История искусства и моды 1970-х годов

Вторая половина ХХго века известна многочисленными изменениями во всех аспектах жизни общества как за рубежом, так и в Советском Союзе. Это обусловлено рядом политических, демографических и культурных факторов, которые, безусловно, отличались в разных странах, но были взаимосвязаны и оказывали немалое влияние друг на друга.

Вторая мировая война расшатала мир. В послевоенное время встал острый вопрос о роли искусства в обществе на фоне изобретения нового оружия, грозящего массовым истреблением. Люди, в особенности деятели искусства, старались отойти от ужасных образов разрушения и смерти. Некоторые художники уходили в абстракцию, полностью отказываясь от возникших земных проблем, кто-то наоборот — делал акцент на повседневной жизни людей, дабы показать важность того, что происходит здесь и сейчас. Одно было ясно всем: самое время создавать, созидать, строить новый мир на обломках покореженного войной пространства.

Послевоенный беби-бум — резкое увеличение рождаемости — также повлияло на развитие и становление искусства во второй половине ХХго века. В какой-то момент преобладающим большинством мыслящих, идеологически настроенных и готовых к переменам людей стала молодежь. Пугающие образы войны и атомного оружия заставили новое поколение переосмыслить современные ценности, задуматься о мире, любви, взаимоотношениях между людьми и о многих других социальных и философских вопросах.

Кроме того, большую роль на Западе сыграли борьба за гражданские права, вторая волна феминизма, отход от расовой сегрегации и сексуальная революция. На искусство СССР эти факторы не могли повлиять в полной мере из-за закрепившейся биполярности мира и воздвижения «железного занавеса» со стороны Советского Союза, что, в свою очередь, тоже повлияло на развитие современного искусства.

Немалый вклад также внес технологический прогресс. Освоение космоса, расширение информационного поля, производство ранее не существовавших товаров и материалов не только вдохновляли творческую часть населения, но и позволяли им выходить за вековые рамки отдельных друг от друга жанров живописи, архитектуры и скульптуры, экспериментировать и работать в абсолютно новых формах искусства.

Изменения начались у самых истоков — в изобразительном искусстве. В живописи стал править постмодернизм с множеством ответвлений, порой сталкивающихся между собой. Фундамент для этого был заложен еще в начале двадцатого столетия в виде разных форм модернизма (абстракционизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм и др.), а во второй половине, особенно в семидесятые, стремительно начал обрастать. Становится ярче видна позиция художников, которые отходят от обыденного изображения предметов ради предметов, а обращают внимание на их суть с целью найти глубинный смысл.

 Одно из течений, следовавшее этим идеям, — поп-арт. Зародившийся в 50х-60х годах на Западе, он доходит до своего пика и навсегда закрепляется в истории мирового искусства как одно из самых значимых направлений ХХ века. Имена Энди Уорхола, Кейта Харрингтона, Ричарда Гамильтона — самых знаменитых представителей данного направления — уже давно у всех на слуху, галереи начинают наполняться яркими «рекламными» картинами, четкими линиями и мотивами граффити. Само направление становится неким противопоставлением абстрактному экспрессионизму, художники решают возвратить зрителя к реальности. Но, используя в своих работах образы бытовых вещей — продукты, предметы интерьера, фотографии и даже мировые бренды, — они вовсе не отбирают у людей возможность поразмыслить над изображенным. Наоборот! Теперь обывателю приходится вникать в самую суть привычных ему до этого вещей. Самые известные примеры таких работ — «Диптих Мэрилин», «Банка супа ‘Кэмпбелл’», «200 однодолларовых купюр» (Энди Уорхол), «Бум», «Плачущая девушка» (Рой Лихтенштейн).

Советский Союз с небольшим запозданием (трудности приносил тот самый железный занавес) перенимает с Запада культуру поп-арта, но в немного другой форме. Преобразовавшееся направление именуется соц-артом. Так как в советском обществе идеология потребления не стояла на первом месте — а именно капиталистический дух лежит в основе западного прототипа, — соц-арт строится на идеях коммунизма и социализма в современном мире. Бытовые предметы и образы известные артистов заменяются политическими деятелями, памятниками, лозунгами и гражданской символикой. Однако знаменитые бренды все еще присутствуют в отечественных работах.

Яркими деятелями данного направления в СССР считаются Виталий Комар и Александр Меламид, создавшие множество совместных работ («Не болтай», «Двойной автопортрет в виде Ленина и Сталина», «Пачка сигарет «Лайка» и другие). Художники рассылали телеграммы политикам и брали ответственность за происходящие в их странах катастрофы. Действовали, как сами объясняли, в русской традиции, где художник чувствует и берет на себя ответственность за все происходящее. Между ними и Энди Уорхолом однажды произошла интереснейшая сделка: американский художник продал советским коллегам душу. Это была пародия на мир искусства, где художник вкладывает душу в произведение, а дилер его продает. Но, конечно же, теологи объявили эту сделку незаконной, объяснив, что человек не может продать то, что ему не принадлежит.

 Еще одним известным художником обсуждаемого направления является Александр Косолапов, наиболее показательно соединивший в своих картинах образы современных брендов и исторических деятелей. Например, у Косолапова есть серия работ, где у знаменитых скульптур — «Рабочий и колхозница», памятник Ленину, Афродита — «родные» головы заменены головами Микки Мауса и зайца из журнала «PlayBoy».

В то же время на Западе и в СССР начинает приобретать форму еще одно направление — концептуализм. Это направление было призвано объединить творчество художника и его исследование зрителем, изменить привычные способы коммуникации зрителя и произведения. Считается, что прародителем концептуализма является Марсель Дюшан. Он первым придумал трактовать как произведения искусства уже готовые вещи, чтобы зритель искал непривычные смыслы в обычных вещах. Тут мы видим схожесть с поп-артом, однако концептуализм подразумевает не изображение бытовых вещей, а именно использование уже существующих.

