

**Каталин Юхас**

(Katalin Juhasz) — этнограф, старший научный сотрудник Института этнологии Венгерской академии наук. Область научных интересов — повседневная жизнь, гигиена, ритуалы очищения; структура идентичности через формирование тела (уход, косметика, украшения, прическа и т.д.); фольклоризм как субкультура.

# От народного костюма до «этно-дизайна».

## Модные тенденции в фольклористическом движении «танцхаз» в позднесоциалистической Венгрии

Тех, кто ходит в танцхазы, распознать нетрудно: например, по прическе, пышной юбке, *тарисне*<sup>1</sup> — это все неперенные атрибуты. Таких людей видно издали, в каждом из них есть что-то народное<sup>2</sup>.

По сравнению с другими странами в современной Венгрии беспрецедентно широко развита деятельность по сохранению и возрождению народной музыки и танцев, прикладного народного искусства и иных элементов народной культуры. Открытие, переосмысление крестьянской культуры, а в ее рамках отдельных фольклорных жанров (народной поэзии, песни, музыки, танца, обычаев) и народного орнаментального искусства, их включение в ненародную (буржуазную, затем социалистическую) культуру начиная с первой половины XIX века фигурировало в повестке дня разного рода национальных движений.

Если ранее к ассоциировавшемуся с крестьянством «народному» искусству обращались прежде всего представители художественной элиты и интеллигенции в рамках национальной романтики, эмоционально понимаемой народности, то в период между двумя мировыми войнами, а затем в 1950-е и 1960-е годы разными формами отчасти организуемого и направляемого «сверху» фольклоризма оказались охвачены все более широкие слои населения. В 1970-е годы часть городской молодежи открыла для себя более архаичную, сохранившуюся на селе (в том числе на населенных этническими венграми территориях сопредельных государств) народную культуру, которую зародившееся снизу и за два десятилетия обретшее институциональные формы движение фольклоризма использовало для создания подлинной субкультуры, попутно создавая своеобразную (и прежде не существовавшую) групповую и национальную идентичность. Движения фольклоризма всегда были сложными явлениями: они не только оказывали влияние на различные искусства и формы досуга, но прослеживались на повседневном уровне через материальную культуру и моду. В своей статье я в «насыщенном описании» (Geertz 1994: 170–199) и с привлечением иллюстративного материала рассматриваю стили и направления в одежде участников зародившегося в 1970-е годы «движения танцхаз». Для того чтобы лучше представить себе контекст, в котором

Ил. 1



Ил. 2



возникло движение фольклоризма, в чем заключалось его послание миру, каковы были движущие механизмы, какие процессы им управляли, имеет смысл кратко остановиться на истоках, поместив эти народные (этно-характерные) течения в одежду в исторический контекст позднесоциалистической Венгрии.

## Движения за народный стиль одежды в Венгрии: обзор

В Венгрии уже в начале XIX века, в духе романтического историзма, характерным способом выражения патриотических чувств, политических взглядов и стремления к национальной независимости было появление на публике по торжественным случаям в национальном костюме, созданном по старинным образцам дворянской одежды, — это так называемый *дисмадьяр* («парадный венгерский национальный наряд»)³ (ил. 1).

На рубеже XIX и XX веков в разных отраслях культуры и в повседневном быту (в музыке, литературе, архитектуре, убранстве помещений, образе жизни, одежде) одновременно произошло открытие «чистой», «нетронутой», «подлинной» народной (крестьянской) культуры и включение некоторых ее элементов в высокую культуру. Это духовное и одновременно интеллектуальное и морально-социальное

течение (очень близко стоявшее к толстовству) пользовалось особой популярностью у деятелей искусств, ведущих интеллектуалов и в среде аристократии. В конце XIX века в загородных домах художественной и социальной элиты можно найти крестьянские вышитые подушки, покрывала, занавески, народную плотницкую или расписанную мебель; аристократки всех возрастов летом с удовольствием позируют перед объективом фотоаппарата в народном костюме той или иной местности (Halasy 1989: 303; Dózsa 1989: 329–331; Szabó 1998) (ил. 2).

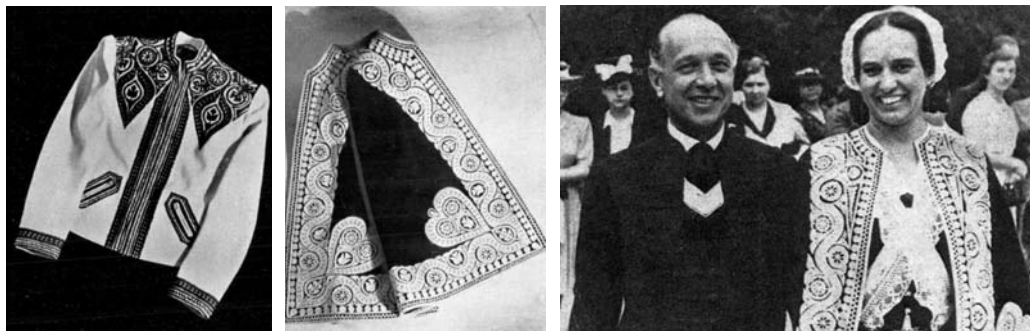
Однако использование отдельных элементов народного костюма (орнамент, линия кроя) в дизайне одежды произойдет несколько позднее, в 1906–1908 годах. Теорию Аладара Кёрёшфёи-Криша о том, что современную неудобную и вредную для здоровья женскую одежду следует заменить на восходящую к народным образцам, претворила на практике его единомышленница — художница Маришка Унди<sup>4</sup> (ил. 3).

Ее по праву можно считать первым венгерским модельером-дизайнером, чьи платья называли «облагороженным и усовершенствованным вариантом народной одежды»<sup>5</sup>. Эти слова можно считать девизом народного направления 1910-х годов. Это означало, что в моду вошла не собственно народная одежда, а платья современного покроя, изготовленные в разных техниках, переработанные в стиле ар-деко и украшенные народными вышивками. Однако эта волна моды схлынула к концу Первой мировой войны.

Пропаганда традиционной народной одежды вновь стала актуальной после поражения в войне и территориальных потерь<sup>6</sup>: так в разорванной стране пытались возродить национальный дух. С началом



Ил. 3



Ил. 4

1930-х годов на ревизионистской, ирредентистской, а после прихода к власти Гитлера еще и на антинемецкой почве движение за ношение венгерской народной одежды расцвело с новой силой, при этом оно вышло за узкие рамки социальной элиты и стало завоевывать себе сторонников во всех слоях общества и распадаться на несколько направлений<sup>7</sup>. К одному из них можно причислить последователей Клары Тюдёш-Жиндсёйне, черпавших вдохновение в народном искусстве. Из ее мастерской выходили платья самого разного назначения: как простая одежда на каждый день, так и дворянские парадные наряды, имевшие успех не только на родине, но и за ее пределами. На модных дефиле в Париже в 1934–1935 годах были представлены костюмы в гусарском стиле, украшенные позументом, и таким образом венгерский стиль под видом «парижской моды» попал в международную «кровеносную систему». На обложке октябрьского номера французского модного журнала *Femina* Будапешт фигурировал как один из центров моды зимнего сезона (Dózsa 1998). Причина успеха заключалась в том, что венгерские модельеры хотели примирить народный костюм и современные модные вкусы. «Пусть платье будет венгерским по материалу, или по силуэту, или по декору, но не надо всего и сразу», — сформулировала свое творческое кредо Клара Тюдёш в 1937 году (Dizseri 1994), из чего следует, что мода не может быть в политическом смысле слова «национальной», но, используя копилку народных мотивов, она может обновиться, обрести индивидуальность (Dózsa 1989: 337–338) (ил. 4).

С конца 1930-х годов в движении за ношение народного костюма правые настроения не только усилились, но и обрели политическую окраску. В 1938 году это изначально общественное движение перешло под патронат правительства. Антинемецкое направление движения отошло на второй план и превратилось в рупор радикальных расовых теорий. В результате венгерский национальный костюм стал совершенно незаслуженно ассоциироваться с шовинизмом и фашизмом, хотя

нельзя винить народные, исторические традиции за то, что их заставили служить бесчеловечным идеям.

