

ГЕНЕЗИС И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА (на примере Омской школы дизайна костюма)

Даниленко Ольга Владимировна,

ассистент кафедры дизайна и технологий медиаиндустрии.

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент, профессор А.Н. Гуменюк,
ФГБОУ ВО «Омский государственный технический университет»,
Омск, Россия, e-mail: khmelnitskaya@mail.ru

УДК 7.08:378.096

ББК 74.48

Аннотация

В статье исследуются условия возникновения и формирования школы дизайна на периферии на примере Омской школы дизайна костюма. Путь к появлению и формированию региональной школы дизайна рассматривается как взаимосвязь исторических, социокультурных процессов, совокупности объективных и субъективных факторов, географических особенностей и этнического состава региона. В статье применяется историко-генетический подход (изучение истоков появления и развития дизайн-школы в регионе) и социокультурный (позволяющий рассмотреть истоки становления школы с культурологических позиций). Ретроспективно исследуются специфика формирования отечественного дизайна и художественная и социокультурная ситуация в Омске, подготовившая почву для появления региональной школы дизайна костюма. Ставится проблема определения понятий «художественная школа» в искусствознании и «школа дизайна» в проектной культуре, выделены основные признаки и дано определение школы дизайна.

Ключевые слова:

Омская школа дизайна костюма, региональная школа дизайна, генезис, проектная культура

Российские школы дизайна на периферии имеют свою специфику вследствие влияния региональных факторов. Уникальность каждой школы обусловлена географическим положением, климатическими условиями, этническим составом, историческим и социокультурным развитием и др. Цель статьи – выявление и анализ социокультурных факторов школообразования на примере Омской школы дизайна костюма. Для глубокого понимания специфики региональных школ необходимо изучить понятие «школа дизайна», дать определение и выявить основные признаки. Кроме того, нужно рассмотреть специфику становления отечественного дизайн-образования, а также специфику социокультурного и художественного развития Омска в историческом аспекте.

Само понятие «школа» в искусствознании довольно многогранно. Для его анализа нам необходимо сначала выделить признаки художественной школы (изобразительное искусство) и школы дизайна (проектная культура), затем определить их понятийные значения.

В современном искусствознании понятие «художественная школа» имеет достаточно расплывчатое определение, которое подразумевает «длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов» [1], при этом общие признаки для определения школ отсутствуют. В узком понимании термин «школа искусств» подразумевает обучение художественному ремеслу и конкретной технике, однако при этом «школа» всегда шире, чем манера, поскольку подразумевает определенную систему мышления [2].

Школа в искусстве представляет собой определенную стилевую общность различных направлений и течений, представленных группами художников и связанных единством взглядов и основных принципов, часто также объединённых территориально. Активно складываются школы в период бурного развития искусств – в Древней Греции и в эпоху Возрождения. В эпоху Возрождения школы представляют собой мастеров и группу последователей-учеников, работающих в единой художественной манере. В большинстве случаев мастера имели собственные мастерские, которые также назывались школами. В искусствоведении терминологически это отражается в названиях школ, которые носят имена мастеров (школа Рафаэля, школа Ван Дэйка). В дальнейшем в связи с формированием национального самосознания в западноевропейском искусстве складывались национальные школы (фламандское искусство, французская, итальянская, английская, немецкая школы). Однако художественная жизнь концентрировалась в городах с собственными историко-культурными традициями, поэтому названия наиболее знаменитых школ отражали региональную принадлежность (болонская, венецианская, флорентийская, умбрийская, барбизонская, римская школы искусств, московская и новгородская школы архитектуры и иконописи, чикагская архитектурная школа и многие другие). Также школой называют преемников какого-либо мастера (школа П. Н. Филонова, Венециановская школа и др.). Иногда название присваивается по имени заказчика произведений искусства (Строгановская школа иконописи) или по имени мецената и попечителя (художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица).

