

# 러시아 혁명기의 직물과 의상 디자인

최 현 숙

동덕여자대학교

## Jextile & Clothing Design During the Russian Revolution

Hyon Sook Choi

Department of Clothing & Textiles, Dongduck Women's University

(1992. 11. 8 접수)

### Abstract

The Russian revolution and the successive "art into production" atmosphere provided a unique model of a strict inter-relation between social process and innovative process in the taste.

Influenced by CUBISM, RAYONISM and SUPREMATISM emerged in Russia around the time of Russian revolution and gave way to CONSTRUCTIVISM, based on Tatlin's theory, which played a vital role to combine art with social commitment.

One of the first question to be established after the revolution was the function of art within the new society. First, it should be propagandistic and empahsise the benefit of the new state. Secondly, art could take on an affirmatory role putting foward ideal views of the society as example to be discussed and followed. Thirdly, the Constructivists' view, "Death to Art" was their slogan. Their view was that the artists' work in the new society was to be based on the material value and beauty in fuction as this alone could be consistent with the aesthetics of Marx and Lenin.

It could be pointed out that among the various applied arts, textiles and clothing design were considered one of the most important role in propaganda and in support of the new socialist ideas. Traditionl handicrafts provided a repository of popular images and folk art continued to assert an influence on the textiles and clothing design after the revolution. Constructivists, such as Stepanova and Popova, went to the factory as direct answer to the invitation for the art-industry rapport. Thematic or propagandistic designs were directly connected to the daily life and national transformation.

### I. 序 論

역사적으로 전쟁, 혁명, 사회적 격동, 인권투쟁등을

둘러싼 사회 정치적 긴장은 의상에 있어서 기본양태로부터의 극한 이탈을 초래해 왔다. 프랑스혁명 이후의 복식이나 만주사변 직후의 예에 나타난 바와 같이 문화적 변화의 속도는 정치체계의 해체와 사회적 격변에 의해 더

욱 강화되며 한층 명백해진다<sup>1)</sup>.

1차세계대전을 전후한 20세기 초반은, 인류역사상 최초로 거의 전세계가 개입한 전쟁이란 경험과 관련된 전무후무한 격동의 시기였다.

정치적 격동과 병행하여 예술계에서도, 미술사에 있어서 어떠한 혁명도 1차대전에서 시작된 혁신적 미술운동만큼 성공적인 것은 없었다고 평해진다<sup>2)</sup>. 이러한 변혁의 시대에 유럽과 아시아대륙을 포함하는 광범위한 지역에서 국가체제의 완전한 개혁을 초래한 러시아혁명은 20세기 최대의 정치적 사건이었다.

20세기를 마감하는 오늘날의 시점에서 구소련(U.S.S.R.)에서 발발한 '개방'과 '개혁'의 새로운 노선은, 그 주역인 고르바초프에 의해 "러시아혁명에 견줄만한 또 하나의 혁명"이라고 불리워진 바 있다<sup>3)</sup>. 현재의 '독립국가연합'이라는 국체가 가능하게 된 동인이었던 개방노선으로 인해, 그동안 여러가지 이유로 제한되었던 러시아(구소련의 관용적 통칭으로서의 러시아)관련 자료들에 대한 접근이 용이하여지고, 그들 자신이 적극적으로 폐쇄적인 종전의 태도에서 정치, 경제, 문화 등의 여러 부분에 있어서의 극적인 전환의 자세를 보임에 따라 학문연구에 있어서도 획기적 전기가 마련되었다 하겠다. 또한 러시아 아방가르드(avant-garde)운동에 대한 연구자들의 관심이 되살나기 시작한 70년대 중반이후 특히 회화에 있어서 러시아 전위파 작품들에 대한 일반인의 평가도 고조되어 왔다<sup>4)</sup>.

본 연구는 이러한 시대적 추세에 힘입어, 80년대말 이후 재등장하고 있는 러시아 아방가르드(avant-garde)의상의 영향<sup>5)</sup>에 대한 원류로서 러시아 혁명전후기의 의상과 직물에 대한 고찰에 대한 필요성과 아울러 국가적 교류의 기초가 되는 민족의 문화적 배경에 대한 이해증진을 목표로 하여 수행되었다.