Наиболее важный вопрос, в котором концептуалисты в первую очередь сомневались, заключался в общем предположении, что роль художника — создание конкретных материальных объектов, например, картины и скульптуры. Приверженцы концептуального искусства считали, что в идеальном мире, по типу платоновского, искусство может быть реализовано в физическом мире,  но при этом относиться к находящимся в голове объектам и понятиям, а не к физическим объектам. Поэтому это направление в живописи становится основоположником большинства новых форм искусства, которые зародились во второй половине ХХ века.

Среди работ художников-концептуалистов нельзя найти две похожие, авторы просто напросто используют материалы и приемы, которые до них никто не решался испробовать. Так, Роберт Раушенберг создал свой знаменитый «Стертый рисунок Де Кунинга». Он действительно взял существующую картину художника и в течение двух месяцев стирал ее. Раушенберг объяснил это тем, что пытался нарисовать другой рисунок обратной стороной карандаша, на которой был ластик. Стоит отметить, что Де Кунинг сам отдал молодому художнику свой рисунок. Впрочем, это было еще в 1953 году, когда концепт-арт был еще не так широко распространен и художники все еще пробовали воплотить свои идеи на бумаге. В семидесятые концептуализм уже сложно назвать направлением живописи, он вычленяется в отельный вид искусства. Художникам становится просто-напросто тесно в рамках холста, начинают популяризироваться инсталляции и перформансы, ранее известные только в узких кругах. Но об этом чуть позже.

Аналогично позднему перенятию и преобразованию поп-арта, художники СССР начинают работать и в концептуальном направлении, обходя, опять же, жесткие границы, возведенные между Советским Союзом и Западом. В стране как раз расцветает андеграунд — «подпольное» искусство. Власти, как, впрочем, и большая часть населения, не готовы принимать непонятные им формы искусства. Такое творчество считается антисоветским. Дмитрий Хмельницкий, советский и немецкий архитектор и публицист, сказал, что подпольное искусство возникло в СССР «как плоть от плоти передового советского. Как его негатив». А искусствовед и философ Борис Гройс даже писал в отношении концептуального искусства, что не знает «лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве, и выглядит достаточно модно и оригинально». Именно Гройс, кстати, ввел понятие «московского концептуализма», который занял особое место в истории данного течения. Развиваясь в изоляции от западного искусства, отечественное направление имело ряд отличий. Прежде всего, если на Западе концептуализм возник как реакция на засилие рекламы и СМИ, то в Советском Союзе актуальным было создание личного интеллектуального пространства, свободного как от идеологии, так и от противостояния ей. Отечественные деятели преобразовали строго рациональный и интеллектуальный западный концептуализм в более сюрреалистический и метафизический и активно продвигали это направление живописи. Его последователи окончательно отошли от предметного изображения мира, полностью отдаваясь вопросам философии и «беседуя» о них со зрителем через новые виды искусства.

Наиболее значительным художником-концептуалистом, «гуру» отечественного концепт-арта был Илья Кабаков. Именно он является автором высказывания «Художник мажет не по холсту, а по зрителю». Творчество Кабакова 1970-х — это альбомы и стенды из таблиц, каталогизированные фотографии, обрывки фраз, своеобразный «канцелярский примитивизм», с которой художник себя отождествляет. Уже названные ранее Виталий Комар и Александр Меламид также создают множество концептуальных работ, известных по всему миру.

Из-за политической и идеологической цензуры в СССР искусство андеграунда, оно же «нонконформистское» искусство, было скрыто от публичной художественной жизни. Помимо упомянутых течений, в стране существовали менее масштабные группы альтернативного творчества. Например, ленинградские «Товарищество экспериментального изобразительного искусства» и «митьки».Однако кроме приверженцев иного искусства в Советском Союзе в то время существует немало художников, продолжающих творить и развиваться в классических направлениях, наполненных русским и советским духом. Так, в 60х-70х годах появляется «Суровый стиль» — продолжение укоренившегося в стране романтичного реализма с изображением привычных глазу сюжетов и образов с добавлением современных идеалистических ноток. Художники воспевали судьбы современников, их энергию и волю, «героику трудовых будней». Изображения были обобщены и лаконичны. Основой выразительности служили большие плоскости цвета и линейные контуры фигур. Некоторые мастера в противоположность навязываемой соцреализмом тематической картины обратились к «низким» в академической иерархии жанрам — портрету, пейзажу, натюрморту. Алексей Бобриков, художественный критик, назвал «суровый стиль» советской [Реформацией](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F): «Он демонстрирует протестантский тип героя — взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией (и потому не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны [партии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%9F%D0%A1%D0%A1)-церкви), хотя и действующего в рамках общего преобразовательного проекта».

 Заметными художниками этого круга были [братья Смолины](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F_%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%8B&action=edit&redlink=1) — [Александр](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87&action=edit&redlink=1) и [Пётр](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87&action=edit&redlink=1). Их совместные работы демонстрируют суровый романтизм характера советского человека. Полотно «Полярники» хорошо отражает тенденцию монументализации жизненных впечатлений, которая присутствовала не только в творчестве Смолиных, но и вообще в искусстве того времени. Хорошо известна картина «Стачка» их же авторства, посвященная историко-революционнной теме. Еще один заметный мастер сурового стиля — Павел Никонов. Одна из первых прославивших его картин — «Наши будни», изображающая труд усталых рабочих с присущей направлению преувеличенной значимостью событий. Не менее важнty цикл работ «Русские женщины», созданный Виктором Ивановым. Автор соединяет лирическое отношение к миру с четкой, ясной композицией.