Попытки автора найти общие, объединяющие признаки понятия «школа» в изобразительном искусстве не дали готового результата. Понятием «школа» часто объединяют историко-региональные, но весьма различные по существу явления: в искусстве понятие «школа» применяется, во-первых, по отношению к искусству целой страны; во-вторых, к искусству определенной географической области, имеющему ярко выраженное своеобразие и общность стилистических черт; в-третьих, термин применим по отношению к творчеству группы художников, если оно отличается близостью художественных принципов, а также по отношению к последователям какого-либо художника.

Таким образом, уже с конца Средневековья складываются определенные *признаки*, характеризующие художественную школу: локально выраженное художественное единство и наличие традиции, взаимодействие мастера и ученика, преемственность художественных принципов и методов.

В XX в. развитие дизайна и дизайнерской среды привело к возникновению проектной культуры. Это культура принципиально нового типа, инструментом ее формирования становится дизайн-проектирование. Проектирование стало определяющей стилевой чертой современного мышления практически во всех областях, связанных с творческой деятельностью. Одним из результативных последствий промышленной революции стало осознание разрыва между «красотой» и «пользой», именно здесь формируются задачи дизайна – объединить «искусство» и «технику».

Понятие «школа дизайна» в проектной культуре – явление сравнительно молодое: это детище XX в. Сама идея проектной культуры в свое время существенно повлияла на понимание необходимости дизайнерского образования в системе общего образования и привела к качественно иному статусу дизайнерских школ, их роли и функциональным взаимоотношениям с общим образованием, промышленностью и культурой.

Специалисты ВНИИТЭ дали определение школы дизайна в контексте проектной культуры: «дизайн-школа – это не только заведение по подготовке кадров, но в первую очередь это центр формирования и распространения определенной проектной культуры, которая проявляется в стиле, методах формообразования, разработанной методологии и стратегии, образцах профес-

сионального мышления, поведения и мастерства, а также формирует имидж профессии» [5, с. 6]. По мнению В. Ф. Сидоренко, школа – это «одна из форм существования и воспроизводства культуры, а культура передаётся от одного поколения к другому через школу и в форме школы» [6, с. 4]. В этом контексте понятие «школа» приобретает исторический и социально-философский контекст. Такие школы дизайна как Баухаус, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, Ульмская школа, итальянская академия «Домус» в свое время формировались в соответствии с ритмом культурных процессов. Задача школы дизайна – создавать проектную культуру будущего, тем самым конструируя и свою историю. Именно поэтому для школы дизайна важно самоопределение в качестве школы: осознание своей «малой» истории школы и ее места в «большой» истории культуры с ориентацией в будущее.

Успех творческой программы и практической деятельности школы зависит от того, насколько точно она прочувствует запросы времени и ответит на них. Школа Баухаус своим открытием в 1919 г. ответила на назревшую необходимость в реформировании проектирования пространственной среды. Переломив многовековую архитектурную традицию и сформировав кардинально новое конструктивное мышление, одноименный архитектурный стиль рождался под лозунгом индустриального функционализма. Заметным явлением в мировом дизайне 1950-х гг., во многом определившим его главные концептуально-стилевые особенности и творческие достижения, была Ульмская школа дизайна, в стенах которой сформировался Браун-стиль. В отечественном искусствознании особое место занимает ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Перед ВХУТЕМАСом стояло несколько сложнейших задач: во-первых, разработать «объективные» методы преподавания художественных дисциплин, противопоставляя их «цеховым» приемам обучения в Свободных мастерских; во-вторых, выработать общую методику преподавания различных художественных дисциплин, сблизив в рамках одного вуза художественное и техническое образование; в-третьих, переориентировать профессиональную подготовку художественных кадров со станкового искусства на работу в промышленности. Для художественного образования в Советской России ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН стал краеугольным камнем отечественной школы дизайна.

Профессор Омской школы дизайна костюма М.Р. Тимофеева в рассуждениях о функционировании современной школы дизайна предложила авторскую трактовку понятия «школа»: «Если объединить все первоначальные смыслы, можно получить довольно симпатичное определение школы: «философские беседы на профессиональные темы, возможность набирать опыт в подвижной образовательной среде», которое отражает основные принципы существования Омской школы дизайна костюма» [7, с. 191].

