

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10013

## О трёх риторических жанрах современной Японии

Л.М. Ермакова

**Аннотация.** Статья начинается с рассуждений о понятии жанра в японских филологических и культурных исследованиях. Затем приводятся описания трёх риторических жанров современной Японии: первый – жанр *кацудо: бэнси*, комментаторов немого кино, зародившийся в начале XX в. и активно возрождаемый ныне; второй имеет отношение к культуре социализации девочек в современной японской школе посредством так называемых обменных дневников (*ko:kan nikki*), третий – тот разряд современных синтоистских молитвословий *норито*, которые составляются по заказу и отражают индивидуальные вкусы священника, местные диалекты и верования, включают цитаты из японской классики.

**Ключевые слова:** жанр как понятие, *кацудо: бэнси* (комментаторы японских немых фильмов), «обменные дневники», субкультура и социализация девочек в японских школах, современные *норито* по заказу.

**Автор:** Ермакова Людмила Михайловна, доктор филологических наук, заслуженный профессор Муниципального университета иностранных языков г. Кобэ, преподаватель университета Ритсумэйкан. E-mail: lermakova@gmail.com

## On Three Rhetoric Genres of Contemporary Japan

L.M. Ermakova

**Abstract.** The paper begins with the analysis of the notion of genre in Japanese cultural researches. These observations are followed by descriptions of three quite different rhetoric genres of contemporary Japan. The first reveals a popular genre of the beginning of the XX century which is now being revived, that is, the activity of *katsudo: benshi*, performers who provided live narration for silent films. The second is related to the “girls sub-culture” and analyzes the socializing mechanism of the so-called “mutual diaries” (*ko:kan nikki*), that have been popular among the pupils of Japanese middle school in the last quarter of the XX century. The third treats Shintoist prayers *Norito*, which are being composed nowadays in all Shinto shrines according to the client’s demand. These *Norito* reflect the individuality of a particular priest, includes local beliefs and dialects, quotations from the Japanese classics.

**Keywords:** Notion of genre, three kinds of contemporary rhetoric, *benshi* (commentators of the Japanese silent films), “girls subculture” and girls socializing texts, Shintoist prayers *Norito* and its contemporary developments.

**Author:** Ermakova Liudmila M., PhD, D. (Literature), Professor Emeritus, Kobe City University of Foreign Studies; Lecturer, Ritsumeikan University. E-mail: lermakova@gmail.com

Относительно поля значений понятия «жанр» в контуре японской культуры и филологии, похоже, ещё не существует научно обоснованных мнений и теоретических разработок ни в отечественном японоведении, ни в самой Японии. В работах японских литературоведов термин «жанр» хотя и не становится предметом дискуссий, но оказывается ещё более расплывчатым и неопределённым, чем на Западе. Само это слово, звучащее по-японски как «*дзянру*», было заимствовано в Японии с Запада в Новое время и вполне прижилось на японской почве. Однако как термин японские филологи применяют это понятие в основном тогда, когда говорят об иностранной, преимущественно западной, литературе или литературной теории; когда же речь идёт о японской словесности, необходимость различать понятия жанра, вида и даже родов литературы оказывается неактуальной, и все эти таксономии расплываются и нередко смешиваются. Во многих японских фундаментальных энциклопедиях и теоретических работах жанрами называют те три разновидности словесного искусства (эпос, лирика, драма), которые мы по устоявшейся европейской традиции привыкли считать родами литературы. Как представляется, в таких случаях для японского литературоведа «жанр» – это не совсем термин, а скорее слово обыденной речи со значением «разновидность», и за ним не подразумевается никакой теории, обосновывающей терминологическое словоупотребление.

Есть и более яркие примеры этой расплывчатости. В коллективной монографии 2007 г. под многообещающим названием «Пересечение жанров в японской литературе» [Нихон бунгаку, 2007, с. 6] рассматриваются, в частности, такие темы, как 1) соотношение пейзажной живописи и пятистиший вака в творчестве художника и поэта конца XIX – начала XX века Хирафуку Хякусуй, 2) воплощение различных повествовательных средневековых сюжетов в пластических и изобразительных искусствах, 3) изображение песенно-оркестрового ритуала *саибара* в романе XII века «Гэндзи-могатари». То есть здесь жанрами и вовсе называются принципиально разные виды искусств с разными материальными носителями – живопись, литература, музыка. В отечественной и западной филологии, при всём различии в понимании и толкованиях понятия «жанр», такое употребление термина представляется маловероятным.

Разумеется, российским или западным литературоведам ничто не мешает приложить категорию жанра к истории японской литературы, подобно тому, как мы прикладываем к ней и многие другие понятия, разработанные в западной филологии и основанные ещё на аристотелевской поэтике. Но, вероятно, стоит всё же отметить, что говоря о жанре применительно к японской литературе, мы будем оставаться в рамках западных представлений об этом понятии, которое не стало вполне рабочим в японской филологической науке.

С учётом этой оговорки можно, несомненно, утверждать, что жанр в нашем привычном понимании в японской литературе существует, и здесь, как и везде, процесс изменений жанровых форм и жанрообразования шёл непрерывно и продолжается до сих пор.

Общеизвестны специфические жанры классической японской литературы, которым не находится непосредственного аналога в литературах Запада, включая Россию: такие важные и характерные, как, например, средневековые *дзуйхицу*, «следование за пером», то есть непосредственные наброски-заметки и мгновенные записи лирических впечатлений, или *ута-могатари* – «повествование о песнях», где рассказывается о том, кто и при каких обстоятельствах сложил ту или иную «песню» (то есть пятистишие *вака*), и многие другие.

Такие жанровые формы и подобные им, безусловно, представляют значительный интерес, о них нельзя было не упомянуть как о примере жанров, характерных для японской литературы прошлого и составляющих её важные отличительные черты. Но здесь мы хотели бы говорить не о них, а привести примеры, во-первых, более современные, а во-вторых, представляющие жанры, тоже имеющие чисто японские отличия, то есть отмеченные и некоторой печатью риторической экзотики.

Жанры, о которых пойдёт речь, совершенно не связаны между собой – разве только своей принадлежностью к Новейшему времени и связью с литературным наследием и прежде существовавшими в культуре разновидностями жанров; последнее, впрочем, естественно.

### «Короли» японского кинопоказа

Итак, первый из этих примеров находится в зоне скрещения нескольких видов искусства и нескольких художественных эпох. Это был особый устный жанр, который возник в Японии в начале XX века, в эпоху немого кино. Исполнителями этого жанра были люди, называемые «*бэнси*» («владеющий искусством красноречия») или, полностью, «*кацудо сясин бэнси*», т.е. «оратор движущихся фотографий».