Через три года после окончания войны, когда коммунисты парламентским путем пришли к власти в стране, государственная политика в сфере культуры была направлена, с одной стороны, на уничтожение (по советскому образцу) крестьянского образа жизни, с другой стороны — на создание в форме Института народного творчества (опять-таки по советскому образцу) централизованных институциональных рамок для изучения, в том числе на методологическом уровне, различных отраслей народного искусства<sup>8</sup>. Главной задачей только что созданного учреждения было «вдохновлять народ на создание произведений народного творчества, чтобы те все более точно отражали новую жизнь и несли социалистическое слово в массы», — говорилось в плане работы на 1953 год. Добиться этого собирались «путем художественного руководства культурно-массовыми движениями, которые возникают при домах культуры, ширятся при профсоюзных и иных массовых организациях», что предполагало, помимо прочего, издание брошюр с программами культурных мероприятий, сбор этнографического материала, возрождение «культурно-массового движения», создание «новых народных песен» и «новых групповых танцев», поиск талантов. Помогать мастерам народных промыслов в их работе был призван созданный в 1953 году Народный совет по прикладному искусству, а работавшие под его эгидой экспертные комиссии регулярно рассматривали и оценивали произведения народного искусства. Самые выдающиеся творцы получали звание народного художника. Кооперативы и артели надомников заполнили государственные магазины произведениями всех видов народного искусства, в том числе — предметами одежды (блузками, рубашками, платьями, жилетками, пиджаками, аксессуарами) (ил. 5). Эта продукция, выполненная в технологии ручного производства, была высокого качества, однако из-за нехватки квалифицированных модельеров к эстетической стороне было немало претензий. «Я не жалею об исчезновении этой продукции и не хотела бы, чтобы на прилавках вновь появилось подобное „народное творчество“, — заявляла Каталин Беспреми, одна из ключевых фигур этой отрасли прикладного искусства, — но мне жаль, что вместе с упразднением созданной в период социализма, хорошо работавшей кооперативной структуры мы потеряли благоприятные возможности для реализации продукции».

В Институте шла серьезная исследовательская работа, в которой использовали материалы, получаемые от здравствовавших на тот момент информаторов; затем результаты исследований через отлаженную сеть



Ил. 5

лекториев и курсов повышения квалификации старались немедленно донести до кружков и объединений любителей народного искусства. Сотрудники института<sup>9</sup> даже в тяжелейшие дни коммунистического культа личности, в начале 1950-х годов, старались подкорректировать искусственно раздувавшиеся диспропорции в движении за народное искусство, отойти от схематизма, навязываемого дилетантской культурной политикой (Földiák 1996: 3–4). К концу 1960-х годов, несмотря на все трудности, работа велась добросовестно и самоотверженно, и в результате создания продуманной системы оценки качества для каждого направления деятельности общий уровень продукции народных промыслов оставался высоким, она пользовалась популярностью у населения, а самостоятельные коллективы могли относительно свободно реализовывать свои творческие замыслы. Начиная с 1962 года практически ежегодно проводились пользовавшиеся широкой популярностью телевизионные конкурсы поиска талантов среди исполнителей народной песни, музыки, танцев. Все это подготовило почву для зародившегося в 1970-е годы движения танцхаз.

## Движение танцхаз

Последней волной венгерского фольклоризма стало так называемое движение танцхаз, которое возникло в начале 1970-х годов в среде городской молодежи и в 1980-е годы, последнее десятилетие

существования социалистической системы, превратилось в общенациональное движение. Само слово «танцхаз» (tánc ház — дом танцев) появилось в венгерском селении Сек в Трансильвании<sup>10</sup>. Там для холостой молодежи раз в неделю организовывались танцы под аккомпанемент местного оркестра в первой из комнат арендованного для этих целей частного дома. В 1972 году в Будапеште организовали первый клуб народного танца, который получил название «танцхаз». По форме и репертуару он следовал секскому образцу<sup>11</sup>. Анахроничный традиционализм этого трансильванского поселения можно рассматривать как своеобразное послание, как привет из прошлого. Отныне Сек стал местом фольклорного паломничества (ил. 6–7).

В этом возрожденческом движении наряду с танцорами и музыкантами заметную роль также играли многочисленные представители интеллигенции — писатели, поэты, ученые. Исследования по истории народной музыки и танца обеспечивали серьезную научную базу, а молодые энтузиасты пополняли архивы все новыми и новыми собранными ими материалами. Все это стало возможным только потому, что в бассейне Карпат еще была жива крестьянская культура<sup>12</sup>.

Движение приспособило деревенский танцхаз к городским условиям и стремилось, чтобы по издавна заведенной традиции гости обучались разным танцам под живую музыку<sup>13</sup>. Молодые, искавшие «настоящую», подлинную» традицию, выходя за двери танцевальных клубов, вскоре отправлялись в путь, чтобы учиться танцам и музыке у еще живущих крестьянских музыкантов и танцоров, непосредственно там, где те живут<sup>14</sup>. Паломничества к «чистому источнику» обнажили, ввели в пространство публичной дискуссии проблему проживания в соседних социалистических странах многочисленного венгерского меньшинства, о чем прежде молодым никто не говорил. Для власти это была «неприятная» тема, и в адрес движения танцхаз зазвучали обвинения в национализме, что порождало сильнее споры в обществе<sup>15</sup>. Эти подозрения оказались беспочвенными, ведь помимо того что движение способствовало тому, чтобы его участники испытывали гордость за свою национальную культуру, оно — через встречи в танцевальных клубах и на фестивалях — сделало их более открытыми и терпимыми к другим народам региона (Fülemile 2010: 176; Balogh & Fülemile 2008: 44).

Субкультура танцхаза через собственное истолкование традиции создала такую общую идентичность и мировоззрение, которые дистанцировались от господствующей политической идеологии. Наряду с рок-музыкой, литературными кружками, любительскими театральными труппами, она стала частью досуга городской молодежи, была



пространством выражения свободных чувств и критических взглядов и альтернативой централизованному коммунистическому молодежному движению (Klaniczay 1993).

Через сорок лет после своего возникновения движение танцхаз превратилось в полупрофессиональное, институционализированное сложноструктурированное движение с профессиональными и любительскими оркестрами, певцами, массой танцевальных коллективов, национальной сетью танцклассов, школ народной музыки всех ступеней, домами прикладного творчества и мастерскими, регулярными фестивалями и лагерями по обе стороны границы.



**Ил. 6. 7**

## Мода танцхаза: исторический обзор

### Традиция и творческий подход

Для тех, кого влечет к себе народная культура, не теряет актуальности основополагающий вопрос: как встроить в современную жизнь старые традиции, предметы. Если для 1970-х годов было характерно строгое следование стилю, отсылавшему к народной культуре начала столетия (и смыкавшемуся с культурой хиппи или битников), то в современной одежде прослеживается смешение стилей, сплав бесконечного числа вариаций. В ходе изучения культуры одежды мне удалось выделить три подхода, которые проявляются параллельно и в сочетаниях друг с другом<sup>16</sup>.

1. Народная одежда: днем и ночью с головы до пят одеваться в подлинную народную одежду — этот стиль стоит ближе всего к традиции.
2. «Гибриды»: одежда в соответствии с модными тенденциями (обычно одеваются в классические, простые вещи) с оригинальными или изготовленными народными художниками аксессуарами.
3. Этно-мода: народные по духу, но современного дизайнера платья и аксессуары, главным образом работы венгерских мастеров, нередко с вкраплениями дальневосточных, африканских, индийских или любых других элементов (в большинстве своем — реплики или стилизации).

Необходимо отметить, что одежду, имевшую отношение к национальному костюму, носили не только представители культуры танцхаза — например, сторонники радикально-правых взглядов, любители древней венгерской культуры, а иногда и представители самых разных социальных слоев (достаточно вспомнить получившие распространение в последние годы современные элементы одежды, украшенные вышивкой) — но в этой статье нет возможности подробнее рассмотреть эти случаи<sup>17</sup>.

