

**Чепурова О.Б., Смекалов И.В.**

Оренбургский государственный университет»  
garry\_ic@rambler.ru ; igor.smekalov@mail.ru

## **СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

**В статье рассматриваются этапы развития дизайн-образования в регионах, как социально значимый фактор культурного развития страны. Обусловливается важность системы дизайн-образования в осуществлении профессиональной деятельности проектно-творческого сообщества.**

**В качестве примера приводятся малоизвестные факты работы в Оренбурге и Бузулуке государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ) авангардистской направленности (1919-1922). Рассматривается социокультурная идеология авангардистов, направленная на формирование культурного слоя новой формации, являющаяся основой всей методологической практики современного дизайна.**

**Раскрываются различные социальные аспекты современной проектной деятельности дизайнеров и архитекторов в регионах, выявлены современные тенденции её социализации. Качественная результативность проектной дизайн-деятельности определяется её ролью в обеспечении процесса социокультурной интеграции проектных идей в систему индивид-социокультурная среда-общество и способствует взаимодействию дизайна как проектной культуры с социальными институтами. Обозначены наиболее востребованные области применения творческих идей, направленных на модернизацию и улучшение социокультурного жизнеобеспечения человека в обществе. Конкретизируются направления деятельности дизайнеров в рамках их взаимодействия с социальными институтами и определить статус проектной деятельности дизайнеров в регионах России.**

**Ключевые слова:** социокультурная идеология авангардистов, дизайн-образование, проектная культура, социализация проектной деятельности.

В развитии регионального дизайн-образования России особое значение имели два этапа: первый (20 – годы XX века) обозначим как этап проникновения революционной авангардистской идеологии в массы, как опыт воспитания населения методами передового искусства, связанный с появлением экспериментальных творческих объединений и художественно-промышленных мастерских в провинции; второй – этап распада Советского государства, время разрушения «железного занавеса», которое активизировало развитие культурного обмена со странами мирового сообщества и сопровождалось появлением большого количества творческих дизайн-студий, отделений дизайна в художественных училищах и образованием кафедр, факультетов и институтов в системе высшего образования.

Нельзя сказать, что в промежуток между этими этапами (30–80-е годы) дизайн-образование в нашей стране не развивалось. В это время были сформированы основные школы дизайна (Московская (МВХПУ), Санкт-Петербургская (ЛВХПУ), Екатеринбургская (УПИ) и Харьковская (ХХПУ)), которые по сей день сохранили свой статус ведущих. Однако, только два названных выше периода характеризуются принципиальной установкой на

распространение дизайн-образования по всей стране. Очевидна неразрывная связь тенденций проектирования с политическими и социальными изменениями, происходящими в государстве.

В 20-х годах XX-го века именно творческая интеллигенция выступила с наиболее решительными предложениями по преобразению жизни регионов, посредством распространения актуальных художественных идей. И сам массовый переезд из столиц в города провинции целых колоний художников, и их педагогика, и вся практическая работа – это дерзкая попытка преобразовать общество средствами искусства, изменить жизнь человечества.

Такой социальный утопизм был вообще характерен для эпохи. Но, в отличие от реформаторов политики – большевиков, с их открытым популизмом и жёсткими методами принуждения, художники оставались социальными романтиками [1].

Деятельность в Оренбурге таких мастеров авангарда, как Иван Кудряшов, Сергей Калмыков и других была на редкость разнообразной: от создания станковых эскизов объёмно-пространственных композиций, до оформления массовых зрелищ и конструирования утилитарных предметов, например, керамических

декоративных плиток. Социальный аспект авангардистских нововведений очевиден: неслучайно публичная лекция Каземира Малевича перед оренбургскими подмастерьями (25 июля 1920 года) называлась «Государство, общество и художник-новатор» (афиша – Архив Музея современного искусства – коллекции Костаки. Салоники. Греция).

В это же время в уездном Бузулуке ученик Владимира Татлина Самуил Адливанкин создал школу, в которой учил рабочих конструктивистскому пониманию задач творчества, его новым технологиям, причём, значительную роль в обучении отводилась фотографии (документы о школе хранятся в ГАРФ).