Дело в том, что в Японии демонстрация немых фильмов не сопровождалась игрой тапёра на фортепьяно (этот иноземный для японцев инструмент в начале XX века был не так широко распространён, да и громоздкость ограничивала его применение). При демонстрации киноленты обычно играл небольшой ансамбль, составленный из традиционных музыкальных инструментов, примерно тех же, что в театре Кабуки, и нескольких западных, таких, как скрипка, труба, кларнет.

Однако главным в этом перформансе кинопоказа был не музыкальный ансамбль и – скажем с некоторым преувеличением – даже не фильм как таковой, а именно *бэнси*, причём при каждом кинотеатре свой. Некоторые из этих исполнителей-комментаторов, особо одарённые, приобретали популярность или даже громкую славу, и зрители шли не просто посмотреть тот или иной фильм, а на того или иного *бэнси*, каковых тогда в Японии насчитывалось примерно восемь тысяч [Эйга, 2013].

Роль этих сопроводителей кинопоказа была настолько велика, что на афишах нового фильма часто помещали большой фотопортрет именно *бэнси*, а рядом, поменьше размером – фотографии актёров-исполнителей. В газетах печатались даже списки *бэнси* по степени популярности у зрителей. Среди *бэнси* существовала и своя специализация, многие из них имели амплуа, например, Окура Мицугу сопровождал, в основном, западные комедии, и есть сведения, что при демонстрации фильма Чарли Чаплина «Малыш» (*The Kid*) он был одет à la Чарли Чаплин. Оцудзи Сиро был известен своим комическим талантом при комментировании японских комедий, и, кстати, при отключениях электричества, которые были нередки в кинотеатрах того времени, он заполнял паузы своими комическими дивертисментами. Были *бэнси*-лирики, *бэнси*, считавшиеся интеллектуалами на западный манер, и т.п.

Наверно, можно предположить, что *бэнси* первой трети XX века, говорящий за разных персонажей, меняющий голос и интонации на фоне звучания традиционной музыки, воссоздавал

для широких зрителей атмосферу известного ему театра, скажем, Кабуки или кукольного Бунраку, чем облегчал восприятие нового вида искусства – кино.

Может быть, функционально *бэнси* были, в какой-то мере, ещё и продолжателями дела гильдии сказителей; эти профессиональные актёры-рассказчики, специализировавшиеся на комментариях к немым фильмам, стоя рядом с экраном, не просто поясняли происходящее на экране; они красочно и поэтически описывали показываемую в фильме бурю, или тихую ночь, или сражение, цитируя при этом классические танка или китайские изречения по своему выбору, умозаключая, резонерствуя и т.п. Но самое главное – они ещё и подавали пространственные выразительные реплики за персонажей, создавая тем самым свою собственную, авторскую пьесу – по мотивам фильма, разумеется. При этом они чередовали окраску и тембр голоса сообразно полу и характеру героев, меняя интонации и стиль речи в соответствии с социальным статусом, индивидуальностью персонажей, а также с особенностями ситуации. Важнейший фактор участия *бэнси* состоял в том, что один и тот же момент фильма в зависимости от *бэнси* выглядел по-разному: каждый из них мог приписать актёру реплику по своему усмотрению или вовсе промолчать и оставить этот момент без озвучания, фильм таким образом приобретал множество трактовок, интонаций, стилевых особенностей и т.п.

В разнообразных работах по истории этого жанра мы узнаём о его зарождении: в первое время после появления в Японии кинематографа, демонстрирующего западные фильмы (1896), сами ленты требовали пояснений для японских зрителей, и эти пояснения давались перед фильмом. Японская же кинопродукция, появившаяся в 1899 г., вскоре после появления в стране этого нового искусства, представляла собой не что иное, как съёмку пьес Кабуки, разыгрываемых перед неподвижно стоящей камерой. Этот киножанр вызвал к жизни существование так называемых *коваиро* (яп. «окраска голоса»), то есть комментаторов-«тембровиков». Стоя рядом с экраном, группа людей озвучивала происходящее в пьесе Кабуки по уже давно существующему тексту пьесы и в рамках сценической традиции, так что не требовалось ни титров (в японском кино они появились только около 1920 г.), ни особой кинотехники. Для воспроизведения роли ребенка подыскивали ребёнка, для старика – пожилого актёра и т.д.<sup>1</sup> [Grinberg, 2001, p. 6–12]. Такие исполнители гастролировали по Японии вместе с кинолентой, кинопередвижкой и складными палатками-кинотеатрами, и главным в этом процессе было не столько производство фильма, сколько его непосредственный перформанс. Если исполнителей не хватало, то один и тот же *коваиро*, прошедший соответствующее обучение, подражал разным голосам.

*Бэнси* представляли собой несколько иную разновидность, хотя работали в том же пространстве, выполняя задачу восполнения отсутствующих в ленте голосов рассказчика, персонажей и т.п. В конце XIX века актёр Сомэй Сабуро, который считается первым *бэнси*, прибег к новому типу сопровождения немых фильмов – он один говорил на разные голоса, комментировал и т.п. на основе собственной импровизации, которой предшествовал просмотр ленты.

---

<sup>1</sup> О таких перформансах см. также: Александр Куланов «Бэнси – темная лошадка японского Немого» // Искусство кино, 2013. № 6.

Существование *коваиро* и *бэнси*, в сущности, в немалой степени даже тормозило в Японии развитие кинематографа как самостоятельного вида искусства, и в конце 10-х годов приняло вид острого столкновения интересов кинорежиссёров и «кинокомментаторов». Считается, что компромисс был найден по предложению писателя Танидзаки Дзюньитиро, глубоко и живо интересовавшегося кинематографом и написавшего ряд статей о современном ему киноискусстве. Так или иначе, но жанр *коваиро*, с труппой из нескольких человек, воспроизводящих текст давно существующей классической пьесы, постепенно начал сходить на нет, а импровизаторы-*бэнси* остались.

Их влияние было так велико, что нередко режиссёры давали им на просмотр сценарий до начала съёмок фильма и, бывало, *бэнси* требовали снятия какой-либо сцены или её изменения – в целях наибольшей выразительности и эффектности предполагаемого перформанса *бэнси* во время демонстрации фильма. Постановщики фильма авторитету *бэнси* обычно подчинялись. Само собой разумеется, что и без этого прямого вмешательства японские сценаристы и режиссёры при работе над фильмом учитывали будущую роль *бэнси* в кинопоказе.

Произносимый *бэнси* текст был, несомненно, индивидуальным творчеством и искусством каждого *бэнси* – как интерпретатора, рассказчика и импровизатора, владеющего актёрским мастерством. Сама эта функция, как мы предположили выше, могла быть унаследована от представлений японского традиционного театра, с обязательной фигурой рассказчика или повествовательной функцией хора. Может быть, в каком-то смысле фигура *бэнси* может ещё ассоциироваться с театром кукол «Бунраку», где повествование и реплики персонажей озвучиваются сообразно движению безмолвных кукол на сцене, но это, конечно, всего лишь метафора.