За четыре десятилетия, прошедших с момента зарождения движения танцхаз, эти три базовых варианта, испытывая влияние постоянно менявшихся общих тенденций, течений внутри самого танцевального сообщества, а также локальных влияний, исходивших от отдельных групп (ансамбль, населенный пункт или регион), принимали самые разнообразные формы. Далее на основании мнений, высказанных самими разными представителями движения танцхаз, а также на основании моих собственных наблюдений, я прослежу, от зарождения до наших дней, наиболее характерные варианты одежды (не всегда, впрочем, придерживаясь порядка обозначенных выше стилевых категорий)<sup>18</sup>.

## 1970-е ГОДЫ

### «Тарисняки» — современная мода с народными аксессуарами («гибриды»)

В начале 1970-х годов «бунтарская молодежь» с длинными волосами, в брюках клеш и джинсах протестовала в том числе и против общепринятых норм в одежде. В те годы, если молодые люди отправлялись на вечеринку, им следовало одеваться «прилично», в противном случае их не пустили бы на порог. «Приличный» внешний вид предполагал аккуратно расчесанные и не слишком длинные волосы (желательно никаких усов или бороды), брюки из (не джинсовой!) ткани, рубашка только с галстуком, непременно пиджак и строгие ботинки. Девушкам следовало быть в юбке или платье, но не слишком коротком, элегантных туфлях и со стрижкой по моде. Этот общепринятый стиль, вместе с танцхазами, отвергали молодые бунтари, которых в 1960-е годы называли хулиганами, а на рубеже 1960–1970-х стали именовать хиппи. Они отдавали предпочтение джинсам в обтяжку с надеваемой навывпуск, расстегнутой у ворота, а иногда вообще без воротника узорчатой, цветной рубашкой (о галстук не было и речи). Студентам особо полюбили клетчатые рубашки. Девушкам тоже нравились джинсы, они часто носили ниспадающие на глаза волосы.

Движение хиппи привнесло в повседневную жизнь естественную простоту и любовь к натуральным материалам, страсть к элементам одежды, позаимствованным у разных народов, длинные, развевающиеся волосы у молодых людей и девушек, юноши отращивали усы и бороду. Все это означало: «не важно, во что ты одет, ты можешь выглядеть, как хочешь, если хочешь — ты один из нас, мы все равны». Те, кто ходил в танцхазы, придерживались сходного принципа в одежде, которую дополняли каким-нибудь народным элементом (крестьянской рубашкой, жилеткой, платком на шее, а не на голове, тарисней и пр.), давая понять окружающим, что молодость — не помеха тому, чтобы любить танцхаз, а с ним и народную музыку, искусство, поэзию. Еще не сглаженные различия между столицей и провинцией можно заметить по одежде тех, кто ходил в танцхазы. Жившие в сельской местности еще не имели возможности купить джинсы или иную одежду по западной моде, не говоря о том, что в малых населенных пунктах консервативный (традиционалистский) общественный контроль был гораздо более ощутим. Именно поэтому наблюдательный современник мог отметить, что в столичных танцхазах чаще попадались на глаза молодые люди в джинсах, в то время как в Ясберене юноши носили брюки из обычной ткани (Siklós 1977)<sup>19</sup> (см. ил. 1, 2 во вклейке 1).

Как уже говорилось, движение танцхаз было типично городским явлением: оно пользовалось популярностью у тех, кто не сталкивался каждый день с миром традиционной деревни, но считал его чем-то экзотическим. Жившие в деревнях старики не могли взять в толк, чем так приглянулся их мир современной молодежи в джинсах. Они не принимали старинную одежду точно так же, как и новомодные джинсы. Как вспоминала всемирно знаменитая исполнительница народных песен Марта Шебештьен: «Моя пожилая мать жила в деревне с населением в 300 человек в комитате Ваш, где уже никто не носил народную одежду, только старушечьи темные платья 1960-х годов, однотонные или с мелким рисунком из смесовых тканей, позднее — джерси, или юбку с кофтой, блузкой из полиэстера, на улице — платок из нейлона, кардиган из искусственной шерсти, дома — фартук и хлопчатобумажный платок. Когда в гимназические годы (в 1974-м) она увидела на мне народную одежду, то всплеснула руками от удивления: „Пресвятая Богородица, на кого ты похожа?! Не могла одеться попрличнее?“»

По воспоминаниям современников, молодые люди в 1970-е годы дополняли свою стильную одежду — брюки (джинсы) и футболку (рубашку, блузку) — несколькими характерными народными элементами. Одежду из «магазинов народных промыслов» участники движения танцхаз считали слишком «сувенирной», они предпочитали добывать оригинальные вещи на знаменитом блошином рынке в Пече или привозить «оттуда», из Румынии, — со знаменитого рынка в Кёрёш-Фекетето<sup>20</sup> или искать по венгерским деревням. По мере того как движение танцхаз ширилось, из деревень и сел в столицу потянулись продавцы народной одежды. Наряду с оригинальной народной одеждой стали появляться «коммерческие» подделки под народный стиль. Типичнейшим примером можно считать тройку юбка-жилетка-платок из черной бумажной ткани, украшенную красно-зелеными вышитыми цветами (на подлинной деревенской одежде орнамент вышивался в цветах венгерского национального триколора — красно-бело-зеленый)<sup>21</sup> (см. ил. 3, 4 во вклейке 1).

Такие недорогие юбки из Сека впоследствии носили не только те, кто ходил в танцхазы, но едва ли не все женщины. На легкой хлопковой ткани плиссировка, конечно, держалась недолго, поэтому многие предпочитали разглаживать складки утюгом, и получалась удобная, свободная юбка, которую можно было легко комбинировать с разной одеждой<sup>22</sup>. Многие девушки носили секские платки, но по-городскому — повязав на шею, или накрыв плечи наподобие шали, или повязав на голове. «Участники движения танцхаз появлялись

на людях с волосами, завязанными на затылке. Раньше так никто не делал, эта мода пошла от танцхаза» (Жока Шарингер, «ветеран танцхаза»).

Самым распространенным аксессуаром была секская *тарисня*. Тех, кто посещал танцхазы, можно было издали заметить по этим сумкам. Критики танцхазов, считавшие участников движения, привлекавшего оппозиционно настроенных граждан, националистами, придумали уничижительное прозвище: «тарясняки» («сумочки») (см. ил. 5 во вклейке 1).

### «Боришка с капотом» — в народном с головы до пят

Танцоры ведущих ансамблей, музыканты и коллекционеры-любители — кого движение поглотило с головой — уже в 1970-е годы попробовали одеваться только в народное. Правда, в те времена люди еще не привыкли к такому вызывающему внешнему виду, поэтому таких любителей народной одежды часто одергивали, высмеивали или показывали на них пальцем. Полный народный костюм полагалось носить лишь в определенном кругу и по особым случаям.

«С детских лет я очень любила „вращающиеся“ юбки. Позднее я убедилась, насколько же юбка из Калотасега<sup>23</sup> может из обычной девушки сделать принцессу. Чего только я не накупила у жителей Сека — роскошные платки, кофты-распашонки, красную, в мелких цветах плиссированную юбку, лиф — мне хотелось носить их постоянно. Позднее я поняла: непросто тому, кто в таком виде садится в автобус, — меня постоянно обзывали то цыганкой, то „Боришкой с капотом“ (за пышные юбки, зрительно округлявшие бедра. — *Прим. К.Ю.*). Неважно, те времена прошли, а ведь нелегко было ходить в гимназию, когда на мне была секская юбка, в волосах — красная лента, *rékli*, а в плетеной корзине — учебники» (Марта Шебештьен) (ил. 8).

### Этно-мода — «народные платья», одежда для подиума

Сначала запущенный в 1969–1970 годах на венгерском телевидении конкурс «*Rörülj Páva*» («Лети, птичка») — который по популярности у зрителей можно сравнить с таким современным аналогом, как «Минута славы», хотя в абсолютных цифрах он собирал гораздо больше зрителей, — затем, с 1972 года, движение танцхаз создали общенациональную моду на одежду и даже на интерьеры в народном



Ил. 8

стиле. Кроме небогатого ассортимента блузок и рубашек производства местных кооперативов, которые можно было купить в магазинах народных промыслов, в государственных универмагах появились платья в народном стиле фабричного изготовления. В моду вошли дмотканые материалы и «кекфештё» — ткани индиго кубового крашения, которые использовали как для шитья одежды, так и для домашнего текстиля. Рукодельницы сами шили и вышивали себе блузки в народном стиле.