Конструктивисты и супрематисты, осмысливали задачи по реорганизации действительности в соответствии с собственными представлениями об искусстве. Вот показательная цитата о задачах группы УНОВИС (Утвердители нового искусства) из письма К.С. Малевича И.А. Кудряшову в Оренбург, представителям местного филиала Витебской организации (осень 1920 года): «Что же касается супрематизма, то мы теперь работаем над планами утилитарного порядка, делаем задания: 1) Экономический хозяйственно-агрономический центр, распределение полей, дорог, всех построек, построим их так, чтобы сохранить супрематический вид и динамизм форм.. План вокзалов, пристань аэропланов, порт, и т. д.» (Архив Музея современного искусства –коллекции Костаки. Салоники. Греция)

Оренбуржец И. Кудряшов ответил Малевичу созданием проекта росписи городского (1-го Советского) театра, трансформирующей, переконфигурирующей старую архитектуру в некое новое супрематическое пространство, символизирующее космическую бесконечность.

Очевиден социально–утопический аспект творчества и в проекте С. Калмыкова, который на основе абстрактно-геометрических построений пытался создать в провинции дворец–музей, в котором идея преобразования общества выражалась бы через визуальное воплощение четырёхмерного пространства–времени.

Тема освоения бесконечного мирового пространства, основанная на концепциях русских космистов, проектирование городов будущего, масштабная оформительская деятельность, по

мысли мастеров и подмастерьев ГСХМ, должны были влиять на улучшение качества жизни людей.

Ещё более определённо социальный аспект раскрывается в работе художественно-промышленных школ, организованных в Оренбурге по образцу столичного Вхутемаса (1920–1922). На основе ГСХМ в провинции создавались специализированные учебные учреждения, задачей которых было развитие полиграфии, керамических, швейных производств, ремёсел, подготовка художников для местной промышленности.

Наиболее определённо результаты работы художников отразились в книжной и газетно-журнальной продукции Оренбурга, ставшего к 1920 году первой столицей Казахстана. Показательны и эскизы абстрактивистских образцов росписи для майоликового производства, исполненные И. Калмыковым в 1922 году (Центральный архив республики Казахстан. Алма-Ата).

В подобных проектах отразилась социокультурная идеология авангардистов, направленная на формирование человека и общества новой формации. Коллективное творчество ГСХМ в Оренбурге и Бузулуке, групповой характер работы оренбургского филиала УНОВИСа, усилия массы людей, целых мастерских, а не отдельных художников – отличительная черта этой идеологии.

Не вина авангардистов, что их предложения не были восприняты «на местах» в полной мере. К восприятию предлагаемых радикальных мер по реорганизации средового пространства местное население не было готово. Но, организация специализированных учебных мастерских послужила основой возникновения профессионального проектно-творческого сообщества. Образовавшаяся вокруг творческих центров авангардистов среда единомышленников позволила далее распространять идеи социокультурного преобразования общества.

Мысль охватить профессиональным художественным образованием не только две столицы, но и всю российскую глубинку была по-настоящему революционной. Программы, по которым следовало заниматься, были совершенно новаторскими, именно они обеспечили московскому ВХУТЕМАСу славу одного из главных учебных заведений XX столетия.

Но развитие системы провинциальных ВХУ-ТЕМАСов в стране, разрушенной Гражданской войной, так и осталось утопией.

К 1922 году провинциальная система художественного образования была разрушена «сверху». Главные условия игры, вся культурная политика власти уже кардинально изменились. Москва отказалась от идеи нести искусство в провинцию и уже не настаивала на развитии здесь авангарда. Художественное образование было решено ограничить несколькими столичными учреждениями.

Постсоветский этап в развитии отечественного дизайн-образования (конец XX века) вновь характеризуется идеей его всеобщего распространения. В отличие от взглядов творческой интеллигенции начала века, стремящейся к глобальным преобразованиям культуры народа в целом, новый этап не был столь радикальным, но зато отличался основательностью подхода, учитывающего экономическую, социальную и политическую обстановку конкретных регионов.

Эти особенности во многом определило современное понимание дизайна, как проектной культуры, новые требования к данному виду проектной деятельности и её содержательной значимости. Проектирование, в современном контексте нашего бытия стремительно расширяет диапазон своего применения. Дизайн-технологии кроме неразрывного взаимодействия с инженерными, конструкторскими, технологическими видами деятельности проникли в маркетинговую, имиджевую, интерактивную, мерчендайзинговую, мультимедийную и пр. сферы деятельности. Само словосочетание «проектная культура» предполагает включение эстетической, художественно-образной составляющей в процесс планирования, разработки и производства любого вида деятельности и духовного пространства человека. Исходя из вышеизложенного, можно представить проектную культуру, как сложную систему взаимоотношений процессов производства материальных и интеллектуально-духовных благ [2].

Осмысление дизайна как особого вида проектного творчества и как образовательной услуги в регионах, вызвано не только повышением его популярности на мировом и всероссийском рынке услуг, но и рядом других обстоятельств.