Кстати, раньше только мужчины могли стать «*кацубэн-сан*» (так называли *кацудо*: *бэнси*), прежде всего потому, что традиционный театр сам по себе был сферой исключительно мужской деятельности вплоть до начала XX века.

Жанр *бэнси* вскоре начал угасать: к 40-м годам в Японии, как и везде, с приходом в кино техники звука немые фильмы начали постепенно исчезать из проката, однако здесь они удержались на довольно долгое время, и, как считается среди японских историков кино, это исчезновение произошло не сразу именно благодаря искусству *бэнси*. Ценность речевых импровизаций наиболее выдающихся представителей этого жанра в Японии осознавалась ещё в эпоху немого кино – тогда выходили печатные сборники с записями речевых сопровождений фильмов в исполнении прославленных и всеми любимых *бэнси*; нам известно, по крайней мере, два таких объёмистых сборника: «*Кацудо бэнси эйга сэцумэй кэссакусю*:» («Собрание шедевров объяснений *бэнси* к фильмам»), Токио, Касандо: сюппанбу, 1927 и «*Кацудо: бэнси дзидай эйга сэцумэйсю*» («Собрание объяснений *бэнси* к фильмам эпохи немого кино»), Сэкибункан сётэн, Фукуока, 1930. Вероятно, такие записи «речевого поведения» *бэнси* фигурировали как своего рода подробные покадровые сценарии, и в то же время как особый, вполне авторский, литературный жанр, их можно было читать сами по себе, как пьесу или даже повествовательную прозу, в какой-то степени они могли заменить просмотр фильма.

В конце концов, жанр кинопоказов с *бэнси* всё-таки оказался вытеснен, но он сохранился в воспоминаниях зрителей тех лет, а также в опыте самих *бэнси*, которые отчасти передавали

свои умения и память об утраченном жанре следующим поколениям. С начала 50-х годов началась деятельность по возрождению этого почти утраченного искусства, нашлись актёры, которые стали осваивать технику прежних *бэнси*, поднимать из архива старые немые фильмы и придавать им речевое сопровождение по своему вкусу.

В настоящее время выпускаются даже DVD с записью старых немых фильмов и с новой звуковой дорожкой. При этом на этой дорожке записывают не «озвучку» реплик актёров и не шум моря или улицы, а речь *бэнси* – наших современников (например, в этой роли выступал Мацуда Сюнсуй II, сын прославленного *бэнси* начала XX века). Сейчас в продаже можно найти немые фильмы знаменитого режиссера Мидзогути Кэндзи в сопровождении современного *бэнси* – одного из учеников Мацуда Сюнсуй, который ездит с гастролями даже по Европе и Америке с демонстрацией немых фильмов со своим речевым сопровождением. Этот жанр, уцелевший до нынешних времён в таком развитом виде, можно сказать, уникален, хотя отдельные проявления этого специфического типа взаимодействия визуального и повествовательного зафиксированы и в российской кинокультуре, и в западном мире. Сошлюсь на статью А.С. Архиповой и С.Ю. Неклюдова «Фольклор на асфальте», где говорится об адаптации кинематографа в России в самом начале XX века [Архипова А.С., Неклюдов С.Ю., 2007, с. 2–3]. Тогда на краткое время появились киноверсии популярных романсов и песен, это так называемые кинопесни в виде коротких сценок – до 15 минут экранного времени, сопровождавшиеся грамофонной записью или прямым исполнением живыми актёрами, гастролировавшими с этой целью по стране вместе с кинопередвижкой<sup>2</sup>.

Эта тенденция продолжает развиваться не только вглубь, но и вширь – в настоящее время есть профессиональные драматические актёры, которые ради собственного удовольствия и интереса, а также ради сохранения традиционного наследия работают над возрождением жанра и выступают в роли *бэнси* при случающихся время от времени демонстрациях старых немых фильмов. Для знатоков и любителей организуются специальные вечера кинопоказов старого кино с *бэнси* как главным действующим лицом вечера.

Среди таких демонстраций встречаются исполнители разного уровня, есть *бэнси*-профессионалы, сейчас такими признаются двадцать человек. Один из них, Иноуэ Ё:ити, считается последним из учившихся непосредственно у старых *бэнси*. Отличительная примета времени – теперь среди *бэнси* больше исполнителей-женщин, чем мужчин. Обычно *бэнси* готовят свой текст заранее и, глядя то на экран, то в текст, читают его на разные голоса, иногда отвлекаясь от написанного, добавляя эпитеты, реплики и т.п. Кроме того, современный исполнитель подбирает ещё и музыкальный аккомпанемент, подходящий по настроению к данному фильму или данной сцене, только вместо живого ансамбля музыкальных инструментов использует музыкальные записи. Высококласные старые мастера, бывает, не читают по готовому тексту, а импровизируют по ходу фильма, часто обходясь и без музыкального сопровождения, так что их жанр воспроизводится в чистом виде, со всеми оттенками индивидуальности самого *бэнси* и его обаяния в этом качестве.

---

<sup>2</sup> Здесь же хочу выразить свою благодарность С.Ю. Неклюдову за внимательное прочтение и советы по содержанию данной статьи.

Как бы то ни было, и в нынешнем исполнении явно сохраняются элементы, не изменившиеся с той поры, когда *бэнси* были королями кинопоказа: это сами очертания жанра и его основные приёмы, сама техника обращения с материалом немого фильма – его индивидуальное истолкование и озвучание, создание диалогов и текста «от автора», сочетание текста (устного или письменного), подготовленного заранее для сопровождения фильма, и импровизации по ходу демонстрации, хотя последнее зависит от способностей и притязаний каждого *бэнси*<sup>3</sup>.

Жанр *бэнси* трудно определим терминологически, поскольку он находится где-то между кино как новым искусством XX века, с одной стороны, и – с другой – традиционным театром. Он находится где-то между техникой литературного и исторического комментирования, ролью сценариста и драматурга, искусством средневековых рассказчиков *катарибэ*, повествователей *гидаю* в театре Бунраку, их текстовая деятельность характеризуется почти фольклорным варьированием в рамках кинопьесы и кинообраза и включает также многие другие элементы – скажем, даже любительское страноведение (в случае иностранных фильмов) и любительское психологизирование. Как нам представляется, этот жанр представляет собой весьма интересный феномен – своего рода воплощение стратегий культурной адаптации, жанр-посредник между новоизобретённым кинематографом, недавно явившимся с Запада, и традиционными словесными и перформативными видами искусств, привычными и понятными японскому зрителю. Он располагается где-то посередине между литературой и фольклором, поскольку, несмотря на предварительный просмотр материала и разные формы подготовки к выступлению (у некоторых современных *бэнси* это отчасти и подготовка письменных материалов), в реальности значение имеет только устное бытование со всеми его особенностями.