혁명기에 대한 고찰을 위해 본 연구의 시대적 범위는, 직물과 의상디자인의 특질 규명을 위한 배경으로서 러시아 혁명 전후기의 시대와 1920년대와 1930년대로 제한하였다. 1940년대에 이르면 혁명정신에 대한 열정이 수그러들면서 직물 및 의상 디자인에 있어 또다른 특질을 보이기 시작하기 때문이다. 이는 혁명의 완성에 뒤따른 새로운 체제로의 이행에 부수된 불가피한 결과였다.

러시아 혁명전후의 예술사조는 미술사에서 특기할 만한 활력을 지닌 것으로 나타나았으며, 당시의 새로운 예술사조에 동참해 온 많은 예술가들이 직접적 생산과정

에 참여하여 산업의 역관으로서 디자인에 기여하게 된 역사적으로 특수한 상황이 전개되었던 것이다. 이러한 현상은, 러시아혁명의 주역인 레닌의 미학이론 및 그 사상적 기초를 이루는 마르크스의 주장에 근거하여 선 국가적으로 수행된 '산업체와 예술의 결합'이라는 시책의 일환이었다. 산업과 예술의 결합은 어떤 의미에서는 당시 유럽의 사조이기도 하였으나, 단순히 문화 및 예술사조의 복식과의 상호 관련성 및 영향력이라는 차원을 훨씬 상회하는 특수성을 보여준다는 관점에서, 즉 한 시기의 디자인에 있어서 예술가의 신념과 미학적 이론이 국가적 규모로 직접 직물과 의상에 구현된 매우 독특한 경우로서, 연구의 의의가 있다 하겠다.

## II. 本 論

### 1. 맑스·레닌의 미학이론

1917년 2월의 러시아 혁명 이후<sup>6)</sup> 권력장악에 성공한 레닌(Lenin)은<sup>7)</sup> 새로운 사회주의 국가질서의 건설을 위한 과감한 개혁조치들을 취했다. 당시의 러시아 사회의 극도로 높은 문맹률<sup>8)</sup>을 고려한다면 특히 교육제도에 대한 레닌의 광범위한 개혁의 긴급성을 이해할 수 있으며, 이것은 동시에 계속되는 장에서 논의되어질 직물과 의상 디자인등의 시각적 매체를 통한 국가이념의 전달이라는 방법이 채택된 이유와도 긴밀히 연관되어 있다.

혁명이후의 러시아사회에서 문화, 예술의 지배적 이데올로기였던 맑스·레닌의 미학이론은 다음과 같이 요약될 수 있다.

맑스와 엥겔스에 의한 미학사상은, 자본주의적 예술상태로부터의 노동자의 해방을 향한 실천적 정치투쟁의 한 구성 성분을 이룬다. 이들의 미학개념의 특질은 예술이 궁극적으로는 사회 물질적 기초의 발전에 의해 조건 지워진다는 점에 예술의 사회적 본질이라고 주장한데 있다<sup>9)</sup>. 헤겔의 관념론적 변증법의<sup>10)</sup> 한계를 극복하고자 맑스와 엥겔스는 예술의 기원, 그 발전의 합법칙성과 방향, 그 변영과 쇠퇴, 사회에서의 역할등을 사적유물론의 입장으로 설명하는데 이는 토대와 상부구조라는 학설을 통하여 제시되었다<sup>11)</sup>. 즉, 내용과 형식의 일반적 관계에 대하여 문학, 예술 등의 상부구조적 역사적 발전은 규정하는 근원, 규정의 합법칙성은 '경제적 토대'라고 파악하며(economic base), 이데올로기의 재형태-문학, 예술 등의-는 토대에 대한 상부구조(ideological super-

structure)로 나타나<sup>12)</sup> 형식은 필연적으로 내용에 종속된다는 것이다. 맑스와 엥겔스는 예술을 현실의 반영으로 보았으나, 대상과 현실의 우연하거나 개별적인 규정을 대상에 대한 예술의 '노예적 예속'으로 간주하였으며, 예술이 현상의 본질적, 합법칙적인 것을 전하고 그 내용의 주요 측면을 표현하는 경우에만 진실하다고 하였다<sup>13)</sup>.

'예술은 항상 계급적 성질을 띤다고 생각한 그들은 '진보적 경향성'을 중시, 예술을 세계의 인식과 변혁의 도구로 간주했던 것이다. 맑스에 의하면 미의식이란 인간의 선천적 속성이 아니라 현실에 대한 실천적 태도의 한 형식에 불과하였으며 동시에 객관적 세계를 파악하는 방식이었다. 세계를 파악한다는 것은 이것을 인식하는 것, 한편으로는 인간의 목적과 요구에 따라 변화시키는 것이라 믿은 그는 예술과 노동과의 결합을 지적하였다. 미감각이란 다른 실천영역과 마찬가지로 인간의 인식활동과 밀접하게 결부되어 있다고 생각하여 예술문제를 시대의 중대문제와의 관련속에서 해결할 것을 가르친 맑스에게, 미학의 가장 중요한 주제는 예술의 사회적 조건화였던 것이다<sup>14)</sup>.