Это, во-первых, изменение взглядов на многие процессы развития общества в связи с распадом государственной системы (практически в стране произошла революция). Во-вторых, распад Советского Союза спровоцировал перемещения в регионы России большого количества высококачественных специалистов, в том числе архитекторов, дизайнеров и художников, из бывших союзных республик

Экономическая нестабильность 90-х годов, и как её результат – безработица в государстве не позволили многим из вынужденных переселенцев сразу заняться своим непосредственным видом профессиональной деятельности. Это подготовило почву для привлечения их в наиболее востребованные сферы деятельности, в том числе и в сферу образования, придало ускорение распространению различных форм дизайн-образования в регионах.

Произошло заполнение вакуума – на территориях где не было развито архитектурное, художественное и, тем более, дизайнерское образование, последнее и оказалось наиболее востребованным проводником проектной культуры. Именно дизайнерскому образованию «... удастся при минимуме учебных предметов получить практически универсального специалиста, ориентирующегося одновременно в науках, технике, социальных проблемах, культуре и искусстве...» [3 с. 41].

Так в регионах страны появилась и окрепла «третья» форма проектной культуры – дизайн.

Прежде всего, здесь появилась сеть детских дизайн-студий и школ, методики которых основывались на практике классических школ дизайна. Ответственность за позиционирование непрерывной системы дизайн-образования во всех уголках нашей страны и организацию мероприятий, практикующих обмен педагогическими и методологическими идеями различных уровней, взял на себя тоже достаточно молодой Союз дизайнеров России. Активная деятельность Союза заключалась в организации выездных семинаров, выставок и конкурсов с привлечением в регионы специалистов и педагогов-дизайнеров из ведущих вузов.

Выставки, лекции и беседы за круглым столом, проходившие на семинарах, оказали огромную помощь в решении многих вопросов, возникающих в процессе работы, и помог-

ли наладить профессиональные связи между учебными заведениями России. Такой вид организационной деятельности способствовал стремительному распространению идей повсеместного дизайн-образования в регионах и содействовал переходу количественных его показателей в качественные[4].

Развитие дизайн-образования на территории Южного Урала параллельно происходило в нескольких городах – Магнитогорск, Набережные Челны, Оренбург и пр. Но, самая первая детская дизайн-школа, предлагающая услуги по дополнительному дизайн-образованию детей, была организована в городе Орске. Как и в 20-е годы возникновение дизайн-школы произошло благодаря переезду работников творческих профессий в глубинку нашей страны. В данном случае массовое переселение группы дизайнеров и архитекторов с семьями (около 50-ти человек) произошло из столицы Туркменистана и к ним присоединились специалисты из Таджикистана, Узбекистана и Казахстана.

Специалисты из Ашхабада приехали с уже апробированной ранее дизайн-программой по обучению юных дарований дизайн-мастерству и с намерением продолжить своё дело по развитию проектной-культуры в регионе. Программа, рассчитанная на получение детьми знаний в области пропедевтических курсов дизайна, при поддержке Союза дизайнеров России стала формироваться в 1990-м году, опираясь на методику экспериментальной образовательной программы С.А. Таланкина (Санкт-Петербург). На начальном этапе (1992-1996 годы) происходил процесс развития и укрепления методики обучения детей художественно-проектному творчеству в детской школе дополнительного образования «Дизайн-центр» в Орске.

Получение признания школы не только в границах области, но и в среде профессионалов отечественного дизайн-образования дало толчок к перемещению её в областной центр – Оренбург (1996 год) и послужило формированию здесь непрерывной системы дизайн-образования. Активно возрастающий интерес к дизайну в начале 90-х годов и практически полное отсутствие дизайнеров-профессионалов в Оренбургской области послужили поводом для построения образовательной системы с процессом непрерывного обучения дизайну –

«школа-колледж-вуз». В результате в Оренбургском художественном училище было создано отделение дизайна, а в 1997 году в Оренбургском государственном университете учреждена кафедра дизайна и архитектуры.

Образовательная программа детского «Дизайн-центра» органично влилась в пилотный проект «Дизайн в системе непрерывного общего и профессионального образования в России», разработанный Союзом дизайнеров России и ведущими учебными организациями в области дизайн-образования. Оренбургский детский «Дизайн-центр» является единственной в России детской школой дизайна, обладающей двумя Национальными Призами Дизайна «Виктория» в номинациях: «Дизайн-педагогика» (2003 год) и «Дизайн костюма» (2005 год).

Как показала практика, Оренбургская система непрерывного дизайн-образования способствовала созданию единого образовательного пространства для подготовки квалифицированных специалистов-дизайнеров как в области графического дизайна, среднего дизайна, так и в области индустрии моды.