#### «Обменный дневник»

Ещё один оригинальный японский жанр, о котором хочется упомянуть тоже именно из-за его своеобразия, относится к совершенно иной сфере японской культуры Новейшего времени. Эту сферу в отечественной гуманитарной науке принято называть постфольклором. Речь идёт о функционировании текстов в так называемой девичьей культуре, которая может быть обнаружена практически повсеместно. Как пишет об этом понятии С.В. Борисов, «существует преимущественно латентная культура девичьей социализации – “девичья (суб)культура”, – представляющая собой систему ценностей, норм и образцов, устных и рукописных текстов, игровых, эротических, магических и мантических практик и являющаяся важнейшим, ранее не замечавшимся и не изучавшимся каналом гендерной социализации детей и подростков женского пола» [Борисов, URL].

Здесь мы хотим кратко рассказать о специфическом дневниковом жанре «девичьей субкультуры» Японии, который, как и деятельность *бэнси*, стал практически уходящим и, может быть, ушедшим явлением, но при этом, как и современные *бэнси*, этот жанр видоизменился и начал новую жизнь на новейших материальных носителях.

<sup>3</sup> Кстати говоря, искусство и техника *бэнси* были затем перенесены из Японии на Тайвань и в Корею, где также просуществовали до 40-х годов.

Жанр этот существовал, по крайней мере, до 90-х годов XX века, а в провинции, может быть, и дольше – в «девочковых» компаниях были популярны так называемые *ко:кан никки*, «обменные дневники». Они имели хождение среди девочек-школьниц средней ступени – то есть начиная лет с 11–12, иногда эта текстовая деятельность продолжалась и до окончания школы. Расцвет этой деятельности пришёлся на докомпьютерную, или раннекомпьютерную эпоху, когда дневники были ещё рукописными. Авторами «обменных дневников» могли стать две девочки-подруги, или, чаще, компания из четырёх–пяти девочек принимала решение вести один общий дневник, что одновременно знаменовало формирование скрытой социальной группы с очень тесными социальными связями. Каждая девочка делала записи в дневнике в течение, например, одного дня, а затем передавала следующей, ещё через день тот же дневник попадал к третьей подруге, нередко дневники передавали друг другу во время школьной перемены и т.д.

Обычно такой дневник принадлежал только этому сообществу, составлял его секретное от других «прошлое» и «историю» и не мог быть вынесен за его рамки. Если какие-то сведения из общего «обменного» дневника просачивались наружу, повинная в этом девочка обвинялась соавторами дневника в предательстве, изгонялась из сообщества дневника и подвергалась остракизму и насмешкам<sup>4</sup>.

Такой дневник функционировал иначе, чем, например, альбом, принятый в девической субкультуре в России. В российской традиции альбом имеет целью прежде всего диалог двоих, пусть даже открытый другими читателям дневника, то есть по мере роста записей альбом становится средством коммуникации между его владелицей и каждым из пишущих [Чеканова, URL]. Таким образом, несмотря на множество участников и возможность переключек, российский альбом является, по преимуществу, совокупностью диалогов и имеет центробежную структуру. В японском случае текст «обменного дневника» становится способом культурной коммуникации внутри группы, по преимуществу полилогичен и состоит из множества перекрёстных связей.

Культурантрополог в этом явлении усмотрит, вероятно, самые разные аспекты механизмов социализации и гендерной инкультурации. Нас же здесь интересует риторико-инструментальная сторона жанра.

Известно, что дневниковый жанр как литературная традиция в Японии восходит ещё к эпохе Хэйан и весьма популярен не только в литературных кругах, но и среди обычных людей. Можно предположить, что в современном жанре «обменных дневников» помимо дневниковой традиции могло сыграть роль ещё одно довольно старинное социолитературное обыкновение в придворной среде – коллективное составление *рэнга*, цепочек стихотворных экспромтов, когда каждый участник по определённым правилам складывает на месте и предлагает свою часть пятистишия танка с целью создания общего длинного стихотворения на некоторую тему. Эта традиция предполагала устное перформативное исполнение (участники при этом, разумеется, обычно готовились заранее, используя письменные материалы), и при составлении *рэнга*, как и в девическом общем дневнике, дух состязательности или диалога оказывался не главным

---

<sup>4</sup> Хочу поблагодарить за предоставленные сведения Касимото Манами, согласившуюся выступить моим информантом.



фактором, на первый план выходила именно групповая сторона этой деятельности, согласованность и полилогизм.

Предполагается, что обычай общих дневников зарождается в самом начале XX века. Наиболее раннее документальное упоминание о таких дневниках связано с культурой, не вполне «девической»: это был общий дневник двух юношей, их связывали нетрадиционные отношения, и один из них вскоре стал популярным японским литератором. В документально-биографической повести «Неразлучные. Кикиути Кан и Сасаки Мосаку» [Мацумото, 1982] Мацумото Сэйтё пишет о таком «общем дневнике», объединявшем будущего писателя Кикиути Кан и Сибуя Акира, его младшего сотоварища по школе (Городская гимназия г. Такамацу, преф. Кагава). Упоминания об «обменных дневниках» в сугубо «девичьей культуре» встречаются затем в 30-е годы, новый расцвет приходится на послевоенные 50-е и своего пика популярность «обменных дневников» достигает в 90-е. Тогда фабрики канцтоваров даже налаживают выпуск специальных тетрадей, предназначенных для ведения «обменных дневников». Теперь это уже не просто средство социализации девочек, в новой традиции общих дневников такие обмены записями могли затеять даже мальчик и девочка, что обычно означало вступление в первую фазу романтических отношений.

У общих дневников была и своя негативная сторона – одно время среди педагогов считалось, что они способствуют изоляции группы от остальных учеников класса, кроме того, дневник часто использовался участниками для того, чтобы писать друг другу жалобы на родителей, там встречались грубые выражения (таким образом девочки осваивали запретную лексику и мир, который ею описывался), резкая критика школы и учителей. Многие родители в 90-е годы бывали обеспокоены, если случайно узнавали, что их ребенок участвует в такой группе, для них это означало, что он в чем-то неблагополучен. Некоторые учителя прямо запрещали школьникам ведение таких дневников<sup>5</sup>.

Тем не менее, в конце 90-х – начале 00-х годов «обменные дневники» делаются настолько расхожим жанром, что возвращаются в искусство и выступают как сюжетообразующий фактор в японских *анимэ* и *манга* («Адзуки-тян», «Девочка и последнее на земле оружие»).

В последнее время и кино обращается к жанру «обменного дневника». В вышедшем в 2013 г. фильме «Бокутати-но ко:кан никки» («Наш мужской “обменный дневник”») рассказывается о том, как двое молодых людей, когда-то вместе занимавшихся плаванием в школьном кружке (без упоминания школы сюжет об «обменных дневниках» все-таки, видимо, обойтись не может), став взрослыми, образуют дуэт комедийных рассказчиков, артистов эстрадного жанра и пытаются сделать себе имя в артистическом мире. Оказавшись перед своим 30-летним рубежом, они с разочарованием обнаруживают, что до успеха им всё ещё далеко. Вскоре дуэт распадается. Тогда один из них предлагает начать вести «обменный дневник», второй нехотя подчиняется, с помощью дневника они постепенно достигают нового уровня понимания друг друга, трещина в отношениях затягивается, и они готовы вернуться к своей любимой деятельности и снова бороться за своё актёрское будущее.

