

Санкт-Петербургский государственный университет

ВЫСОЦКАЯ Марина Романовна

Выпускная квалификационная работа

Средства создания эффекта шутливой невежливости в комедийном шоу

«The Graham Norton Show»

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ. 5799.21 «Дискурс и вариативность
английского языка»

Научный руководитель: профессор
кафедры английской филологии и
лингвокультурологии СПбГУ, д.ф.н.,
Трощенкова Екатерина Владимировна

Рецензент: доцент кафедры английского
языка №1 МГИМО МИД РФ, к.ф.н.,
Ашмарина Ирина Леонидовна

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Введение	3
Глава I. Теоретические основы изучения языковой репрезентации шуточной невежливости	6
1.1 Особенности юмористического теледискурса	6
1.2 Определение banter в сфере коммуникативно-прагматической категории вежливости	9
1.3 Определение banter в сфере юмористического дискурса	13
1.4 Лингвокультурология: особенности гендерных и статусно-ролевых факторов в реализации шуточной невежливости	19
1.5 Интеррогативный эксперимент «Событие. Ценности. Стереотипы»	21
1.5.1 Событие	21
1.5.2 Ценности в стереотипных ожиданиях	27
Выводы по главе I	33
Глава II. Лингвистический анализ шуточной невежливости	36
2.1 Классификация выявленных средств создания шуточной невежливости	36
2.1.1 Шуточная невежливость в форме многорепликового юмора	37
2.1.2 Шуточная невежливость в форме однорепликового юмора	59
2.2 Средства и стратегии создания эффекта шуточной невежливости	68
Выводы по главе II	72
Заключение	74
Список литературы	77
ПРИЛОЖЕНИЕ	81

Введение

Данная работа посвящена исследованию лингвистической реализации шутливой невежливости в контексте комедийного шоу «The Graham Norton Show». **Объектом** исследования является британский юмористический теледискурс. **Предметом** исследования является языковая репрезентация шутливой невежливости, направленной на создание смеховой коммуникативной ситуации и идентификации со зрителем, а также реакция на нее в развивающейся юмористической коммуникативной ситуации.

Актуальность данного исследования связана со все возрастающим интересом к исследованию культурно-специфического юмористического речевого взаимодействия. Кроме того, применение подходов критического дискурс анализа и прагмалингвистики, особенно на материале юмористического теледискурса кажется нам многообещающим в плане методологии. **Новизна** работы заключается в том, что в работе впервые затронуто исследование шутливой невежливости в юмористическом теледискурсе посредством анализа прагмалингвистических и стилистических средств ее выражения.

Теоретической основой исследования послужили работы, посвященные теориям вежливости/невежливости в прагмалингвистике (P. Brown and S. Levinson, J. Culpeper, W. Labov, G. Leech), юмористическому дискурсу (В. И. Карасик, J. Hay, E.L. Fink and B.A. Walker, J. Holmes, H. Kotthoff, J. Lennox-Terrion and B.E. Ashforth), лингвокультурологические исследования и работы по гендерной лингвистике (R. Lakoff, L. Marlowe, M. Jenkins), исследования событий и ценностей в стереотипных ожиданиях (Л.П. Крысин, Е.В. Трощенко, В.Я. Шабес, M. Rokeach).

Цель работы состоит в комплексном анализе средств создания эффекта шутливой невежливости через исследование его реализаций в комедийном шоу “The Graham Norton Show”.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих исследовательских **задач**:

1) описание основных теоретических подходов к интерпретации понятия (не)вежливости, его содержания и структуры с точки зрения прагматики вежливости, юмористического дискурса, лингвокультурологических и гендерных исследований;

2) выявление и рассмотрение принятых в лингвистике подходов к типологии шуточной невежливости как социопрагматического феномена;

3) классификация выявленных репрезентативных примеров шуточной невежливости на материале комедийного шоу «The Graham Norton Show»;

4) описание основных лингвистических, экстралингвистических и просодических средств создания эффекта шуточной невежливости.

Теоретическая значимость данной работы заключается в обогащении лингвистического анализа стратегий шуточной невежливости для достижения юмористического эффекта в речевом взаимодействии прагмалингвистическими средствами. Данное исследование внесет вклад в развитие отечественной прагмалингвистики и лингвокультурологии.

Практическая значимость: результаты данного исследования могут быть использованы в курсах по прагмалингвистике, лингвокультурологии, вариативности дискурса СМИ, критическому дискурс-анализу, а также в практических занятиях по английскому языку.

Методы исследования: дискурс-анализ, стилистический анализ текста, метод контекстно-интерпретационного анализа, прагмалингвистический анализ.

Структура работы представлена введением, двумя главами, каждая из которых включает выводы, заключение и список использованной

литературы. Первая глава «Теоретические основы изучения языковой репрезентации шуточной невежливости» включает в себя пять параграфов, а вторая «Лингвистический анализ шуточной невежливости» состоит из трех параграфов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Вид дискурса (юмористический теледискурс) диктует степень позволительной интенсивности шуточной невежливости.
2. На интенсивность «невежливости» шуточного высказывания влияет наличие в речи отправителя следующего: 1) стилистических средств (лексических, синтаксических, лексико-синтаксических); 2) экстралингвистических средств; 3) участие адресата шуточной невежливости в построении юмористического образа. В случае их минимального проявления или отсутствия вообще, шуточная невежливость интерпретируется как грубость.
3. Правдивость/ ложность высказывания о реципиенте не поддается оценке и является неотделимой частью юмористического эффекта.
4. Способ реализации шуточной невежливости напрямую зависит от индивидуального стиля общения и языковой личности говорящего.
5. Ожидания относительно поведения того или иного участника коммуникации с точки зрения стереотипов о его роли в данном процессе, а также относительно его языковой личности, влияют на успешность реализации шуточной невежливости.
6. Лингвокультурологические расхождения в понимании исследуемого явления у русскоязычных респондентов происходят по причине отсутствия в его переводе коннотационных нюансов, заложенных в понятии «banter».

Глава I. Теоретические основы изучения языковой репрезентации шутливой невежливости

1.1 Особенности юмористического теледискурса

Эндрю Толсон в своей книге о дискурсивных особенностях телевизионных ток-шоу предлагает интересную точку зрения о речи как перформативной функции языка и ее непосредственной роли в теледискурсе. Он утверждает, что популярность телевизионных шоу заложена в потребности человека не только впитывать новую информацию через повествование, но в особенности слушать и наблюдать за тем, как именно ее подают:

«Talk shows revolve around the performance of talk <...> the controversy and the popularity of talk shows is fundamentally rooted in the pleasures of watching and listening to people talking in particular ways <...> There is a discursive dynamic to this performance of talk which engages contemporary audiences¹»
[Tolson, 2001: 3].

Речевая деятельность – это ключевой объект изучения современного языкознания. Дискурс-анализ помогает подойти к исследованию языка иначе чем любой другой вид лингвистического анализа текста, поскольку он рассматривает использование языка в социальном контексте, его интерактивную составляющую. В.И. Карасик говорит о дискурс-анализе, как о «междисциплинарной области знания, находящейся на стыке лингвистики, социологии, психологии, этнографии, семиотического направления литературоведения, стилистики и философии» [Карасик, 2002: 192].

Вид дискурса, о котором пойдет речь в нашем анализе, относится к теледискурсу, но в отличие от прочих видов дискурса, имеет свои особенности в силу формата и затрагиваемых тем. Обращаясь к

¹ В основе ток-шоу лежит действие разговора <...> популярность ток-шоу и дискуссии о них обусловлены удовольствием смотреть на людей и слушать их речь. В этом действе заложена дискурсивная динамика, что и привлекает современную аудиторию.

терминологии В. И. Карасика, дискурс в комедийных шоу как будто стоит на стыке личностно-ориентированного и статусно-ориентированного дискурса. Участники предстают перед нами знакомыми, почти приятелями, которые разговаривают на свободные темы, однако в их общении есть статусно-ролевые моменты, ясна цель общения и коммуникация протекает в прототипном месте. В некоторой степени задачи данного вида дискурса перекликаются с основными задачами общественно-политического дискурса, поскольку «Основная задача участников [общественно-политического дискурса] — создание положительного образа себя и поддержание своей социальной привлекательности <...>» [Кусоцкая, Трощенко: 2022, 8]. Однако, в нем присутствует элемент «борьбы» за внимание зрителей, в то время как юмористический теледискурс хотя и может содержать стратегии, применяемые участниками для переключения внимания на себя, но основной целью завоевать поддержку зрителей не ставит. Такой вид дискурса определенно относится к институциональному дискурсу по следующим причинам. Участники четко делятся на агентов (ведущий шоу, гости шоу) и клиентов (телезрители, зрители в студии). Однако, последние дают моментальную реакцию во время коммуникативного события и могут задавать тон интервью, поэтому в особых случаях также могут быть агентами дискурса. Представленные далее функции, по которым следует определять институциональность того или иного дискурса, предложила в своей статье Л. С. Бейлинсон [Бейлинсон, 2009: 144] на основе четырех типов действий, описанные Ю. Хабермасом.

В ИД существует конвенциональная процедура, ведущая к определенному результату. В результате речевого события происходит значимое изменение в положении дел, либо констатируется значимое сохранение прежнего положения дел. В случае с комедийным шоу перформативность заключается в том, чтобы развлечь зрителя и прорекламирровать продукт, представленный тем или иным гостем шоу.

Наличие нормативной функции также говорит об институциональности данного дискурса. В основе каждого ИД лежит система ценностей, как правило, не выраженная явно в виде оценочного кодекса, а в виде оценочных суждений, и обычно они эксплицируются в тех случаях, когда эти нормы нарушаются. В случае с комедийным ток-шоу, например, нормы нарушаются, если гость высказал негативное суждение о другом участнике шоу или ведущем или, напротив, минимизирует свои реплики до простых односоставных высказываний, дистанцируется от ведущего и зрителей и тем самым не реализует основную цель участия в интервью и основные ценностные ожидания (интересность, открытость). Со стороны ведущего нарушение норм может выражаться в неуместном вопросе, который поднимает нежелательную тему, то есть, когда ведущий отходит от заданного скрипта, от заранее оговоренных с гостем вопросов (проявляет нетактичность).

Презентационная функция есть закрепление в сознании клиентов положительных характеристик агентов института. Например, в одном из интервью Грэма Нортон Зендею представляют 1) как обладательницу Эмми и 2) как человека, который ценит своих близких и членов семьи.

Парольная функция – это специальные дискурсивные знаки, назначение которых заключается в ограничении круга агентов соответствующего института от клиентов. Для комедийного ток шоу данная функция не актуальна, поскольку в целях агентов дискурса наоборот есть элемент идентификации со зрителем, вызвать у него эмоциональный отклик (чтобы зритель узнал себя в тех, кого он видит на экране).

Важно обозначить прагмалингвистическую составляющую данного вида дискурса. Основной целью шоу такого формата является развлечение зрителей. Эта цель достигается применением различных юмористических средств. Соответственно, в анализе данного дискурса следует обратить внимание на аспекты, относящиеся к юмористическому дискурсу.

“Юмористический дискурс представляет собой текст, погруженный в ситуацию смехового общения. Характерными признаками такой ситуации являются, на наш взгляд, следующие моменты: 1) коммуникативное намерение участников общения уйти от серьезного разговора, 2) юмористическая тональность общения, т.е. стремление сократить дистанцию и критически переосмыслить в мягкой форме актуальные концепты, 3) наличие определенных моделей смехового поведения, принятого в данной лингвокультуре”[Карасик, 2002: 252].

Таким образом, юмористический теледискурс представляет собой особый вид медиадискурса, сочетающий в себе характеристики личностно-ориентированного и статусно-ориентированного дискурса и отличающийся особой наполненностью стилистическими и экстралингвистическими средствами, что продиктовано основной его целью: развлечение зрителей.

1.2 Определение banter в сфере коммуникативно-прагматической категории вежливости

Сложности в четком определении шутливой невежливости (banter) обусловлены в первую очередь природой самого явления. Многие авторы ссылаются на субъективность вежливости, указывая на важность контекстного восприятия высказывания собеседником, и относят ее к функции воздействия языка. Так, например, Т. В. Ларина в своей работе о вежливости в межкультурной коммуникации пишет, что: «Вежливость и грубость связаны с моральным аспектом общения, т.е. с коммуникативной этикой. <...> Оценить поведение как вежливое или грубое не всегда просто. Вежливость и грубость – категории прагматического уровня, что означает, что степень вежливости и грубости высказывания можно определить только в контексте, через восприятие адресата» [Ларина, 2003].

Межкультурный, межстатусный и прочий меж- контекст, который разделяет участников коммуникативного события по всевозможным категориям, подразумевающим различную картину мира, ценности, имеет огромное влияние на эффективность коммуникации. Любые нарушения в коммуникативном поведении, неоправданные ожидания относительно выполнения той или иной роли в коммуникативном событии приводят к непониманию и становятся причиной конфликтных ситуаций, тем самым характеризуя высказывание как невежливое или вовсе грубое. Например, «сфера употребления ненормативной лексики в английской коммуникации шире, чем в русской» [Ларина, 2003], и очевидно, что взаимодействие англоязычного и русскоязычного собеседников в некоторой степени подвержено коммуникативной неудаче в том случае, если первый захочет использовать обсценную лексику, несмотря на непреднамеренность его действия.

Однако, любопытно, что ненормативная лексика как часть ритуализированного поведения, не будет вызывать недоумения среди вовлеченных в подобную форму общения участников. Об этом писал Уильям Лабов, исследуя шутивную невежливость как языковую игру. Данная разновидность шутивной невежливости известна среди исследователей как «sounding», «playing the dozens» или «signifying». Лабов охарактеризовал данное явление как сложное и организованное речевое событие, в котором оскорбления несут сексуальный характер, адресованы третьему лицу, связанному с реципиентом и выражены в форме двустижий [Labov, 1972: 352]. Главная особенность такого речевого события заключается в очевидной ложности его содержания, а направлено оно на внутригрупповое сплочение. Ему также присущ элемент соперничества: предполагается, что условным победителем в данной языковой игре становится тот, кто выдаст наибольшее количество «оскорблений», использованных наиболее уместно. Импровизация в таком случае недопустима, поскольку шаблонность этого

явления позволяет убедиться в ложности и несерьезности высказывания, а обратное может быть интерпретировано как личное оскорбление.

Контекст восприятия становится важной основополагающей в определении вежливости и грубости высказывания. Коммуникативная цель вырванного из контекста или оцениваемого в вакууме высказывания может расцениваться реципиентами иначе, чем адресантом, поскольку существуют иллокуции, которые заведомо содержат в себе строго негативную коннотацию. Среди подобных Дж. Лич выделяет «приказ», как заведомо невежливую иллокуцию [Leech, 1983: 83]. Браун и Левинсон в том же ключе говорят о высказываниях-угрозах и высказываниях-критике [Brown and Levinson, 1987: 65]. Однако, даже самые безобидные и тактичные высказывания могут быть расценены как грубость, если они привлекают внимание к недостаткам собеседника или его отклоняющемуся от общественных норм поведению. Дж. Калпепер в своей работе вводит понятие т. н. присущей невежливости и приводит пример с водителем, который не выключил дворники, несмотря на отсутствие дождя за окном [Culpeper, 1996: 351]. Особенность данной ситуации в том, что ни одна вежливая формулировка не смогла бы скрыть невежливость намерения: акцентировать внимание окружающих на невнимательность водителя.

Специфичность данной коммуникативно-прагматической категории невозможно считать без опоры на эмотивную составляющую. Реакция собеседника становится одним из важнейших элементов идентификации высказывания и приравнивания его либо к шутливой невежливости, либо к грубости (коммуникативной неудаче). Выходит, к определяющим факторам эффекта шутливой невежливости (*banter*) можно причислить того, на кого направлено высказывание. Если реципиент распознает высказывание как некорректное, бестактное, выходящее за рамки дозволенного, то *banter* не удался.

Джеффри Лич [Leech, 1983: 142] подробно выделяет две особенности категории вежливости: чрезмерную вежливость (*irony principle*) и недостаточную вежливость (*banter principle*), что можно приравнять к исследуемой нами шутливой невежливости. Первое подразумевает намерение адресанта акцентировать отсутствие близких отношений с реципиентом, обозначить дистанцию между ними, используя вежливость через призму иронии. Второе показывает намерение адресанта обозначить дружескую связь с реципиентом равным образом с использованием иронии, но в ключе т.н. очевидной невежливости. То есть само отсутствие вежливости по отношению к реципиенту подразумевает близкую дружбу участников коммуникации. Таким образом, шутливая невежливость становится показателем социальной близости коммуникантов, а также способствует ей, уравнивая участников коммуникации в их социальных ролях. Иными словами, отсутствие вежливости ассоциируется с близостью, и поэтому шутливая невежливость может ее порождать. Безусловно, это работает только в тех случаях, когда невежливость воспринимается как очевидно ложное высказывание о реципиенте.