Параллельно суровому стилю в СССР развивалась республиканская живопись, что логично объясняется обменом культурными особенностями и традициями между народами, теперь объединенными под одним флагом. [Таир Салахов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B8%D1%80_%D0%A1%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B2), приобретший широкую известность, изображает индустриальный Азербайджан. Образной доминантой с резкими контрастами он выбирает драматизм («Резервуарный парк», 1959). [Иззат Клычев](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B7%D0%B7%D0%B0%D1%82_%D0%9A%D0%BB%D1%8B%D1%87%D0%B5%D0%B2), туркменский художник,  синтезирует изобразительные и декоративные начала («Коровницы», 1972). Грузинские художники сочетают современное художественное мышление и национальную культурную традицию. Драматический пафос партизанщины заставляет Искусство Беларусской республики развивается под знаком острой напряжённости образов из-за партизанского драматического пафоса. Это вызывает ориентацию на традиции [экспрессионизма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC). Особенно отличается в этом направлении Михаил Савицкий. Его «Партизанская мадонна», 1967 — передает образ войны через метафору, что ранее редко встречалось в советской живописи. Это ничтожная часть всего национального разнообразия, которое теперь свободно кочует из республики в республику и становится общегосударственным достоянием.  Рядом с национальной спецификой школы выступает индивидуальное своеобразие и общие принципы социалистического искусства.

Естественно, суровый стиль и республиканская живопись больше поддерживались со стороны правительства и не вызывали вопросов, в отличие от перенятых с Запада движений. «Псевдоискусству», как называли его власти, к концу десятилетия пришлось совсем уйти в подполье. На официальном уровне приказано «наотрез запретить» новое творчество, однако запреты приводят только к тому, что соц-арт и концептуализм становится еще более политизирован, чем ранее.

Но, как было упомянуто ранее, новая живопись стала только началом становления современного искусства. Художники откладывают кисти и карандаши, их теперь больше интересует, насколько далеко можно выйти за рамки привычного белого листа. «Картины» становятся объемными, меняются в пространстве и времени. Ранее рассчитанные только на определенную аудиторию новые формы искусства все чаще попадаются на глаза. Основоположниками их продвижения являются как раз последователи поп-арта и концептуализма. Отказавшись сначала от изображения «бессмысленных» предметов на холсте, однажды они отказались и от холста в принципе. Джозеф Кошут, стоящий у истоков концептуализма, создал одну из первых и самых ярких инсталляций того времени. «Один и три стула» представляет собой композицию, состоящую из стула, его фотографии и описания названия из словаря. Эта работа, как и все работы концептуалистов, направлена не на эмоции зрителя, а на их интеллект, идеи, мировоззрение.

В списках самых известных мастеров инсталляции также стоит имя Йозефа Бойса. Одна из его запоминающихся работ — «Войлочный костюм». Это действительно просто костюм без пуговиц. Вообще, художник объявляет войну прагматизму, он заявляет, что задача войлока — сохранить тепло. Но помимо этого, для Бойса важно показать, как необходимо тепло духовное, защита от холода современности.

Советским мастером инсталляции считается Илья Кабаков, который создал понятие «тотальная инсталляция». Такими он обычно называл работы, сложность выполнения которых была на очень высоком уровне. Первая инсталляция Кабакова — «Мальчик». Лицо, изображенное в работе, стремится выйти за пределы холста, порвать с живописной традицией, стать самодостаточным объектом. «Мальчик» является пародией на ренессанс с его геометрической ясностью идеала, а также ответом государству на его попытку скроить одинаковое, сшитое по удобному образцу общество.

 Советскими коллегами Кабакова были Виталий Комаров и Александр Меламид. Они создали первую русскую инсталляцию — «Рай». По сути, это была комната, стены которой были покрашены в черный. Зритель, который «входил в инсталляцию», сразу погружался в живописные графические изображения, его окружали работы, написанные на дереве и сделанные из пластика, папье-маше, также в комнате присутствовали какие-то наброски на цветной пленке. Все части инсталляции были выполнены в разных стилях. Еще в комнате было много лампочек, которые мигали и тускло светили, в воздухе витали резкие запахи бензина и дешевого одеколона. Художники считали «Рай» пародией не только на соц-реализм, которому противопоставляли свое искусство, но и всем направлениям живописи.

Стоит отметить, что, имея практически полную свободу в творчестве, мастера все же в некотором роде структурировали свои работы. Так появилось три основных типа инсталляций: сюжетно-повествовательный, объектно-предметный (имитации научных лабораторий, реальных и псевдо-реальных бытовых и музейных интерьеров) и зрительно-визионерский (делает акцент на созерцание некоего изображения или сооружения; это инсталляции, которые в основном связаны с использованием газет и рисованных изображений). А вот в отношении материалов у творческих деятелей границ не было вообще. В инсталляции могли быть использованы как обычные материалы: дерево, металл, бумага, камень, — так и абсолютно необычные: создание с помощью высоких технологий, использование переработанных материалов, частей целого, оборудования и так далее.

Наравне с инсталляциями популярность набирают перформансы и хеппенинги. Если инсталляция являлась пространственной композицией и сохраняла хотя бы «четвертую стену» — границу между произведением и зрителем, — то эти формы искусства стерли как пространственно-временные рамки, так и рамки взаимоотношения художника и общества. Перформанс представляет собой форму [современного искусства](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), в которой произведения составляют действия [художника](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA) или [группы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0) в определённом месте и в определённое время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: [время](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%8F), место, [тело](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BE) художника и отношения художника и зрителя. В этом заключается отличие перформанса от таких форм [изобразительного искусства](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), как [картина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0) или [скульптура](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BF%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), где произведение определяется выставленным объектом. Иногда перформансом называют такие традиционные формы художественной деятельности, как [театр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80), [танец](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86), [музыка](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0), [цирковые выступления](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B8%D1%80%D0%BA) и т. п, однако в современном искусстве термин «перформанс» относится обычно к формам [авангардного](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4_%28%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%29) или [концептуального искусства](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), наследующим традицию изобразительного искусства.