---

<sup>5</sup> Хочу поблагодарить Касимото Манами, согласившуюся быть моим информантом по этому вопросу.

Таким образом, можно видеть, что дневник как особый жанр и вообще «дневниковость» как характерное свойство японской литературы проходят через всю историю японской словесности. При этом воспроизводится ещё одна характерная черта японской литературной деятельности – её коллективность, как, например, при сочинении стихотворных цепочек *рэнга*. «Обменный дневник» – специфическая разновидность этих жанров в Новое время, а в компьютерную эпоху он превращается в особую форму закрытого «обменно-дневникового блога», пароль к которому имеют несколько человек, связанных дружескими отношениями.

Другими словами, японская «дневниковость», срачиваясь с японским духом коллективного творчества, становится такой формой риторики, которая ощущается японской культурой как естественная и многофункциональная стратегия, открывающая возможности как для индивидуального творчества, так и для достижения новых уровней социализации, совместности и духовно-психологического роста.

### Обращения к синтоистским богам

Ещё один, третий, может быть, ещё более экзотический жанр, о котором мы хотим рассказать, имеет в современной Японии повсеместное распространение, хотя и в довольно специфической сфере, и при этом уходит корнями в несомненную древность. Эта группа произведений редко становится объектом изучения как жанр словесности. К тому же самые новые и сиюминутные образцы этого жанра, как правило, оказываются практически недоступны исследователям в силу специфики среды их функционирования.

Речь идет о текстах, в наше время провозглашаемых священниками во всех синтоистских храмах и восходящих к раннесредневековым прототекстам. Это так называемые *норито*, обращения к божествам *ками*, и впервые эти норито были собраны в 921 г. в Уложении законов «Энги-сики» как тексты, провозглашаемые в придворных ритуалах, которые затем воспроизводились в разных святилищах страны (при этом самое древнее из обращений к богам этого жанра, как считается, помещено в мифологическом своде «Записи древних деяний», «Кодзики»).

Первый исследователь норито X века, выдающийся отечественный востоковед Н.А. Невский, писал о них: «По своему языку и стилю норито занимают среднее место между поэзией и прозой и скорее должны быть отнесены к первой, чем ко второй. Здесь мы видим массу риторических украшений, метафор, параллелизмов, повторов и других приёмов, рассчитанных на то, чтобы усилить впечатление и придать молитвословиям возвышенный характер» [Невский, 1935, с. 18].

Другие исследователи прошлого также высказывались относительно того, к каким европейским жанровым формам близки эти старые норито: так, К. Флоренцу эти тексты напоминали католические проповеди (хотя, пожалуй, в них нет ничего проповеднического, этического, поучительного и т.п., так что речь идёт, быть может, об интонации и манере исполнения), Ф.Г. Бок – псалмы (с этим можно согласиться скорее). Японские же филологи находят в них родство с разными стилями японской поэзии древности, нередко расходясь во мнениях. Ко:ниси Дзинъити полагал, что, за исключением отдельных формул, эти тексты были

намеренно стилизованы под язык VII века: «норито – форма стихопрозы, долженствующая нести благо». Подсчитывая соотношения прозы и поэзии в норито «Благопожелания императорскому дворцу» (понимая под поэзией ритмизованный текст с чередованием силлабических групп в 5 и 7 слогов), Кониси констатирует, что поэзия и проза здесь находятся в пропорции 10:14, то есть ритмизованные фрагменты занимают примерно две пятых текста [Кониси, 1985, с. 301].

Нынешние норито, молитвословия, обращенные к богам, провозглашаемые в синтоистских святилищах, делятся на две группы: первая – тексты, повторяемые в определённых ритуалах по временам года во всех святилищах страны практически без изменений, и вторая – ритуальные тексты по случаю или по заказу верующего, – эти последние каждый раз составляются священником заново.

Во времена Средневековья, как свидетельствуют документы, тоже бывало, что ритуал проводился по случаю – например, при открытии нового порта и т.п., но, скорее всего, не по частным заказам, последнее – примета Нового времени.

Как правило, нынешние синтоистские священнослужители заранее готовят текст по конкретному случаю в письменном варианте, при этом священник следует в самом общем виде тем риторическим правилам, которые были характерны для собрания в кодексе «Энги-сики» тысячелетней давности – самого древнего и тем самым наиболее авторитетного собрания норито.

Кроме того, существуют современные пособия по составлению норито, они служат учебниками для будущих синтоистских священнослужителей, обучающихся в университете Когаккан дайгаку. Университет был основан в 1882 г. принцем Куни-но мия Асахико в исследовательских целях, а также ради утверждения и распространения религиозных воззрений, именуемых Синто – «путь богов». В сущности, нынешний синтоизм, хотя и восходит к различным культам и верованиям двухтысячелетней давности, оформлялся институционально и идеологически, главным образом, с конца XIX века, когда Япония вступила в эпоху Мэйдзи и стала страной, открытой для внешнего мира. С тех пор синтоизм прошёл несколько этапов развития и изменений, связанных и с историческими обстоятельствами, и с влияниями других конфессий.

Существующие и закреплённые в специальных учебниках образцы норито, хотя и задают некоторые канонические рамки, но не копируются буквально; при составлении норито по конкретному случаю священник отражает в нём собственные понятия и литературные вкусы, цитируя по собственному выбору сюжеты из мифологических сводов, пятистишия танка из «Манъё:сю» и т.п. Сочиняя норито по заказу и по случаю, священник может апеллировать к поверьям или фольклору данной местности, кроме того, в зависимости от местонахождения святилища, нередко возникает необходимость составлять текст на местном диалекте, чтобы быть понятным слушателям – членам общины, приписанным к данному святилищу. Отсюда – обильное варьирование и значительное разнообразие текстов норито в разных частях страны, и это разнообразие обусловлено не только различиями функциональных задач, определяемых потребностями и особенностями заказчика, но и личностью священнослужителя, его индивидуальным жизненным опытом, литературными познаниями, вкусом и характером его непосредственного учителя, от которого он перенимал навыки составления норито, и многим другим.

Поводами для составления норито по случаю в настоящее время может быть, например, свадьба по синтоистскому обряду, обряд «усмирения земли» перед строительством нового дома, обряд установки плиты с датой начала работ при строительстве здания, обряд установки конькового бруса при строительстве дома, обряд завершения работы по перестройке здания, обряд синтоистских похорон (был учреждён в 1860-е годы, в рамках реформ периода Мэйдзи), поминальный обряд, проводимый в течение 50 лет после смерти человека каждые 10 лет, обряд первого посещения святилища новорожденным, посещение святилища детьми, которым исполнилось 3, 5 и 7 лет, обряд совершеннолетия и многое другое [Мицухаси, 1993, с. 74–75].

