицитности восприятия текста стендапа, опосредованного обращением к собственным творческим способностям человека.

Порождение нового значения связано не с исследуемым предметом, а с представлениями слушателей стендапа. Выступающий сам устанавливает вектор, согласно которому аудитория определяет противоречащие социальным нормам характеристики.

Восприятие трансформации смысла у слушателей стендапа происходит благодаря способности обобщать материал выступающего и способности видеть сходство далеких друг от друга понятий. Комик выступает в роли гида, который направляет мысль аудитории, полагаясь на ее способность следить за креативным механизмом стендапа. Именно в этот момент разрешается противоречие между конформизмом по отношению к социальным нормам и личным опытом индивида.

Коммуникационной целью стендапа как социального феномена является общественное взаимопонимание. Данный дискурс интенсифицирует процесс сплочения членов определенной социальной группы «слушателей стендап-комедии» и служит средством дифференциации данной общности от других социальных макроструктур.

4. Сатира в стендапе является следствием изменения глубинного/первоначального смысла стендапа, основой которого служат противопоставления антиномий страха и свободы, добра и зла, реального и нереального.

Нижеприведенный пример из выступления Дэйва Шаппелла служит яркой иллюстрацией того, как сатирическая форма, через использование личной перспективы, культурных отсылок и абсурдного гипотетического диалога, трансформирует сложное социальное содержание, заставляя аудиторию генерировать новый смысл.

«They've got the longest mental gap to bridge... I remember Bruce Jenner... this motherf*cker was a white American superhero... He was beating Africans at track and field... I knew before you guys knew... "Nigga, you'll see. I got two mother-in-laws now."... I was scared. I didn't think the public was ready... And you know what? I was wrong. Not only did the public embrace him, but the media was nice... "Welcome to the world, Caitlyn. So long, Bruce. Hello, Caitlyn." I was shocked! Is this happening?» (Chappelle D.: The Age of Spin, 2016).

Перевод: «Им предстоит преодолеть огромную психологическую пропасть… Я помню Брюса Дженнера… этот ублюдок был белым американским супергероем… Он побеждал африканцев в легкой атлетике… Я знал это раньше, чем вы… "Чувак, ты увидишь. У меня теперь две тещи…" …Я боялся. Я не думал, что публика готова… И знаете что? Я ошибался. Мало того, что публика его приняла, так еще и СМИ были к нему добры… "Добро пожаловать в мир, Кейтлин. Прощай, Брюс. Привет, Кейтлин". Я был в шоке! Неужели это происходит?»

В следующем эпизоде Луи Си Кей использует сатиру для резкой трансформации первоначального смысла. Он начинает с абсурдного замечания об инвалидной коляске как об «импульсивной покупке», вызывая у аудитории смех. Однако затем комик кар-

динально меняет направление атаки, перенося его на саму публику, обвиняя её в лицемерии. Это лицемерие заключается в избирательности моральной реакции: аудитория с готовностью смеётся над абстрактным и гиперболизированным образом «человека без ног», но испытывает шок и отторжение, когда комик напрямую связывает этот образ с конкретной национальной травмой – взрывами на Бостонском марафоне:

«I was in upstate New York in a small town, and I was standing in front of a drugstore. And in the window of the drugstore, they had a wheelchair on display in the window. Is that really an impulse purchase?... Okay. Bunch of f*ckin' hypocrites, apparently, because let me point somethin' out to you. You are just, like, seconds ago, laughing at a man with no legs crawling on the ground... And then at the end, you're like, "Oh, but not those particular legless people. No!... No, we're laughing at all legless people equally. However you lost your legs: Ha-ha-ha, you haven't legs. And we've legs» (Louis C.K.: Sincerely, 2020).

Перевод: «Я был в маленьком городке на севере штата Нью-Йорк и стоял перед аптекой. В витрине аптеки стояла инвалидная коляска. Это что, импульсивная покупка?.. Ладно. Как оказалось, вы кучка чертовых лицемеров, потому что позвольте мне кое-что вам показать. Вы всего несколько секунд назад смеялись над человеком без ног, ползающим по земле... А потом в конце вы говорите: "О, но не над этими безногими людьми". Нет!.. Нет, мы смеемся над всеми безногими людьми одинаково. Как бы вы ни потеряли ноги: ха-ха-ха, у вас нет ног. А у нас есть ноги».