Говоря об искусстве перформанса, нельзя не упомянуть Марину Абрамович. Ее называют «бабушкой перформанса», и не просто так, ведь она стояла у истоков этого жанра. Работы сербского мастера каждый раз гремели на весь мир. В 1977 году вместе с немецким художником Улаем (Франк Уве Лайсипен) был создан перформанс «Импондерабилия»: Обнаженные художники стали своеобразным входом в музей: через три часа прибыла полиция — и на этом перформанс закончился. В партнерстве с Улаем Марина создала не один перформанс. Совсем скоро в свет вышла «Смерть себя». Для этого проекта Марина и Улай соединили свои рты специальным устройством и вдыхали выдохи друг друга. Через семнадцать минут после начала перформанса оба упали без сознания. Позже создаются все более и более значимые работы: «Энергия покоя» (1980), «Балканское барокко» (1999), «Дом с видом на океан» (2002). Марина Абрамович действительно внесла огромный вклад в культуру перформанса.

##  Хеппенинг же отличается тем, что художник не всегда контролирует действия, события и ситуации, в которых участвует. Эта форма искусства включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, четкого сценария. Главная задача хэпенинга — установить ощутимую обеим сторонам связь между автором и зрителем. Мастерами хэппенинга являются Йоко Оно, Франц Вест, Феликс Гонзалес-Торрес и многие другие, а вот автором самого понятия стал Аллан Капроу. Он одним из первых предложил стереть границу между произведением и зрителем. Ранний хэппенинг Капроу — «18 хэппенингов в 6 частях» — быстро привкл внимание к его автору. В 1966 году он сформулировал принципы создания хэппенинга в работе «[How to Make a Happening](http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf)». В этом произведении Капроу призывал забыть о традиционных жанрах и попытаться создать что-то принципиально новое, черпая вдохновение из реальной жизни — эти принципы были приняты многими послевоенными художниками, пытающимися по-новому посмотреть на современное искусство.

Безусловно, такие резкие изменения в мировом искусстве, а также технологический прогресс не могли не коснуться и кинематографа. Сравнительно новое направление в творчестве стремительно развивалось на протяжении всего ХХго века. Достаточно быстро черно-белое кино преобразовалось в цветное, а немое обрело звук.

Во второй половине двадцатого столетия акцент создателей кино был поставлен на развитие технической стороны киноискусства. В [1950-х](https://ru.wikipedia.org/wiki/1950-%D0%B5) годах значительную долю рынка стало отбирать у кинематографа широко распространившееся телевещание, и стремление привлечь зрителя высоким качеством кинопоказа завело технический прогресс в кино ещё дальше. Разработка и внедрение [магнитной записи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B3%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C) и воспроизведения звука, а также создание и освоение новых видов кинематографа ([панорамного](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE), стереоскопического, полиэкранного и др.) привели к значительному повышению качества показа фильмов, стали говорить об «эффекте присутствия» зрителя. Впечатление усиливалось стереофоническим воспроизведением звука, позволявшим создавать «пространственную звуковую перспективу» — звук как бы следует за изображением его источника, вызывая иллюзию реальности источника звука.

На основе повышенного интереса к человеческой психологии, который мы можем видеть во многих направлениях искусства, появился распространённый миф о том, будто сознание человека может воспринять лишь 24 кадра в секунду — а [25-й кадр](https://ru.wikipedia.org/wiki/25-%D0%B9_%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D1%80), если его вставить воспроизведение, якобы будет восприниматься человеком на [подсознательном](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5) уровне. Из этого заблуждения были сделаны выводы об эффективности «феномена 25-го кадра» в различных видах внушения и подсознательного воздействия (например, в целях политической [пропаганды](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0), коммерческой [рекламы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B0), при обучении иностранным [языкам](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%B7%D1%8B%D0%BA_%28%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0_%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%29), лечении от [наркозависимости](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C%22%20%5Co%20%22%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C) и прочее). Все вымыслы о влиянии 25-го кадра на подсознание человека не имеют отношения к реальности.

Основной аудиторией нового кинематографа, как не сложно догадаться, стали люди, увлеченные новыми течениями искусства и озабоченные философскими идеями. В 1960-70-х годах в США и странах Западной Европы, а позднее в Центральной и Восточной Европе большую часть посетителей кинотеатров составили студенчество и интеллигенция. Новая ситуация привела к своеобразному переплетению в отдельных фильмах элементов авангардистской выразительности и стереотипов массовой культуры. Если раньше кинематографические эксперименты почти никогда не получали выхода к широкой публике, то теперь причастность к авангарду стала одним из залогов кассового успеха. На Западе и в Восточной Европе получила распространение теория так называемого авторского кино, в рамках которой утверждалось, что фильм, как и другие произведения автономных искусств, является результатом индивидуального творчества, что режиссёр и сценарист вместе представляют собой единого автора.

В конце 1960-х - начале 1970-х годов в условиях роста общественной активности разных слоёв населения киноискусство было вынуждено более непосредственно откликаться на текущие события, что привело к распространению «политических фильмов», по своей направленности весьма неоднородных. В среде кинематографистов, связанных с движением протеста, особенно в западноевропейских странах, возникли представления о необходимости тотального разрушения бытового правдоподобия на экране, кардинальной «деконструкции» экранного образа. Активизировались различные течения альтернативного кино, создавались открыто агитационно-пропагандистские ленты.