Ещё во времена Средневековья риторика норито состояла из двух основных разнонаправленных стратегий – передача людям слов божеств и обращение к богам от имени людей. Однако, по мнению, например, Мицухаси Такэси, современного синтоистского теолога, в Новое время норито полностью превратились в обращения к богам, чаще всего выражающие просьбу или благодарность им, и тем самым приобрели более частный характер, а прежние разновидности норито, воспроизводившие слова богов и адресованные от их имени общине или всему народу, вышли из употребления, что свидетельствует, с его точки зрения, об упадке этой сферы и этого вида ритуальных текстов [Мицухаси, 1993, с. 75–76].

В самом деле, «норито о Великом очищении в последний день месяца минадзуки», согласно кодексу «Энги-сики» X века, возглашалось главным жрецом в храмах Исэ и содержало изложение мифологической истории со вставками повелений богов. В противоположность этому современная разновидность ритуала – «очищение рода Накатоми» – может быть проведена где угодно и когда угодно, и ранг священнослужителя при этом не оговаривается, а содержание представляет собой обращение людей к богам, обращение же богов к людям опущено, отсутствует и конкретное перечисление «прегрешений небесных, прегрешений земных», важной части прежних норито. Однако эта часть уже никак не соответствовала новым реалиям и этике (в самом деле, анахронизмом прозвучали бы в наше время такие прегрешения, как «повторный посев, вбивание кольев, сдирание заживо шкур, сдирание шкур сзади к переду, разрезы кожи на живом, разрезы кожи на мёртвом, беда от насекомого ползающего»)...

Из этого явствует, что синто, именно в период Мэйдзи получив статус самостоятельного религиозного института, структуру, имущество и регламент деятельности, сразу стало формировать и содержание норито, отвечающих Новому времени.

Разнообразные пособия по составлению норито, словари употребляемых в норито слов и выражений, адресованные будущим священнослужителям, начали издаваться ещё в период Мэйдзи, они переиздаются до сих пор, а также складываются новые. И молодые синтоистские священники, составляя норито по какому-либо случаю, широко пользуются ими. Однако даже среди этой группы религиозных специалистов характерно убеждение, что такой компилятивный способ недостаточен и даже, в сущности, неверен. Так, один из молодых священников синто пишет: «Когда надо сложить норито, многие обычно подбирают из сборников с образцами норито те слова и выражения, которые более всего подходят к данному случаю, а потом соединяют их в целое (честно говоря, я и сам так поступаю), но на самом деле лучше начинать с чистого листа и выражать собственные чувства собственными словами, и пусть порой выражения будут не самыми удачными, во мне сильно ощущение, что такие слова норито,

содержащие *котодама* (магическую «душу слова»), дойдут до богов вернее. Так изначально слагались и прежние норито, поэтому мы, служащие при святилище, должны не покладая рук постоянно упражняться в сочинении норито, чтобы быть готовыми в любой день и час создать норито, подходящее к предлагаемым обстоятельствам» [Нисино-дзиндзя, 2012, URL].

Помимо идеи о том, что норито всякий раз надо создавать самому и заново, из этой цитаты (впрочем, не только из неё) следует ещё один важный вывод: пособия и словари для составления норито, преследуя практическую цель обучения молодого корпуса священнослужителей, служат второй, побочной цели – они поддерживают и воспроизводят старый японский язык, с его лексикой и фразеологией, звучащий ныне возвышенно-поэтически, хотя и во многом непонятно обычному посетителю храма (что, естественно, лишь повышает сакральность и поэтичность норито).

Очевидно также, что в современных норито старояпонский язык функционирует как языковая система, способная служить целям генерации новых авторских текстов и даже порождающая новые лексемы.

Чувствуя себя носителями старых традиций обращения с текстом, синтоистские священнослужители, особенно люди старшего поколения, говорили автору данной статьи, что, сочиняя норито, нельзя пользоваться компьютером, а надо писать только кистью и тушью, некоторые рассказывали, что даже во время регулярных храмовых праздников, даже при большом скоплении народа они не пользуются микрофоном или любой другой звукоусилительной аппаратурой – чтобы из слов и фразеологизмов, составляющих норито, не улетучилась *котодама*. По-видимому, всякого рода современная техника в ритуале ощущается как чужеродное нововведение, то есть явление, которого не существовало во времена предков, а, стало быть, оно не способно служить древним прецедентом.

Правда, священнослужитель, не использующий технику, тоже не гарантирован от утраты *котодама*: как рассказывают некоторые из них, произнося написанный текст, нельзя допустить ошибку или оговорку, а потом тут же исправить их в своей речи, – это также способно повредить *котодама*. Поскольку норито состоит из одних только благих слов, любые искажения непозволительны. Исполнение норито, по свидетельствам священнослужителей, требует полной погружённости и отвлечения от происходящего и присутствующих.

Ещё одна интересная особенность норито: японская речь, устная и письменная, на протяжении последних полутора тысяч лет была насыщена китаизмами (*канго*) много больше, чем нынешний русский язык латинскими и греческими корнями или церковнославянизмами. Тексты же норито и раньше, и теперь состояются почти без этих естественных для японского языка китаизмов, из одних только «Ямато котоба», слов Ямато, то есть лексики древнеяпонского поэтического языка. Корпус этой лексики формируется 1) из поэтических слов (*утакомотоба*), т.е. слов, заимствованных из поэзии пятистиший, 2) из старинных норито из кодекса «Энгисики» (начало X века), 3) из свода *сэммё*: – указов раннесредневековых императоров и 4) разного рода паремий (*котовадза* и т.п.), и всем этим четырём категориям слов приписывается способность содержать «душу слова».

Иногда по этим образцам конструируются новые слова. Можно сказать, в какой-то мере сбылась мечта Мотоори Норинага, японского филолога и философа-почвенника XVIII века,

изгонявшего китаизмы из традиции чтения древних текстов и, по возможности, превращавшего все китайские «галоши» в японские «мокроступы». Сейчас тоже делаются такие попытки, хотя ещё в 1898 г. в издании «Синсёку хо:кан» («Драгоценное зеркало для священнослужителей синто»)<sup>6</sup>, своего рода энциклопедии и своде предписаний для служителей и священников, звучали призывы к языковой естественности. Там высказывались предостережения против попыток перевести новые реалии на искусственно изобретаемый старый язык: например, критиковалась манера называть «поезд» не устоявшимся китаизмом *дэнся* («электрическая повозка»), а искусственно сконструированным выражением из японских по происхождению корней, которое можно перевести как «молниеносная повозка» (инадзума-но курума).