С другой стороны, помимо фактора близости в успешном создании эффекта шутливой невежливости большую роль играет фактор симпатии. Несмотря на непродолжительное знакомство с собеседником (т.е. отсутствие близости), мы склонны воспринимать его высказывания в положительном ключе, если его образ в нашем сознании подкреплен положительными впечатлениями. Подтверждение этому доводу можно найти в работе Б. Р. Слугоски и У. Тернбулла об интерпретации комплиментов и оскорблений. «*Literal compliments will be interpreted more often as sarcasm under conditions of low Distance and negative Affect than under conditions of high Distance and positive Affect. <...> Thus, literal insults are more likely to be interpreted as banter in A (high Distance, positive Affect) than B (low Distance, negative Affect)*» [Slugoski & Turnbull, 1988: 106]. Иными словами, комплименты могут быть

восприняты как сарказм при условии, что участники коммуникации близко знакомы и имеют друг о друге негативное впечатление, а не наоборот. Таким образом, оскорбления с большей вероятностью будут интерпретировать как шутливую невежливость, если они направлены на реципиентов, к которым говорящий испытывает симпатию.

Как выразился Уильям Лабов: «в ритуале мы освобождаемся от личной ответственности за действия, которые мы совершаем» [Labov, 1972: 352-353]. Выходит, что во всех этих случаях ритуализированная реализация *banter* служит неким предохранителем в процессе коммуникации: можно «безнаказанно» быть невежливым.

Таким образом, (не)вежливость как категория прагматического уровня в рамках юмористического теледискурса обретает иные черты, не схожие с теми, которые заложены в нее в личностно-ориентированном виде дискурса. Контекст юмористического шоу расширяет дозволенность употребления маркеров, обычно приводящих к конфликту в коммуникации, поскольку они становятся частью «ритуала».

1.3 Определение *banter* в сфере юмористического дискурса

Исследования о юмористическом дискурсе довольно обширны и опираются на ряд дисциплин: психологию, социологию, антропологию, гендерные исследования и, конечно, лингвистику. В лингвистических исследованиях о юморе представлено бесчисленное множество тематик и подходов, часто заимствованных из широкого спектра литературы о «неюмористическом» дискурсе. Благодаря такому многостороннему изучению прагмалингвистические исследования юмористического общения не стоят на месте, и возникает все больше классификаций юмора с точки зрения разных сфер человеческой коммуникации.

Формат шоу, выбранного нами для анализа средств создания эффекта шуточной невежливости, подразумевает встречу нескольких гостей из телевизионной, музыкальной и киноиндустрии в студии шоу с целью обсудить их актуальные проекты в неформальной обстановке, располагающей к юмористической тональности диалога. Основной целью шоу такого формата является развлечение зрителей. Эта цель достигается применением различных юмористических средств, таким образом, мы считаем справедливым анализировать материал, опираясь на исследования, относящиеся к юмористическому дискурсу.

В. И. Карасик определяет юмористический дискурс как «текст, погруженный в ситуацию смехового общения» и выделяет характерные признаки этой ситуации [Карасик, 2002: 252]:

- 1) Коммуникативное намерение участников общения уйти от серьезного разговора;
- 2) Юмористическая тональность общения, т. е. стремление сократить дистанцию и критически переосмыслить в мягкой форме актуальные концепты;
- 3) Наличие определенных моделей смехового поведения, принятого в данной лингвокультуре.

Успешная реализация коммуникативного намерения в смеховом общении по Карасику обусловлена несколькими составляющими: 1) реакция адресата, 2) статусное неравноправие, 3) отсутствие знаков запрещения смехового общения. Можно заметить, что некоторые составляющие делают смежными прагматику вежливости и прагматику юмора. Карасик также затрагивает такой компонент реализации коммуникативного намерения, как уместность/неуместность шутки, утверждая, что «говорящий пользуется определенными сигналами в поведении для проверки уместности шутки в той или иной ситуации общения» [Карасик, 2002: 253], что также можно найти в парадигме различия вежливости и грубости.

Для идентификации успешной реализации юмора используется широкий спектр контекстуальных и лингвистических сигналов, включая тон голоса говорящего и звуковую и словесную реакцию аудитории. И хотя смех является очевидной (хотя и не однозначной) подсказкой, это далеко не единственный способ, которым участники коммуникации сигнализируют о том, что они воспринимают высказывание как юмористическое. Как отмечает Дженнифер Хэй: «Члены аудитории могут реагировать на юмор различными способами, включая эхообразные реплики, которые таким образом усиливают комедийность высказывания или, напротив, продуцируют самоуничижительный юмор. В то время как ирония может вызвать простое удивление или недоумение, юмористическое высказывание может вызвать целый ряд открытых реакций» [Нау, 1996: 5]

Во многих работах по изучению юмористического дискурса зарубежные исследователи выделяют множество жанров и поджанров юмора. Те жанры, которые вызвали у нас наибольший интерес, относятся к т. н. жанру разговорного юмора, то есть к смеховому общению, реализующемуся в устной неподготовленной речи. В список этих жанров входят, например, «teasing», «banter» и «mock impoliteness». Мы считаем справедливым поставить знак равенства между этими жанрами в силу того, что все три прагматические категории имеют выражение в устной речи посредством схожих стилистических приемов и попадают под зонтичный принцип недостаточной вежливости (*banter principle*) Джеффри Лича, который мы описали выше.

Шутливая невежливость, даже если в ней есть доля агрессивности, т. е. «лицоугрожающих» высказываний (*face-threatening acts*) [Brown and Levinson, 1987:65-67], все равно направлена на проявление солидарности к реципиенту, в соответствии с рамками вежливости. Кроме того, шутливая невежливость выполняет несколько подчиненных функций, таких как дефункционализация или смягчение содержащихся в них «лицоугрожающих» высказываний. В то

же время Финк и Уолкер определяют юмор в целом как «ликоспасительное» средство в неловкой ситуации. Это подтверждает одну из функций юмора как механизма защиты [Fink and Walker, 1977].

Теория вежливости дает основу для определения границ анализа воздействия юмора (шутливой невежливости) на «лицо» участников. Браун и Левинсон (1987: 102) относят «шутку» к позитивной стратегии вежливости, поскольку она «утверждает общность взглядов (точек зрения, мнений, установок, знаний, сопереживания)». Однако их рассуждения очень кратки, они сосредоточены на том, как шутки могут подчеркивать общие ценности или ослаблять различные виды «ликоугрожающих» высказываний. Джанет Холмс рассматривает этот вопрос глубже и предлагает ряд способов, с помощью которых юмор можно рассматривать как выражение вежливости [Holmes, 2000: 167]:

1. Юмор как позитивная вежливость
 - 1.1. Юмор может отвечать позитивному лицу слушателя/адресата, если в нем выражается солидарность.
 - 1.2. Юмор может быть использован для защиты позитивного лица говорящего, если в нем выражается самоуничижение или извинение.
2. Юмор как негативная вежливость
 - 2.1. Юмор может быть использован для нивелирования угрозы негативному лицу слушателя/адресата путем снижения или ослабления эффекта «ликоугрожающих» высказываний, например, приказа.
 - 2.2. Юмор может быть использован для ослабления угрозы положительному лицу слушателя/адресата путем ослабления «ликоугрожающих» высказываний, таких как критика или оскорбление.

Иными словами, юмор может функционировать в качестве позитивной стратегии вежливости, выражая солидарность, или как стратегия смягчения, «средство модификации иллокутивной силы» [Holmes, 1984], при выражении негативной вежливости.

Хельга Коттхофф [Kotthoff, 2007: 271-275] использует ряд прагматических категорий «teasing», т. е. игривой провокации, основанной на поведенческой инаковости членов разных социальных групп. Она выделяет поддразнивание как переосмысление критического замечания, и фиктивное поддразнивание (*fictional teasing*), когда говорящий произносит высказывание, не имеющее какого-либо соотношения с реальной ситуацией и не несущее в себе критического замечания. Стоит добавить, что ситуация, когда собеседнику шутливо докучают, бросают вызов или же просто побуждают участвовать в юмористическом диалоге также может расцениваться как «teasing». По сути, «tease» – это любое словесное выражение, к смыслу которого не следует относиться совершенно серьезно; оно всегда имеет юмористическую нагрузку, которую способны считать оба собеседника. Примечательно, что поддразнивание в форме самоуничижительного юмора влечет за собой прямую «угрозу» для говорящего, а не для реципиента.

Поддразнивание («tease») в одну реплику может в дальнейшем перерасти в более длительный обмен остротами, называемый «banter». Как выразился Н. Норрик: «Быстрый обмен юмористическими репликами, объединенными общей темой, олицетворяет то, что мы обычно называем «banter». Однако он не имеет ничего общего с обсуждением конкретной темы и нацелен в первую очередь на совместное развлечение» [Norrick, 1993, 29]. Важнейшей характеристикой подшучивания («banter») является то, что ответные реплики добавляются очень быстро. Это можно сравнить с матчем в словесный пинг-понг, который часто инициируется серьезным высказыванием.

«Banter» совпадает с чередой юмористических высказываний и может быть приравнено к тому, что Джанет Холмс называет «conjoint humour». Холмс справедливо разводит интерактивно построенный юмор на два аспекта. К первому относятся поддерживающий (supportive humour) и соревновательный (contestive humour). При построении поддерживающего юмора участники взаимодействуют, чтобы усилить свои утверждения, развить образ или подчеркнуть точку зрения, в то время как во втором случае ситуация все еще остается шуточной, но собеседники пытаются переиграть друг друга, опровергая то, что было сказано в последней реплике.

Второй аспект связан со степенью взаимодействия. Согласно Холмс [Holmes, 2006], в максимально взаимодействующем юморе обе стороны вносят равный вклад и поддерживают друг друга, с другой стороны существует концепция соперничающих собеседников, т. е. минимально взаимодействующий юмор. Во втором типе взаимодействие обычно состоит из шуток со свободными семантическими связями и конкурентным преимуществом, которое Коутс [Coates, 1989: 94-121] называет “sparky one-at-a-time”.

Леннокс-Террион и Эшфорт перечисляют ряд имплицитных правил, связанных с агрессивным юмором. Эти правила могут быть восприняты как методы, с помощью которых можно отличить шуточную невежливость и поддразнивание от «ликоугрожающего» юмора [Lennox-Terrion and Ashforth, 2000: 55-88]:

1. Отсутствующие члены группы не должны быть объектом шуток, поскольку такое поведение приравнивается к предательству/ подлости;
2. Участник коммуникации, на которого направлена показная невежливость должен уметь и хотеть смеяться над собой;
3. Над участником коммуникации можно посмеяться, но никак не оскорблять его;

4. Шутливая невежливость не должна касаться стигматизированных характеристик коммуниканта, на которого направлена насмешка, таких как инвалидность, или коммуникантов, которые не являются частью группы или намеренно держатся вне ее.

Ссылаясь на пункт (2), стоит заметить, что умение и желание участника коммуникации смеяться над собой обосновано повышением его/ее статуса в социальной группе. Как отмечает Говард Поллио [Pollio, 1983: 213-230]: «Высмеиваемый часто занимает безопасное положение в группе и, делая себя открытым для словесных атак, гордится своей устойчивостью к показной невежливости». При выполнении всех этих условий шутливая невежливость является показателем признания участника коммуникации частью социальной группы.

1.4 Лингвокультурология: особенности гендерных и статусно-ролевых факторов в реализации шутливой невежливости

В 1975 году Робин Лакофф выдвинула гипотезу о некоторых различиях в речи мужчин и женщин. Она описала свои впечатления об особенностях «женского языка». Эти особенности включали в себя выражение неуверенности, избегание сильных выражений чувств, а также темы, которые считаются «тривиальными для реального мира». Это вызвало широкий резонанс в исследованиях языка и гендера и, несмотря на многочисленные споры, послужило хорошим стимулом и толчком для дальнейших исследований.

Многие исследователи отмечают, что юмор по своей сути является актом проявления власти. Поэтому для того, чтобы закрепить за собой статус «настоящей» женщины, ей нельзя шутить в смешанной компании. Ли Марлоу в своем исследовании о когнитивных процессах и роли гендера обнаруживает: «Когда женщины используют и воспроизводят юмор, они переворачивают традиционные социальные ситуации, помещая себя на

передний план, что ставит под угрозу базовые социальные гендерные установки» [Marlowe, 1989: 150].

Коттхофф рассматривает шутки в неподготовленной устной речи и выдвигает предположение о гендерных различиях в юморе. Она выдвигает три очень интересные гипотезы, основанные на транскриптах, взятых из различной литературы по дискурс-анализу [Kotthoff, 1986]:

- Мужчины чаще, чем женщины, шутят над другими.
- Женщины шутят о себе и своих переживаниях. Для них шутка – это средство достижения взаимопонимания и близости.
- Женщины активно поощряют коммуникативный успех оратора, поддерживая его смехом. Мужчины делают это реже, особенно когда оратор – женщина.

Она утверждает, что для женщин и других притесняемых групп самый безопасный прием шутки – сделать себя объектом шутки. Это позволяет аудитории развлечься за счет говорящего, а также смех служит приемлемым выходом для агрессии. Она подчеркивает, что способность женщин смеяться над собой следует считать положительной.

Дженкинс также отмечает, что мужской юмор имеет тенденцию быть более исполнительским, чем женский. Дженкинс отмечает, что мужской юмор характеризуется как самовосхваление. Они чаще используют шаблонные шутки, которые заметно отделены от окружающего дискурса и предполагают перформанс. Женщины, как правило, больше полагаются на контекст при воспроизведении юмора и выстраивают его таким образом, чтобы он был минимально инвазивен [Jenkins, 1985].

Многие исследователи также отмечают, что женский юмор наиболее располагает к созданию единой дискурсивной линии коммуникации – женщины-комики, как правило, отдают предпочтение юмору, вплетенному в повествование, а не сфокусированному в одной фразе.

В своей работе о взаимоотношении гендерных исследований и лингвистике Дженнифер Хей, записав и проанализировав многочасовые записи разговоров среди мужских, женских и смешанных групп, приходит к следующим выводам. В результате анализа функций юмора выяснилось, что женщины чаще используют юмор для установления солидарности, чем мужчины. Особенно часто женщины использовали юмор, чтобы поделиться личной информацией о себе. При использовании юмора в целях укрепления солидарности мужчины чаще использовали совместный опыт или отмечали сходство. Стратегии, направленные на установление власти, такие как контроль или разжигание конфликта, встречались крайне редко. Мужчины чаще, чем женщины, использовали юмор только для реализации функций повышения статуса и солидарности, а также для позитивного воздействия на собственную личность. Женский юмор чаще касался темы взаимоотношений с людьми, чем мужской [Нау, 1995: 5].

Таким образом, существует ряд противопоставленных друг другу характеристик, относящихся к мужскому и женскому юмору. В тактике мужского смехового общения превалирует некое «доминирование»: самовосхваление, привлечение внимания посредством пренебрежения основной линии беседы, в то время как женский юмор направлен на вовлечение и поддержку участников коммуникации, а также создание «связей» между общим повествованием и воспроизводимой шуткой.

1.5 Интеррогативный эксперимент «Событие. Ценности. Стереотипы»

1.5.1 Событие

Для того, чтобы получить детальное представление о ментальной репрезентации «шутливой невежливости» в контексте комедийных шоу у русскоязычного населения и выявить, какие ключевые аспекты необходимо будет учитывать при изучении дискурсивных стратегий для создания эффекта «шутливой невежливости», мы решили провести интеррогативный

эксперимент. Стоит отметить, что присутствие лингвокультурологических расхождений понимания исследуемого явления привело к более прямолинейным и однозначным ответам, что помогло нам на стадии выборки материала для последующего анализа. За основу исследования был взят интеррогативный эксперимент, описанный в работе В. Я. Шабеса «Событие и текст». Чтобы как можно подробнее раскрыть представление респондентов о «шутливой невежливости» и составить детальную картину, было решено прибегнуть к методике вопроса. Задавая вопросы, человек таким образом получает недостающие компоненты к общему представлению о событии. Тем самым мы сможем составить приблизительную структуру ментальной репрезентации события.

Из русскоязычных респондентов, принимающих участие в эксперименте (21 человек – 16 женщин, 5 мужчин), большинство оценивали свой уровень английского как базовый, начальный или средний (66,7%), остальные заявили, что свободно им владеют (33,3%). Данная информация играла значимую роль в эксперименте, поскольку мы попытались разграничить особенности восприятия концепта «шутливая невежливость»/ «banter» на русском и английском языках соответственно. Респонденты получали в качестве стимула высказывание об исследуемом событии в обобщенном виде. Респондентом предлагалось задать любое количество вопросов для выяснения деталей произошедшего события. Количество вопросов и время на выполнение задания не было ограничено. Инструкция к опросу выглядела следующим образом:

Представьте, что вам говорят следующее:

«Недавно на вечернем шоу один из гостей неудачно пошутил про другого. Даже, можно сказать, оскорбил его». Ваша задача подробно узнать об этом событии, задав как можно больше вопросов, которые, на ваш взгляд, смогут прояснить ситуацию. Выпишите эти вопросы в любом порядке. Количество вопросов не ограничено.