Итак, выделим признаки школы дизайна. *Первый признак*: она должна иметь единую творческую и педагогическую концепцию, устоявшееся кредо и авторскую программу. *Второй признак* – преемственность поколений преподавателей, которая обеспечивает сохранение художественных и педагогических принципов, методов и традиций, а обмен творческим опытом поколений учителей и учеников формирует тот необходимый дух подлинного творческого новаторства, который развивает и укрепляет устоявшиеся традиции. *Третий признак* – накапливаемый тезаурус – это сокровищница создаваемых произведений, художественно-практических работ, согласных по духу и стилю, носителей художественного синтеза и общего почерка, а взаимосвязь и взаимодополняемость теоретических трудов позволяет выявлять единомыслие школы на аналитическом уровне. *Четвертый признак* – наличие системы продуктивных связей с внешней средой. *Пятый признак* – определенная длительность существования школы. Здесь следует сделать уточнение, так как критерий продолжительности – признак относительный и зависит от наличия историко-культурной платформы, на которой основана конкретная школа. Этот критерий позволяет определить истоки традиций, заложившие основы и особенности профессионального художественного образования.

На основе выявленных признаков предлагается авторское определение школы дизайна. *Школа дизайна – это парадигма проектного знания, которая характеризуется художественным своеобразием определенных совокупностей явлений искусства и стиля, объединенных творческой инициативой, успешность и действенность которой подтверждена временем.* Таким образом, школа дизайна представляет собой центр формирования и распространения определенной проектной культуры, а задачами школы выступают формирование стиля, методологической стратегии, образцов профессионального мышления, а также имиджа профессии и национального престижа.

Отсюда следует, что дизайн-школу можно представить как сложный организм, жизнедеятельность которого обусловлена, с одной стороны, системой сложившихся в ней культурных, педагогических, художественных, организационных и других традиций, а с другой – системой продуктивных связей с внешней по отношению к школе средой. Художественные и педагогические традиции, преемственность, сохранение авторского почерка, выраженного в практической деятельности, обеспечивают генетическую устойчивость этого организма, а наличие системы внешних связей – его функционирование и развитие.

Российские школы дизайна имеют свой уникальный опыт, обусловленный спецификой условий развития художественно-технического образования в начале века. Развитие предметного мира и активное формирование проектной среды в условиях индустриализации, начавшейся в первой половине XX в., закономерно потребовало удовлетворения спроса в промышленной продукции. Формируется социальный заказ на принципиально нового специалиста – художника-инженера, способного работать в условиях массового производства и учитывать спрос и потребности потребителя. В условиях острой политической обстановки в первой четверти XX в. формирование новой предметно-пространственной среды нуждалось в экспериментально-методическом анализе художественного творчества. К началу 1920-х гг. в системе художественного образования наметилось несколько тенденций: 1) «объективизация» процесса обучения художественным дисциплинам, 2) необходимость сближения различных видов искусства и выработки общей методики преподавания, 3) необходимость сближения художественной материальной культуры с массовым индустриальным производством [8, с. 345].

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИН принято считать одной из первых дизайн-школ XX в., на основе методологий которой уже во второй половине XX в. развивались школы дизайна на всей территории страны. Создание ВХУТЕМАСа в 1920 г. положило начало реформированию художественного образования в Советской России, в процессе которого формировалась отечественная школа дизайна. В стенах этого учебного заведения художники-конструктивисты, пионеры советского дизайна, разрабатывали единую методику преподавания художественных дисциплин, адаптируя станковое искусство к производству, формируя новую роль художника в обществе. Комплекс пропедевтических дисциплин, в котором отражены общие художественные закономерности, приемы и средства, единые для воспитания художников различных специализаций, стал важнейшей разработкой для отечественной методологии дизайна и лег в основу большинства методологий отечественного дизайна различных направлений.

Дальнейшее развитие науки, искусства и техники, характеризующее вторую половину XX в., вызвало глубокие преобразования во всех отраслях производства. Возрастает потребность в воспитании художников-проектировщиков, способных работать в условиях массового производства, следовательно, появляется необходимость в разработке художественно-промышленном образовании и создании учебных заведений, готовящих художников-инженеров-технологов.