Подобные «народно-промысловые» элементы одежды пользовались популярностью по всей стране, но в столичных танцхазах они не прижились, да и в провинции к ним быстро потеряли интерес. Любители народного танца предпочитали одеваться так, как описано мной выше, в разделе «Тарисняки».

Музыканты в танцхазах и клубах не были одеты как-то по-особому, но вскоре для выходов на сцену им потребовались концертные

костюмы. Свои первые рубашки из кекфештё солисты ансамбля «Sebő» («Шебё») купили в отделе готового платья. Но на фотографии 1972 года два музыканта уже одеты в калотасегские буйки (коротких красочных пиджаках). В 1973 году для гастролей в Токио артистам сшили на заказ крестьянские рубашки из ткани кекфештё, но белые и бордовые рубашки у них тоже были (ил. 9).

«Тогдашние хиппи уже носили рубашки в цветочек и горошек. Но народная рубашка цвета индиго была чем-то из ряда вон выходящимся. Надев ее, нетрудно было дать понять, кто мы такие. Позднее крой таких рубашек все больше походил на крестьянский» (Клари Ковач, «портниха, стоявшая у истоков движения танцхаз»). «В конце 1970-х годов я шила концертные костюмы для ансамбля „Téka“ („Тека“). Это были простые, гладкие рубахи с втачными рукавами и манжетами, но свободного покроя. Воротник напоминал стойку, но не сдавливал шею. Обычно я вышивала на нем цветок или монограмму. Фасон пользовался такой популярностью, что скоро другие тоже стали себе шить что-то подобное из фланели, ткани индиго или льна» (Каталин Беспреми).

Дебреценский ансамбль «Délibáb» («Делибаб») пришел к аутентичной народной музыке другим путем. Его участники, обучавшиеся в Главной музыкальной школе, часто играли на концертах в округе. Тогда-то они и попробовали наряду с классической музыкой играть полюбившиеся, хорошо знакомые местной публике мелодии на цитре или флейте, исполнять народные песни. Их ждал такой успех, что



Ил. 9

участники ансамбля начали собирать народные мелодии, их география ширилась, число инструментов, на которых они исполнялись, неуклонно возрастало. В музыке ансамбля «Délibáb» соединялись классические аранжировки народной музыки, традиции деревенских исполнителей на цитерах, хороводников и репертуар будапештских танцзалов, игравших трансильванскую или другую старинную венгерскую народную музыку. Все это важно потому, что такое ни на что не похожее исполнение народной музыки находилось в полной гармонии со сценическим обликом: «В 1970-е годы темный низ, белая рубашка, темно-синий галстук, украшенный белой вышивкой. У девушек из ткани кефештё, у юношей — рубашки. Позднее, в 1970-е годы, платья у женщин и жилетки у мужчин были украшены аппликациями из черного сукна с вышивкой. Конечно, были у них и рубашки крестьянского покроя, с синей вышивкой на груди. Некоторые из наших костюмов были созданы одним художником из Эгера» (Янош Деваи, один из основателей ансамбля «Délibáb») (ил. 10).

Следует также упомянуть о распространившемся в 1970-е годы на Западе стиле «этно», представлявшем собой сплав современной городской одежды и экзотических восточных, африканских и иных народных костюмов и удачно «рифмовавшемся» с популярной тогда этнической музыкой. На фотографиях тех лет видно, что такие костюмы носили, например, музыканты групп «Kolinda» («Колинда») или «Vízöntő» («Визонтё»), завоевавшие любовь бельгийской и голландской публики и одними из первых начавшие играть в народном стиле (ил. 11).

Подводя итоги, можно сказать, что в 1970-е годы участники движения увлеченно искали наиболее архаичные элементы крестьянской



Ил. 10





Ил. 11

культуры, и этот свой интерес выражали в том числе в одежде. Костюмы шились из хлопка или льна, кекфештё или, реже, из шерсти. Наряду с добытыми в деревнях старинными вещами участники движения носили одежду простого покроя. В 1980-е годы движение танцхаз набрало силу, оно открывало для себя все новые и новые области, постигая жизнеутверждающее богатство народной музыки и танца. Все это находило выражение в одежде.

### 1980-е, 1990-е годы

К 1980-м годам в движении танцхаз оформилась своеобразная иерархия людей и групп, что сказалось и на манере одеваться. Это был период, когда активные члены движения (число их доходило до 10 тысяч человек!) знали друг друга в лицо, а институциональное оформление (школы народной музыки и танца, союзы, организации) находилось в зачаточном состоянии. Центром, как и в других сферах культуры, был, несомненно, Будапешт, здесь работали музыканты и танцоры, пользовавшиеся особым уважением в кругу единомышленников. Третья по величине группа движения не была четко разделена на музыкантов

и танцоров, скорее ее можно назвать гетерогенной, но и в ней возникла своя иерархия. К этой группе относились не имевшие специального образования любители, завсегдатаи танцзалов, мастера прикладных искусств. Среди них были портные, обувщики и ювелиры, чутко реагировавшие на изменения во вкусах и диктовавшие моду, распространявшуюся из центра к периферии<sup>24</sup>.

Начиная с 1982 года проводившийся ежегодно на крупнейшем стадионе Будапешта слет танцзалов стал тем форумом, где всякий раз проходила презентация новинок: программы ведущих танцевальных коллективов и оркестров, диски, произведения бытового назначения от мастеров народного творчества, одежда, украшения. Из-за наплыва продавцов из Трансильвании слет был прекрасным местом для покупки оригинальной одежды. Подобно тому как прозвучавшие на гала-концерте народные песни мгновенно становились шлягерами, так из года в годы «выстреливали» новинки в одежде. Некоторые музыканты, певцы и танцоры создавали моду не только своими выступлениями на сцене, но и манерой одеваться (ил. 12).

Одежда точно сигнализировала о месте ее владельца в иерархической системе. Например, модные в 1970-е годы рубашку из ткани индиго, черную сексую юбку или характерную вещь в народном стиле

Ил. 12



в 1980-е годы могли надеть уже только «хуторяне». Число создававших новую моду мастеров — портных, ювелиров, кожевников или портных, шивших оригинальную народную одежду, — увеличивалось по мере роста спроса на их продукцию. Она была отменного качества, отвечала самым строгим требованиям.

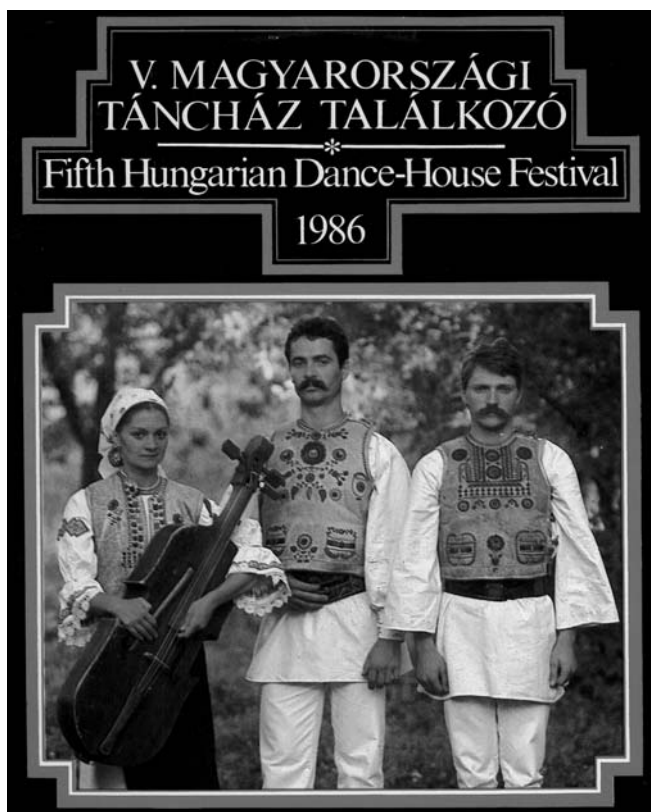
В 1980-е годы мода, особо любимая девушками и женщинами, которую прежде называли «крестьянской», день ото дня становилась все разнообразнее и прихотливее. Теперь мастеров вдохновляла не только крестьянская одежда из льна, но и исторические костюмы дворянства и мещанства. Наряду с хлопком и льном в моду вошли более дорогие ткани (шелк, бархат) и украшения (жемчуг, позумент, вышивка, кружево). В то же время начался процесс дифференциации: последователи и почитатели того или иного самобытного портного или звездного народного исполнителя объединялись в группы, выделявшиеся манерой одеваться. Из всего стилистического многообразия остановимся лишь на самых интересных явлениях 1980-х годов, отметив, что в провинции по-прежнему работало немало портных, вдохновлявшихся образцами народного костюма 1970-х годов или современной одеждой в народном стиле.