### С 1970-х годов в промышленно развитых странах возобладала тенденция к своеобразному возрождению старых жанров, в первую очередь, мелодрамы, к оживлению традиционных форм кинематографического повествования. Вместе с тем внимание ведущих режиссёров (Б. Бертолуччи, П. П. Пазолини, П. и В. Тавиани, Э. Скола, Р. В. Фасбиндер, Ф. Шлёндорф и др.) сместилось из сферы поисков новых средств выразительности в область всестороннего осмысления социопсихологических проблем бытия. В этот период Голливуд не только восстановил те позиции, которые занимал в мировом кинопроцессе в конце 1940-х годов, но очень быстро завоевал качественно новый плацдарм, приняв на себя глобальную функцию мейнстрима (основного потока) кинематографической культуры. Результатом стала потеря национальной самобытности продукции крупных голливудских студий, по существу, перешедших к производству транснациональной продукции, изначально рассчитанной на планетарное распространение. Мейнстрим породил «артхаус» — специализированные маленькие принципиально убыточные кинотеатры, где демонстрируется авторское кино, «кино как искусство». Таким образом, интеллектуальное кино превратилось в своего рода субкультуру. Сформировались две ветви — «прокатное» и «фестивальное» кино, следствием чего стал бурный рост количества фестивалей по всему миру. На западе в этот период были созданы такие знаменитые картины, как «[Заводной апельсин](https://www.kinopoisk.ru/film/391/)» (Стэнли Кубрик, 1971г), «Рокки» (Джон Г. Эвилдсен, 1976г), «Крестный отец» (Фрэнсис Форд Коппола, 1974г) и «Пролетая над гнездом кукушки» (Милош Форман, 1975г). В СССР же выходят на экраны не менее известные фильмы Андрея Тарковского «Солярис» (1971г) и «Сталкер» (1979г) и Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973г), «12 стульев» (1971г) и другие.

 Возвращаясь к «статичным» направлениям современного искусства, стоит отметить, что в архитектуре, скульптуре и дизайне, как на Западе, так и в СССР, также стали придерживаться идеи минимализма.Скульптура закономерно модернизировалась, перенимая особенности инталляционного искусства, но сохраняя свои фундаментальные основы. На Западе данное направление развивалось по пути концептуального авангарда, включая в себя популярные веяния потребительства и интеллекта человека, как ни странно было бы поставить их рядом, а в Советском Союзе идеи и образы коммунизма все еще оставались основами современного искусства, скульптуры в том числе.

Что касается архитектуры, то в Европе и Америке здания упрощались постепенно и закономерно меняли свои формы без сильного внешнего вмешательства. В СССР же были приняты меры по радикальному уничтожению существовавшего до этого сталинского ампира.

Еще в [1955 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1955_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) было принято постановление «[Об устранении излишеств в проектировании и строительстве](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1_%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B8_%D0%B8%D0%B7%D0%BB%D0%B8%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2_%D0%B2_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B8_%D0%B8_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5)», а в 1960—1970-х гг. уверенно развивался новый стиль архитектуры — простая, экономная, на основе новой индустрии и выражающая возможности современной техники. Стиль советской архитектуры отходит от рационализма, преодолевает сухость, присущую раннему этапу, и затем выдвигает новую проблему — соответствие органическим формам. Появляется тяготение к кривым линиям, перетеканию форм при сохранении достигнутой ранее строгости и целесообразности архитектурных сооружений. Архитектура продолжает развиваться в тесном сотрудничестве с последними достижениями науки и техники. Ей отводилась роль прикладная, демонстративная, вторичная по отношению к вышеупомянутым отраслям. Собственно, возведение Останкинской телебашни в 1967 году и призвано было продемонстрировать стране и миру возросшие технические возможности инженерного искусства.

Продолжилось строительство линий московского метрополитена, где вместо помпезности раннего сталинского ампира гораздо четче просматривается дифференциация в области использования отделочных материалов — даже несмотря на то, что генеральные проекты строительства оставались типовыми, а единственным их заказчиком — государство.

Продуктивным представлялась тенденция к синтезу различных видов искусства. Так, архитектура генетически, еще с античных времен, была тесно взаимосвязана со скульптурой, а затем и с живописью. Монументально-декоративное искусство начинает играть заметную роль в общем ансамбле здания. Если конструктивисты в свое время использовали в строительстве все многообразие геометрических форм, то в поздней советской архитектуре доминирующее положение занял параллелепипед.

В союзных республиках, особенно удаленных от центра на значительное расстояние, находящихся в Средней Азии, архитектура хоть и развивалась по схожим принципам, но сохраняла национальное своеобразие и колорит, в ней просматривается верность органическим формам.

Важнейшие объекты этого периода в СССР — [Проспект Калинина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82_%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%28%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0%29) (1964-9, арх. [М. В. Посохин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%85%D0%B8%D0%BD%2C_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87)). Он же с [А. А. Мндоянцем](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D1%8F%D0%BD%D1%86%2C_%D0%90%D1%88%D0%BE%D1%82_%D0%90%D1%88%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), В. А. Свирским и инженерами [В. И. Кузьминым](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BC%D0%B8%D0%BD%2C_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%98%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D1%87), Ю. Рацкевичем, С. Школьниковым и проч. построил трехконечное [Здание СЭВ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%A1%D0%AD%D0%92) (1963—1970), считавшееся «одним из самых выразительных по архитектуре сооружений последнего времени».

Лаконичный стиль, минималистичные формы и яркие цвета перекочевали и в повседневную жизнь того времени — интерьер, одежда и аксессуары, машины, да и стиль жизни в целом.