Методология дизайна не могла быть сформирована в короткий промежуток становления дизайн-образования во всей стране. Советская художественная педагогика 1920-1930-х гг. определила

специфику формирования методологии дизайна одежды в московских вузах в 1960–1980-х гг. В этот период закладывается фундамент для советских школ дизайна: московской, ленинградской, харьковской, уральской, омской, казахстанской и т. д.

Омская школа дизайна костюма возникла в период активного формирования проектной среды в СССР и стала первой школой дизайна на территории Западной Сибири.

С начала XX столетия в Омске складывались условия, способствовавшие появлению и развитию школы дизайна. Будучи столицей художественно-промышленного образования в Сибири, особое развитие город получил в статусе столицы Государства Российского в 1918–1920 гг. (период правления Колчака). В 1920 г. в Омске открывается художественно-промышленный техникум им. М. А. Врубеля, или Омский Худпром, который положил начало подготовке профессиональных художников-промышленников в регионе. В годы Великой Отечественной войны город существенно расширяется, в Омск эвакуируются многие заводы из европейской части России. В послевоенные годы в стране активно развивается легкая промышленность и система индивидуального пошива одежды (ателье, мастерские).

С середины 1950-х гг. по инициативе руководства промышленных текстильных предприятий в Омске организовываются учебно-консультационные пункты (УКП) – структурные подразделения на базе ведущих московских текстильных вузов, а в 1961 г. вышел приказ об открытии учебно-консультационных пунктов по всей стране¹. В них работал профессиональный преподавательский состав, учащиеся обеспечивались необходимой учебной литературой и учебно-методическими пособиями, необходимым оборудованием; устанавливались связи с предприятиями и учреждениями, заинтересованными в качественной учебе заочников, работающих на этих предприятиях [9].

В 1977 г. на базе Омского учебно-консультационного пункта Московского технологического института формируется Омский технологический институт бытового обслуживания населения (ОмТИ)². Это же время следует считать началом формирования Омской школы дизайна костюма. Первоначально омский УКП выпускал только конструкторов-технологов, однако доцент Елизавета Ильинична Бахмат (первый ректор института) сразу отметила нехватку художественных дисциплин для полноценной подготовки специалистов бытового обслуживания и включила в перечень специальностей «Художественное оформление и моделирование изделий текстильной и легкой промышленности». С самого начала существования института в тесном содружестве развивались три специальности: конструирование швейных изделий, технология швейных изделий, художественное оформление и моделирование изделий текстильной и легкой промышленности. Концентрация профессорско-преподавательского состава на специализированных кафедрах способствовала профессиональному подходу к преподаванию специальных дисциплин. Лучшие методологические разработки внедрялись в учебный процесс. Курсы по конструированию практически не отличались по своему качеству у конструкторов и художников по костюму, технологические разработки активно использовались в обучении и технологов, и конструкторов, и художников-модельеров. Подобное сопряжение дисциплин формировало особые знания и интерес студентов ко всему циклу изготовления костюма. Не редкостью были совместные дипломные проекты, которые также влияли на процесс обучения и на последующий результат работы в команде. В этот период от Волги до Дальнего Востока не было ни одного вуза с подобным набором специальностей.

Важнейшую роль в формировании Омской школы дизайна сыграл худграф (ХГФ, художественно-графический факультет) в структуре Омского государственного педагогического института (в настоящее время факультет искусств Омского государственного педагогического университета). После закрытия омского Худпрома в 1930 г. не прекращались разговоры о необходимости сохранить художественное образование в Омске, обсуждались возможности

восстановления техникума. Возрождение традиции художественного образования случилось с появлением худграфа в 1960 г. под руководством народного художника Алексея Николаевича Либерова. Перед Алексеем Либеровым стояла задача подготовки учителей рисования, черчения и труда. Вместе с ним преподавали и развивали новую дисциплину Станислав Белов, Михаил Слободин, Геннадий Штабнов. Однако в художественной жизни Омска худграф сыграл более значительную роль, воспитав, помимо учителей рисования, целую плеяду молодых художников. Особую ценность для профессиональной художественной среды представляют те выпускники, которые сумели реализовать свои авторские амбиции в педагогике. Эти преподаватели – состоявшиеся художники – в новом учебном заведении увидели путь самореализации и обучали студентов с установкой на авторство. Первый преподавательский коллектив кафедры художественных дисциплин составили молодые талантливые художники выпускники худграфа, А.А. Чермошенцев, П.Е. Абрамов, В.А. Сафронов, И.В. Маслов, Г.Н. Манжаев, В.Ф. Ерошкин, П.И. Копыслов³.