Сравнительный анализ развития дизайн-образования в Оренбуржье показал, что как и в 20-30-е годы самой первой и наиболее востребованной профессией оказалась профессия дизайнера-графика, охватывающая производство книжной, рекламно-информационной и газетно-журнальной продукции Оренбурга. В начале XXI века только в городе Оренбурге было создано более 100 рекламных агентств и печатных домов. С улучшением благосостояния населения получили популярность и такие профессии как дизайнер интерьеров и ландшафтный дизайнер.

Профессия дизайнера-модельера в нашей области пока не настолько востребована, хотя в таких городах, как Омск, Тюмень, Самара и пр., насыщенных частными домами мод, ателье по индивидуальному пошиву одежды и др, она весьма успешна. При этом, уровень подготовки оренбургских дизайнеров костюма получил высокую оценку у таких модельеров как Александр Васильев и Вячеслав Зайцев, а результаты творческой деятельности наших выпускников демонстрировались на подиуме Пьера Кардена во Франции.

Мы понимаем, что сейчас уже недостаточно, чтобы проектируемый архитектором или дизайнером объект в основе своей содержал креативную концепцию и отвечал эстетическим требованиям. Необходимо, чтобы в нем отражались социальные, поведенческие, экологические и др. аспекты бытия. Лишь при этих условиях дизайнеры видят возможность обеспечения полноценного интерфейса между человеком и его окружением. Проектная культура, не только противопоставляемая, но и сопоставляемая с традиционной, должна рассматриваться как основа дизайна будущего, где вещи будут связаны с более глубокими аспектами наших духовных связей с миром [5].

Проблема экологии культуры, обозначенная практически 30 лет тому назад Д.С. Лихачевым, наиболее содержательно освещена Г.Г. Курьеровой в книге «Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы» [6] и в монографии К.А. Кондратьевой «Дизайн и экология культуры» [7], в которых экология культуры рассматривается с позиции постановки проблемных вопросов развития отечественной культуры и анализируется влияние обозначенных проблем на развитие проектных методов в дизайне.

Осознание того, что дизайн становится носителем социальных преобразований в обществе вследствие безграничной силы воздействия результатов его продукта на человека, в силу изменений, «происходящих в социальных качествах предметной оснащённости бытия человека» [8, с. 3], возлагает особую ответственность на систему дизайн-образования за качество этического и морального воспитания будущего поколения дизайнеров.

Осмысление социальной ответственности за последствия проектно-преобразовательного освоения окружающей среды, влияющего на формирование духовно-идеологического и экологического климата и способного привести к кризису «биосферосовместимости» [9, с. 27] на планете, способствовало реорганизации идеологии проектных технологий взаимодействия дизайна с социальными институтами. «Не существует пределов того, что превращать в дизайн, из чего делать дизайн и что будет являться дизайном. Вопрос «что такое дизайн» превратился в вопрос «какой дизайн» [10].

Очевидно, что для России, как и для европейских стран, ключевым показателем в развитии регионов становится формирование современной проектных методов организации жизненной среды, а политика государства, ранее направленная на индустриализацию регионов становится ещё и политикой организации территориально-локализованной среды обитания, в которой сохраняется определенная среда жизни сообществ.

В основу развития локализовано-ориентированной проектной культуры нашего времени могут быть положены следующие ключевые принципы:

- многоцелевой характер развития проектной культуры, а потому выделения в качестве главного критерия развития региона не его индустриализации, а качества жизни (идея «устойчивого развития»);

- опора на культурную самобытность регионов, сохранения его культурного наследия;

- расстановка акцентов на местную инициативу, создание и поддержка местных региональных проектных групп, воспитание своих специалистов;

- оценка культурного развития региона с учетом геополитического и этнокультурного положения страны;

- обеспечение равных прав, среди проживающих на территории различных социальных слоёв общества.

Социальные проблемы, решаемые на уровне Российского государства, ещё не приобрели форму глобальных социальных проектов. Хотя в международном пространстве взаимодействие государственной власти, общественных институтов и сообщества дизайнеров уже давно позволяет успешно решать эти задачи.

Понимание важности проблем экологии окружающей среды; безопасности жизни; организации комфортной среды для нового поколения, различных аспектов нравственного, морального, этического и эстетического характера, повлияло на адаптационную трансформацию проектных дизайн-технологий.

При переходе мирового сообщества в постиндустриальную фазу своего развития ранее используемые проектные методы дизайнерского проектного подхода к решению социально-значимых задач потребовали основательных

теоретических и концептуальных переработок, обозначая уникальный статус данного вида проектной деятельности в коммуникативных процессах.