На Западе появление больших свобод и прав у населения стало причиной распространения множества субкультур со своими стилем в одежде, мировоззрением и предпочтениями.  И хоть к началу 1970-ых движение хиппи — самое влиятельное движение того времени, которое правило современной молодежью целое десятилетие с начала 1960-ых — пошло на спад в связи с началом экономического кризиса (молодые последователи движения уже не могли беззаботно существовать на деньги родителей, придерживаясь философии любви и мира, сексуальной свободы, раскрепощенности и единения с природой), развивались другие субкультуры, так же сильно повлиявшие на население.

Прежде всего, это движение панков. Панк-культура возникла в середине 1970-х гг. в Великобритании и США. Социальными факторами, вызвавшими к жизни панк, было парадоксальное сочетание кризисных явлений в экономике, способствующих безработице, и социальная политика государства, выплачивающего пособия, на которые безработные могли жить. Идеологией панков была философия «потерянного поколения»: изменить мир к лучшему нельзя, жизнь потеряла смысл, будущего нет. Поэтому плюй на все и на себя, делай то, что хочется сейчас. Панки хулиганили на улицах и в кинотеатрах, вызывающе держались по отношению к полицейским и задирали прохожих. Так они выражали свой протест миру. Само слово «punk» означает «отброс». Их, в отличие от хиппи, не волновала ни экономика, ни государство в целом. Они полностью отказывались от государственности и какой-либо социальной ответственности. Главной целью панков было шокирование общества своими действиями, саморазрушительным отношением к жизни — раз «будущего нет», то можно в неограниченном количестве употреблять алкоголь и наркотики — и внешним видом, который в первую очередь отпугивал обывателей.

Примерно в это же время начинает распространяться еще одна субкультура — «раста». В 1960-е гг. растафари (или растаманы) стало очень популярным среди цветной молодежи Великобритании, США и Канады благодаря массовой эмиграции с Ямайки (а именно там в 1930-е годы возникла эта религиозная секта), а в 1970-е благодаря музыке (стиль «реггей», особенно в исполнении Боба Марли) стало молодежной модой, охватившей и белую молодежь. Среди основных положений растафари были курение марихуаны (травы мудрости), отказ от свинины, моллюсков, рыбы без чешуи, курение табака, распития рома и вина и многих других продуктов. Также у растаманов было запрещено стричь волосы и брить бороды (так появились дреды), так как Бог создал их по своим образу и подобию. В какой-то степени раста заняло место хиппи. В них достаточно много общего. Как и для хиппи, для растаманов окружающий мир – это «Вавилон, который должен пасть», а сами растаманы – это община «избранных».

Еще одним движением, зародившемся в 1970-ых годах, стали скинхеды, идеология которых, между прочим, до конца десятилетия не имела ничего общего с нацистами. Скинхеды были, в основном, выходцами из необеспеченных семей. Их любимым развлечением были походы на футбольные матчи и стычки с болельщиками других команд после игры. Неонацистская идеология стала появляться среди скинхедов только в конце 1970-ых годов, появились так называемые «бонхеды». Но не менее влиятельным было и движение «красных скинхедов». Первоначально идеология этого движения выражала протест против капитализма, эксплуатации и т.д. Популярной среди них была татуировка с распятым Христом и интерпретацией «распят капитализмом». Мода скинхедов также менялась на протяжении лет. Классической одеждой первых скинхедов были ботинки со стальным носком, подтяжки (обязательный атрибут), джинсы. Впоследствии распространились кожаные куртки. Употребление крепких напитков не приветствовалось. «Фирменным» напитком было пиво.

Все упомянутые субкультуры также развивались и в Советском Союзе, однако они были менее ярко выражены, да и их распространение произошло чуть позже, чем на Западе.

Но не только из-за существования субкультур население того времени стало выглядеть более разнообразно, чем раньше. В 1970-е годы модные журналы перестали писать, что носить правильно, а что — нет. Наоборот — все больше продвигались в массу идеи разноплановости и эклектичности. Ключевым понятием в 70-е стала «антимода». Разрешалось носить все что угодно – от дешевых нарядов из хлопка до шикарных изделий [от-кутюр](https://wiki.wildberries.ru/glossary/%D0%BE%D1%82-%D0%BA%D1%83%D1%82%D1%8E%D1%80-haute-couture%22%20%5Ct%20%22_blank). Единственным условием было – выглядеть ненормально. Безусловно, одеваться стало труднее. Если раньше потребителю предлагался готовый ансамбль, то теперь образы приходилось собирать самому. Появилось понятие базового гардероба. На стадии проектирования придумывались комплекты, которые можно было комбинировать. В магазине или в каталоге покупателю предлагали костюм, к которому можно было сразу подобрать дополнительные [юбки](https://wiki.wildberries.ru/things/clothing/%D1%8E%D0%B1%D0%BA%D0%B0) разного кроя, брюки, рубашки, свитера, жилеты, сочетающиеся между собой.

В то же время увлеченный культурой хиппи средний класс делает выбор в пользу натуральных материалов, отказываясь от вошедших в моду в 1960-ых синтетических тканей. Психоделические узоры, также характерные предшествующей моде, сменяются более мягкими расцветками и мелкими рисунками, характерными для деревенского и этнического костюма. Дизайнеры в принципе не могут игнорировать новую тенденцию, на модных показах все чаще появляются образы в фольклорном и этническом стилях, даже известные артисты, пусть и не причисляя себя к рядам хиппи, меняют привычные костюмы на джинсы и свободные рубашки.