Основные задачи данного эксперимента: 1) Изучить то, каким образом заданная оценка влияет на активацию ментальных событийных структур; 2) Рассмотреть аспекты, связанные компонентом события «участники»; 3) Обратить внимание на проблему внутрикультурного варьирования ментальных репрезентаций события, рассмотрев ее на основе сравнения гендерных особенностей событийных структур.

В результате проведенного эксперимента в ответ на стимул события было получено 88 вопросов-реакций (24 муж., 64 жен.). Собранный мини-корпус вопросов был структурирован в соответствии с разными параметрами и компонентами события. Сперва представлена структура события, связанная с развитием события во времени – событие в ретроспективе, само событие и событие пост фактум. Или, руководствуясь терминологией В. Я. Шабеса, речь пойдет о Пресобытии, Эндособытии и Постсобытии.

Таб. 1. Экзоструктура события

	Муж. %	Жен. %	Вместе %	Примеры заданных вопросов
Пресобытие	33,3%	23,4%	26,1%	Что вызвало такое поведение гостя? Он сделал это специально? Были ли [гости] в конфликте? Как вел себя гость, в адрес которого направлены столь грубые слова? Давно ли знают друг друга эти два гостя? и т.д.
Эндособытие	33,3%	40,6%	38,6%	Что именно он сказал/ что было оскорбительного? С какой интонацией он это сказал? О чем была шутка/ на какую тему/ затронули что-то важное/ семью/ друзей/ партнеров/ идентичность/ ориентацию? и т.д.
Постсобытие	29,2%	28,5%	28,4%	Как отреагировал гость, над которым пошутили? Как отреагировали другие гости? Оскорбленный гость что-то ответил? Изменило ли это событие атмосферу в этом выпуске? Попытался ли шутник потом извиниться? Как изменились отношения между этими людьми? и т.д.

Несмотря на небольшой разрыв процентного соотношения между классами вопросов, по данным, представленным в таб. 1, все же видно, что предпочтение отдается Эндособытию. Особенно эту тенденцию можно наблюдать у респондентов-женщин. Вопросы респондентов-мужчин уравнились по всей триаде Пресобытие – Эндособытие – Постсобытие. Интересные результаты дает структуризация вопросов по компонентам Эндособытия. Центром внимания в данном случае оказалось содержание поступка (25%). Респондентов в первую очередь интересовала тема, затрагиваемая в шутке и фактор уместности поднятой темы (*Затрагивала ли шутка кого-то важного для человека, над которым пошутили (его семью, друзей, партнеров)?, Он как-то пытался задеть его чувства? Идентичность? Ориентацию? Он пошутил, связав это с репутацией героя?*). Можно предположить, что в восприятии респондентов на фактор уместности/неуместности шутки влияет степень интимности темы – если говорящий пересекает черту между личным и общественным в общении с другим лицом, например шутит о семье, партнерах, самовыражении реципиента, то коммуникативный акт реализован неудачно и приводит к негативным результатам. Однако, чтобы разграничить оскорбление и шутливую невежливость, необходимо рассмотреть еще один важнейший аспект, который фигурировал в вопросах респондентов довольно часто. Это компонент «участники» (14,7%), особенно отношения между ними (*Давно ли знают друг друга эти два гостя?, Были ли они в конфликте?, Они знакомы?*). То есть, смело можно сделать вывод, что та самая граница уместности/неуместности шутки может сдвинуться ближе к личности реципиента в том случае, если между ним и говорящим установлены приятельские или дружественные отношения. И наоборот – если участники знают друг друга на протяжении непродолжительного периода времени, то граница дозволенности отодвигается дальше, вплоть до того, что, возможно, только что представленным гостям не следует в своих шутках затрагивать темы, входящие в радиус личности одного и другого.

Вопросы, затрагивающие компонент места (7,9%), сосредотачивались на формате шоу и стране выпуска, а также доступности этого шоу в Интернете. В силу генерализованности стимула, в котором не было представлено примера конкретного комедийного шоу, такая направленность вопросов, вероятно, связана с многообразием подобного рода передач – начиная с «family friendly» шоу Джимми Киммела и заканчивая юмористическим интернет-шоу «Что было дальше?», суть которого как раз и заключается в намеренных поддразниваниях и оскорблениях в адрес гостя.

Любопытно, что у способа совершения действия оказался самый низкий показатель (6,8%), однако вопросы затрагивали разные прагматические аспекты предполагаемого высказывания и намеренность/случайность высказывания (*В каком контексте была сказана шутка?, С какой интонацией он это сказал?, Первый человек пошутил специально или скорее использовал неудачную шутку?*). Вероятно, под контекстом шутки респонденты подразумевали ситуативный контекст, который предполагает учитывание экстралингвистических факторов, влияющих на восприятие высказывания. Интонационные модели, применяемые в речи, по мнению респондентов, могут привести к коммуникативной неудаче и недопониманию между участниками разговора, если интонационный рисунок, использованный в речи говорящего, не соответствовал ожиданиям реципиента. Параметр намеренности высказывания также определяет границу грубости и шутовой невежливости – намеренно высказанная «неуместная» шутка будет воспринята негативнее, чем необдуманная фраза. Однако, возникает вопрос, каким образом определять намеренность высказывания. Вероятно, об этом может свидетельствовать последующая реакция говорящего, на чем и фокусируются остальные группы вопросов, о которых речь пойдет далее.

Несмотря на то, что компонент «участники» не занимает доминирующую позицию в приведенной статистике опроса по

Эндособытию, большая часть вопросов о Пресобытии и Постсобытии была направлена на выяснение отношения к событию как непосредственных участников события, так и гипотетического участника коммуникативного события, который сообщил о произошедшем. Относительно общего количества вопросов они занимают следующую позицию: вопросы об оценке события его непосредственными участниками – 25% муж., 19,6% жен. (*Как отреагировал гость, над которым пошутили? Как отреагировали зрители и свидетели данной ситуации? Извинился ли человек, неудачно пошутивший?*), вопросы об оценке события участниками коммуникативного события по поводу произошедшего – 3,1% жен. (*Как вы считаете это была неудачная шутка или завуалированное оскорбление?, А как бы Вы отреагировали на подобную выходку?*). Роль аудитории при оценке происходящего заключается в том, чтобы дать моментальную реакцию на высказывание. И если высказывание не соответствует ожиданиям зрителей, следует соответствующая реакция или полное ее отсутствие. Вопрос о том, извинился ли автор шутки, свидетельствует об аспекте осознанности совершенного действия. То есть, по наличию подобной реакции мы можем судить, было ли высказывание обдуманное или его намеренность была минимальной.

Более того, среди респондентов-женщин были вопросы о том, как изменились отношения между участниками пост фактум (*Комментировали ли как-то шутник и человек, над которым пошутили это событие позднее?, Как изменились отношения между этими людьми?*) и об общей обстановке на шоу (*Продолжили ли они беседу после шутки?, Была ли она напряженной?, Изменило ли это событие атмосферу в этом выпуске?*). Следовательно, эмоциональный компонент является неотъемлемой частью ментальных структурах о событии и служит отдельным параметром оценки этого события.

Анализ результатов эксперимента показывает, какие аспекты события оказываются в центре внимания респондентов русскоязычного сообщества и,

соответственно, позволяет понять, какие ментальные репрезентации должны послужить основой для изучения текстового описания и дискурсивных стратегий для создания эффекта «шутливой невежливости». Таким образом, для последующего исследования средств создания эффекта шутливой невежливости можно выделить следующие критерии, определяющие границу между шутливой невежливостью и оскорблением: 1) затрагиваемая тема + степень близости и давности знакомства участников коммуникативного акта; 2) степень дозволенности тех или иных форм высказываний, регулируемая форматом шоу; 3) намеренность/ случайность высказывания, определяемая дальнейшей реакцией коммуникантов; 4) реакция аудитории при оценке происходящего.

1.5.2 Ценности в стереотипных ожиданиях

В данном психолингвистическом эксперименте на стереотипные ролевые ожидания было опрошено 23 русскоязычных респондента. Им было предложено продолжить предложения одного типа (X должен...) о трех видах ролей в рамках вечернего шоу – ведущий, гость, зрители в студии.

В силу генерализованной формулировки стимула «Предложите ряд возможных концовок следующих предложений», респонденты отвечали относительно общего представления о данных ролях, а также приводили варианты того, как исполнитель той или иной роли должен реагировать в ситуации нарушения нормативной функции данного дискурса. Результаты эксперимента показали тесную связь стереотипов о социальных ролях с системой ценностей. Из всего пласта ответов об обязанностях ведущего можно распределить концовки предложений на несколько групп:

1. Основные ожидания к исполнителю роли, связанные с выполнением непосредственных обязанностей, налагаемых ролью (54,09%)
 - а. Действия ведущего, связанные с непосредственным участием в шоу

Представить гостя, направлять шоу в нужное русло, уметь быстро реагировать на любую ситуацию, следить за атмосферой в студии и предотвращать возникновение и нарастание конфликтов, грамотно говорить, развлекать гостей (24,3%)

- б. Действия ведущего, связанные с предварительной подготовкой к шоу:

Хорошо знать знаменитостей, быть в курсе новостей о знаменитостях, (тактично) задавать вопросы, уметь расположить к себе абсолютно любого гостя или зрителя, уметь находить общий язык с гостем (21,6%)

- с. Действия ведущего, связанные с разрешением нарастающего напряжения во время шоу

Разрядить обстановку, перевести тему, сгладить возникший конфликт шуткой (8,1%)

2. Ожидания, предъявляемые к качествам исполнителя соответствующей роли (45%)

Быть с чувством юмора, быть остроумным, обладать хорошим чувством юмора и обаятельностью, быть харизматичным и уверенным, быть уверенным в себе, быть коммуникабельным, быть вежливым, быть доброжелательным, быть тактичным.

Как можно заметить, в отношении роли ведущего респонденты акцентируют внимание на высоком профессионализме ведущего, его умении вести беседу без выхода за рамки дозволенного (тактичность), осведомленности касаясь гостей и актуальных тем и готовностью предотвращать неловкие ситуации на шоу. Следовательно, можно выделить несколько ценностей для роли ведущего – *харизматичность, коммуникабельность, тактичность, инициативность.*

Второй стимул был связан с социальной ролью гостя, и концовки предложений касаясь данной роли можно структурировать аналогичным путем:

1. Основные ожидания к исполнителю роли, связанные с выполнением непосредственных обязанностей, налагаемых ролью (44%)

Завладеть вниманием зрителя, следовать за инициативой ведущего в разговоре, интересно отвечать на заданные вопросы, вести себя так, как заложено в его образе и имидже, быть разговорчивым и идти на контакт, принимать активное участие в шоу, понимать шутки ведущего и уметь пошутить в ответ.

2. Ожидания, предъявляемые к качествам исполнителя соответствующей роли (40%)

*Быть **вежливым**, быть с чувством юмора, быть искренним и незамкнутым, быть открытым, быть расслабленным, хорошо выглядеть, быть достаточно открытым и расположенным к ведущему и публике, быть интересным.*

Любопытно, что по мнению респондентов гость должен придерживаться конкретного образа, а не показывать себя настоящего. Соответственно у зрителей есть ожидания относительно поведения того или иного гостя. Помимо того, среди некоторых респондентов звучали ответы об обязательном компоненте вовлеченности гостя в разговор. Очевидно, что люди смотрят подобные шоу ради развлечения, а пассивные, безынициативные гости и их короткие односложные реплики не принесут зрителю удовольствие. Итак, для роли гостя ключевыми ценностями выступают *открытость, интересность, имидж*.

И наконец классификация ожиданий относительно роли зрителей, находящихся в студии вечернего шоу, выглядит следующим образом:

1. Основные ожидания к исполнителю роли, связанные с выполнением непосредственных обязанностей, налагаемых ролью (75%)

Хлопать, аплодировать по сигналу, смеяться в нужные моменты, радоваться, активно реагировать на происходящее в виде реакций (звуков, жестов), но не перетягивать внимание на себя, улыбаться если их снимают, задать вопрос звезде, если это подразумевает формат ток-шоу.

2. Ожидания, предъявляемые к качествам исполнителя соответствующей роли (16,6%)

Быть вежливыми, быть активными.

Как показал опрос о роли зрителей шоу, по мнению респондентов, зрители не полноценные участники коммуникативного события, а наблюдатели коммуникативного акта («не перетягивать внимание на себя»), чья функция подразумевает активную реакцию на происходящее и почти приравнивается к наложенному закадровому смеху в ситкоммах. Некоторые респонденты предложили вариант «*вообще не важны*», что говорит либо об отсутствии интереса у телезрителей к реакции зала, либо существующей тенденции у некоторых шоу не расценивать зрителей в студии как потенциальных участников события и не задействовать их в особых рубриках.

Обилие ответов, содержащих требования ко всем участникам коммуникативного акта проявлять доброжелательность говорит о межкультурной асимметрии, поскольку многие респонденты упоминали в своих ответах слова «тактичность» и «вежливость», вероятно, интерпретируя шутивную невежливость как явление с негативной коннотацией и проецируя подобное поведение на себя.

Результаты следующего эксперимента, в котором респондентов попросили привести слова-ассоциации к сочетанию «шутивная невежливость/banter», позволяют убедиться в вышесказанном. Кроме того,

мы заранее собрали данные об уровне владения респондентами английским языком, чтобы разбить полученные данные на несколько групп и проанализировать то, как по-разному данное явление интерпретируется на русском и английском языках.

Стоит заметить, что в определении «banter» заложено значение отличное от того, что есть в шутливой невежливости. По определению веб-словаря Cambridge Dictionary, «*banter (n) – conversation that is funny and not serious*». The Britannica Dictionary определяет banter как «*a talk in which people make jokes about each other in a friendly way*». Collins Dictionary: «*Banter – teasing or joking talk that is amusing and friendly*». В большинстве определений данный термин имеет положительную коннотацию. Рассмотрим, какие ассоциации вызвал данный термин у русскоязычных респондентов:

Таб. 2

Уровень владения языком/ характер ассоциации	Базовый/начальный уровень	Средний уровень	Свободно владеют
Нейтральная/ положительная (40,3%)	Сарказм (5), черный юмор	Сарказм (2), шутовское оскорбление, стеб, неформальное общение, словесное соревнование, борьба за внимание, подтрунивание (4), острозычие	Юмор (2), поддразнивание (5)
Отрицательная (59,7%)	Невоспитанность (2), тупость (3), грубость, оскорбление, издевка, пренебрежение, высокомерие	Надменность (2), язвительность, токсичное общение, глупость, нетактичность, хамство (2)	Неуважение (7), высокомерие (7), необразованность (2), зависть, низкая самооценка

Из представленных ответов становится ясно, что перевес пришелся на восприятие явления в негативном ключе. Нейтральные ответы хотя и не остались в абсолютном меньшинстве, но составили всего 40%. Однако, это дало нам представление о том, какими по мнению респондентов

стилистическими приемами оперирует говорящий, создавая эффект шутливой невежливости (сарказм – 11,3%, (черный) юмор – 4,8%), и о важности взаимодействия участников коммуникативного акта (словесное соревнование, борьба за внимание).

Не раз упомянутое “поддразнивание/подтрунивание” (14,5%) перекликается с английским «teasing». Возможно, это говорит о степени родства между ним и исследуемым нами явлением в ментальной картине русскоязычных респондентов.

Данное исследование показывает, что ментальные репрезентации ценностей и социальных ролей тесно взаимосвязаны и влияют как на общее представление о процессах взаимодействия членов общества, так и оказывают значительное влияние на коммуникацию между ними.

Выводы по главе I

Данная работа посвящена исследованию лингвистической реализации шутовой невежливости в контексте комедийного шоу «The Graham Norton Show». Юмористический теледискурс представляет собой особый вид медиадискурса, сочетающий в себе характеристики личностно-ориентированного и статусно-ориентированного дискурса и отличающийся особой наполненностью стилистическими и экстралингвистическими средствами, что продиктовано основной его целью: развлечение зрителей.

Определением шутовой невежливости (banter) занимались многие исследователи, и сложность этого процесса была вызвана природой самого явления в силу его субъективности. Ларина, Лич, Браун и Левинсон – все отмечают важность контекстного восприятия высказывания собеседником, и относят ее к функции воздействия языка.

К определяющим факторам эффекта шутовой невежливости (banter) можно причислить: 1) реакцию реципиента, 2) социальную близость участников коммуникации 3) взаимное позитивное впечатление участников коммуникации друг о друге. Кроме того, ритуализированная реализация banter служит неким предохранителем в процессе коммуникации: в то время как в личностно-ориентированном виде дискурса любые нарушения в коммуникационном поведении становятся причиной конфликта, в юмористическом теледискурсе можно «безнаказанно» быть невежливым, если все участники коммуникации воспринимают эти нарушения как часть «ритуала».