Индивидуальные запросы конкретного потребителя оказываются в центре внимания, заставляя обращаться к проблемам, связанным с обеспечением комфортного проживания инвалидов, решением навигационных систем в городской среде с учётом категории людей с ограниченными возможностями, организацией мер по улучшению их мобильности и коммуникативности, улучшению условий проживания малообеспеченных семей в малогабаритной жилой среде и пр.

Современный дизайн вышел за рамки традиционной проектной деятельности по формированию предметного мира и окружающей человека среды, он стал дизайном социального контекста, расширяясь до проектирования социального события, конструирования образа жизни,

новых культурных, моральных, социальных ценностей. Именно это качество позволяет присвоить современным формам дизайна свойство трансграничности т. е. способности развиваться в различных сферах деятельности человечества становясь неотъемлемой их частью.

Методология преобразовательной деятельности дизайнера все чаще акцентируется на проблемах толерантного взаимодействия различных социальных групп, умиротворения социальной напряжённости и пр. Основными ориентирами в постановке проектных задач всё чаще становятся индивидуализация проектных решений и непосредственное участие проектан-та в решении социально значимых проблем.

Без сомнения, осознание государством значимости социокультурной роли дизайн-образования в экономическом, культурном и политическом пространстве нашей страны необходимо для определения политической доктрины его формирования.

10.04.2015

Список литературы:

1. Смекалов И.В. Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ) в Оренбурге. 1919–1922. — Оренбург : М. Ф. Коннов, 2013. — 252 с.
2. Чепурова О.Б. Проектная культура и формы её развития в Оренбургской области / Чепурова О.Б. Интеграция науки и образования как условие повышения качества подготовки специалистов. Материалы всероссийской научно-практической конференции. — Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2008. — С. 207-214
3. Проблемы дизайнерского образования в последних изданиях ВНИИТЭ // Техническая эстетика №2-3 1994 г. — С. 41
4. Чепурова О.Б., О.Б. Лозовая Детские дизайн-школы в системе непрерывного образования / (статья)Современные технологии в дизайн-образовании: материалы докладов IV Всероссийской научно-практической конференции. Часть 2 – Сочи: РИО СИМБиП, 2007. — С. 85-89
5. Чепурова О.Б. Роль проектной деятельности архитектора и дизайнера в культурном пространстве региона/Сборник материалов международной научной конференции: «Наука и образование: фундаментальные основы, технологии, инновации». — Оренбург: ОГУ, 2010. — Часть 7. — С. 80-85 ISBN 978-5-7410-1056-3
6. Курьерова Г.Г. Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы//Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. — М., 1987. — С. 85 – 89
7. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. — М.: РИГ МВХПУ им. Строганова, 2000. — 105 с.
8. Мосорова, Н.Н. Философия дизайна: Социально-антропологические проблемы: автореф. дис. ...докт. филос. наук : 09.00.13 / Н. Н. Мосорова – Екатеринбург, 2001. — 36 с.
9. Глазычева, А.О. Экологический дизайн: инструменты и критерии проектирования глобального социокультурного пространства / А.О. Глазычева, О.Е. Перфилова // Социально-экологические вопросы: Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова 2012 №1 — URL: [http://mggu-sh.ru/sites/default/files/glazacheva\\_perfilova.pdf](http://mggu-sh.ru/sites/default/files/glazacheva_perfilova.pdf) (дата обращения: 08.01.2014)
10. Родькин П. Дизайн и проблема действительности / П. Родькин // Корпорация социального дизайна 2005. — URL: <http://www.socialdesign.ru/projects/center/design/index3.htm> (дата обращения: 25.02.2014)
11. Чепурова О.Б. Ключевые принципы развития проектной культуры регионов (статья) / Судьбы национальных культур в условиях глобализации: сборник материалов международной научной конференции (Челябинск, 18-19 марта 2010 г.) : в 2 т. Т.1/ под ред. М.Г. Смирнова. — Челябинск : ООО «Энциклопедия», 2010. — С. 268-275

Сведения об авторах:

**Чепурова Ольга Борисовна**, заведующий кафедрой дизайна Оренбургского государственного университета, кандидат искусствоведения, доцент. E-mail: [garry\\_ic@rambler.ru](mailto:garry_ic@rambler.ru)

**Смекалов Игорь Владимирович**, доцент кафедры рисунка и живописи Оренбургского государственного университета, кандидат искусствоведения, доцент. E-mail: [igor.smekalov@mail.ru](mailto:igor.smekalov@mail.ru)