Ещё более инородно звучат в таких, можно сказать, археофильских текстах суперсовременные названия японских фирм, содержащие не только китаизмы *канго*, но и во множестве случаев слова, записанные слоговой азбукой катакана, то есть заимствования из западных языков. В текст норито, отшлифованный на старинный лад, такие названия фирм вносят дисгармонию и приводят к падению стиля, на что жаловались автору статьи многие синтоистские священнослужители. Но даже в упоминавшемся выше университете Ко:гаккан дайгаку, где сравнительно недавно была учреждена кафедра теории коммуникаций (*Комюникэсён гакка*), в норито-благопожелании новому образованию оказалось невозможным обойти латинское слово «коммуникация» и заменить его на старояпонское, пусть даже придуманное.

Интересно, что в некоторых сборниках норито, например, «Общий очерк норито» [Норито гайсёцу, 1987, с. 153], приводятся норито, составленные разговорным языком или даже приспособленные к пониманию детской аудиторией – как, скажем, норито по случаю начала строительства учебного класса в детском саду. Текст его составлен таким образом, чтобы его поняли дети, которые являлись большинством аудитории этого норито и от имени которых возглашался текст. Приведём отрывок: «Мы встречаем великое божество храма Хатимангу в квартале N, которое каждый день нас оберегает и находится в храме на самом верху каменной лестницы, а также Великое божество – Хозяина той земли, на которой мы находимся, поскольку вселились они в дерево *сакаки* – замечательное временное святилище, и подносим им рисовые колобки и рисовое вино, и просим, чтобы они приняли дары всех-всех детей, собравшихся в детском саду NN, и чтобы всегда присматривали за нами своими глазами, которые могут увидеть всё и везде <...> Начиная строить учебную комнату, просим, чтобы те, кто на этой стройке работает, обошлись без ранений и болезней, чтобы и крыша, и столбы, и окна учебной комнаты были построены красиво и как можно быстрее, и чтобы те, кто будет здесь учиться, и сердцем, и телом были светлы и прямы, были здоровыми и крепкими, и все были бы добрыми товарищами. Чтобы, как этот прекрасный детский сад, достойный двора-сада при святилище богов, и мы росли бы, получая одобрение людей, чтобы стали хорошими прихожанами святилища Хатимангу. В том мы даём обещание перед великими богами, и все, за руки взявшись, святилища посещение совершаем».

---

<sup>6</sup> В этом своде регламентируются архитектура святилища, одежда и утварь служителей, все праздники и ритуалы, ежедневный распорядок жизни и, разумеется, *норито*.

Текст в самом деле написан современными словами, хотя грамматически и синтаксически воспроизводит усложненную структуру старинных норито «Энги-сики». Если сравнивать этот текст, например, с норито «Благопожелание великому дворцу» или «Праздник священных врат» [Норито, Сэммё, 1991, с. 107–110], записанными в X веке, то мы увидим, что многие смысловые и композиционные ходы обнаруживают несомненное сходство, но они упрощены, сокращены.

Однако большинство синтоистских теологов, вполне сочувствуя целям автора этого «детского» норито, всё же указывают, что такой стиль неадекватен, поскольку это норито лишено специфических приёмов и выражений, характерных для этого жанра, а именно они обеспечивают связь каждого новосоставляемого норито с предшествующими вплоть до самых древних. А самое главное, «душа слова» живёт именно во всех этих специфических архаических выражениях, которые ради понимания детьми составители «детского норито» исключили из текста, а значит, в этом норито котодама не нашла себе места.

Мотодзава Масафуми, учёный и синтоистский священнослужитель, возражая против разговорного стиля, в той части своего исследования норито, которая касается современности, приводит в пример ритуал Великого очищения, участником и свидетелем которого он был за границей. Он описывает ритуал на Гавайских островах в синтоистском храме, прихожане которого (в мире синто прихожане именуется *удзико* – «дети рода») – американцы японского происхождения, причём во втором и даже в третьем поколении; их родной язык английский, японским они владеют в очень малой степени. Тем не менее, во время церемонии они слушают по-японски норито в старинном стиле (текст его повторяется из года в год), более того, по ходу ритуала все присутствующие начинают произносить это норито вместе с жрецом, что в Японии совершенно не принято и немислимо [Мотодзава, 2006, с. 146–147]. В Японии обычный человек, не являющийся священнослужителем, никогда сам не произносит норито, ни в синтоистском святилище дзиндзя, ни перед так называемой *камидана* / *кандана* – домашним синтоистским алтарём, деревянной полкой с ветками священного дерева *сакаки* в маленьких сосудах и приношениями в виде воды и риса. Если говорить о том, как с этим обстоит дело в буддийской традиции, то, надо сказать, что в Японии большинство семей относятся к той или иной буддийской школе, и во многих семьях придерживаются обычая ежевечернего возгласения сутры перед домашним буддийским алтарём. Когда же для возгласения сутры приглашается буддийский настоятель, домашние часто тихо проговаривают сутры вместе с ним, то же самое происходит и в буддийском храме. Однако на синтоистские норито этот обычай не распространяется и влияния не оказывает, обычно люди не знают слов норито и не подпевают им, так что в гавайском случае можно предположить, что на синтоистский ритуал оказали влияние местные протестантские обыкновения.

Упомянувшийся выше Мотодзава Масафуми приводит интересные соображения – с его точки зрения, сам процесс составления текста норито уже является процессом взаимодействия с божествами *ками*. Как он формулирует, норито – это выражение синтоистских верований в языке [Мотодзава, 2006, с. 145]. И тот же Мотодзава пишет, что чтение норито только глазами, молча, «про себя» не имеет никакого смысла, поскольку для активизации *котодама*, «души слова», необходимо произнесение вслух, т.е. настаивает на магической роли голоса, уходящей корнями в глубокую архаику [Мотодзава, 2006, с. 148]. Другими словами, с точки зрения этого

автора, а его труды весьма авторитетны в мире синто, сочиняемое норито можно записывать и можно его декламировать (определённым квазимузыкальным образом), однако его нельзя и бессмысленно читать глазами.

Аоки Тамоцу, известный японский искусствовед, этнограф и антрополог, объясняет приверженность норито старому языку, исходя из функции в ритуале разного рода глоссолалий: «Трудно определённо сказать, чем являются слова в ритуале – будь то буддийские сутры или японские синтоистские норито – действительно ли это слова или просто звуки. Они находятся поверх этой границы между словом и звуком. В нашей повседневной жизни, услышав их, мы не понимаем их смысла. Однако в ритуале, именно потому, что смысл не понятен, как раз и рождаются чрезвычайно глубокие смыслы» [Аоки, 1981, с. 176].

Эта мысль кажется очевидной для филолога или антрополога, однако синтоистские священнослужители и теологи вряд ли согласятся с ней, потому что для них норито, которые они сочиняют и произносят, и их опорные слова и фразеологизмы как раз исполнены концентрированного смысла и сами по себе являются вместилищем мистической силы и каналом связи с божествами.