## С ГОЛОВЫ ДО ПЯТ В НАРОДНОМ

Распространение движения танцхаз сопровождалось любительским коллекционированием представляющих этнографический интерес предметов, поэтому малочисленная, но довольно влиятельная группа носила исключительно народную одежду или сочетала отдельные ее предметы с вещами в классическом стиле.

В 1980-е годы танцоры и музыканты стали специализироваться на том или ином регионе и даже деревне. Тамошние танцы и музыке они старались исполнять со всем возможным совершенством. Логическим продолжением становились более тесные связи с «информантами» из данной местности, установление дружеских и семейных (кумовство) отношений. Попадая в новую для себя среду, этнографы-любители не только обучались музыке и танцам данной местности, но старались подражать манерам и говору жителей (ил. 13).

Музыканты (особенно на сцене) вместо «униформы» — крестьянской рубашки и джинсов — начали одеваться в черные брюки, как у трансильванских музыкантов (полотняные или вельветовые), белую костюмную рубашку, пиджак, какие в 1930–1950-е годы носили простые рабочие (вчерашние крестьяне, переехавшие в город в поисках заработка), на голову надевать шляпу (иногда берет или вязаную шапочку). У танцоров — в зависимости от моды на тот или иной



Ил. 13

региональный стиль — стало модно появляться на мероприятиях танцхазов одетыми во все народное, а особо рьяные почитатели этнического стиля одевались так и в повседневной жизни (ил. 14).

Для участников движения это стало примером для подражания и породило общенациональную, хотя и не массовую «моду». Слово взято в кавычки, потому что здесь речь идет не о чисто внешнем, поверхностном явлении. Те, кто носил народную одежду каждый день, всем своим образом жизни старались хранить верность традиции, и это стало важным элементом венгерской идентичности, патриотизма. Многие всей семьей перебирались в деревню, поселялись в крестьянских домах, принимали активное участие в возрождении народной культуры. Своих детей они отдавали в учебные заведения, заботившиеся о сохранении народной культуры, где те могли познакомиться с народными танцами, музыкой, прикладным искусством и ремеслами<sup>25</sup>.

Подлинная народная одежда, какой бы красивой она ни была, неминуемо налагала свой отпечаток на поведение того, кто ее носил. Участники движения танцхаз считали серьезной ошибкой, если кто-то

в костюме одной области хотел исполнять танцы и песни, происходившие из другого региона: «Осенью 1991 года я была в Америке, пела на одном праздничном мероприятии. Я гуляла по 5-й авеню в Нью-Йорке в необыкновенной красоте, шитой жемчугом буйке и юбке-багазии<sup>26</sup> — традиционной одежде женщин из Калотасега (см. ил. 6, 7 во вклейке 1), чем, несомненно, привлекала к себе всеобщее внимание, и миллионеры явно считали мой наряд воплощением красоты и богатства. Но на сцене я не люблю одеваться с головы до пят во все народное. Как мне петь песню из Рабакёза, если я стою на сцене во всем калотасегском?» (Марта Шебештьен).

## Старые и современные элементы одежды — гибриды

Бесчисленные вариации сочетания старых и новых элементов одежды внутри субкультуры танцхаза служили маркерами вкусовых предпочтений и отношения к народной традиции. Стремление создать индивидуальный, не похожий на других стиль в одежде, жажда показать свою приверженность народным традициям, личная привязанность к той или иной старинной вещи — все это были частые темы для разговоров. Нередко высказывалось мнение, что для ношения исключительно народной одежды и даже для ее «гибридного» сочетания с одеждой современной необходимы другие осанка, поведение, даже некоторые базовые знания. Не менее важным было, чтобы разные по происхождению элементы одежды гармонично сочетались между собой и шли тому, кто их надевал.

Нижеследующие фрагменты интервью и фотографии создают живую картину того, как одевались участники движения в 1980-е годы, дают представление о неписаных правилах и о том, чем руководствовались люди, выбирая ту или иную вещь в народном стиле.

«Я люблю эклектику, если в ней есть вкус. Например, народный аксессуар к городскому платью. Но пусть внешний облик сохраняет целостность. Сразу бросается в глаза, когда кто-то надевает платье, не думая, где его сшили, не интересуется, что оно означает. Тогда он не сможет его носить. Например, в народной одежде нельзя сутулиться, это все равно что грязно ругаться» (Жока Шарингер).

«Поездки на ярмарки в Кёрёш-Фекетето были очень популярны, даже у тех, кто был далек от народной культуры. Большие телевизионные начальники поехали туда и закупили великолепных черных кожков<sup>27</sup>, так и ходили в них и в полушубках. Впрочем, это продолжалось недолго. В те времена Янош Броди — звезда венгерской эстрады тех



Ил. 14

лет — тоже ходил в тулупе из Сека; они вообще *превратились в символ сопротивления*» (Марта Шебештьен).

«Я всегда ходила в брюках, с которыми обычно надевала народные блузки. Исключением был танцхаз, где по настоянию детей я всегда появлялась в „летающей“ юбке. Пошила себе секскую юбку на пуговицах, с молнией, под которую не нужен был фартук; с ней я надевала футболку с народной жилеткой или белую блузку с секским жемчугом. У меня было не так много одежды, поэтому я всегда комбинировала вещи» (Эва Фабиан) (см. ил. 8, 9 во вклейке 1).

В 1980-е годы несколько значимых для движения танцхаз людей ввели в моду не только народное исполнительское искусство, но и одежду. Андраш Берец (исполнитель народных песен, сказитель, лауреат премии им. Л. Кошута) даже в среде своих единомышленников выделялся своими полукрестьянскими-полугородскими нарядами, словно взятыми из дедушкиного сундука; он всегда отвергал любые модные тенденции. Как выразилась его супруга: «На него нельзя было не обратить внимания — так по-стариковски он одевался. Ему было все равно».

«Когда я был подростком, не было важнее вопроса: застегивать пуговицы на рубашке или оставлять расстегнутой. Застегнешься — ты дисциплинированный, подавленный тип, расстегнешься — значит, не поддаешься давлению. Учителя нас за это называли сначала хулиганами, потом — хиппи. Это была целая эпоха, и я остался на этом берегу, с застегнутыми. Мне так было комфортнее, но в то же время хотелось выделиться из общей массы, поэтому я пошел не вперед, а назад, в прошлое» (Андраш Берец) (ил. 14).

Гергея Агоча<sup>28</sup> за характерную одежду и говор прозвали «палочником»<sup>29</sup> бароном». Его стиль сформировался постепенно: в 1985 году он всего лишь носил старый костюмный жилет вместо строгого костюма, после 1987 года его, студента-этнографа, легко узнавали по цепочке для часов, ножнам и под горло застегнутой рубашке. В одном из интервью он рассказал, что для него значила такая одежда: «У меня есть две причины так одеваться. Одна — личная, это связь с моей семьей, с важными для меня людьми. Мою *тарисню* сшила и вышила бабушка, другие женщины. Ножны смастерил мне дядя<sup>30</sup>. Мои *лайби* (жилетки) из тех краев, где я не раз бывал. Те, на кого я хочу быть похожим, носят цветные *лайби* с пуговицами, из кармана у них свешивается цепочка часов, на боку — ножны. Другое мое послание обращено людям: выйти из категории „никакой“, чтобы оказаться „каким-то“. Такие люди ходят на грани допустимого, они маргиналы, раздражающие многих. К сожалению, у нас, если кто-то любит традиционные ценности, считает их важными, ему тут же навешивают политические ярлыки. В Словакии, например, если в парламенте кто-то заявит, что словацкие песни красивы и их необходимо сохранять, невозможно представить, что его тут же запишут в какую-нибудь партию. Потому что это выше всякой политики, это наши общие ценности. То же самое можно наблюдать в Японии, Швеции, Баварии, Финляндии, Шотландии и многих других местах, где по праздникам люди надевают национальные костюмы и над ними никто не глумится, как у нас» (ил. 15).