Исторически сложившиеся традиции профессионального художественного и технологического образования в Омске подготовили благоприятную среду для стремительного формирования Омской школы дизайна. Однако качественное школообразование произошло благодаря ряду взаимообусловленных факторов.

Объективный фактор. Исторически в Омске складывались благоприятные условия для формирования школы дизайна. Во-первых, факультет открывался «не с нуля» – институт основан на базе существующего учебно-консультационного пункта, который был структурным подразделением Московского технологического института бытового обслуживания. Во-вторых, учебные методики, которые легли в методологическую основу специальности «Художественное оформление и моделирование изделий текстильной и лёгкой промышленности» в Омском технологическом институте на момент открытия ОмТИ уже были отработаны московскими преподавателями. В-третьих, на омском худграфе на момент открытия ОмТИ осуществлялась качественная подготовка преподавателей изобразительного искусства с высшим образованием, которые составили первый профессорско-преподавательский состав кафедры художественных дисциплин. Студенты-модельеры получали достаточно серьезную художественную и конструкторско-технологическую подготовку. Разработанная московская методология художественного проектирования одежды, которая была принята за основу на кафедре художественного моделирования, не нуждалась в доработке, что способствовало созданию авторских методик художественного проектирования одежды преподавателями Омской школы дизайна костюма.

Значительную роль в формировании отличительных черт Омской школы дизайна костюма также сыграл **географический фактор**. Относительная закрытость страны и территориальное расположение города (Омск находится достаточно далеко от Москвы) способствовали развитию самобытности специализации художественного моделирования и проектирования костюма в ОмТИ. Эта «герметичность» требовала развития личного опыта и индивидуальности. Авторские методики формировались преподавателями самостоятельно, «на ощупь»: в условиях закрытости, имея в арсенале только теоретические методы проектирования костюма, художественное моделирование в ОмТИ активно развивалось за счет художественной составляющей. Студенты-модельеры, в первую очередь, были художниками, экспериментаторами – в институте приветствовалась свобода творчества и самовыражения, что стимулировало креативность. Графические и художественные находки, используемые студентами в рисунке и живописи, активно применялись в художественном моделировании. Самобытное формирование дизайн-образования в условиях географической удаленности от центра необходимо рассматривать как «продукт местного производства».

Географическое положение города также имеет ряд преимуществ, что, в свою очередь, формирует этнокультурный фактор.

Омск – один из крупнейших городов Западной Сибири, находится между Уралом и Алтаем, на юге граничит с Казахстаном. Кроме того, Омск выгодно расположен на пересечении Транссибирской магистрали и крупной водной артерии – р. Иртыш. Центральное месторасположение города на периферии, разнообразный этнический состав студентов способствовали формированию этнических тенденций в дизайн-проектировании костюма, которые и сегодня являются одними из самых перспективных в дизайне одежды. Удовлетворение возросшего интереса к национальному и культурному наследию и самовыражение через подчеркивание этнических культурных корней стало одной из характерных задач регионального дизайна.

Возрастание эстетической ценности народного творчества связано, прежде всего, с духовными запросами личности. Использование художником-модельером в оформлении и проектировании одежды самобытных, национальных художественных традиций способствует эстетическому воспитанию, развитию вкуса и формированию любви к культуре своего народа и своей страны.

Основой этнического стиля является народный костюм, а также образцы декоративно-прикладного искусства. Народный костюм как символ культурного и художественного потенциала нации всегда будет проводником национального самосознания, кладовой народной культуры, ремесленных и эстетических традиций. Кроме того, что народное творчество является источником вдохновения в художественном проектировании, следует отметить теоретико-методологическую ценность его изучения и анализа для системного дизайн-проектирования.