Таким образом, в современных норито происходит специфическое соединение традиций, восходящих к японской и отчасти китайской древности и современных реалий; в них сочетаются моральные установления, которые были приняты в так называемой традиционной Японии, с новыми и вестернизированными понятиями; происходит смешение регламента старых ритуалов, описанных ещё в кодексах древности, со следами влияния буддийских и даже христианских обрядовых обыкновений; архаическая лексика и синтаксис перемежаются неологизмами и т.д.

Таковы основные, на наш взгляд, черты этого современного, повседневного, и в то же время архаического и экзотического жанра; анализом такого рода текстов японоведение, кажется, ещё не занималось, и выше мы имели в виду наметить лишь контур общих представлений об этом жанре и возможные направления его исследования.

### Библиографический список

1. *Аоки Тамоцу*. Нитидзё:-но киго:, гирэй-но киго: : [Семиотика повседневности, семиотика ритуала] // Токигатару киго:рон : [Семиотика проповедничества]. Токио: Нихон Буританика, 1981.
2. *Архипова А.С., Неклюдов С.Ю.* Фольклор на асфальте // Живая старина. 2007. №3.
3. *Борисов С.Б.* Субкультура девичества: российская провинция 70–90-х гг. XX в. Автореферат дисс. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov8.htm> (дата обращения: 12.05.2018).
4. *Кониси Дзинъити*. Нихон бунгэй си : [История японской словесности]. Т. I. Токио: Ко:данся, 1985.
5. *Мацумото Сэйтё:*. Кикиути Кан то Сасаки Мосаку : [Неразлучные: Кикиути Кан и Сасаки Мосаку]. Токио: Бунгэй сьондзю, 1982. 195 с.



6. *Мицухаси Такэси*. Норито // Синто. Нихон-но миндзоку сю:кё: : [Синто. Национальная религия Японии] / сост. Сонода Минору. Токио, 1993.
7. *Мотодзава Масафуми*. Норито-но кэнкю: : [Исследование норито]. Токио: О:бундо:, 2006.
8. *Невский Н.А.* Культурная поэзия древней Японии // Сборник «Восток». Литература Китая и Японии. М.–Л.: Academia, 1935.
9. Нисино-дзиндзя сямү никки : [Записи послушника при святилище Нисино-дзиндзя], март, URL: <http://d.hatena.ne.jp/nisinojinnjya/20120302> (дата обращения: 12.05.2018).
10. Нихон бунгаку-ни окэру дзянру-но ко:саку: кё:до: кэнкю: : [Коллективное исследование о пересечениях жанров в японской литературе]. Кё:рицу дзёси дайгаку бунгаку гэйдзюцу кэнкю:сё., v.25, 2007. 233 с.
11. Норито гайсэцу : [Общий обзор норито] / под ред. Нисимура Такао. Токио: Кокусё канко:кай, 1987.
12. Норито. Сэммё. Пер., иссл. и комм. Л.М. Ермаковой. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, сер. Памятники письменности Востока. ХСVII, 1991.
13. *Чеканова А.В.* Современный девичий альбом: проблемы бытования. URL: [http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04\\_chekanova1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_chekanova1.htm) (дата обращения: 12.05.2018).
14. Эйга ва «кику моно» : [Кинофильм – это «то, что слушают»]. Иомиури симбун. 24.12.2013.
15. *Grinberg, L.* The Arrival of Cinema in Japan. – The Benshi – Japanese Silent Film Narrators. Tokyo: Urban Connections, 2001.

### References

1. Aoki, Tamotsu. (1981). *Nichijo:-no Kigo:, Girei-no Kigo:* [The Semiotics of Everyday Life, the Semiotics of Ritual]. – *Tokigatari Kigo:ron* [The Semiotics of Preaching]. Ed. by Yamaguchi Masao. Tokyo: Nihon Buritanika.
2. Arhipova, A.P., Neklyudov, S.Yu. (2007). *Fol'klor Na Asfal'te.* [The Folklore on the Asphalt]. *Zhivaya Starina*, №3.
3. Borisov, P.B. *Subkul'tura Devichestva: Rossiyskaya Provintsiya 70-90-h gg. XX v.* [The Girls' Subculture: Russian Provincial Life in 1970-1990]. Abstract of Doctoral Thesis. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov8.htm> (accessed: 12.05.2018).
4. Konishi, Jin'ichi. (1985). *Nihon Bungeishi* [History of the Japanese Literary Art]. T.I. Tokyo: Ko:dansha.
5. Matsumoto, Seicho:. (1982). *Keiei – Kikuti Kan to Sasaki Mosaku* [Unseparable: Kikuti Kan and Sasaki Mosaku]. Tokyo: Bungei Shunju:.
6. Mitsuhashi, Takeshi. (1993). *Norito.* // *Shinto – Nihon-no Mindzoku Shu:kyo:* [Norito. //Shinto: National Religion of Japan]. Ed. by Sonoda Minoru. Tokyo.
7. Motozava, Masafumi. (2006). *Norito-no Kenkyu:* [Norito Studies]. Tokyo: O:bundo:.

8. Nevskiy, N.A. (1935). Kul'tovaja Poeziya Drevnej Japonii [The Cult Poetry of the Archaic Japan] // «Vostok». Literatura Kitaya i Japonii [The East. The Literature of China and Japan]. Moscow-Leningrad: Academia.
9. Nishino-jinja shamu nikki. (2012). [Records of a Lay Brother, office of the Nishino-jinja shrine], March. URL: <http://d.hatena.ne.jp/nishinoinnija/20120302> (accessed: 12.05.2018)
10. Nihon bungaku-ni okeru janru-no ko:saku: kyo:do: kenkyu:. (2007). [Joint Investigations on Intersections of Genres in Japanese Literature]. Kyo:ritsu joshi daigaku bungaku geijutsu kenkyu:sho, v.25.
11. Norito gaisetsu. (1987). [Norito – General Outlook]. Ed. by Nishimura Takao. Tokyo: Kokusho kanko:kai.
12. Norito. Semmyo:. (1991). Transl. into Russian, study and comm. by L.M. Ermakova. – Moscow: Nauka. The Main Redaction of the Oriental Literature. Monuments of The Oriental Classics ser., XCVII.
13. Chekanova, A.V. (2013). Sovremennyj Devichij Al'bom: Problemy Bytovaniya [Girls' Albums Nowadays and the Problems of its Functioning], URL: [http://www.ruthenia.ru/folklore/l04\\_chekanova1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/l04_chekanova1.htm) (accessed: 12.05.2018)
14. Eiga wa «Kiku Mono» [Cinema is Something to Listen], *Yomiuri Shimbun*, 24.12.2013.
15. Grinberg, L. (2001). The Arrival of Cinema in Japan. – The Benshi – Japanese Silent Film Narrators. Tokyo: Urban Connections.

Поступила в редакцию 28.05.2018

Received 28.05.2018