«Вот уже десять лет как я ношу калотасегскую буйку. В эпоху глобализации особенно важно не потерять свои традиции и напоминать о них окружающим. Мы, кстати, не одеваемся во все народное, но всегда специально включаем в свой гардероб ту или иную вещь в народном стиле» (Пал Хавашрети, руководитель ансамбля «Тéка»).



Ил. 15



Ил. 16

В современной жизни люди используют много таких предметов, которых не было в народном быту. Так, мобильный телефон абсурдно выглядит в руках человека, в одежду которого включены реплики традиционного костюма, и народные мастера стали изготавливать украшенные народными мотивами предметы современного быта: обложки для книг, кошельки, кисеты, сумки и футляры для мобильных телефонов, с которыми человек чувствует себя комфортно и в XXI веке. «У меня десятки футляров для мобильного телефона. Есть шитый жемчугом из Калотасега, мне его изготовила Кати Хандя как раз для того, чтобы, когда я куда-нибудь приезжаю, у меня в руках была не бестолковая металлическая штучка, а футляр, который сочетается с моим платьем. Я заказала даже два и один подарила японской императрице. Она была очень рада» (Марта Шебештьен) (ил. 16).

## ЭТНО-МОДА

По мере распространения и роста популярности движения возникала потребность в таком стиле одежды, который выражал бы мироощущение участников и принадлежность к культуре танцхаза. Молодые мастера и любители прикладного искусства с каждым годом увеличивали объемы производства и разнообразили ассортимент. В их работах прослеживалось и влияние мировых модных тенденций: если



в 1970-е годы в ход шли *дешевые* материалы — марлевка, хлопок, лен, пенька, то в 1990-е годы на их место пришли шелк, бархат и прочие тяжелые и *дорогие* ткани. Эту тенденцию можно легко проследить по национальным фестивалям и выставкам прикладного искусства.

Одежда и аксессуары от аутентичных реконструкций народного костюма до стилизованных элементов и даже вещей, в которых прослеживаются восточные мотивы или «авангардные» тенденции стала высококачественной, ее выбор значительно увеличился. Общее у производимых предметов одежды и аксессуаров то, что они удобны в носке, эстетичны, изготовлены в единственном экземпляре или маленькой партией, сшиты по простым народным лекалам или их осовремененным вариантам из натуральных материалов и по-особому украшены венгерскими народными, историческими магнатскими или дворянскими, восточными, «правенгерскими» мотивами. «Уже во второй половине 1970-х годов предпринимались попытки приспособить выкройки оригинальной народной одежды для шитья современных и практичных платьев. Модельер Илона Бако поделилась с нами идеями и выкройками, что придало нашей работе новый импульс. Я сшила много таких платьев» (Каталин Беспреми) (см. ил. 10 во вклейке 1).

Важным направлением после нескольких лет экспериментов стал стиль, созданный участницами движения танцхаз портнихой Клари Ковач и дизайнером аксессуаров Агнеш Менеш. Он соединял естественность, универсальный «этно-дизайн» с элегантностью и чувством ритма современной, конца XX века, (городской) жизни и получил широкое распространение в середине 1980-х годов. Вскоре у них появилось много последователей, и похожие вещи, которые можно носить в любом возрасте и при любом типе фигуры, по сей день не выходят из моды.

В середине 1980-х годов особой популярностью пользовались шелковые платья, юбки из китайского бархата в сочетании с балетками и серьгами ручной работы. Самый модный дизайнер в этом направлении (Клари Ковач) шила платья из различных по фактуре кусков ткани и стирала их в стиральной машине. (Этот способ понравился многим и получил широкое распространение.) «Я очень люблю старинные платья и потому мечтаю создать много красивых и удобных платьев, которые переживут не одно десятилетие и не выйдут из моды. Часто шью платья с отрезной завышенной талией, потому что такой крой идет всем. Один индийский музыкант как-то раз заинтересовался моими платьями и блузами и спросил: „Они из Индии?“ Тогда мне и пришло в голову, что у народной одежды есть общие базовые

черты. Старые простые формы кроя можно прекрасно использовать в создании современной одежды. Сначала я шила из грубых хлопковых тканей — холста и набивных ситцев, потом открыла для себя шелк, который так похож на старинную парчу. Поняла, что одежда из хлопка-сырца годится только для прислуги, а в платье из шелка любая женщина может почувствовать себя королевой» (Клари Ковач) (см. ил. 11, 12 во вклейке 1).

Другое направление, сформировавшееся в конце 1980-х годов, восходит к ателье «Пруслик» (название дала разновидность вышитого жилета), основанному Анной Гистль и Анной Салаи. Свои модели они создавали на основе исторических костюмов дворян и горожан. Иными словами, мастерская специализировалась на концертных и вечерних платьях. В наши дни их покупатели — это в основном представители политической и культурной элиты, желающие на том или ином приеме языком одежды подчеркнуть свою принадлежность к венгерскому народу (см. ил. 13 во вклейке 1).

«Поначалу вокруг наших платьев бушевали нешуточные споры, потому что не было ясно, как квалифицировать наши платья. Для народного творчества они были слишком высокохудожественными, для прикладного искусства — слишком народными. Случалось, что представляемое нами направление в принципе отвергали, но потом члены жюри во главе с председателем заказывали у нас платья и костюмы. На самом деле, сегодня важны не народно-национальные мотивы сами по себе, а художественный уровень. В наши работы вкладывается много кропотливого ручного труда, чего не встретишь в товарах, продающихся в универмагах в отделах готового платья. Я обшиваю женщин любого возраста и комплекции» (Анна Гистль).

«В ателье Анны Гистль шьют такие красивые платья, что в них можно появляться в самых элегантных местах и не чувствовать неудобства. Недавно я давала получасовой концерт в присутствии испанского короля, и вечерние платья, которые я никогда не надеваю, были обязательны. Платья от Анны никогда не стесняют движений, в них живешь, чувствуешь себя свободной, уверенной, просто красивой женщиной» (Марта Шебештьен) (ил. 17).

## Заключение

Одежда участников движения танцхаз менялась вместе с самим движением. По одежде нетрудно проследить, как в начале доминировали мятежные, революционные настроения, креативные идеи, смена модных тенденций, затем наступило время институционализации,



Ил. 17

появилась коммерческая составляющая, произошла дифференциация субкультуры танцхаза.

В костюме, как и в музыке или танце, речь шла не о том, что в моду вошел ничего не значащий реквизит, а о гармоничном встраивании в современную жизнь элементов старой культуры. Формы и конкретные решения этой задачи могли быть самыми разными, движение не оставалось в стороне от современных веяний. В то же время, если ежедневно меняющаяся мода сопровождалась быстрым обесцениванием ценностей, то традиции воплощали собой постоянство и «классические ценности» (Bak & Zelnik 1980: 6).

Движение танцхаз, точнее — субкультура танцхаза, вызвало к жизни такую манеру одеваться и такие элементы одежды, которые принадлежали к числу этих классических ценностей. Старый жилет или его современная интерпретация, юбка из Калотасега или секский *лекри*<sup>31</sup>, платье от Клари Ковач или Анны Гистль стали такой же вечной ценностью, как английский костюм. Их, как любую народную одежду, может носить не одно поколение.

Одежда, в том числе и в рамках субкультуры танцхаза, неизбежно отражает отношение к народным обычаям того, кто ее носит. Если он точно воспроизводит стиль одежды своего «информатора», то будет в танце, в музыке, даже в повседневной жизни тяготеть ко всему аутентичному. Это качество, каким бы заслуживающим уважения ни было, в современной жизни часто режет глаз, вызывает улыбку, а у некоторых и раздражение.