После изучения монографии Карасика было выделено несколько составляющих успешной реализации юмористического высказывания: 1) реакция адресата, 2) статусное неравенство, 3) отсутствие знаков запрещения смехового общения. В работе Хей было также отмечено, что также смех является очевидной составляющей, но далеко не единственной.

Для идентификации успешной реализации юмора используется широкий спектр контекстуальных и лингвистических сигналов, включая тон голоса говорящего и звуковую и словесную реакцию аудитории.

В работах по изучению юмористического дискурса жанры, которые являются актуальными для данного исследования, относятся к т. н. жанру разговорного юмора, то есть к смеховому общению, реализующемуся в устной неподготовленной речи. В список этих жанров входят, например, «teasing», «banter» и «mock impoliteness». В контексте юмористического теледискурса шутивная невежливость выполняет функцию смягчения содержащегося в ней «лицоугрожающего» высказывания. На основе ряда исследований (Браун и Левинсон, Холмс, Коттхофф, Леннокс-Террион и Эшфорт) были выявлены стратегии юмора в рамках выражения шутивной невежливости: 1) стратегия смягчения («средство модификации иллокутивной силы» [Holmes, 1984]), 2) переосмысление критического замечания, 3) поддержка собеседника, 4) конкуренция с собеседником, 5) самоуничижение.

В работах о гендерных лингвистических исследованиях Лакофф, Марлоу, Дженкинс и Коттхофф были найдены черты, присущие мужским и женским тактикам смехового общения: 1) Мужчины чаще, чем женщины, шутят над другими, 2) женщины шутят о себе и своих переживаниях (шутка как средство достижения взаимопонимания), 3) женщины чаще, чем мужчины, активно поощряют коммуникативный успех оратора, поддерживая его смехом, 4) для женщин и других притесняемых групп самый безопасный прием шутки – сделать себя объектом шутки, 5) мужской юмор характеризуется как самовосхваление, в то время как женский полагается на контекст и является минимально инвазивным. Итак, в тактике мужского смехового общения превалирует некое «доминирование»: самовосхваление, привлечение внимания посредством пренебрежения основной линии беседы, в то время как женский юмор направлен на вовлечение и поддержку

участников коммуникации, а также создание «связей» между общим повествованием и воспроизводимой шуткой.

Был также проведен ряд экспериментов, основанных на методике В. Я. Шабеса, позволивших выявить важнейшие критерии определения шутливой невежливости. Интеррогативный эксперимент «Событие» был направлен в основном на изучение того, каким образом внутрикультурное варьирование влияет на ментальные репрезентации события. Стоит отметить, что присутствие лингвокультурологических расхождений понимания исследуемого явления привело к более прямолинейным и однозначным ответам, что помогло нам на стадии выборки материала для последующего анализа. Результаты эксперимента показали, какие аспекты события оказываются в центре внимания респондентов русскоязычного сообщества и, соответственно, позволяют понять, какие ментальные репрезентации должны послужить основой для изучения текстового описания и дискурсивных стратегий для создания эффекта «шутливой невежливости». В центре внимания респондентов в контексте Эндособытия оказался аспект «содержания поступка» (25%) – тема, затрагиваемая в шутке и фактор уместности поднятой темы.

Интеррогативный эксперимент «Ценности в стереотипных ожиданиях» показал, что в отношении роли ведущего респонденты акцентируют внимание на высоком профессионализме ведущего, его умении вести беседу без выхода за рамки дозволенного (тактичность), осведомленности касаясь гостей и актуальных тем и готовностью предотвращать неловкие ситуации на шоу. По мнению респондентов гость должен придерживаться конкретного образа, а не показывать себя настоящего, соответственно у зрителей есть ожидания относительно поведения того или иного гостя. Зрители в студии, по мнению респондентов, не полноценные участники коммуникативного события, а наблюдатели коммуникативного акта, чья функция подразумевает активную реакцию на происходящее

Итак, для последующего исследования средств создания эффекта шуточной невежливости можно выделить следующие критерии, определяющие границу между шуточной невежливостью и оскорблением: 1) затрагиваемая тема + степень близости и давности знакомства участников коммуникативного акта; 2) степень правдивости высказываний; 3) намеренность/ случайность высказывания, определяемая дальнейшей реакцией коммуникантов; 4) реакция аудитории при оценке происходящего.

Глава II. Лингвистический анализ шутовой невежливости

2.1 Классификация выявленных средств создания шутовой невежливости

Выбранные для анализа отрывки относятся к выпускам комедийного шоу «The Graham Norton Show». Формат шоу подразумевает встречу нескольких гостей из телевизионной, музыкальной, спортивной и киноиндустрии в студии шоу с целью обсудить их актуальные проекты в неформальной обстановке, располагающей к юмористической тональности полилога. Предполагается, что в таком коммуникативном общении превалирует компонент импровизации, однако не исключено, что участники действуют по заранее разработанному скрипту. Особенность применения стратегии шутовой невежливости участниками шоу заключается в том, что она не всегда гарантирует создание положительного образа отправителя речи, однако в случае если участниками коммуникации сохраняется баланс грубых и хвалебных высказываний о собеседнике, угроза лицу минимизируется и положительная репутация отправителя сохраняется.

В ходе анализа выпусков комедийного шоу было выявлено несколько видов развития диалога/ полилога, содержащего шутовую невежливость как стратегию создания положительного образа себя и своих собеседников с целью дальнейшей коллаборации и рекламы своего проекта. Реализация шутовой невежливости в контексте анализируемого нами комедийного шоу имеет следующую структуру и разновидности:

1. Многорепликовая шутовая невежливость (череда совместных юмористических фантазий)
 - Минимально взаимодействующий юмор
 - Поддерживающий юмор
 - Самоуничижительный юмор

2. Однорепликовая шутливая невежливость

В ходе отбора материала учитывались следующие критерии:

- 1) затрагиваемая тема,
- 2) степень близости и давности знакомства участников,
- 3) степень правдивости высказывания о реципиенте,
- 4) намеренность/ случайность «ликоугрожающего» замечания, определяемая дальнейшей реакцией и вовлеченностью реципиента в диалог (+ реакция других участников коммуникации и аудитории).

Критерии выявления многорепликового юмора заключались в наличии ответных высказываний других участников коммуникации, продолжающих юмористический образ, созданный отправителем речи. От вида ответных реплик в свою очередь зависел тип развития диалога/ полилога. В том случае, если реципиенты проявляют минимальную реакцию или не имеют таковой вообще, диалог приравнивается к минимально взаимодействующему. В обратном случае, когда и отправитель, и реципиент имеют совместный вклад в юмористический образ, диалог интерпретируется как поддерживающий. Когда же реципиент имеет весомую степень вовлеченности в создание эффекта шутливой невежливости и при этом подчеркивает те или иные личные характеристики, которые высмеиваются отправителем речи, такой диалог приравнивается к самоуничижительному типу.

Однорепликовый юмор является прямой противоположностью многорепликовому, поскольку такой вид диалога/ полилога не поддерживается тем участником коммуникации, на которого направлена шутливая невежливость, в то время как вовлеченность остальных участников либо минимальна, либо вовсе отсутствует.

2.1.1 Шутливая невежливость в форме многорепликового юмора

- Минимально взаимодействующий

(1)

STILLER: I collect stuff from movies and mainly the Star Trek memorabilia because I love Star Trek.

GERVAIS: Oh, such a nerd.

THE HOST: Have you never been in a Star Trek.

STILLER: No, never been in a Star Trek, but I love the original series. So I have the Gorn head from the original series from the episode «Arena»—

GERVAIS: (pointing at the audience) Like they know what that is!

THE HOST: I'm just nodding.

GERVAIS: (imitating smoking a pipe) Hmmm, the Gorn head... He is a real collector! What the fuck is the Gorn head? It's like someone you hate in prison.

В данном полилоге показан наглядный пример того, как шутливая невежливость достигается посредством прагматических средств стереотипизации и отчуждения говорящего от большинства. Бен Стиллер, рассказывая о своем увлечении коллекционированием сувениров со съемочных площадок фильмов, в особенности сериала «Звездный путь», получает от другого гостя, Рики Джервейса, прозвище «ботана». Этот прием навешивания ярлыков на людей, увлекающихся кино или литературой жанра научной фантастики и фэнтези на сегодняшний день уже давно перестал быть оскорбительным, поскольку когда-то бывшее меньшинство «ботаников» переросло в огромные фандомы, заручившиеся поддержкой крупных кинокомпаний. Однако далее Джервейс высмеивает Стиллера по той же схеме, апеллируя к тому, что он потерял внимание зрителей из-за описания деталей, которые может понять только узкий круг людей, т. е. фанаты «Звездного пути». Для создания комического эффекта и ослабления грубости высказывания Джервейс прибегает к пародированию с элементом сарказма,

изображая критика с курительной трубкой, одобряющего вкус Стиллера. В ответ на положительную реакцию зрителей в зале (смех) Джервейс дает красочное сравнение упомянутого персонажа «the Gorn head» (рогоголовый) с оскорбительной кличкой, которую заключенные используют по отношению к объекту их издевок. Использование обсценной лексики можно расценивать и как усиление негодования говорящего, выражающего также непонимание зрителей, и как контраста с образом вычурного критика.

(2)

THE HOST: And you're sitting beside Hugh Grant. I know you're a fan.

MARTIN: I'm a giant fan of Hugh

GRANT: Likewise, likewise.

MARTIN: Do you want to see my tattoo?

THE HOST: Have you got the Hugh—

MARTIN: No, I haven't.

THE HOST: Didn't you send him fanmail?

MARTIN: I sent him fanmail as a 40-year-old man.

THE HOST: So, recently.

GRANT: Not so much since the restraining order, but... No, it was really nice of you. I was very flattered.

MARTIN: Every time I've ever met Hugh he's very grumpy, he's like, «Whatever, rock star, fuck off». And then starts flirting with your other half...! It was after «A Very British Scandal», I thought, «I'm going to tell Hugh that I think he's wonderful». Because I've loved his work ever since he started 45 years ago...

No, but I really have. And after British Scandal and Paddington 2, I thought...I think I just wrote, "Hey, I love you."

GRANT: It was very nice.

MARTIN: And he replied, and it was very gracious.

THE HOST: That's all good. Yeah.

GRANT: I don't come out of this too badly.

Из отрывка беседы Криса Мартина и Хью Гранта ясно, что собеседники малознакомы, и в то время как Грант до последнего сохраняет дистанцию, переходя на серьезную тональность разговора («*No, It was really nice of you*»), и позволяет себе только одну шутовую реплику, подразумевающую чрезмерную одержимость собеседника его медиа-личностью («*Not so much since the restraining order...*»), в ответ Крис Мартин, минимизируя созданный за него образ приверженного фаната, прибегает к иронизированию. Рассказывая о предыдущих мимолетных встречах с Хью, он утрирует имидж актера, выставляя его как ворчливую звезду, ёмко передавая прямую речь посредством парцелляции («*Whatever, rock star, fuck off*»), и беспардонного сердцееда («*And then starts flirting with your other half*). В то время как эти высказывания могут однозначно восприниматься как шутовая невежливость в силу утрированности образов, упоминание возраста, как ни странно, оказывается самой «рискованной» частью диалога, поскольку не содержит в себе ни преувеличения, ни очевидной неправды, а только констатацию фактического числа лет актера в индустрии («*I've loved his work ever since he started 45 years ago...*). Даже несмотря на то, что интенция музыканта, возможно, заключалась в другом, например, подчеркнуть свой искренний интерес и то, как долго он следит за творчеством звезды (переход из юмористической тональности речи в серьезную можно проследить за счет смены темы, а также замечания с наречием-усилителем «*No, but I really have*», акцентирующим внимание на истинной интенции говорящего), и Грант, и прочие гости, и аудитория считают это как очередной комедийный прием, поддразнивание.

(3)

(Discussing new Robbie Williams album)

TENNANT: Is that you [on the cover] nuddy?

WILLIAMS: Yes, that's me.

TENNANT: How much photoshopping did you [use]?

WILLIAMS: Well, no, I yo-yo with my weight and I just want there to be evidence that at some point I did look like that.

THE HOST: But you have to be match fit if you know that this kind of photoshoot is coming up.

WILLIAMS: Well, I was kind of match fit at that point.

THE HOST: So you said: «Quick, take a picture».

Обсуждая новый альбом Робби Уильямса, гости обратили внимание на обложку, где певец предстает обнаженным в образе «Мыслителя» Огюста Родена. Аллюзия на знаменитую скульптуру не остается без внимания: Дэвид Теннант, кто и был инициатором обсуждения визуального оформления альбома, задает вопрос о том, насколько было подвержено фотошопу изображение. Именно прямолинейность вопроса позволяет увидеть его шуточный оттенок, а его интерпретация может пойти двумя противоположными путями. С одной стороны, кажется, будто Теннант имплицитно высказался о том, что Уильямс не может приблизиться к той физической мощи, которая изображена в известной скульптуре, потому певец скорее всего прибег к дополнительным мерам улучшения своего внешнего вида на фотографии. С другой стороны, импликация могла заключаться в абсолютно обратном и принять форму комплимента – певец так хорошо выглядит на данной фотоснимке, что кажется, будто не обошлось без фотошопа. Далее в реплике Уильямса внимание цепляет производный глагол «yo-yo», в котором заложена метафора действия игрушки йо-йо – непрерывно двигаться вверх и вниз, постоянно менять свое положение. Уильямс употребляет этот глагол, говоря о своем весе и причине того, почему он решился на такую фотосессию (запечатлеть пик своего физического состояния и хранить это как предмет гордости). Этот принцип будет отзеркален в последней реплике, произнесенной ведущим. Ссылаясь тот элемент метафорического глагола «to yo-yo», который передает скорость

колебания игрушки, ведущий создает такой смеховой образ, будто певец только что достиг подходящего для фотосессии физического состояния и просит поскорее сделать снимок, потому что его вес вот-вот начнет увеличиваться.

(4)

(about doing stunts)

MCGREGOR: What I can't do in a film is park a car. Like I'm a good driver and I can park a car like the best of all.

THE HOST: All right (as if saying, chill, we got it, we believe you)

MCGREGOR: But when there's a camera crew there, I can't park a car (disappointingly)

GERVAIS: It's tough being an actor. It's not easy.

THE HOST: And the audience goes: «Oh, poor thing!»

В выпуске с участием Юэна МакГрегора актер признается, что сцены, в которых ему нужно парковаться на машине, даются ему с большим трудом. На первую реплику, в которой актер утверждает, что он хороший водитель и обычно он прекрасно паркуется, ведущий говорит «*All right*», что обычно является дискурсивным маркером, который показывает, что мы принимаем какую-то точку зрения или согласны со сказанным. Однако, если обратить внимание на невербальные маркеры коммуникационного поведения ведущего (интонацию и выражение лица), то создаётся впечатление, будто он находится под давлением собеседника и вынужден согласиться. Разумеется, это происходит наигранно и с целью создать атмосферу смехового общения. На реплику о том, как актер не может собраться и выполнить все верно на съемочной площадке в присутствии съемочной группы, другой гость, Рики Джервейс, иронизирует над актером (*It's tough being an actor. It's not easy.*), как бы соглашаясь, что актером быть действительно очень трудно, преувеличивая его страдания. Ведущий подхватывает этот образ и

транслирует мнение аудитории через прямую речь (*And the audience goes: «Oh, poor thing!»*), скорее всего апеллируя к тому, что в зале сидят не такие привилегированные по сравнению с Юэном МакГрегором люди и при этом сочувствуют актеру, в чем и заключается ирония сказанного.

(5)

(talking about the second season of Laurie's show)

THE HOST: The secret's now out that you're not a real captain—

LAURIE: Not a real captain, not a real American, not a real anything. Much like my life.

THE HOST: It is an acting challenge though because you've got to be British pretending to be American.

COLMAN: You've ruined it now because I haven't seen the first series.

THE HOST: Well, sorry. Spoiler alert. It's been lying on the streamer for two years, so... If you were keen you would have seen it by now.

LAURIE: Right. Olivia Colman. Brackets, not keen, brackets.

В новом сезоне сериала с участием Хью Лори продолжается история его персонажа, сюжетный поворот с которым был раскрыт в конце первого. Ведущий и гость обсуждают основные сюжетные моменты персонажа. В данном полилоге присутствуют элементы самоуничижительного юмора. Так, в реплике Лори «*Not a real captain, not a real American, not a real anything. Much like my life*» присутствует анафорический повтор, где с помощью повторяющегося элемента «*Not a real...*» актер за счет прямой градации объясняет особенность своего персонажа, а затем сравнивает это со своей жизненной ситуацией. Оливия Колман в свою очередь вступает в полилог с возмущением, что ей только что раскрыли весь сюжетный поворот, из-за чего ей уже будет не так интересно смотреть сериал. На что ведущий извиняется, но затем подмечает, что сериал был доступен на стриминговой платформе уже два года, поэтому если бы ей было интересно, она уже давно бы его

посмотрела. Лори соглашается с ведущим и, имитируя речь телеграфиста, записывающего информацию с произнесением знаков пунктуации, как будто учитывает на будущее, что Оливии Колман он «не интересен» (*Olivia Colman. Brackets, not keen, brackets*).