Эмоциональный фактор. С момента своего образования ОмГИ был единственным вузом с данным набором специальностей на периферии и стал своеобразной инновационной площадкой, на которой молодые амбициозные преподаватели-художники формировали специфику авторской «свободной» системы художественного образования. Стремление к созданию высоких стандартов формировало определенную культуру, которая привлекала заинтересованных людей. Тем самым данная специальность художника-модельера в ОмГИ, которая изначально предполагала художественные поиски в процессе обучения, была весьма привлекательной для художников из разных регионов, которые позиционировали себя в качестве «свободных творцов», тогда как в ведущих высших художественных учебных заведениях главенствовала академическая система образования с опорой на метод социалистического реализма. Это создавало огромную заинтересованность абитуриентов в институте и, как следствие, формировало большую конкуренцию у поступающих.

Подобная ситуация, в свою очередь, привела к формированию высокого уровня требований и, следовательно, качественному получению художественного образования. Эти обстоятельства определили **фактор качества**.

Большое количество абитуриентов, заинтересованных в художественного образования в Омском технологическом институте, сформировало высокую конкуренцию. В силу того, что профессия художника по костюму в конце 1970-х гг. только начинала развиваться, а в регионах не существовало аналогичных вузов, методы обучения и принципы формирования нового специалиста-дизайнера, способного работать в сфере современной промышленности, требовали постоянного осмысления и переосмысления. Изменение системы подготовки художников для промышленности, точнее, ее целенаправленное создание, использование разработанной московскими преподавателями теоретической и методологической системы художественно-технологического образования в качестве основы, сильные художники-студенты и молодые художники-преподаватели способствовали формированию авторской творческой системы обучения студентов.

«Генетический» фактор стал ключевым для формирования Омской школы дизайна костюма.

«– За каждым талантливым ребёнком стоит взрослый. – А если талантливых детей много и в одном месте? – Значит, за ними стоит школа» [7, с. 192]. А уникальность и достоинство любой школы зависит от педагогического состава.

Главной ценностью Омской школы дизайна костюма является преемственность поколений преподавателей, а также сохранение и развитие комплексной авторской системы дизайн-проектирования костюма как единой творческой инициативы. Основными педагогическими коллективами составляют ее выпускники, большая часть которых – выпускники первых лет. Одной из выпускниц первого выпуска, приглашенных на кафедру в 1982 г. в качестве ассистентов, была Галина Васильевна Толмачёва, которая с 1985 г. возглавляет кафедру дизайна костюма. Огромный преподавательский опыт Г.В. Толмачёвой позволяет ей ретроспективно оценивать развитие и сохранение авторского почерка школы, что ведет к грамотному руководству деятельностью кафедры.

Анализ истории становления и развития Омской школы дизайна выявил то организационно-временное средокрестие основных факторов, которые положили начало формированию дизайн-школы в регионе. Школа дизайна в Омске, возникшая в конце 1970-х гг., оказалась своеобразным и социокультурным реалием страны и Сибирского региона. Дальнейший успех авторской программы и практической деятельности Омской школы складывался из того, насколько обстоятельно были восприняты особенности появления и формирования учебного заведения, на базе которого она сформировалась.

¹ Об утверждении «Положения об учебно-консультационном пункте среднего специального учебного заведения»: Приказ Минвуза СССР от 3 августа 1961 года N 236.

² Об открытии Омского технологического института бытового обслуживания. Приказ №227 от 26 мая 1977 г. – Архив ОмГТУ, ИДиТ.

³ КУОО ИсА. Ф.3004. Оп. 1. Д. 85. Л. 70.