На Западе свобода в выборе наряда постепенно привела к модной эклектической революции. Одежда стала формой протеста и самовыражения. Молодые люди пробовали, смешивали, откидывали и затем вновь возвращали в гардероб обувь на платформе, короткие шорты и рубашки из полиэстера, диско-блеск, ретро-кич, брюки-клеш. Отказ от четких правил и эталонов в 70-е привел к тому, что это время было названо «десятилетием дурного вкуса».

Однако из всего этого разнообразия все-таки смогли выделиться несколько вполне определенных стилей. Самый узнаваемый из них — диско. Несмотря на свободу в выборе одежды, крайности в семидесятых были позволительны лишь вечером. Благодаря этому диско-наряды становились все экстравагантнее. Ослепительно пестрые рубашки из полиэстера, боди из лайкры, топы на бретелях в сочетании с суперкороткими шортами из серебристого люрекса, старые кружевные рубашки с блестящими джинсами, платья для коктейля эпохи 50-х, благопристойные бабушкины платья в цветочек или современные вечерние наряды с разрезом до самых бедер — все выставлялось напоказ. В том числе и голое тело, разрисованное боди-артом. Блестящим был и макияж в стиле «диско» с блестками на лице и волосах, яркими румянами и помадой, переливающимися тенями для глаз.

Особенно популярными в то время были дискотеки. Интерес к ним подогревался благодаря некоторым фильмам: «Лихорадка субботним вечером», «Жир», «Молва». Кичливый образ Тони Манеро, блестяще сыгранный Джоном Траволтой в фильме «Лихорадка субботней ночи» породил новую моду на белые костюмы с чёрной (иногда красной) рубашкой – ещё в 60-е так одевались только гангстеры! Спустя пять лет, когда диско-мода дошла и до СССР, в этом образе появится Александр Абдулов в комедии «Чародеи», а десять лет спустя таким будет сценический костюм Кая Метова. Иногда дополнением к костюму служила шляпа с узкими полями, лихо надвинутая на глаза. Образы главных героев кинокартин повторялись даже в провинциальных городках и захолустьях, где сумасшедшие диско-танцы проводились в амбарах, служивших днем хлевом для скота.

Вычленяется из общей массы также стиль «глэм-рок». Зародился он, естественно, благодаря музыкальному жанру. «Законодателями моды» у приверженцев данного стиля были такие музыканты, как Дэвид Боуи, Марк Боан, Гэри Глиттер, в СССР глэм-рок исполнителями можно назвать группы «Бастион» и «Парк Горького». Виртуозный макияж, элегантность, смесь дерзкого рока и ослепляющего гламура — все это было вызовом царившей вокруг неряшливости, восхвалением эстетизма. В какой-то момент Лондон — Родина глэм-рока — наполнился копиями Зигги Стардаста (вымышленный Дэвидом Боуи персонаж, являющийся главным героем концептуального глэм-рок альбома музыканта). Блестки, стразы, обтягивающая одежда, латекс, яркий макияж — эти неотъемлемые детали придавали любому образу больше женственности, чего раньше в мужском гардеробе не наблюдалось. Эта особенность стала ответом на еще одну тенденцию, распространившуюся в 1970-ых годах.

Речь идет о слиянии мужского и женского, о появление такого понятия, как «унисекс». Но если приверженцы эстетического гламурного стиля призывали уже к тому, чтобы яркие краски стали также достоянием мужчин, как и женщин, то это течение изначально пропагандировало, грубо говоря, обесцвечивание женщин. Стиль «унисекс» развивался c начала 70-х годов и часто встречался на страницах модных журналов, где рекламировали одежду «для него и для нее» — модели в стиле милитари или сафари, брюки, рубашки (батники), трикотажные [пуловеры](https://wiki.wildberries.ru/things/clothing/%D0%BF%D1%83%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80) и [джемперы](https://wiki.wildberries.ru/things/clothing/%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80), куртки. Символом направления «унисекс», безусловно, были джинсы. В 1971 году Леви Стросс получил премию Coty за свои голубые джинсы. Их носили все и повсюду, в них можно было прийти даже в университет. Женщины с помощью джинсов показывали полное равнодушие к моде и внешнему виду, давая понять, что гораздо более важно то, что у находится у них в голове. Но, к сожалению, распространение данного стиля привело к достаточно скучной манере одеваться. Однако, несмотря на то, что джинсы придавали образу повседневный и нейтральный оттенок, дизайнеры решили продвигаться в изобретении все новых и новых моделей. Элио Фьоруччи, [Пьер Карден](https://wiki.wildberries.ru/people/designers/%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD-%D0%BF%D1%8C%D0%B5%D1%80), [Кельвин Кляйн](https://wiki.wildberries.ru/people/designers/%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D0%B8%D0%BD-%D0%BA%D0%BB%D1%8F%D0%B9%D0%BD) стали выпускать шикарные стильные модели. Бунтарский стиль эволюционировал, превратившись в униформу солидности и успеха. В СССР джинсовая культура вообще стала неким культом. Продажа импортных джинсов приравнивалась к продаже контрабанды (этот предмет одежды был запрещен, так как символизировал царившую за железным занавесом свободу, что, естественно, не устраивало власть),  стоили они очень дорого, так что купить их было практически невозможно. На этой почве модникам приходилось выдумывать собственные, порой довольно экзотические, способы обзавестись ультрамодной парой. Существует мнение, что желание заполучить джинсы в свой гардероб способствовало учебной успеваемости: молодые люди обещали закончить год как минимум без троек, если родители помогут им с покупкой. Если же денег не было и у родителей, то студенты и школьники ради одних только джинсов нанимались на работу: помогали разгружать машины, фасовали овощи на овощебазах или брались за другую не слишком престижную подработку.