- Поддерживающий юмор

(6)

THE HOST: We are all social-distancing now, but you, Ant and Dec, are in a permanent bubble?

DEC: Not a permanent, an occasional one. We bubble up together when we are doing TV shows and stuff.

ANT: Yeah, we just bubble up together.

THE HOST: It sounds so wrong.

ANT: But it feels so right, Graham.

GERVAIS: You know, that's prison talk.

DEC: Bubble up?

THE HOST: Now, pass the soap.

Полилог гостей из примера (4) начинается с вопроса ведущего, в котором он затрагивает тему социальной изоляции, до недавнего времени являвшейся актуальной темой в британском обществе. В нем упоминается вошедшее в обиход выражение «*social bubble*» (социальный пузырь), обозначающее небольшую группу людей, между которыми разрешен физический контакт в период, когда требуется социальная изоляция. Поскольку гости Энт и Дек (Энтони Макпарлин и Деклан Доннели) являются давними близкими друзьями и связаны общей деятельностью, им часто приходится находиться в социальном пузыре, на чем и строится дальнейшая поддерживающая шутливая невежливость. Сначала Энтони употребляет окказионализм «*bubble up*», производный от сочетания «*social bubble*» и имитирующий узуальный фразовый глагол «*meet up/ gather up*», что в свою

очередь порождает ассоциативный ряд, приводящий другому значению слова и соответственно к новому смеховому образу. По этой самой причине в полилоге возникает отсылка к деклассированным группам общества, а конкретно к тюремному юмору. Отправитель шутки в данном случае проводит параллель между совместной изоляцией двух близких друзей и тюремным заключением (*You know, that's prison talk*), на что ведущий употребляет давно устоявшуюся и ставшей шаблонной шутку-панч «Don't drop the soap» (не урони мыло), при этом замыкая конец полилога с его началом, создав кольцевое повторение упоминанием «пузырей».

(7)

DEC: Spiders, snakes – there are a lot of things in Australia that can kill you by just looking at you. And Australians...

BLANCHETT: Can kill you by just looking at you.

GERVAIS: And they hide in your toilet, do they? Or under your sink.

BLANCHETT: Oh, yes, they do.

Реализацию семантической абсурдности можно наблюдать в примере (7). Гости обсуждают стереотипы, ассоциирующиеся с Австралией, откуда родом одна из гостей – Кейт Бланшетт. Деклан Доннели, перечисляя «то, что может убить тебя в Австралии», имея в виду разнообразие ядовитых представителей фауны этой страны, прибегает к гиперболизации «*can kill you by just looking at you*», подразумевая то, какой ужас внушает людям один только вид этих животных. В то время, как он начинает предложение с фразы «*And Australians*», его перебивает Бланшетт, продолжив фразу за него синтаксическим повтором «*can kill you by just looking at you*», при этом приписывая поведенческие паттерны опасных австралийских животных самим австралийцам. Уместность юмористического высказывания в данном контексте подчеркивает то, что отправительница шутки сама родом из Австралии. Продолжая созданный смеховой образ, Рики Джервейс апеллирует к стереотипной ситуации, когда пауков, змей и прочих

«внушающих ужас» животных, в Австралии находят в домах под раковинами и в унитазах, и переносит эту характеристику на упомянутых ранее австралийцев.

(8)

BLANCHETT: When I was at University we decided to make a musical about climate change. Very, very popular. We had three members of the audience and after the interval we had one. There was a musical number about air conditioning.

THE HOST: Oh, of course.

BLANCHETT: (singing a tune) Turn the air on, turn on the air con. (continuing normally) And we were wheeling air conditioners around.

THE HOST: It really made the difference.

BLANCHETT: Yes, it was. You haven't heard of it? It didn't tour.

THE HOST: Without that there might be a climate crisis.

В реализации шуточной невежливости не последнюю роль играет ирония. Так, например, рассказывая о своем опыте работы над мюзиклами Кейт Бланшетт упоминает свои студенческие годы, когда в университете ставили мюзикл о проблеме изменения климата. Описывая мюзикл, Бланшетт иронизирует над его известностью, ставя в контраст два предложения подряд, где в первом присутствуют наречия-усилители (*Very, very popular*), а во втором, с гиперболизацией или без, упоминается мизерное количество зрителей, некоторые из которых к тому же после антракта вовсе покинули зал. Ироничные высказывания продолжает ведущий, возвышая значение спектакля за счет утверждения с интонационно-просодическим окрасом, усиливающим наречие «*really*» (*It really made the difference*). Бланшетт продолжает смеховой образ, как бы обращаясь к окружающим с вопросом, скорее выражающим негодование, чем искренний интерес. Завершающей нотой в данном обмене остроумных реплик стало утрированное

высказывание о климатическом кризисе, что якобы без влияния этого мюзикла возникли бы проблемы с экологией.

(9)

(Talking about a monkey Michelle Williams worked with on a movie)

THE HOST: That must be hard as an actor to act with– I mean–

BONHAM CARTER: Well, maybe she was a professional. You're being a little bit monkeous.

THE HOST: Sorry.

BONHAM CARTER: (mimicking Graham) It must have been hard. (to Michelle) What do you think?

WILLIAMS: She is an incredibly professional monkey. There is nothing she can't do.

Делясь историями со съемок фильма «Фабельманы», в котором было необходимо участие дрессированных животных, Мишель Уильямс рассказывает о своем опыте работы с ручной обезьянкой, на что ведущий утверждает, что актерам, должно быть, тяжело играть на одной съемочной площадке с животными. Не успев дослушать высказывание до конца, его прерывает Хелена Бонем Картер. В ее утверждении в противовес Нортону обезьяна как бы наделяется человеческими качествами, на что намекает эпитет «*professional [monkey]*». Соответственно, следующая реплика, содержащая вполне обоснованное возмущение из-за бестактного высказывания ведущего о профессиональной коллеге Уильямс, логично дополняет предыдущую. Окаzionale эпитет «*monkeous*», в этом предложении, где к тому же грамматическое значение настоящего продолжительного времени выражает раздражение (*You're being a little bit monkeous*), относится к Грэму Нортону. Затем Бонем Картер интересуется личным мнением Уильямс, на что та отвечает с долей иронии, используя усиление «*incredibly*».

(10)

BONHAM CARTER: (about her new role) I have to find her quickly. Where the hell is she?

THE HOST: This is like some sort of personality disorder.

BONHAM CARTER: That's exactly what my therapist says. <...> The Irish has got to move out before I let in another lodger. She's not coming!

Рассказывая о процессе подготовки к очередной роли, Хелена Бонем Картер подмечает схожесть между выдуманными образами, над которыми усердно работают актеры, чтобы внести максимальную правдоподобность в свое исполнение, и реальными людьми. Таким образом в данном отрывке можно наблюдать пример олицетворения. Глагол «to find» реализует свою многозначность за счет буквального его восприятия во второй реплике (*Where the hell is she?*), как будто образ принцессы Маргарет, который так старательно ищет Хелена Бонем Картер для будущего проекта, становится реальным человеком, следовательно и возникает вопрос «Где она, черт побери?». Ведущий, проводя параллель с психическими заболеваниями, сравнивает это олицетворение с расстройством личности (скорее всего подразумевая диссоциативное расстройство личности), когда человек "переключается" на альтернативные личности, может ощущать присутствие двух или более людей, говорящих или живущих у него в голове. Актриса продолжает этот смеховой образ, расширяя олицетворение с помощью яркого уподобления актерских образов, живущих у нее в голове с арендаторами, в то время как образу принцессы Маргарет присуща определенная требовательность, поэтому перед ее «приездом» необходимо, чтобы «съехал» старый образ. Модальная конструкция «has got to» и условие, выраженное настоящим продолжительным временем в значении будущего (*[Otherwise] She's not coming!*), подчеркивают эту требовательность.

(11)

MARGOLYES: I remember when you didn't have a beard.

THE HOST: That's true. I wasn't born with it.

MARGOLYES: When did you start?

THE HOST: I grew this beard around 8 years ago.

MARGOLYES: And you decided to keep it?

Довольно частый гость на шоу Мириам Маргулис отличается особой «резкостью» своих высказываний. Нередко подобные примеры, отправителями которых выступает актриса, попадают в однорепликовой шуточной невежливости в силу особенностей социокультурной динамики общения между более «возрастными» и молодыми гостями шоу. Однако, как можно наблюдать в примере выше, в силу близкой дистанции между ведущим и актрисой, обусловленной давним знакомством, многорепликовость становится уместной. Так, Грэм Нортон на реплику Маргулис о произошедших изменениях в его внешнем виде (*I remember when you didn't have a beard*) парирует саркастическим замечанием, основанным на констатации всеми известного факта, что люди не рождаются с бородами. Получив ответ на свой вопрос о том, как давно он решился на подобный имидж, Маргулис задает еще один с саркастическим оттенком и усиленным смысловым ударением на глагол «*keep*» (*And you decided to keep it?*), намекая на то, что решение было опрометчивым, или шуточно отмечая свое неодобрение. Вообще коммуникативное поведение Мириам Маргулис на «Шоу Грэма Нортона» отличается тем, что интенция ее высказываний не всегда однозначна, поэтому очень сложно интерпретировать степень намеренности использования шуточной невежливости, несмотря на соответствующую реакцию гостей и аудитории.

(12)

BANA: I got a call saying: «You know Ricky's doing this project and blah blah blah and we'll send you the script». I said that I'd love to read what he's doing next, but

asked what's the point of me reading the script. And they went like: «No, he wants you to be in it». I was like: «Does Ricky Gervais know who I am? Does he know I exist?»

GERVAIS: Really?

BANA: Yes, to me it was so bizarre. And I read the script and it was terrible. (everyone laughing) But I was humbled by the fact that he knew who I was.

GERVAIS: And I remember the reason I cast you was because I thought you were a cool sort of brooding thespian. <...> But you started out as a comedian, just like me. And then I found out he was an idiot like me. Yeah, I was like: «He is not cool at all, he is a fucking idiot».

Сперва стоит отметить, что представленный в данном отрывке диалог происходит между недавно познакомившимися приятелями, чье заочное мнение друг о друге было весьма положительным, именно поэтому здесь срабатывает принцип, описываемый в работе Б. Р. Слугоски и У. Тернбулла об интерпретации комплиментов и оскорблений: «оскорбления с большей вероятностью будут интерпретировать как шутивную невежливость, если они направлены на реципиентов, к которым говорящий испытывает симпатию». Так, актеры, делясь историями об их знакомстве, в первую очередь вводят в рассказ высказывания комплиментарного характера: Эрик Бана подчеркивает удивление, которое он испытал, узнав, что Рики Джервейс знает о его существовании («*Does Ricky Gervais know who I am? Does he know I exist?*»), в то время как Рики Джервейс отмечает свое впечатление об актере, как о вдумчивом артисте драмы, чуть ли не приравнивая его к актерам древнегреческого театра, что передается через эпитет «*brooding thespian*» (*I thought you were a cool sort of brooding thespian*). Оба высказывания выступают контрастом последующим проявлениям шутивной невежливости в форме обманутого ожидания. Compliments прерываются высказываниями с противоположной коннотацией (*And I read the script and it was terrible, «He is not cool at all, he is a fucking idiot»*). За счет интенсивного нарастания

положительного впечатления об актерах резкое неожиданное заявление о противоположном создает яркий образ и вызывает бурную смеховую реакцию.

(13)

*MARGOLYES: People do recognize me. And funnily enough in Lithuania—
(some people in the audience cheering)*

THE HOST: Have you come just to see professor Sprout? Are there films are called «Professor Sprout and the Deathly Hallows»?

MARGOLYES: I was mobbed in Lithuania. Maybe because I was Jewish, I don't know. I was the only one left.

RADCLIFF: (to the audience) Sorry.

THE HOST: (pointing at the audience) Stopped cheering now.

Один из редких примеров шутильной невежливости, когда в ней напрямую задействована аудитория. Мириам Маргулис, которая начала рассказывать о том, как ее до сих пор узнают на улице после роли профессора Стебля в «Гарри Поттере и Тайной комнате», перебивают громкими аплодисментами некоторые люди из зала после ее упоминания о поездке в Литву. Ведущий, обращаясь к залу, спрашивает, приехали ли они специально ради нее и называют ли в Литве фильмы о волшебнике «Профессор Стебль и Дары смерти», выражая тем самым широкую популярность персонажа Мириам Маргулис в этой стране. Положительный смеховой образ резко меняется на отрицательный после того, как Маргулис наконец завершает свой прерванный рассказ и говорит, что ее окружили толпой (*mobbed* – имеет как положительную коннотацию «окружить толпой для выражения восхищения или интереса», так и отрицательную «напасть толпой») предположительно из-за того, что она еврейка (*Maybe because I was Jewish, I don't know. I was the only one left.*). Эта шутка, в особенности последняя ее часть о том, что Мириам оказалась единственной еврейкой в Литве, принимает довольно негативный окрас, учитывая историю страны во времена Второй мировой

войны (во время Холокоста немцы убили около 90 процентов литовских евреев, что является одним из самых высоких показателей жертв в Европе). Этим объясняется реакция Редклиффа – он обратился к зрителям с извинениями, а ведущий, пытаясь разрядить обстановку, переводит фокус на зрителей, подмечая, что тем «уже не до смеха».

(14)

(about a new upcoming film)

HORGAN: It's myself and Kristin Scott Thomas in the–

MARGOLYES: Oh! You're working with her? What's she like?

HORGAN: She's so great!

MARGOLYES: I've always disliked her. Is she nice?

HORGAN: She is almost as mad as you.

Данный пример шутиливой невежливости затрагивает одно из имплицитных правил, связанных с агрессивным юмором (Леннокс-Террион и Эшфорт). Эти правила используются для того, чтобы отличить шутиливую невежливость и поддразнивание от «ликоугрожающего» юмора. Одно из этих правил гласит, что отсутствующие члены группы не должны быть объектом шуток, поскольку такое поведение приравнивается к предательству/подлости. Хотя в высказываниях, приведенных в данном полилоге, человек, который не присутствует на шоу, упоминается в негативно-оценочном ключе, нельзя сказать, что они представляют угрозу лицу. Как раз за счет реплики одного из гостей эта угроза минимизируется, поскольку переводит фокус на автора негативного комментария. Так, Шерон Хорган, рассказывая о съемках нового фильма, упоминает свою коллегу по съемкам Кристин Скотт Томас. На что Мириам Маргулис перебивает рассказчицу и с любопытством интересуется, каково это работать с ней. По всем экстралингвистическим и просодическим показателям, улыбке и восходящей интонации, кажется, будто Маргулис симпатизирует упомянутой актрисе, однако это ожидание не

оправдывается, так как в следующей же реплике на ответ «*She's so great!*», она заявляет, что Скотт Томас никогда ей не нравилась (*I've always disliked her*). Хорган на вопрос Маргулис о том, приятна ли она при личном общении, говорит «*She is almost as mad as you*». Сравнение, выраженное через синтаксическую конструкцию «*as... as...*», наречие «*almost*» и применение прилагательного «*mad*» по отношению к Маргулис, что на первый взгляд могло бы создать «ликоугрожающий» образ, в конечном счете этого не делает, поскольку, как уже можно было заметить, социальное лицо Маргулис по теории вежливости Браун – Левинсона относится скорее к негативному типу. Поэтому данное высказывание скорее выступает комплиментом, так как «ненавистная» ей Скотт Томас лишь «почти» такая же сумасшедшая, как она, т. е. не дотягивает до установленной ею планки.

- Самоуничижительный юмор

(15)

(Talking about shooting a film)

BLANCHETT: It was complicated for Rooney because she fell pregnant...Do you still use that expression 'fall pregnant'. As if you fall over and then wake up and be like "Oh, I'm having a baby!". Anyway, so she fell pregnant...

THE HOST: Really, do you fall or get?

GERVAIS: At my age you have a fall.

В данном полилоге (15) представлен пример самовысмеивания или, пользуясь терминологией В.Г. Раскина, смеха над самим собой. Кейт Бланшетт, рассказывая о съемках фильма, на которых ее коллега Руни Мара столкнулась с трудностями в силу ее беременности, употребляет устойчивое выражение «*to fall pregnant*». Актриса засомневалась в актуальности его использования, что привело к юмористическому отступлению, в котором буквально интерпретируется первое лексическое значение глагола «*to fall*»,

будто «ты падаешь, просыпаешься и обнаруживаешь, что беременна». Подхватив созданный смеховой образ, Рики Джервейс посредством юмора, затрагивающего тему возраста, дистанцировался от участника, который поднял тему, и перевел внимание на себя по той причине, что граница дозволенности между ними смещается дальше в силу определенных обстоятельств – разница в возрасте, статусе, гендерных различий.

(16)

THE HOST: You did tweet some really good pictures of yourself at the Jubilee celebrations. There is you with Will.one.is.