Билл Берр в «Drop Dead Years» (2025) атакует наивный идеализм, противопоставляя его суровой реальности, исследуя антиномию страха и свободы. Высмеивая бесполезность протестных знаков против оружия, он заключает: «You'd have a better chance of getting rid of cheeseburgers than you are of getting rid of guns». Абсурдное сравнение обнажает практическую невозможность решения проблемы:

«Okay? They're not going anywhere. You'd have a better chance of getting rid of cheeseburgers than you are of getting rid of guns, alright? I don't know if you ever read the history of this country. It's not what they say it was, alright? This is Gangs of New York, okay? We came here, there was other people here, and then there weren't, right? And then, there was work to be done. We didn't wanna do it. And then, we brought other people in and other sh*t happened. And then, they got let go, and now, you know? A lot of sh*t happened, okay? So, people are strapped because…»

Перевод: «Хорошо? Они никуда не денутся. У вас больше шансов избавиться от чизбургеров, чем от оружия, понятно? Не знаю, читали ли вы когда-нибудь историю этой страны. Она не такая, какой её описывают, понятно? Это "Банды Нью-Йорка", вам ясно? Мы пришли сюда, здесь были другие люди, а потом их не стало! А потом появилась работа. Мы не хотели её делать. А потом мы привели других людей, то, се, пятое, десятое. А потом и их убрали. Много чего произошло, понятно? Поэтому люди вооружены».

Заключение. Таким образом, в результате исследования креативного механизма передачи сатирического потенциала в англоязычных стендап-комедиях мы пришли к следующим выводам.

1. Среди общих, наиболее распространённых тем англоязычной стендап-комедии выступают социально-политическая сатира, автобиографические нарративы, бытовые коллизии и семейные взаимоотношения, национальные стереотипы и этническая идентичность, а также проблемы саморефлексии и публичного перформанса. В меньшей степени в репертуаре артистов представлены такие темы-табу, как откровенный расизм, вопросы политической цензуры и острые этноконфессиональные конфликты. Данная проблематика определяет «первоначальный смысл» стендап-комедий.

2. В процессе восприятия стендап-текста комик предлагает аудитории интерпретировать ситуацию в рамках игрового формата, внутри которого аудитория самостоятельно приходит к пониманию имплицитного подтекста шутки.

3. Процесс восприятия сатирических компонентов стендапа основывается на принципах и закономерностях психического отражения как процесса порождающего. Креативный механизм сатиры в стендап-комедии заключается в указании вектора раздумий об определенных критикуемых явлениях с целью обнажения противоречащих социальным нормам характеристик. Восприятие смысловой трансформации у слушателей стендапа происходит благодаря способности видеть сходство далеких друг от друга понятий.

4. Стендап эффективно стимулирует процесс сплочения членов определенной социальной группы («слушателей стендап-комедии») и служит средством её дифференциации от иных групп.

5. Основой сатирического потенциала в стендап-комедиях выступает противопоставление таких фундаментальных антиномий, как страх и свобода, добро и зло, реальное и нереальное.

Список литературы

Источники

Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. Москва: Гнозис, 1994. 612 с.

Щедровицкий Г.П. Оргуправленческое мышление: идеология, методология, технология: курс лекций. Москва: Путь, 2000. 477 с. (Из архива Г.П. Щедровицкого: в 11 т. Т. 4).

Исследования

Бороденко М.В. Комическое в системе установочной регуляции поведения: дис. … канд. психол. наук. Москва, 1995. 140 с.

Гальцов П.И. Типология сюжетов шуток в жанре стендап-комедии // Russian Linguistic Bulletin. 2023. № 1 (37). С. 1–5. https://doi.org/10.18454/RULB.2023.37.9

Горлышкина А.В. Стендап-комедия как медийная среда самореализации сильной дискурсивной личности // Вестник культурных линий. 2023. Вып. 1. С. 20–28.

Калашник Н.В. Соотношение юмора, сатиры, комического // Наука и современность. 2010. № 6-2. С. 204–208.

Омельченко Д.А. Переходя границы. Российский стендап: локальные и глобальные смыслы // Антропологический форум. 2024. № 60. С. 71–101. https://doi.org/10.31250/1815-8870-2024-20-60-71-101

Печерица В.А. Стендап как вид дискурсивной практики // Молодой ученый. 2023. № 28 (475). С. 60–62. URL: https://moluch.ru/archive/475/104826/ (дата обращения: 14.11.2025).

Свойкин К.Б. Прагматика сценической коммуникации в жанре стендап-комедии // Вестник Мордовского университета. 2021. Т. 31, № 3. С. 415–426.

Attardo S. Linguistic Theories of Humor. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1994, 426 p.