Мода в 1970-ые, как нетрудно заметить, впервые за долгое время, а, может, вообще за все, была столь разнообразна, стили так быстро сменялись и перенимали друг у друга черты. Но в интерьере, как ни странно, почти все десятилетие сохранялся примерно один стиль, впитавший в себя особенности всех направлений изобразительного искусства, архитектуры, скульптуры и моды. Бунтарский дух семидесятых отразился на интерьере в виде необычных форм, изгибов и линий, диких цветов, появления ранее не существовавших предметов мебели и повсеместной эклектичности. На Западе практически каждая квартира или дом были обставлены разномастной яркой мебелью, на стенах красовались авангардные картины, интерьер наполнялся заковыристыми принтами и фольклорными мотивами.

Как уже было сказано, буйство красок стало важнейшим аспектом интерьера. На каждую скучную землистого цвета комнату приходилось по одной, охарактеризовать которую можно только как «взрыв цвета». Цветным становилось все, даже унитазы. Цвет авокадо и апельсиновый, бирюза и лайм, солнечно-желтый и бруснично-красный — палитра в современных интерьерах становилась гораздо насыщеннее и богаче по цвету, чем раньше. Одни только стулья вокруг обеденного стола могли включать в себе все цвета радуги.

Те же самые стулья, как и другая мебель в западных квартирах, часто кардинально отличались друг от друга по форме. Гарнитур, которым были обставлены помещения, принадлежали абсолютно разным стилям. В одной комнате могли стоять одновременно большой цветастый диван, явно принадлежавший предыдущему десятилетию, и два миниатюрных столика: один — модная новинка, вышедшая месяц назад, другой — вытащенный из сарая пережиток довоенного времени. Снова становится модной геометрия в интерьере, но это уже не скучный прямоугольный Баухауз двадцатых годов и не кресла-шары, яйца и пузыри родом из шестидесятых. Мебель 1970-х —это свободное, почти случайное соединение прямых и кругов, цилиндров, дуг, призм и трапеций. Если кубик — то по соседству обязтельно обитает шарик, дуга или облачко. Если острая треугольная пирамида — то без округлости рядом не обойтись. В результате рождаются новые необычные вещи и новые необычные впечатления от них.

Так выходит в свет новый тип мебели — лаунж-мебель. Ее появлению поспособствовали не только модные веяния, но и образ жизни наиболее активной части общества. Неформальный образ жизни молодежи и их манера поведения влияли, как бы забавно это ни звучало, на то, как они сидят или лежат. «Бунтарям» больше не хотелось «скучно» сидеть на стульях с прямыми спинками. Ковры-«самоседы», мебель, больше напоминающая ландшафт, лежанки и сидения, на которых можно полулежать, на заботясь, что помнется или повредится какой-нибудь элемент одежды, — вот предпочтения современного потребителя. В 60-е и 70-е производством подобной мебели занимался Пьер Полен — знаменитый французский дизайнер, чьи произведения отличаются непривычными свободными формами. Еще одним известным дизайнером того времени является Дэвид Хикс — человек, без преувеличения, совершивший революцию в британском интерьерном стиле. В отличие от Полена, Хикс экспериментировал не с формами, а с орнаментами. Он настолько видоизменял привычные узоры, что в его некрологе даже написали, что он «убийца флористического орнамента». В интерьерах британского дизайнера, при всем буйстве фантазии, их нарядности и высокой декоративности — не было цветов. Все цветы он заменил геометрическими паттернами. Сейчас, в повседневной жизни, мы множество раз за день видим созданные Хиксом орнаменты, даже не подозревая этого. Наравне с Поленом и Хиксом, в семидесятые на вершине дизайна интерьера стоял француз Франсуа Катру, который и до сих пор создает легендарные малофункциональные, но безумно эффектные предметы мебели.

В СССР дела обстояли совсем по-другому. У населения, все еще верящего в социалистические идеи, не было интереса к такому углублению в обустройство пространства вокруг себя. Сама идея потратить большую сумму денег не на основные потребности или на развитие общества, а просто на красивый нефункциональный предмет была чужда советскому населению. Кроме того, по всей стране производились практически одинаковые мебель и техника, купить что-то импортное было крайне сложно, так что обустройство квартир в Советском Союзе было однотипным. На этой особенности, кстати, развивается история в знаменитом советском фильме «Ирония судьбы, или с легким паром» (Эльдар Рязанов, 1975). А вот хорошим наглядным примером модных тенденций Запада, в частности, США, служит антиутопический фильм «Заводной апельсин».

Анализируя культуру семидесятых годов ХХ века, нельзя сказать, что в это десятилетие появились или исчезли какие-то направления искусства. Мода — да. Каждый год менялись тенденции, входили в обиход или забывались предметы интерьера, особенности одежды и целые стили. Однако в искусстве на протяжении целых десятилетий то тут, то там появлялись творческие умы, экспериментирующие с формами искусства. Но 1970е становятся чертой, после которой современное искусство начинает приобретать более четкий образ того, что мы видим в настоящее время. Впервые в истории так резко стираются границы между различными видами искусства. Живопись, архитектура, скульптура, кино, перформансы, инсталляции — все это уже не может существовать отдельно друг от друга. Художник перестает быть человеком перед мольбертом и с кистью в руках. Теперь у него во власти пространство и время, во власти весь мир. Начинает рушиться и стена биполярного мира. Под конец десятилетия, как бы этому не противились, западная культура проникает в СССР и страны восточного блока. Мир на пороге новых информационных открытий, скоро в свою власть вступит культура рекламы и коммерческого кино, а мировое искусство сольется с повседневной жизнью, и уже сложно будет понять, где заканчивается городская улица и начинается работа известного скульптора. Но это будет потом, в восьмидесятых и позже, а пока семидесятые закрепляются в истории в виде безумных красок, революционных форм и провокационных лозунгов.