Старые или воссозданные по старинным образцам элементы одежды в современном костюме говорят о том, что человек живет днем сегодняшним, но чтит традиции и находит им место в современной жизни. Кому и в какой мере это удастся, можно понять по внешнему виду. Надетые к черным джинсам *буйка*, *кожок* или *лекри*, дополненные цепочкой для карманных часов, ремнем с подвешенными к нему

кисетом и ножнами, создают впечатление живой связи с традицией, но если к тем же джинсам надеть черную футболку, кожаный жилет, солнцезащитные очки и, скажем, димешский<sup>32</sup> кожаный ремень, дистанция с прошлым станет гораздо длиннее.

На заре движения танцхаз, в период открытия для себя старинных песен и танцев, одежда была проще: повседневный наряд с каким-нибудь народным аксессуаром. Народные мастера шили «крестьянские» вещи простого покроя из натуральных тканей (хлопок, лен). По мере того как участники движения стали различать стили отдельных местностей и даже селений, возросло число тех, кто одевался во все народное, в моду вошли характерные аксессуары в народном стиле. В это время мастера перешли на более благородные ткани и стали отдавать предпочтение изысканному декору и фурнитуре. Эти костюмы напоминали те, которые некогда носили мелкие дворяне или сельско-городское население экономически процветавших регионов. Примечательно, что как в традиционной крестьянской культуре, так и в современном движении танцхаз распространение новых песен и танцев вело к изменениям в манере одеваться.

После крушения социализма, с наступлением в конце второго тысячелетия эпохи глобализации и под влиянием этнической музыки в репертуаре ансамблей и солистов, в манере одеваться стали очевидны перемены. Венгерская национальная специфика растворяется, смешивается с просачивающимися отовсюду восточными, африканскими, индийскими, латиноамериканскими фольклорными мелодиями и народными по происхождению элементами одежды. Наряду с этим сильно влияние американской и западноевропейской модной индустрии, в продукции которой время от времени проскальзывают элементы этно-стиля.

В первые годы своего существования танцхазы оказались под перекрестным огнем. Одни обвиняли их в неприкрытой пропаганде национализма и видели в них рассадник ирредентистских настроений. Другие ставили им на вид романтизацию прошлого и не могли взять в толк, почему молодежь, воспитанная на музыке в стиле бит, ходит в танцхазы. Со временем преследования прекратились и танцхазы получили заслуженное признание. Сегодня элементы культуры танцхаза, некогда означавшие политическую фронду, поблекли, на передний план вышли мотивы, выражающие протест против заикленного на потреблении глобального мира: участники движения протестуют своим образом жизни, системой ценностей, одеждой и манерой держаться.

Мода — это не возникающее само по себе, неуловимое, возникающее из воздуха явление, она меняется, формируется под влиянием социальных, художественных, политических событий. Этим объясняется, почему народная, крестьянская культура стала столь популярной в 1970-е и 1980-е годы, и только так можно объяснить модные направления, которые получают распространение в узкой социальной группе или широчайших слоях населения.

*Перевод с венгерского Ольги Хавановой*

## Литература

*Богатырев 1971* — Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

*Åkesson 2006* — Åkesson I. Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers. Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization // STM Online. 2006. Vol. 9. [www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol\\_9/akesson/index.html](http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_9/akesson/index.html).

*Balogh & Fülemile 2008* — Balogh B., Fülemile Á. Cultural Alternatives, Youth and Grassroots Resistance in Socialist Hungary. The Folk Dance and Music Revival // Hungarian Studies. 2008. Vol. 22. No. 1–2. Pp. 43–62.

*Bodor 1980* — Bodor F. Nomadic Generation/Nomád nemzedék (in English and Hungarian). Budapest, 1980.

*Bondár 2007* — Bondár A. Utazó asszonyok, utazó tárgyak: mit hoznak és mit visznek magukkal az ingázó széki asszonyok? // Cool-túra képekben / Szerk. J. Schoblocher. Budapest, 2007. Pp. 49–61. old.

*Bíró, Gagyí, Péntek 1987* — Bíró Z., Gagyí J., Péntek J. Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből. Bukarest, 1987.

*Dizseri 1994* — Dizseri E. Zsindelyné Tüdös Klára. Életrajz dokumentumokban 1895–1980. Budapest, 1994.

*Dózsa 1989* — Dózsa F.K. A Muskátli című kézimunkaújság és a magyaros öltözködési mozgalom az 1930-as években // Ethnographia. 1989. 100. Pp. 329–341. old.

*Dózsa 1998* — Dózsa F.K. A magyar ruha feltámadása. Népviselet és napi divat a harmincas években // Rubicon. 1998. 81/7. sz. 48–50. old.

*Dömötör 1969* — Dömötör T. Folklorismus in Ungarn // Zeitschrift für Volkskunde. 1969. Jg. 65.

*Elek 1912* — Elek A. Undi Mariska művészete // Magyar Iparművészet. 1912. 15/2. sz. 41–46. old.

- Fábri & Füleki 2012* — Fábri I., Füleki K. A táncházak közönsége: szociológiai jellemzők: értékek, életmód // A betonon is kinő a fű / Szerk. I. Sándor. Budapest, 2012. Pp. 41–66. old.
- Földiák 1996* — Földiák A. A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról // Szín. 1996. 1/2. sz. 2–7. old.
- Fülemile 2010* — Fülemile Á. Hungary: Ethnic Dress // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion / Ed. by J.B. Eicher, D. Bartlett. Oxford, 2010. Pp. 169–176. (9.) East Europe, Russia and the Caucasus.
- Fülemile 2011* — Fülemile Á. Hagyományörzés az öltözködésben — énképek, nosztalgiák, öltözeti gesztusjelek // Hagyomány — Örökség — Közkultúra. A magyar népművészet helye és jövője a Kárpát-medencében / Szerk. L. Diószegi, K. Juhász. Budapest, 2011. Pp. 185–197. old.
- Geertz 1994* — Geertz C. Az értelmezés hatalma. Budapest, 1994.
- Halasy 1989* — Halasy M. Népviseletek úri, polgári használatban // Ethnographia. 1989. C. évf. 1–4. sz. 303–312. old.
- Jávorszky 2013* — Jávorszky B.Sz. A magyar folk története: népzene, táncház, világzene. Budapest, 2013.
- Juhász 1993* — Juhász K. A tánczási folklorizmus néhány mai jelensége // Népi kultúra mai környezetben / Szerk. F. Tóth. Makó, 1993. Pp. 82–93. old.
- Juhász 2006* — Juhász K. Öltözködési divatok a táncházban // A betonon is kinő a fű / Szerk. I. Sándor. Budapest, 2006. Pp. 125–160. old.
- Juhász 2011* — Juhász K. Tevékenységformák és interpretációk modelljei: hagyomány és tudomány; hagyomány és kreativitás // Hagyomány — Örökség — Közkultúra. A magyar népművészet helye és jövője a Kárpát-medencében / Szerk. L. Diószegi, K. Juhász. Budapest, 2011. Pp. 157–166. old.
- Klaniczay 1993* — Klaniczay G. Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról // Múltunk jövője: szabadelvűek a népi kultúráról / Szerk. É. Fekete. Budapest, 1993. Pp. 113–119. old.
- Fülöp 2014* — Fülöp H. Autentikus paraszti öltözetek néptáncosok ruhatarában Nem a ruha teszi? Néptánc táncházmozgalom parasztság népművészet szubkultúra ifjúság öltözködés divat népviselet 1970–1980-as évek // Korall. 2014. 55. sz. 101–122. old. Текст доступен по адресу: [www.epa.oszk.hu/00400/00414/00046/pdf/EPA00414\\_korall\\_55\\_101\\_122.pdf](http://www.epa.oszk.hu/00400/00414/00046/pdf/EPA00414_korall_55_101_122.pdf).
- Pickarczyk 2008* — Pickarczyk Z.F. «Járd ki lábam...»: a táncházmozgalom a kulturális folyóiratok tükrében: 1972–1976 // Az értelem bére: szépségdíjas szakdolgozatok / Szerk. L. Tóth. Budapest 2008. Pp. 60–81. old.
- Siklós 1977* — Siklós L. Táncház. Budapest, 1977.
- Smidchens 1999* — Smidchens G. Folklorism Revisited // Journal of Folklore Research. 1999. Vol. 36/1. Pp. 51–70.