DAVIES: I love the fact you've outroyaled him with your outfit there as well.

MARGOLYES: Who is that gentlemen?

THE HOST: That's prince William.

MARGOLYES: It never is! (to Will.I.Am.) Is that really prince William?

WILL.I.AM: Not the black one.

MARGOLYES: (playfully) No, the black one's you, I know that.

MARGOLYES: But he is bold in that picture.

WILL.I.AM.: Well, a lot of things are lost there in the top. You can't really see the top of my head there either. As a matter of fact, that whole entire black area is my afro.

DAVIES: Is that what happens if you don't use enough product?

В выпуске, отрывок которого представлен в примере 16, ведущий показывает ряд фотографий, сделанных одним из гостей, певцом Will.i.am. Имя артиста представляет собой своего рода акроним, который образован с помощью расставленных по имени William (Уильям) точек таким образом, что образуются три слова (модальный глагол «*will*», личное местоимение «*I*» и глагол «*to be*» настоящего времени первого лица единственного числа), и потому располагает ко всевозможным каламбурам. Так, например, представляя фотоснимок, на котором певец изображен рядом с принцем

Уильямом, ведущий переиначивает имя члена королевской семьи, заменяя второй и третий элемент акронима на неопределенное местоимение «one» и глагол «to be» настоящего времени третьего лица единственного числа (*Will.one.is*).

Грег Дейвис в свою очередь подмечает необычный для мероприятия наряд артиста на снимке, представляющий собой офицерский сюртук, в то время как принц Уильям одет в рубашку и брюки, и утверждает «*you've outroyaled him with your outfit*». В данном высказывании окказиональный глагол «*to outroyal*» образован по аналогии с глаголом «*to outdo*», означающий «добиться большего или быть лучше, чем кто-то другой», заменой одной части слова на слово «*royal*», очевидно ссылаясь на королевское происхождение принца. Таким образом, Will.i.am. «переиграл» принца Уильяма в плане внешнего вида.

Далее полилог строится на смеховом образе после того, как Мириам Маргулис подметила, что изображенные на снимке выглядят так, будто у них нет волос. Will.i.am. подхватывает это замечание, сперва начав всерьез объяснять причину этого эффекта, но затем создает смеховой образ за счет оптической иллюзии, которая присутствует на фото и говорит, что весь темный фон это его афро (*that whole entire black area is my afro*).

(17)

THE HOST: You've said it's not autobiographical in any way. And yet the character you play is a lot of you.

PERRY: Well, I play a drunk. So, it's a slightly exaggerated form of myself.

MARGOLYES: Were you an alcoholic one time?

PERRY: I still am.

MARGOLYES: Not really?

PERRY: (mockingly slurred speech) Well, I am a recovering alcoholic. I'm glad we are talking about this.

MARGOLYES: Well, you look alright.

Затронутая в данном диалоге тема алкоголизма, которым в какой-то момент своей жизни страдал Мэттью Перри, послужила катализатором защитной реакции актера на прямолинейные вопросы Мириам Маргулис. В результате актер прибегает к пародированию, имитируя речь пьяницы и ссылаясь на шаблонные фразы, произносимые в центрах реабилитации или группах анонимных алкоголиков (*Well, I am a recovering alcoholic. I'm glad we are talking about this*).

(18)

THE HOST: Nothing rude by this, but there is an age difference.

COLMAN: (shows mock offence)

WARD: Is there?

RANGANATHAN: How much older are you, Michael?

THE HOST: Ohh, good one. See, now we feel like shits bringing it up. <...> Were you ever aware of the age difference, Olivia?

COLMAN: There was one particular moment. <...> He once said: «It's my mom's birthday today!». I asked: «How old is she?». He said: «43». And I went: «Okay, Michael, stop talking». I'm quite a chunk older than his mother.

В новом фильме Оливии Колман раскрывается тема отношений между людьми с большой разницей в возрасте. Это одна из центральных тем, поднимающихся в проекте, поэтому несмотря на ее табуированность в рамках светской беседы, ведущий касается ее через вводную фразу «*Nothing rude, but...*», что и послужило триггером следующих юмористических реакций. Актриса наиграно изображает притворную обиду, ее партнер по съемкам Майкл Уорд задает риторический вопрос (*Is there?*), а комик Ромеш

Ранганатан и вовсе переводит фокус с Оливии на ее молодого коллегу, интересуясь, насколько он старше (*How much older are you, Michael?*).

(19)

THE HOST: Can we look at a picture of you in your pop career?

(showing a photo of young Ricky Gervais)

BANA: Which one's which?

MIRREN: Is that you on the right? Wow, look at that!

BANA: And what's the matter with that? What's that two-piece?

GERVAIS: That's called «Seona Dancing». Let's move on.

BANA: (teasingly) What's it called?

GERVAIS: I know what you are doing. You're going: «Ooh, look at you there». You know, I'm not embarrassed by that. I'm embarrassed by this (pointing at his face). Everyone's going: «What the fuck's happened?». I'll tell you what happened. Pizza happened.

Обсуждая музыкальную карьеру Рики Джервейса, с которой начинался его путь в медиа индустрии, ведущий показывает фото молодого Джервейса в составе ню-вейв группы «Seona Dancing», популярной в Великобритании в начале восьмидесятых. После восторженных возгласов гостей Эрик Бана начинает дразнить комика вопросами о том, что это за группа и как она называется. На что тот прямо говорит название группы и просит продолжить шоу, намекая на то, чтобы окружающие больше не поднимали эту тему. Бана на этом не останавливается и переспрашивает комика название, будто не понял или не расслышал. Джервейс «разоблачает» шутивную невежливость коллеги и прямолинейно говорит, что он испытывает стыд не из-за показанной фотографии, а из-за того, как выглядит сейчас. Эмфаза на слово «*happened*» в последующих трех предложениях, где Джервейс объясняет причину своего стыда, выражена несколькими способами. Во-первых,

применением обценной лексики (*What the fuck's happened?*), во-вторых, акцентно-интонационным методом, и наконец, эпифорическим повтором.

(20)

CARR: It's [called] «Changing Ends» because my dad's a footballer; you see my dad was a football manager in town so—

KNIGHT: He never was!

CARR: Yes, he was. Listen, I thought there was a mix up at the hospital as well. Some poor hairdresser looking out the window looking at his son playing football and going: «What? Who will run the salon now?»

Самоуничижительная шутливая невежливость в данном отрывке заключается в игре над стереотипами. Гость шоу, комик Алан Карр, открытый гей, рассказывая о своем новом шоу «Changing Ends», объясняет выбор названия тем, что его отец был футбольным тренером (*to change ends* – меняться сторонами поля). В ответ на искреннее удивление этому факту Беверли Найт, прервавшей его на середине рассказа, Карр говорит, что для него тоже удивителен тот факт, что он действительно является его сыном, пошутив о путанице в роддоме. Расширяя устоявшийся образ, Карр дает альтернативный взгляд с точки зрения гипотетического родного отца, наблюдающего из окна, как его сын играет в футбол, в шоке от того, «кто же теперь будет руководить салоном красоты». Карр самокритично играет над стереотипными увлечениями и интересами людей разной сексуальной ориентации.

Итак, многорепликовый юмор или череда совместных юмористических фантазий (*joint fantasizing*) [Kotthoff, 2007] состоит из коротких диалогов, воспроизводимых участниками для формирования целостной сцены, которая основана на гиперболизации ситуации, доведения ее до абсурда. Наблюдаемый в данном случае феномен состоит в том, что предыдущее

абсурдное предложение всегда можно остроумно переформулировать. Минимально взаимодействующая разновидность многорепликового юмора была выделена нами по той причине, что многие исследуемые примеры представляли череду юмористических фантазий одного участника, но ответные реплики либо сводились до минимума, либо отсутствовали вовсе. Поддерживающий юмор является прямой противоположностью минимально взаимодействующего, поскольку в нем коммуниканты проявляют максимальную вовлеченность в полилог и в результате созданный образ усиливается за счет общего коммуникативного вклада.

Шутливую невежливость в виде самоуничижительного юмора мы также рассматриваем как один из вариантов развития смехового общения. В этом случае отправитель речи намеренно произносит такое суждение о себе, которое дает возможность остальным участникам общения развить шутку, объектом которой становится отправитель высказывания. Как мы уже выяснили, способность смеяться над собой позволяет разрядить обстановку, и кроме того, подобный прием считается одним из самых безопасных реализаций шутливой невежливости с точки зрения сохранения лица.

2.1.2 Шутливая невежливость в форме однорепликового юмора

Данный вид реализации шутливой невежливости был выделен по той причине, что высказывание в нем имеет наиболее ярко выраженную «агрессивность» высказывания и редко сопровождается «сглаживанием» в виде шуток в противовес или поддержку высказывания, или самоуничижительным юмором. В этом случае ведущий обычно прибегает к отвлечению внимания сменой темы или переходом на последующий сегмент шоу. Нередко сам ведущий выступает отправителем однорепликовой реализации шутливой невежливости:

(21)

THE HOST: Have you met these people before?

COSTNER: You know, I've watched admired an-and laughed and they're, I mean...

Jesus Christ, why did I come on the show?

THE HOST: The others are thinking it, you've said it.

COSTNER: That's nice, you've really helped me a lot.

THE HOST: What's nice is you've come out here tonight looking like Kevin Costner. (segways into another topic)

Представив американского гостя Кевина Костнера остальным участникам шоу, ведущий задал ему вопрос о том, знаком ли он с кем-то из присутствующих. По определенным причинам актер растерялся и, пытаясь тактично сказать, что никого из гостей не знает лично, но, возможно, видел их работы, стал запинаться. После чего он сделал паузу и задал риторический вопрос, зачем вообще пришел на передачу (*Jesus Christ, why did I come on the show?*), вероятно, с долей самокритики, поскольку шоу позиционируется как разговорное (*talk-show*). Ведущий подметил, комически ссылаясь на очевидное, что актер озвучил то, что думают остальные (*The others are thinking it, you've said it*). Судя по реакции актера, выраженной саркастическим замечанием «*That's nice, you've really helped me a lot*» (*Как здорово, вы мне очень помогли*), шутливая невежливость ведущего была воспринята не совсем положительно. Однако, ведущий, попытался компенсировать свою «грубость» повтором прилагательного «*nice*» употребив ее во вводной синтаксической конструкции, которая подводит к утверждению, переходящее в новую тему (*What's nice is you've come out here tonight looking like Kevin Costner*). Помимо этого, высказывание «*looking like Kevin Costner*» имеет комплиментарный характер.

(22)

THE HOST: But you have met [the Queen of England].

BONHAM CARTER: I have met her. She-

COLMAN: Did you?

BONHAM CARTER: Yes, a couple of times

COLMAN: I didn't know this.

BONHAM CARTER: You didn't ask.

В данном примере происходит т. н. профанизация сакрального [Карасик, 2002: 257]. Участники обсуждают подготовку актрис к исполнению ролей членов королевской семьи в телесериале о правлении Елизаветы II («Корона»). Ведущий упоминает случай, когда королева Елизавета вручила Хелене Бонем Картер Орден Британской империи в 2012 году. На что Оливия Колман удивленно переспросила актрису, перебив ее на полуслове. Бонем Картер подтвердила свои слова, добавив, что видела королеву не раз. После того, как Колман сказала, что не знала об этом, Бонем Картер непринужденно ответила «You didn't ask» (*Так ты не спрашивала*), как бы выставляя встречу с королевой чем-то посредственным и абсолютно не важным. Соответственно сам факт упоминания награды в комедийном контексте подтверждает высокую степень социальной и культурной ценности этого явления. Более того, если обратить внимание на экстралингвистические факторы, манера и выражения лица, с которым это произносит Бонем Картер можно имплицитно распознать, как пренебрежение к Колман за то, что та не знает о таком важном моменте из биографии актрисы.

(23)

The host: You've said, Olivia, that you are not a great one for the research.

Bonem Carter: (interrupts) That's an understatement.

Colman: (shows mock offence)

Bonem Carter: Sorry, love you.

В том же выпуске несколькими моментами позднее состоялся диалог, представленный выше, между двумя актрисами. Ведущий, цитируя саму Колман, говорит, что она не сильна в исследовании персонажей, основанных

на реальных людях, на что Бонем Картер проговаривает себе под нос «*That's an understatement*» (Это еще мягко сказано). Колман, поворачиваясь к актрисе, изображает обиду, и Бонем Картер извиняется, добавляя «*love you*». Здесь шутливая невежливость принимает формат общения очень близких друзей, даже сестер, что очень выгодно для рекламной кампании их нового проекта, поскольку актрисы представляют сериал о королевской семье, в котором они играют сестер, Елизавету и Маргарет.

(24)

MARGOLYES: Who did you play?

FRY: (interrupts) Paris. I remember.

RUDD: (surprised) Really? Wow, I'm touched.

THE HOST: Thank God, somebody remember.

Эффект однорепликовой шутливой невежливости в данном примере достигается посредством сочетания риторических и просодических средств. Когда Пол Радд рассказывает о своем участии в фильме База Лурмана «Ромео + Джульетта» 1996 года, Маргулис, которая тоже в нем снималась, спрашивает, кого тот играл. Стивен Фрай отвечает за Радда (*Paris. I remember. – Париса. Я помню.*), что очень трогает актера. Ведущий, употребляя в своем высказывании эмфазу «*Thank God!*» и ставя смысловое ударение на слово «*somebody*», скорее всего имплицитно критикует забывчивость Маргулис.

(25)

(about Banksy street art appearing on some man's property)

SHEEN: He was very stressed out by it, so we ended up paying for some security and getting [the art] protected.

THE HOST: (pointing at the photo of the wall with an art piece) Did you pay for these traffic cones? I mean, you really went all out.

Здесь Майкл Шин рассказывает о случае, когда на стене гаража его знакомого появилась граффити. По городу распространились слухи, что эта работа уличного художника Бенкси, из-за чего у граффити периодически возникали толпы людей, что заставляло сильно нервничать владельца постройки. Шин говорит, что для того, чтобы помочь мужчине справиться с ситуацией, он заплатил за охрану и средства защиты арт-объекта. Все это время на экране была показана фотография стены. Грэм Нортон, указывая на дорожные конусы и ленту, перекрывающую проход к стене, спрашивает, заплатил ли он за все это и добавляет «*I mean, you really went all out*», преуменьшая поступок актера за счет иронии.

(26)

THE HOST: Miriam Margolyes, have you been banned from daytime television?

MARGOLYES: Well, I said «twat», the worst thing you can say.

The host: Is it?

MARGOLYES: But they sent me a list of the things [you shouldn't say on TV].

THE HOST: And you've memorized it?

Реализация шуточной невежливости в данном отрывке происходит посредством того, что ведущий иронизирует над типичным поведением своей давней знакомой, актрисы Мириам Маргулис. Когда ведущий спрашивает о случае, после которого ей запретили появляться на дневном телевидении, Маргулис объясняет, что случайно произнесла слово «*twat*», что было наихудшим из того, что можно было сказать. На удивленную реакцию ведущего она продолжила объяснять, что ей отправили список слов, запрещенных к произнесению на телевидении. Нортон с иронией спрашивает «*And you've memorized it?*» (*И ты выучила его наизусть?*).

(27)

THE HOST: Were you able to celebrate your birthday?

MARGOLYES: Yes, I was. I had a Zoom, which was actually kind of ghastly.

FRY: And I was one of the little squares on an enormous screen.

MARGOLYES: Everybody talks at once. That's a trouble.

FRY: Yes. I heard your beautiful voice say: «I'd like you all to shut up, please, while I speak».

Еще один пример иронии в случае выражения шутливой невежливости между двумя близкими друзьями. Мириам Маргулис рассказывает, что ей пришлось отмечать день рождения в Zoom, что было продиктовано обстоятельствами всеобщей социальной изоляции из-за распространения коронавируса. Актриса охарактеризовала это прилагательным «*ghastly*», подчеркивая свое крайне негативное отношение к ситуации. Стивен Фрай упомянул, что также был «*one of the little squares on an enormous screen*» (одним из квадратиков на огромном экране) – пример синекдохи, который производит визуальный эффект, яркое впечатление на слушателей. Маргулис подмечает, насколько хаотичным оказалось празднование из-за проблем со связью и тем, что все друг друга перебивали, на что Фрай говорит «*I heard your beautiful voice say: “I'd like you all to shut up, please, while I speak”*». Подобное контрастное сочетание передает насмешку актера и вызывает удивление.

(28)

JACKMAN: I have since found out when I was being asked if I was interested about the role, eight other actors were being asked at the same time including Daniel Craig.

LEVY: I was approached to play Bond. Not James Bond. I gotta say, I've been compared to Hugh Jackman so many times. But you know the difference between us really is professionalism. [long pause] I have very little.