레닌은 맑스주의를 더욱 발전시켜 사회주의혁명이론과 그 건설이론을 전개하였으며, 예술과 문학의 문제를 전(全) 당적인 사업의 일부로 간주, 방대한 저서와 논문, 연설 속에서 예술의 문제를 끊임없이 언급했다. 예술문화의 모든 문제는, 프롤레타리아 혁명과 사회주의 건설의 임무라는 견지에서만 올바르게 해결될 수 있다는 것이 레닌의 미학이론의 기초중의 기초이다. 맑스의 토대와 상부구조에 관한 학설에서 출발한 레닌에게 있어서 미학이론의 정연한 통합은, 출발점이 되는 원칙 즉 사회주의 사회에서 예술의 사회적 성격과 역할에 대한 변증법적 유물론적 견해의 단일성에서 비롯된다. 그가 가르치는바 예술의 사명은 올바른 현실인식과 그 혁명적 변혁을 촉구하는 데 있다.

"예술은 인민에게 속하는 것"이라는 담화로써 예술의 발생이 대중의 노동과 직접 결합되어 있음을 지적한 그는<sup>15)</sup>, 사적유물론의 가장 중요한 명제, 즉 근로자가 역사의 참된 창조자, 사회의 모든 물질적, 정신적 가치의 창조자라는 명제에서 예술의 인민성 문제를 해결하고자 했다. 인민에 대한 봉사야말로 새로운 문화와 예술의 기본내용이라고 간주하면서 근로대중의 관심과 지향, 이익과 떨어져 있는 모든 예술사조에 단호한 투쟁을 전개

한 레닌은, 동시에 과거의 예술유산에 대하여는 무시하거나 분리할 것이 아니라 새로운 문화의 건설과정에 합치하는 것들은 섭취하고 비판적으로 재창조할 것을 요구했다. 레닌은, 예술이 인민에게 이해될 수 있어야 하므로 형식에 있어서의 예술적 설득력을 가장 중요시하였으며 사회주의 건설에 있어서 예술의 인민의 생활과의 견고한 결합을 주장했다<sup>16)</sup>. 이러한 형식에 있어서의 설득력 및 예술과 생활의 결합의 중요성이야말로 당대의 순수예술가들로 하여금 산업체로 뛰어들게한 주요인이었으며, 여기에서 직물 및 의상디자인에 그들의 예술이론이 응용되는 계기가 비롯되었던 것이다.

## 2. 러시아 혁명 전후의 예술사조

20세기초의 예술계에 대한 러시아의 업적은, 피터대제와 카테리나대제 시대인 18세기 이후의 예술후원제도 이래 19세기의 음악과 문학에서 이룩한 결정, 및 마몬토프와 같은 사회적 이상주의자들의 지원아래 활발히 전개된 회화와 연극의 결합등 제 전통과 긴밀하게 연결되어 있다. 1905년의 혁명과 1917년의 혁명은, 새로운 정치적 사회적 내용의 창조로 예술가들로 하여금 완전히 새로운 상황에 적합한 새형식을 탐구한 기회를 제공했다. 사회내의 정치적 전위(political avant-garde)와 예술적 전위(artistic avant-garde)는 새로운 질서에 대한 감정을 공유하면서 미래를 향해 전진했다<sup>17)</sup>. [사진 1]은 당시의 사회적 분위기를 회화로 표현한 샤갈의 '전진'이



[사진 1] Marc Chagall, 'En Avant', 1917  
New Worlds, Russian Art & Society  
1900~1937 p. 78

라는 작품이다. 20세기초 유럽전역에 걸쳐 분출되고 확산된 창조적 에너지는 제1세대 모더니즘 미술운동인 야방 가르드(avant-garde) 미술로 나타났으며 '철저하고 의도된 과거와의 단절'로 정의되는 현대미술의 전위정신은 미술사에 혁명적 진보를 가져왔다<sup>18)</sup>. 러시아의 경우에는 혁명을 통해 이전 문화전반에 대한 재검증과 개혁이념이 이 전위정신에 자연스럽게 결부될 수 있었던 것이다. 「미술계」를 비롯한 여러 야방 가르드(avant-garde) 잡지의 출간과 서방과의 빈번한 교류로 야수파, 큐비즘, 미래주의 등 새로운 현대미술사조와 그 발전에 러시아예술가들은 익숙해 있었으며, 1912년에는 러시아에서 큐비즘의 한 분파인 광선주의(Rayonism) 운동이 시작되어 시간과 공간에 대한 새로운 개념을 광선을 통해 시각적으로 전달하고자 하였다<sup>19)</sup>.