Billig M. Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour. London, SAGE Publications, 2005, 256 p.

Cutting J., Fordyce K. Pragmatics: A Resource Book for Students, 4th ed. London, Routledge, 2020, 310 p.

Musolff A. Metaphor, irony and sarcasm in public discourse. Journal of Pragmatics, 2017, vol. 109, pp. 95–104. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2016.12.010

Pan S. Affront or Humor: Social Stigma in Stand-up Comedy. Communications in Humanities Research, 2023, vol. 4, no. 1, pp. 486–490. https://doi.org/10.54254/2753-7064/4/20220729

Park-Ozee D. Satire: an explication. Humor, 2019, vol. 32, no. 4, pp. 585–604. https://doi.org/10.1515/humor-2018-0078

Stwora A. Funny or distasteful? A cross-cultural perspective on surprise and humour in multimodal advertising. The European Journal of Humour Research, 2020, vol. 8, no. 2, pp. 113–128. https://doi.org/10.7592/EJHR2020.8.2.Stwora

References

Borodenko M.V. *Komicheskoe v sisteme ustanovochnoi reguliatsii povedeniia: dis. ... kand. psikhol. nauk* [The comic in the system of attitudinal behavior regulation: PhD thesis]. Moscow, 1995, 140 p. (In Russ.)

Gal'tsov P.I. *Tipologiia siuzhetov shutok v zhanre stendap-komedii* [Typology of joke plots in the stand-up comedy genre]. Russian Linguistic Bulletin, 2023, no. 1 (37), pp. 1–5. https://doi.org/10.18454/RULB.2023.37.9 (In Russ.)

Gorlyshkina A.V. *Stendap-komediia kak mediinaia sreda samorealizatsii sil'noi diskursivnoi lichnosti* [Stand-up comedy as a media environment for the self-realization of a strong discursive personality]. *Vestnik kul'turnykh linii* [Bulletin of Cultural Lines], 2023, vol. 1, pp. 20–28. (In Russ.)

Kalashnik N.V. *Sootnoshenie iumora, satiry, komicheskogo* [Correlation of humor, satire, and the comic]. *Nauka i sovremennost'* [Science and modernity], 2010, no. 6-2, pp. 204–208. (In Russ.)

Omel'chenko D.A. *Perekhodia granitsy. Rossiiskii stendap: lokal'nye i global'nye smysly* [Crossing borders. Russian stand-up: local and global meanings]. *Antropologicheskii forum* [Anthropological Forum], 2024, no. 60, pp. 71–101. https://doi.org/10.31250/1815-8870-2024-20-60-71-101 (In Russ.)

Pecheritsa V.A. *Stendap kak vid diskursivnoi praktiki* [Stand-up as a type of discursive practice]. *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], 2023, no. 28 (475), pp. 60–62. URL: https://moluch.ru/archive/475/104826/ (access date: 14.11.2025). (In Russ.)

Svoikin K.B. *Pragmatika stsenicheskoi kommunikatsii v zhanre stendap-komedii* [Pragmatics of stage communication in the stand-up comedy genre]. *Vestnik Mordovskogo universiteta* [Mordovia University Bulletin], 2021, vol. 31, no. 3, pp. 415–426. (In Russ.)

Attardo S. Linguistic Theories of Humor. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1994, 426 p.

Billig M. Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour. London, SAGE Publications, 2005, 256 p.

Cutting J., Fordyce K. Pragmatics: A Resource Book for Students, 4th ed. London, Routledge, 2020, 310 p.

Musolff A. Metaphor, irony and sarcasm in public discourse. Journal of Pragmatics, 2017, vol. 109, pp. 95–104. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2016.12.010

Pan S. Affront or Humor: Social Stigma in Stand-up Comedy. Communications in Humanities Research, 2023, vol. 4, no. 1, pp. 486–490. https://doi.org/10.54254/2753-7064/4/20220729

Park-Ozee D. Satire: an explication. Humor, 2019, vol. 32, no. 4, pp. 585–604. https://doi.org/10.1515/humor-2018-0078

Stwora A. Funny or distasteful? A cross-cultural perspective on surprise and humour in multimodal advertising. The European Journal of Humour Research, 2020, vol. 8, no. 2, pp. 113–128. https://doi.org/10.7592/EJHR2020.8.2.Stwora

Статья поступила в редакцию 11.03.2026; одобрена после рецензирования 20.04.2026; принята к публикации 25.09.2026.

The article was submitted 11.03.2026; approved after reviewing 20.04.2026; accepted for publication 25.09.2026.