Шоу Грэма Нортонa отличается тем, что в студию приглашают сразу несколько гостей разной степени популярности (т. н. A-listers, B-listers, C-listers и т. д.). В выпуске, из которого был взят данный пример, участвовали Джуди Денч, Хью Джекман, Майкл Б. Джордан и Юджин Леви. Зачастую именно такая разнородность становится одной из причин, по которой возникает шутивная невежливость: юмористический теледискурс подобного формата как правило содержит стратегии, применяемые участниками для переключения внимания на себя. Что и делает в данном примере Леви. Он утверждает, что его часто сравнивают с Хью Джекманом, однако это не является правдой, что и порождает юмористическую атмосферу, поскольку актеры не совсем не похожи друг на друга, начиная с их внешности и заканчивая киножанрами, в которых они работают. (*But you know the difference between us really is professionalism. [long pause] I have very little*). Актер продолжает созданный смеховой образ, подмечая, что разница между ними на самом деле заключается в профессионализме. Все экстралингвистические факторы намекают на следующее содержание имплицатуры: Леви больший профессионал, чем Джекман. Однако, выдержав довольно долгую паузу, актер все же с долей самокритики признает, что в нем профессионализма гораздо меньше.

(29)

THE HOST: Your character, professor Sprout, which is in the second film and the last film—

MARGOLYES: I should have been in all of them. That was a grave oversight (to Daniel Radcliff) and I'm holding you responsible.

RADCLIFF: I told them!

В данном примере представлен отрывок из выпуска, в котором участвовали два актера, известные по франшизе о Гарри Поттере. При упоминании ведущим, что персонаж Мириам Маргулис был во второй и

последней картинах, актриса настаивает, что должна была присутствовать во всех фильмах. По ее мнению, это было серьезной оплошностью создателей фильмов (*That was a grave oversight*). Эпитет «*grave oversight*» демонстрирует субъективную оценку, имплицитно выражающую мысль Маргулис о том, что франшиза могла бы быть намного успешнее, если бы в ней чаще появлялся ее персонаж. После чего актриса обращается к Дэниелу Рэдклифф и заявляет, что вся ответственность лежит на нем. Рэдклифф поддерживает созданный Маргулис образ и, изображая вину, восклицает «*I told them!*».

(30)

HORGAN: Can I say hi to my daughter Sadhbh who's doing her GCSEs?

THE HOST: It's not a radio show.

HORGAN: I promised her. Good luck, Sadhbh.

THE HOST: Tweet about that. (shows a scissor gesture to someone behind the camera) It's not in. We don't care. (changes demeanor) Good luck.

Здесь шутливая невежливость выражена в категоричности ведущего. На просьбу гостя передать привет своей дочери, которая на момент съемок сдает выпускные экзамены, Нортон, за счет кинесических средств (мимики и взгляде) выражает оскорбление и непонимание, напомнив, что они не на радио. Чтобы его шутливая реплика не была воспринята как невежливость, ведущий продолжает нарочитый смеховой образ, показывая редакторам шоу, стоящим за кадром, жест, изображающий ножницы, и сопровождая это репликой «*It's not in. We don't care*» (*Этого не будет [в выпуске]. Нам все равно*). Затем «сбрасывает» образ и сам желает дочери актрисы удачи.

(31)

CARR: (talking about his home renovation show) I know people are really cynical with the telly but we were there all the time in like forty degrees heat–

BLANCHETT: Are you handy?

CARR: No, I'm not. (reprimandingly) You clearly haven't seen the show. I'm a moron.

Шутливая невежливость в данном примере выражена с помощью дополнительных просодических средств вербального общения. Кейт Бланшетт после рассказа Алана Карра о его участии в новом шоу о ремонте спрашивает у комика, «рукастый» ли он, апеллируя к его способностям к ручному делу. Алан Карр на вопрос актрисы уверенно отвечает, что нет, после чего с интонацией упрека говорит «*You clearly haven't seen the show*» (*Вы явно это шоу не смотрели*). «Сглаживанием» невежливости для создания шутливого образа комик переходит к самокритике, называя себя «*moron*» (*кретин*).

(32)

COSTNER: I kind of have to be like a salesman with that... with that thing for the carpets...

MIRREN: Vacuum.

COSTNER: Yes, that's right, the vacuum cleaner.

GERVAIS: You're fired! You're the worst salesman ever.

В примере выше Кевин Костнер приводит метафорическое сравнение работы актера во время промоушн кампании фильма с работой продавца пылесосов, однако запинаясь и не может вспомнить слово, которое затем ему подсказывает Хелен Миррен. Рики Джервейс, не упуская эту «оплошность» актера, создает на ее основе смеховой образ, примеряя на себя роль работодателя и имитируя его речь: «*You're fired! You're the worst salesman ever!*» (*Ты уволен! Ты худший продавец на свете!*).

(33)

THE HOST: So presumably you've all been to the Met Gala.

BONHAM CARTER: Nope.

EVERYONE: You haven't?

RIHANNA: It's because you wear dresses like that.

Шутливая невежливость в данном отрывке реализуется за счет давней и на данный момент не раз упомянутой в шоу шутке о необычном и слегка нелепом платье Хелены Бонем Картер. «Ликоугрожающий» аспект в замечании Рианны о том, что Хелену Бонем Картер не зовут на Мет Гала из-за ее стиля, минимизируется посредством того, что эта особенность (странность наряда), уже была упомянута его владелицей и не раз было объектом шутливых замечаний в шоу.

Итак, однорепликовая шутливая невежливость как правило состоит из одного ответного шутливого/ саркастического высказывания в сторону отправителя речи без какой-либо реакции в виде продолжения юмористического образа. Такое замечание характеризуется особой «агрессивностью», которая не воспринимается всерьез за счет ряда прагматических факторов: близость коммуникантов, очевидная нереальность содержания высказывания и пр. Нередко коммуникант с целью отметить несерьезность своей реплики допускает «сброс» саркастического образа и дополняет шутливую невежливость «примирительным» высказыванием.

2.2 Средства и стратегии создания эффекта шутливой невежливости

Участники комединого ток-шоу для достижения юмористического эффекта оперируют самыми разнообразными стилистическими приемами и стратегиями. За счет приемов создается яркий смеховой образ, который становится некой основой, позволяющей отправителю речи беспрепятственно воспроизводить «ликоугрожающие» высказывания и

применять «невежливые» стратегии. Помимо того, что образность является одним из ключевых условий юмора, ее отсутствие создает риск неверного истолкования коммуникативного намерения говорящего.

Из проанализированных примеров мы выделили следующие стратегии, с помощью которых отправитель речи достигает эффекта шуточной невежливости, подчеркивая «недостатки» реципиента:

- 1) упоминание возраста (примеры 2, 15, 18, 19),
- 2) упоминание внешности (примеры 3, 11, 16, 19, 33),
- 3) упоминание черт характера и привычек (2, 12, 14, 17, 23, 25, 27, 28),
- 4) стереотипизация относительно национальности и/или специфичным интересам (примеры 1, 7, 13, 20).

Остальные примеры, не относящиеся к представленной классификации, интерпретируются как шуточная невежливость контекстуально.

Лексические, синтаксические и лексико-синтаксические средства создания эффекта шуточной невежливости помогают создать яркий смеховой образ:

- метафора

I yo-yo with my weight and I just want there to be evidence that at some point I did look like that

- ирония

– *But when there's a camera crew there, I can't park a car (disappointingly).*

– *It's tough being an actor. It's not easy.*

– *And the audience goes: «Oh, poor thing!»*

- сарказм

– *So I have the Gorn head from the original series from the episode «Arena»–*

– (pointing at the audience) Like they know what that is! (imitating smoking a pipe) *Hmmm, the Gorn head... He is a real collector! What the fuck is the Gorn head?*

- каламбур

(to Will.I.Am) *You did tweet some really good pictures of yourself at the Jubilee celebrations. There is you with **Will.one.is**.*

- олицетворение

(about a new role of Princess Margaret) *That's exactly what my therapist says. <...> The Irish has got to move out before I let in another lodger. She's not coming!*

- ЭПИТЕТ

*And I remember the reason I cast you was because I thought you were a cool sort of **brooding thespian**.*

- синекдоха

*And I was **one of the little squares** on an enormous screen.*

- ОККАЗИОНАЛИЗМЫ

– *Not a permanent [social bubble], an occasional one. We bubble up together when we are doing TV shows and stuff.*

– *Yeah, we just **bubble up** together.*

– *That must be hard as an actor to act with [a monkey]– I mean–*

– *Well, maybe she was a professional. You're being a little bit **monkeous**.*

*I love the fact you've **outroyaled** him with your outfit there as well.*

- сравнение

– *I've always disliked her. Is she nice?*

– *She is almost **as mad as you**.*

What the fuck is the Gorn head? It's like someone you hate in prison.

Tiny bladder. Bladder like a pea.

- градация

*Not a real **captain**, not a real **American**, not a real **anything**. Much like my life.*

- риторический вопрос

– *Nothing rude by this, but there is an age difference.*

– *Is there?*

*You know, I've watched admired an-and laughed and they're, I mean... Jesus Christ, **why did I come on the show?***

- прямая речь

*Every time I've ever met Hugh he's very grumpy, he's like, «**Whatever, rock star, fuck off**».*

*And the audience goes: «**Oh, poor thing!**»*

*Everyone's going: «**What the fuck's happened?**».*

- анафора

Not a real captain, not a real American, not a real anything.

- эпифора

*Everyone's going: «**What the fuck's happened?**». I'll tell you what **happened. Pizza happened.***

Немаловажную роль в восприятии высказывания в качестве шуточного также играют просодические и экстралингвистические средства.

- эмпфаза

- смысловое ударение

- интонация
- пауза
- мимика/жесты
- пародирование

Выводы по главе II

Данное исследование нацелено на исследование средств создания эффекта шуточной невежливости в юмористическом теледискурсе на материале британского комедийного шоу «The Graham Norton Show». Основной целью участников шоу является реклама своего проекта, а одной из задач создание юмористического эффекта, который способствует развлечению зрителей и привлечению внимания к собственной персоне.

В ходе анализа выпусков комедийного шоу было выявлено несколько видов развития диалога/ полилога, содержащего шуточную невежливость как стратегию создания собственного положительного образа и рекламы своего проекта. Реализация шуточной невежливости в контексте анализируемого нами комедийного шоу имеет следующую структуру и разновидности: 1) Многорепликовая шуточная невежливость (череда совместных юмористических фантазий), включающая в себя минимально взаимодействующий юмор, поддерживающий юмор и самоуничижительный юмор, 2) Однорепликовая шуточная невежливость.

Многорепликовый юмор или череда совместных юмористических фантазий (joint fantasizing) состоит из обмена многочисленными репликами между всеми участниками коммуникации. Многорепликовый юмор характеризуется наибольшей образностью, достигаемой за счет разнообразных стилистических приемов.

Однорепликовая шуточная невежливость отличается меньшей степенью взаимодействия между участниками коммуникации. Данный вид диалога сводится к отсутствию ответных реплик реципиента и минимальному вовлечению прочих участников коммуникации. Примечательно, что такой вид общения имеет высокую степень «агрессивности», которая минимизируется следующими прагматическими факторами: близость коммуникантов и очевидная нереальность содержания высказывания, а также дополняющая

реплика отправителя речи, смягчающая изначальное «ликоугрожающее» высказывание.

Стратегии создания эффекта шутливой невежливости, обнаруженные в результате анализа примеров, представляют собой упоминания тех или иных аспектов личности человека, на которого эта «невежливость» направлена. Эти аспекты шутивно интерпретируются как недостатки, что и порождает нужный эффект. К данным стратегиям относятся:

- 1) упоминание возраста,
- 2) упоминание внешности,
- 3) упоминание черт характера и привычек,
- 4) стереотипизация относительно национальности и/или специфичным интересам.

Среди средств создания эффекта шутливой невежливости были выделены лексические (метафора, ирония, сарказм, каламбур, олицетворение, эпитет, синекдоха, наречия-усилители, окказионализмы), синтаксические (риторический вопрос, прямая речь, парцелляция, анафора, эпифора), лексико-синтаксические (сравнение, градация), а также просодические (эмфаза, смысловое ударение, интонация, пауза) и экстралингвистические приемы (мимика/ жесты, пародирование).

Заключение

Таким образом, в данном исследовании мы рассмотрели лингвистическую реализацию шуточной невежливости (banter) в контексте юмористического теледискурса на материале британского комедийного шоу «The Graham Norton Show», а также предложили метод анализа исследуемого явления, совмещающий прагмалингвистический, стилистический и дискурс-анализ.

В ходе анализа выпусков комедийного шоу было выявлено несколько видов развития диалога/ полилога, содержащего шуточную невежливость как стратегию создания положительного образа себя и своих собеседников с целью дальнейшей коллаборации и рекламы своего проекта. Реализация шуточной невежливости в контексте анализируемого нами комедийного шоу имеет следующую структуру и разновидности:

3. Многорепликовая шуточная невежливость (череда совместных юмористических фантазий)
 - Минимально взаимодействующий юмор
 - Поддерживающий юмор
 - Самоуничижительный юмор
4. Однорепликовая шуточная невежливость

В ходе отбора материала учитывались следующие критерии:

- 5) затрагиваемая тема,
- 6) степень близости и давности знакомства участников,
- 7) степень правдивости высказывания о реципиенте,
- 8) намеренность/ случайность «ликоугрожающего» замечания, определяемая дальнейшей реакцией и вовлеченностью реципиента в диалог (+ реакция других участников коммуникации и аудитории).

Также в ходе анализа были выявлены стратегии и средства создания эффекта шуточной невежливости. К стратегиям относятся: 1) упоминание возраста, 2) упоминание внешности, 3) упоминание черт характера и привычек, 4) стереотипизация относительно национальности и/или специфичным интересам. Средства включают в себя лексические (метафора, ирония, сарказм, каламбур, олицетворение, эпитет, синекдоха, наречия-усилители, окказионализмы), синтаксические (риторический вопрос, прямая речь, парцелляция, анафора, эпифора), лексико-синтаксические (сравнение, градация), а также просодические (эмфаза, смысловое ударение, интонация, пауза) и экстралингвистические приемы (мимика/ жесты, пародирование).

В рамках дискурсивного подхода к исследованию (не)вежливости и особенностей юмористического теледискурса были проанализированы протяженные отрывки диалогов/полилогов, что позволило прийти к следующим выводам:

1. Вид дискурса, в котором протекает взаимодействие между участниками, чье основное коммуникативное намерение заключается в смеховом общении в рамках телевизионного шоу, диктует степень позволительной интенсивности шуточной невежливости, тем самым расширяя спектр лингвистических средств, лексем и тем, которыми может оперировать участник. Ритуализированность (не)вежливости (грубости) в данном виде дискурса снижает риск коммуникативной неудачи.

2. На интенсивность «невежливости» шуточного высказывания влияет наличие в речи отправителя следующего: 1) стилистических средств (лексических, синтаксических, лексико-синтаксических); 2) экстралингвистических средств; 3) взаимодействие адресата шуточной невежливости в построении юмористического образа. В случае их

минимального проявления или отсутствия вообще, шутливая невежливость интерпретируется как грубость.

3. Способ реализации шутливой невежливости напрямую зависит от индивидуального стиля общения и языковой личности говорящего;

Дальнейшие перспективные направления данного исследования:

- исследование прагмалингвистических особенностей британского/американского/ австралийского вечернего комедийного шоу;
- сравнение особенностей средств создания эффекта шутливой невежливости на материале американского и британского/австралийского юмористического теледискурса.