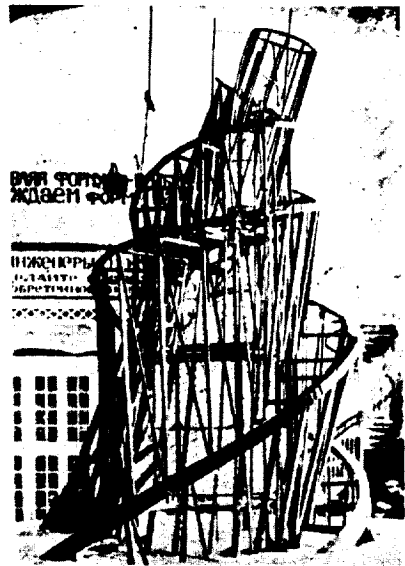
러시아 야방 가르드(avant-garde)권에서 출현한 가장 뛰어난 작가 중의 하나인 포포바(L. popova)는, 1차 세계대전의 발발과 더불어 러시아에서 성숙한 큐비즘적 미래주의 양식을 발전시켰으며 후일의 구성주의의 개념을 일찌기 예시하였다. 이러한 큐비즘적 기하학은 말레비치(K. Malevich)에 의해 절대추상이라는 논리적 결말을 얻게 되는데<sup>20)</sup> 그는 대상물의 부담에서 벗어난 자유로운 미술을 추구하였으며, 1915년의 '절대주의(Suprematism) 선언'<sup>21)</sup>과 <비대상성의 세계><sup>22)</sup>라는 논문을 통해 대상세계의 시각적 무의미함을 주창했다. 실재의 가시적 흔적은 최후의 것까지 제거하거나 비자연화하려는 절대주의자들의 노력은 대상세계에서만 아니라 모든 종류의 표현에서도 결별하고자 하는 것으로, 말레비치는 '흰색위의 흰색'(1918)이란 작품에서 더 이상 아무 것도 보여 줄 것이 없는, 그러나 모든 것을 관통하고 있는 비대상성이라는 정신이 갖는 시각형을 통해 예리하게 이를 제시했다[사진 2].

상기 미술운동에 관련되어 등장한 구성주의(constructivism)는, 기하학적 구성과 추상적 경향을 띠며 종합주의를 지향하는 속성을 지니고 있었는데, 러시아 혁명이 폭력으로 부르조아적 관념형태를 파괴하자 유물주의 생산주의와 결합하게 되었다<sup>23)</sup>. "예술은 죽었으며, 종교만큼이나 위험하다"는 그들의 선언<sup>24)</sup>은 1922년 알렉세이 간(Alexei Gan)의 「구성주의」<sup>25)</sup>라는 저서의 선언에서 비롯된 것이며, 그 기초는 타틀린(B. Tatlin)에 의해 이루어졌다. 과거의 조각전통으로부터 이탈한 역부조(counter-relief)라는 기법의 착상과, 재료의 특



Malevich painting, 'White on White', 1917-18.

[사진 2] Malevich painting, 'White on White'  
New Worlds-Russian Art & Society 1900  
~1937, p. 17



Design and model for Tatlin's  
Monument to the Third International,  
1919.

[사진 3] Tatlin, 제 3 인터내셔널 기념구조물,  
New Worlds, p. 15

성을 유지하면서 형태의 변화를 발전시키는 '재료와의 일치'라는 원칙을 따라 구상과 제작이라는 양 측면에서 예술작품의 의미가 고려되어야 한다는 그의 신념은 구성주의 미술에 지속적 영향을 미쳤다. 즉 그의 작업은 모

든 재료를 자유롭게 선택하고 조합할 수 있는 꼴라주와 몽타주의 확장된 어법으로서의 구성의 개념을 시사해 주었던 것이다<sup>25)</sup>. 충실한 유물론자로서의 러시아 혁명에 대한 그의 환영은 기계와 건축에 대한 본래의 관심과 더불어 「제3인터내셔널 기념탑」의 모형에 잘 드러나 있다. 원통과 입방체, 유리로 구성된 이 나선형 금속구조물은 공간과 환경, 그리고 운동으로서 구성된 조각의 발전을 예고하는 것이었다[사진 3].