Библиография:

1. Словарь терминов [Электронный ресурс] – URL: <http://www.wavilon.ru/Termins/shkola.html>
2. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] – URL: <http://www.bse.uaio.ru/BSE/2903.html>
3. Фромантен, Э. Старые мастера / Э. Фромантен. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 312 с.
4. Всеобщая история искусств [Электронный ресурс] – URL: <http://www.arthistory.bench.nsu.ru/>
5. Бобковская, М.А., Бойцов, С.Ф. Уральская школа дизайна: методические материалы / М.А. Бобковская, С.Ф. Бойцов. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – 116 с.
6. Бандорин В.Г. Ленинградская школа дизайна: методические материалы / В.Г. Бандорин. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 101 с.
7. Бандорин, В.Г. Формула самодостаточности функционирования современной школы (на примере Омской школы дизайна костюма Omsk Fashion Design School OFDS) / В.Г. Бандорин // Международный журнал экспериментального образования. – 2015. – №11. – С.191–194.

8. Хан-Магомедов, С.О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 520 с.
9. Положение об учебно-консультационных пунктах заочных высших учебных заведений (филиалов, факультетов, отделений): Приказ Минвуза СССР от 21.03.1962 № 106 «Об утверждении Положения об учебно-консультационных пунктах заочных высших учебных заведений (филиалов, факультетов, отделений) [Электронный ресурс] // КонсультантПлюс – URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=24572;dst=100007#0>

Статья поступила в редакцию 01.11.2018

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



GENESIS AND SOCIO-CULTURAL FACTORS OF REGIONAL DESIGN SCHOOL FORMATION (BASED ON THE EXAMPLE OF THE OMSK FASHION DESIGN SCHOOL)

Danilenko, Olga V.

Assistant Professor, Design and Media-Industry Technologies,

Research supervisor: PhD. (Art Studies) Associate Professor A.N. Gumenyuk,
Omsk State Technical University,
Omsk, Russia, e-mail: khmelnitskayao@mail.ru

Abstract

The article examines and reviews conditions which provide background for the emergence and formation of peripheral design schools using as an example the Omsk School of Fashion Design. The emergence of a regional design school is a specific and unique occurrence in the context of interrelated historical, social and cultural processes and objective and subjective factors, geography and ethnic structure of the region. A historical and "genetic" approach is used to study the origins of the school and a socio-cultural method to review its emergence and development through the prism of culture. The article considers retrospectively the emergence and evolution of national design and how the art and socio-cultural context of Omsk prepared the way for the establishment of Omsk School of Fashion Design. The issue of defining the concepts of "school of art" in art studies and "school of design" in design culture is posed. The concept of "school of design" is defined and its essential features are identified.

Keywords:

Omsk Fashion Design School, regional school of design, genesis, design culture

References:

1. Wavilon.ru (2015) Glossary of Terms. [Online]. Available from: <http://www.wavilon.ru/Termins/shkola.html> (Accessed: 11th November 2017). (In Russian).
2. Bse.ru (2017) Big Soviet Encyclopedia]. [Online]. Available from: <http://www.bse.uaio.ru/BSE/2903.html> (Accessed: 17th December 2017). (In Russian).
3. Fromentin, E. (1996) Les Maîtres d'autrefois. Translated from French by G.Kepin. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian).
4. Arthistory.ru (2015) General History of Arts. [Online]. Available from: <http://www.arthistory.bench.nsu.ru/> (Accessed: 17th December 2017). (In Russian).
5. Bobkovskaya, M.A., Boitsov, S.F. (1989) The Ural School of Design. Moscow: VNIITE. (In Russian).
6. Bandorin, V.G. (1989) The Leningrad School of Design. Moscow: VNIITE. (In Russian).
7. Bandorin, V.G. (2015) The Formula of Self-Sufficiency for the Functioning of a Contemporary School (with reference to Omsk Fashion Design School - OFDS). International Journal of Experimental Education, No.11, p.191–194. (In Russian).
8. Khan-Magomedov S. O. (1995) Pioneers of Soviet Design. Moscow: Galart. (In Russian).
9. Consultant.ru (2017) Regulations on study support centers of correspondence higher educational institutions (branches, faculties, departments). The order of the USSR Ministry of Higher Education

No. 106 of March 21, 1962 «On Regulations on study support centers of correspondence higher educational institutions (branches, faculties, departments)» // KonsultantPlus. [Online]. Available from: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=24572;dst=100007#0> (Accessed: 11th December 2017). (In Russian).