Список литературы

1. *Арутюнова Н. Д.* Стратегия и тактика речевого поведения // Прагматические аспекты изучения предложения и текста. Киев: Глобус, 1983. С. 37-56.
2. *Бейлинсон, Л. С.* Функции институционального дискурса // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, № 3 (7), 2009. С. 142-147.
3. *Жельвис, В. И.* Поле брани. Сквернословие как социальная проблема – М.: Ладомир, 2001. С. 155-197.
4. *Йоргенсен м. В., Филипс Л. Дж.* Дискурс-анализ. Теория и метод / Пер. с англ. 2-е изд., испр. Х.: Гуманитарный центр, 2008.
5. *Карасик В. И.* О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5-20.
6. *Карасик, В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.
7. *Крысин Л. П.* Речевое общение и социальные роли говорящих. // Социально-лингвистические исследования. Ред. Л. П. Крысин, Д.Н. Шмелева. М.: Наука, 1976. С. 42-52.
8. *Кусоцкая, Е. С., Трощенко, Е. В.* Средства речевой агрессии в американском общественно-политическом дискурсе, 2002.
9. *Ларина, Т. В.* Категория вежливости в аспекте межкультурной коммуникации: (на материале английской и русской коммуникативных культур), 2003.
10. *Ларина (Григорьева) Е. Г.* Ток-шоу как жанр телевизионного дискурса и его конститутивные признаки: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://volsu.ru/persons/id/publication.php?id=000002663>. (Дата обращения: 22.02.2023).
11. *Могилевская Э.* Ток-шоу как жанр ТВ: происхождение, разновидности, приемы манипулирования // Научно-культурологический журнал:

- [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main>. (Дата обращения: 22.02.2023).
12. *Салихов А. Ю.* Лингвопрагматические особенности дискурса ток-шоу (на материале английского и русского языков): Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Тюмень: Тюменский гос. ун-т., 2016.
 13. *Троценкова Е. В.* Психолингвистический эксперимент «событие с заданной оценкой» (в американской культуре). Известия Самарского научного центра Российской академии наук, № 14(2-1), 2012. С. 235-243.
 14. *Троценкова Е. В.* Ценности в стереотипных ожиданиях относительно роли Politician и в коммуникативных стратегиях в американской культуре. СПб.: Известия РГПУ им. А.И. Герцена, № 156, 2013. С. 86-94.
 15. *Троценкова, Е.В.* Взаимодействие стереотипов в коммуникативных стратегиях американского общественно-политического дискурса. СПб.: Вестник СПбГУ. Язык и литература, Т.14, Выпуск 2, 2017. С. 248-274.
 16. *Шабес В.Я.* Событие и текст. М.: Высш.шк., 1989.
 17. *Шабес, В.Я., Е.В. Троценкова, Т.М. Потанова, Л. Иварссон, У. Дамбер, Г. Бостедт.* Когнитивно-лингвистические основы экспериментального исследования систем российских и шведских ценностей // Вопросы когнитивной лингвистики, №2 (031), 2012. С. 67-78.
 18. *Archer, D., Aijmer, K. and Wichmann, A.* Pragmatics. Routledge, 2012.
 19. *Bousfield, D.* Impoliteness in Interaction. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2008.
 20. *Bousfield, D. and Culpeper, J.* Impoliteness: eclecticism and diaspora. An introduction to the special edition // M. de Gruyter: Journal of Politeness Research, Volume 4, 2008. P. 161-168.
 21. *Brown, P. and Levinson, S.* Some Universals in Language Usage. Cambridge University Press, 1987.

22. *Coates, J.* Gossip revisited: language in all-female groups. London: Longman, 1989. P. 94-121.
23. *Culpeper, J.* Impoliteness: Using Language to Cause Offence. Cambridge University Press, 2011.
24. *Culpeper, J. and Terkourafi, M.* Pragmatic Approaches (Im)politeness // Culpeper, J., Haugh, M. and Kádár, Z.D. (Eds.) The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness. Palgrave Macmillan, 2017. P. 11-39.
25. *Culpeper, J., Bousfield, D. and Wichmann, A.* Impoliteness revisited: With special reference to dynamic and prosodic aspects // Journal of Pragmatics, Volume 35, Elsevier, 2003. P. 1545-1579.
26. *Fairclough, N.* Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. Longman Publishing, New York, 1995.
- Fink, E. L. and Walker, B. A.* «Humorous responses to embarrassment». Psychological Reports, 40, 1977. P. 475-485.
27. *Habermas, J.* The theory of communicative action. Vol. 1. Reason and the rationalization of society. Heinemann, London, 1984.
28. *Hay, J.* Gender and Humour: Beyond a Joke. Unpublished Master's thesis. Victoria University of Wellington, Wellington, New Zealand, 1995.
29. *Hay, J.* No Laughing Matter: Gender and Humour Support Strategies. Wellington Working Papers in Linguistics 8, 1996. P. 1-24.
30. *Holmes, J.* Modifying Illocutionary force. Journal of Pragmatics 8, 1984. P. 345-365.
31. *Holmes, J.* Sharing a laugh: pragmatic aspects of humour and gender in the workplace. Journal of Pragmatics 38, 2006. P. 26-50
32. *Jenkins, Mercilee M.* What's so funny? Joking among women. In Bremner. S., Caskey, N. and Moonwomon, B., editor, Proceedings of the first Berkeley Women and Language Conference, California, 1985. P. 135-151.
33. *Kotthoff, H.* Oral genres of humor. On the dialectic of genre knowledge and creative authoring. Pragmatics 12, 2007. P. 263-296.

34. *Kotthoff, H.* Scherzen und Lachen in Gesprächen von Frauen und Männern. *Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und Wissenschaftlichen Grundlegung*, 38(3), 1986. P. 16-28.
35. *Leech, G.* *Principles of pragmatics.* Routledge, 1983.
36. *Leech, G.* *The Pragmatics of Politeness.* Oxford University Press, 2014.
37. *Lennox Terrion, Jenepher and Blake E. Ashforth.* From 'I' to 'we': The role of putdown humour and identity in the development of a temporary group. *Human Relations* 55.1, 2000. P. 55-88.
38. *Marlowe, L.* A sense of humor. *Imagination, Cognition and Personality*, 4(3), 1984. P. 145-154.
39. *Norrick, N.* *Conversational Joking: Humor in Everyday Talk.* Bloomington: Indiana University Press, 1993.
40. *Pollio, H.* Notes toward a field theory of humour. In *Handbook of Humour Research Vol.1*, edited by Paul McGhee and Jeffrey Goldstein, New York: Springer, 1983. P. 213-230.
41. *Rokeach M.* *Understanding Human Values: Individual and Societal.* N.Y., 1979.
42. *Tolson, A.* ed. *Television talk shows: Discourse, performance, spectacle.* Routledge, 2001.

ПРИЛОЖЕНИЕ

(1)

(talking about a new Matt Damon film)

DAMON: I was surprised that I hadn't heard [the story] and it's these guys who were our age (points at other guests, himself included), middle-aged guys who

BONNEVILLE: (visibly confused looks around the studio)

DAMON: I mean, roughly.

THE HOST: He's still chasing that Colin Firth dream.

DAMON: There's a number of times I came up to him on set and told him how much I loved The King's Speech. (continues telling the plot of the film)

BONNEVILLE: (takes a sip of his beverage)

DAMON: (interrupts his speech) You've picked up the glass.

MURRAY: It's a great story. Keep talking. (picks up his own glass)

DAMON: This is the only way I'm gonna get out of here sober. I'm gonna answer every question.

(2)

THE HOST: Here's a little clip of the movie. It's George Clooney who plays the head «Monuments» man.

DAMON: Of course.

THE HOST: Of course, he is the head one.

MURRAY: He wrote it and directed [it]. What's he gonna do? (rolls his eyes mockingly)

(3)

BONNEVILLE: And then at the bottom there was another name for my part which they'd failed to wipe out so you know... I was thrilled. (sees the reaction of the host) And I'm not going to tell you!

THE HOST: Give us a clue! Was it an English person?

BONNEVILLE: It was actually, yeah.

MURRAY: It's Victoria Beckham.

BONNEVILLE: (starts mockingly choking Murray) You said you wouldn't tell!

(4)

(about Bonneville's character in Downton Abbey)

THE HOST: Lord Grantham, and I think this is fair to say, he's always wrong.

BONNEVILLE: You know when your name comes out of a dog's arse and the titles...

THE HOST: Lady Cybill. You killed her. Blood on your hands.

MURRAY: You killed someone on the show?

BONNEVILLE: No, I didn't.

DAMON: (in accusatory manner) Murderer! Murdere-er!

BONNEVILLE: Dr. Clarkson, okay? Up to then—

MURRAY: (puts finger in his ears) Don't tell me! I haven't seen the show.

(5)

BONNEVILLE: (stands up and leaves the studio) Excuse me. I gotta go pee.

(points at Murray and Damon) Close ups on them.

THE HOST: Tiny bladder. Bladder like a pea.

MURRAY: With all due respect, we have commercials in America. He can go and do this in the middle.

THE HOST: We just keep going. BBC. Bladders of steel.

(6)

(about Behind the Candelabra movie)

DAMON: We felt a big...(long pause) ahh, sense of responsibility. (Murray chuckles)

THE HOST: Keep talking. Don't pause there.

MURRAY: Remember that night when you were going over the script in your woolly jumper? (reference to earlier picture of Bonneville in a jumper)

BONNEVILLE: It's my favourite jumper!

DAMON: I actually asked to wear a woolly jumper in every single scene.

MURRAY: (mimicking Damon) Is this a scene where I take off my woolly jumper?

DAMON: «So, in this scene in the hot tub am I gonna be in my woolly jumper?»

BONNEVILLE: (to the host) Have many guests walked off the show?

(7)

THE HOST: What everybody wants to know is if you do the wink.

RANGANATHAN: I know what everyone is thinking, because I got it on social media: «He is sort of winking all the time anyways (referring to his droopy eyelid). They should call it “The Weakest Wink”».

(8)

THE HOST: But some of these songs you were writing when you were, what, 14, 15?

CROOKES: es, there is one that I wrote when I was 15.

THE HOST: It obviously stood the test of time.

CROOKS: I changed one lyric but other than that, yeah.

THE HOST: What was the lyrics that you changed?

CROOKS: It was the word «but» turned into «because».

RANGANATHAN: It comes with maturity, doesn't it?

(9)

(about his dance lessons for a movie)

BUTLER: I never danced before I was so self-conscious. So, it's really opened up a lot now.

THE HOST: So when you are alone you do dance.

BUTLER: Or if I'm at a party where nobody has cell phones.

THE HOST: Ooh, (sarcastically) one of those good parties.

(10)

(about his running technique on shooting a film)

LOWDEN: It was very sort of expressive as I would probably describe it. So, I had to tighten it up quite a lot.

THE HOST: Did you get the Tom Cruise arms? (mimicking Tom Cruise running)

LOWDEN: It sounds like you get a pair of them in a pack. The first director was about the same height as Tom so like it was very easy for him to be tight. Whereas when you're long and tall (points at Banjo, who is nodding) yeah...although I bet, you're very good at being tight.

THE HOST: (to the camera with a panic expression) If you've just tuned in...

(11)

BUTLER: Maybe sometimes I have a southern twang, but I don't think this is southern. If I tried to sound like Elvis, I would sound very different right now.

THE HOST: Don't do it.

BUTLER: You would have to pay extra for that.

(12)

LOWDEN: What they actually phoned was three tons of pure gold billion, which then had a street value of 26 million sterling.

YEOH: Oh, that's worth stealing.

THE HOST: Michelle is in the van now.

(13)

LOWDEN: It was one of the first major times that blue-collar criminals worked with white collar criminals. And because it was the 1980s, and I'm told that the 1980s was a, you know, a Daft Era...

THE HOST: Don't look at me. What would I know about it, Jack?

(14)

SHYAMALAN: There is this new generation that is getting to see these movies. So, guys, don't say anything to your kids, please. Just let them watch.

GELLAR: (to M. Night Shyamalan) Can I tell you the most embarrassing story?

SHYAMALAN: Oh, no. Did you tell the ending?

GELLAR: No, no. Not of that movie.

SHYAMALAN: Will it be hurtful?

GELLAR: No, to my relationships it almost was. It's a Freddy Prince story. (to audience) Have we all seen "The Sixth Sense" here?

SHYAMALAN: Oh my God! Don't do it!

THE HOST: (expressively with hand gestures) What did he just say?

BECKETT: We are about to see a dead person in a minute.

(15)

SHYAMALAN: As I was watching the clip, I was trying to get out of director mode. I was like «Think of something entertaining to say». Because I was all I was doing was seeing it clinically (proceeds to analyse the scene from the director's point of view)

THE HOST: Is that how you watch everything?

SHYAMALAN: Yeah.

THE HOST: That must be hell!

SHYAMALAN: It's a real issue at our house. Because I have three girls and my wife, and they just want to watch things. They won't let me watch stuff with them because I'll wince, or I'll have involuntary feelings about things that I see.

GELLAR: Please, don't show a clip of me.

(16)

(about the premise of the movie)

SHYAMALAN: <...> and the only way to stop it is if they voluntarily choose to kill one of their own family members.

THE HOST: Oh, no.

BECKETT: I'm immediately dead in my ass. If the dog could survive.

SHYAMALAN: Your story wouldn't be that suspenseful.

(17)

MARGOLYES: I am nearly 75 and it becomes important to be able to get to the toilet when you want to.

PERRY: Is everything OK right now?

MARGOLYES: If I start to fidget, get worried.

(18)

MARGOLYES: I was going home through the meadows and heard rustling above me...almost everything is above me actually.

(19)

MARGOLYES: (about a show tour) I'm going to California...

WILL.I.AM.: (interrupts) That's where I'm from.

MARGOLYES: I know that, darling.

(20)

LADY GAGA: I started using Italian accent 6 months before we started filming and then I stayed in it while we were filming. Which was "super fun" for Adam. I made him deal with that (in Italian accent) every fucking day.

THE HOST: Still doing it.

DRIVER: (checks his watch)

(21)

(a video of Paul Mescal receiving BAFTA)

MESCAL: I'm probably forgetting people and I'm incredibly nervous so um... my mom and dad at home, I love you so much. Thank you. I don't know what else to say. (leaves the stage)

AYOADE: (after a round of applause) What an absolute bastard.

(back at the studio of the show)

AYOADE: Yeah, and I stand by that. Your entire energy was toxic.

(22)

THE HOST: Richard, you go clubbing, don't you?

AYOADE: Well, look, this is a rare night off for me. No, I've never been to a club.

MESCAL: (very quietly) Really?

AYOADE: There wasn't even a gasp from the audience. The audience just as one went: «Uh-huh». Why would I go to a club? I have records at home.

THE HOST: Fair enough.

CORRIN: Do you dance to them at home?

AYOADE: I uh put them on and I make sure they're not scratched. So I just watch that record while it's finished. I'm basically like a lifeguard.

(23)

THE HOST: (to Emma Corrin) This is a weird thing. So your mother... I mean you played Princess Diana because you look like Diana, but your mother even more looks like Diana.

AYOADE: Are you trying to recast «The Crown»?

THE HOST: I'm not sure. I don't want to spoil it for you Richard...

(24)

(Paul Mescal about his father's play)

MESCAL: It was like a one-man play with like loads of crazy costumes, and I only realized towards the very end of the play that he was wearing fake beards and eyes.

THE HOST: Now, either your father's a brilliant actor or you were a bit thick.

MESCAL: Yeah, I was just focusing on the «Maltesers».

(25)

(about the idea for his new book)

AYOADE: I'd see all these uh books which had never been taken out or had only been taken out last time in 1930 in this whole slightly fussy library. And I started to feel sorry for these books and I thought, you know, maybe they're feeling bad like: «I'm not interesting, no one's engaging with me». So that's where the idea came from. It's not autobiographical.

CORRIN: It's autobiographical fiction!

AYOADE: I had to imagine what it was like to not be popular. Let me tell you, that wasn't easy.

(26)

THE HOST: Tomorrow night on BBC One from 7:15. I mean, it's rare to have a perfect— what are you saying, Daniel?

EAST: He's just looked at me and said: «You must be exhausted».

MYRIE: No, he's saying: «I want to be on “Strictly”».

THE HOST: «I own a dinner jacket, so please have me».

(27)

THE HOST: Lovely to see you. Have you come straight from rehearsal?

MCKELLEN: Oh, it's exhausting. Yes, we have. We've come straight from rehearsal. We've got a few days left. Oh, it's fun and games. (to the host) Apart from this show, when did YOU last do a pantomime?

THE HOST: (pretends to struggle) In nineteen...In 1990. In Harrogate.

MCKELLEN: Were you in a frock?

THE HOST: No, no. I played Rolo, I think.

MCKELLEN: Thigh boots?

THE HOST: No, I think I wore those things. Knickerbockers.

MCKELLEN: Was that the attraction of doing this?

THE HOST: It was a job, Ian. It was a job. That was the attraction.

(28)

THE HOST: When I saw that Jennifer Aniston, Reese Witherspoon, Steve Carell is in it, it's about daytime TV—

ANDREWS: I hear it's great, by the way.

THE HOST: Yeah! Well, I told you backstage.

(29)

(about a new show)

ANDREWS: I'm dying to see it, I must say. I really am.

ANISTON: Guess what, it's tonight.

ANDREWS: Oh, is it tomorrow here?

WITHERSPOON: It's tonight everywhere in the entire world.

ANDREWS: So what are we doing here, for God's sake?

(30)

MCKELLEN: (to Julie Andrews) You were saying that you only became famous when you were in movies. Darling, you were famous in our house. (singing) «We will be educating our children»...

ANDREWS: Oh, that's right. It was a radio series, yes.

MCKELLEN: It was a radio series, and the star was—

THE HOST: Even I'm not that old.

(31)

MCKELLEN: When we finished the film, someone suggested we should go to a club. It was an odd club because it wasn't in any sort of premises that I recognize as being congenial to having a good time. It's like an old school or something. At

the door you could pay the entrance submission, but the more you took off before you went in, the less you had to pay.

ANDREWS: I ought to know—

MCKELLEN: Yes, I know you do. I'm going to tell you. I wore my underpants, rather fetching pair of silver lament trousers that someone provided for me, and I still got them at home. Well, and I can't tell you what went on in there.

THE HOST: Right. Dame Julie Andrews is right there!

(32)

ANDREWS: Can you tell me where your pub is.

MCKELLEN: It's in the East End in Limehouse. Charles Dickens used to go there. And Graham's been there.

THE HOST: It runs the gamut. It's quite a wide demographic.