*Szabó 1998* — Szabó Z. «Indulj el egy úton». Adatok a táncházas turizmus kérdéséhez // A turizmus mint kulturális rendszer / Szerk. Z. Fejős. Budapest, 1998. Pp. 169–182. old.

*Bak & Zelnik 1980* — Bak I., Zelnik J. Kapcsolatok (Relations). Budapest, 1980.

*Verebélyi 1981* — A folklorizmus fogalma és jelenségei: előadások / Szerk. K. Verebélyi. Kecskemét, 1981. I–II. köt.

*Voigt 1979* — Voigt V. A magyarországi folklorizmus jelen szakaszának kutatási problémái // Ethnographia. XC. 1979 évf. Pp. 219–236. old.

### Примечания

1. *Тарисня* — наплечная или заплечная холщовая сумка.
2. Иштван Майер — член движения танцхаз с самых его первых дней.
3. Подробнее об этом см.: Fülemile 2011: 185–186.
4. Аладар Кёрёшфёи-Криш (1863–1920) — знаменитый венгерский художник, основатель колонии художников в Гёдёллэ близ Будапешта. Там художники под влиянием Раскина и прерафаэлитов пытались возродить средневековые техники живописи. Но самая их большая заслуга в привитии на венгерской почве стиля модерн — изучение венгерского изобразительного искусства и мотивов народной вышивки, вдохновивших Кёрёшфёи и его единомышленников, в том числе Маришку Унди, на создание множества образцов орнаментов для ковров и настенного текстиля. В поселении начиная с 1904 г. действовала ткацкая школа. Эскизы одежды М. Унди печатались в журнале *Új Idők* (1906. 40 évf. Pp. 323–325. old.). Подробнее см.: Dózsa 1989: 330–332.
5. Цитируемое высказывание принадлежит А. Элеку, который на страницах журнала *Magyar Iparművészet* хвалил М. Унди за ее эскизы одежды, вдохновленные народным творчеством (Elek 1912: 43).
6. В соответствии с мирными договорами, подписанными по окончании Первой мировой войны, Венгрия как проигравшая сторона (в том числе как государство — наследник Австро-Венгрии) потеряла более двух третей своей территории. Несколько миллионов коренных венров стали в одночасье «иностранцами» на своей родной земле.
7. В это время можно наблюдать три направления патриотического стиля в одежде. Аристократия сохранила так называемый парадный венгерский дворянский исторический костюм и надевала его в дни политических праздников. Второе направление можно назвать «этно-дизайном». Третий стиль — так называемый венгерский

костюм — схематичная, упрощенная, украшенная национальным триколором одежда, сочетающая элементы дворянского и крестьянского костюма, которую носили выходцы из средних и низших классов.

8. По образцу Центрального дома народного творчества им. Н.К. Крупской в СССР.
9. Среди них было немало таких, кто своим происхождением (кулак, городская интеллигенция) не устраивал коммунистический режим. Примечательно, что с момента основания — за исключением первой половины 1960-х годов — институт давал убежище всем инакомыслящим, представителям (нежелательных) прогрессивных интеллектуальных течений, тем, кто впоследствии станет ключевыми фигурами периода смены политического строя.
10. Сек — ныне Сик в Румынии.
11. На первом плакате было написано: «Дом танца, как в Секе».
12. Эти острова традиционной крестьянской культуры находятся в основном на периферии исторической, но за пределами современной Венгрии: в Румынии, Словакии, Сербии, Закарпатской области Украины.
13. Они обучали танцам как родному языку: свободно варьируя элементы и мотивы, импровизируя в строгих и четких рамках законов и системы данной региональной разновидности танца. Эта венгерская модель передачи и сохранения традиционной музыки и народного танца была включена в список передовых практик Межправительственного комитета ЮНЕСКО по охране нематериального культурного наследия в 2011 г. (подробный материал с фотографиями см.: [szellemikulturalisorokseg.hu/doks/Tanchaz-method.pdf](http://szellemikulturalisorokseg.hu/doks/Tanchaz-method.pdf)).
14. Заметим, что такой подход к изучению фольклора — не сугубо венгерское явление, и его аналоги встречаются практически во всех европейских странах. Например, одновременно с первым будапештским танцхазом (1973) начал свою деятельность ансамбль Дмитрия Покровского, участники которого тоже разыскивали, собирали и исполняли русские народные песни. Автор статьи никогда не забудет встречу ансамбля Покровского с венгерским народным ансамблем московских студентов в венгерском клубе. Под конец мы все были в эйфории от того, что так хорошо понимаем друг друга и язык аутентичного фольклора. Венгерская специфика заключается в том, что у нас это движение вместе с «методикой танцхаза» обрело институциональные формы самого высокого уровня (см. прим. 13).
15. См. напр.: Voigt 1979; Verebélyi 1981; Bíró, Gagy, Péntek 1987; Sándor 2006; Pickarczyk 2008; Jávorszky 2013.



16. Ингрид Акессон при изучении отношения шведских народных певцов к традиции разработала аналогичную модель, в основе которой лежат также три центральные категории — воссоздание, преобразование/превращение и обновление/инновация, — рассмотренные в контексте разных уровней стабильности и изменчивости. См.: Åkesson 2006.
17. Примеры этих направлений см.: [www.szabosag.com/pages/info.php;szkitabolt.hu](http://www.szabosag.com/pages/info.php;szkitabolt.hu).
18. Прежде всего на основе собеседований с представителями движения, а также анализа их гардеробов, фотографий и фильмов того времени и личного опыта автора.
19. Я, например, только в 1976 г., будучи студенткой дебrecенской гимназии, смогла во время летних каникул заработать на свои первые джинсы фирмы Levi's. К тому времени почти у всех в моем классе были джинсы. В том году джинсы носило большинство молодых людей в Будапеште и около половины — из провинции. С 1979 г. для венгерских студентов, обучавшихся в СССР, существенной прибавкой к стипендии была продажа джинсов венгерского производства.
20. Кёрёш-Фекетето — ныне Негрени в Румынии.
21. У многих участников движения танцхаз собраны богатые коллекции традиционного костюма. Руководители ансамблей народного танца часто могут одеть в традиционные костюмы данного региона, в зависимости от хореографии, весь свой коллектив (Fülöp 2014). О женщинах из Сека, которые заняты торговлей народными вещами, см.: Bondár 2007.
22. Танцоры ансамбля венгерских студентов в Москве носили этот секский народный костюм на сцене. К юбке венгерские студентки с удовольствием надевали белую мужскую рубашку, которую в начале 1980-х еще можно было купить (иногда к большому удивлению советских мужчин).
23. Калотасег — ныне Цара-Калтатей в Румынии.
24. Об иерархии «общества» движения танцхаз см.: Juhász 1993.
25. В 1998–2004 гг. было проведено широкомасштабное исследование субкультуры танцхаза. Интервьюеры опросили около 3000 человек об их образе жизни, системе ценностей, вкусах, в том числе об одежде (Fábri & Füleki 2012).
26. Багазия, или мусуй, — верхняя полотняная юбка, полностью открытая спереди. Особенность в том, что подол подтыкается под пояс и таким образом из-под фартука и свисающего подола виднеются нижние юбки или вышитый край рубашки. Возникла из обычной

юбки, подол которой подтыкали во время работы, и стала в XIX в. деталью праздничной одежды.

27. Кожок — короткий (реже длинный) тулуп, обычно украшенный кожаной аппликацией и вышивкой, носят кожок как мужчины, так и женщины.
28. Венгерский музыкант из Фюлека (ныне Филяково в Словакии), сотрудник Дома венгерского наследия и участник ансамбля «Fopó».
29. Палоцы — венгры, ныне проживающие по обе стороны венгеро-словацкой границы, в том числе в венгерских комитатах Нюград, Хевеш, Боршод. Отличаются характерным говором.
30. Последний пастух-волынщик Иштван Пал.
31. Лекри, или рекли, — в народной одежде разновидность блузы или жакета, надеваемого к юбке. Изготавливается из разных тканей: шелк, бархат, кекфештё, ситец, фланель и бывает разных силуэтов: как приталенного, так и свободного, отрезной по талии или под грудью. По стилю стоит ближе к городской одежде.
32. Димеш — ныне село в Румынии.