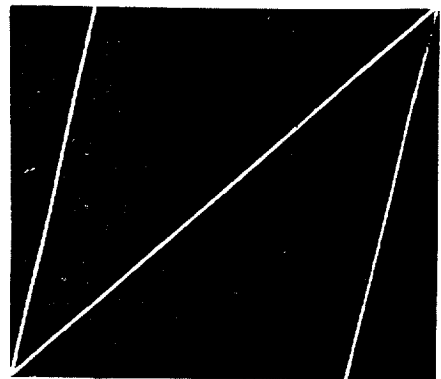
타틀린과 함께 혁명후 소비에트(soviet) 사회의 공리주의 미학에 입각해 작업한 로드첸코(A.M. Rodchenko)와 스테파노바(V. Stepanova)는 각각, 움직임이 도입된 최초의 구성된 조각과 기하학적 구성으로 미술계에서 활발히 활동하였다. [사진 4]와 [사진 5]는 각각, 순수한 기하학적 추상성과 극단적으로 운동감을 지닌 선만이 드러나 있는, 그들의 구성주의적 회화작품이다. 이들 구성주의자들은 1930년대가 지나자 혁명정부로부터 비판의 대상이 된 후<sup>27)</sup>, 러시아를 떠난 나움 가보(Naum Gabo), 안톤 페브스너(A. Pevsher), 리시츠키(E. Lissitzky) 등이 그들의 사상을 서유럽에 전파<sup>28)</sup>, 국제적 양식의 창조에 공헌하였으며, 후일 데스틴, 바우하우스 운동에 지대한 영향력을 미쳤고 국내에 남아 있던 사람들은 실용적 사업에 참여하거나 무대디자인에 독창적 공헌을 이룩했다<sup>29)</sup>.

이상에서 혁명전후와 1930년대에 이르기까지의 기간에 러시아내에서 활발하였던 예술사조의 내용과 그 주요 작가에 대해 간략히 고찰한 바, 이들의 예술이념과 작품활동의 경향성은 자체내에 이미 그 이전시대와는 다른 혁신성과 전진적 역동성을 지니고 있었다. 뿐만 아니라 혁명의 격동 속에서 예술가들은, 새로운 세계의 미술이 더 이상 개인적 일로 국한되거나 일부 애호가의 미적 즐거움을 충족시키는 존재로 머물수 없음을 직감하게 되었다. 레닌의 '인민을 위한 예술'과 '산업과 예술의 결합'이라는 명제는 이제 시대의 기본적 목표를 반영하였다.

오십 브릭(Osip Brik)은 1918년 미래주의자 신문에서 "공장으로 가라! 이것이 예술가의 유일한 임무다"라고 주장했으며<sup>30)</sup> 저명한 시인 마야코프스키, 전술한 로드첸코등은 좌파잡지 레프(LEF)에서 "예술의 미래는 기능주의와 산업생산의 결합에 달려있다"고 기술했다<sup>31)</sup>. 또한 1920년 타라부킨은 <이젤(eagle)에서 기계로> 라는 출판물을 통해 맑스·레닌철학과의 일치라는 관점에서 새사회의 기능미의 물질적 가치를 강조하였



[사진 4] Stepanova painting, 'Figure'  
New Worlds, p. 83



**PAINTING IS DEAD**

[사진 5] Rodchenko painting, 'Line Painting'  
New Worlds, p. 83

다. 이러한 예술의 사회적 기능에 대한 혁신적 시각이 주도적으로 나타난 분야는 일상생활과 직결된 응용미술 분야였으며 그 중에서도 의상과 직물, 가구, 도자기 분야가 가장 직접적인 선도역할을 하게 되었다.

**3. 1920년대와 1930년대의 직물과 의상 디자인**

모스크바에서 1928년에 열린 <제1차 소비에트 섬유

예술 전람회(Art Exhibition of Soviet Domestic Textiles)의 발기문에서는 “순수예술은 의복, 가국, 도자기 등의 요소만큼 대중에게 널리 사용되거나 지속적인 일관된 영향을 미칠 수 없다. … 일상생활용품의 디자인은 우리의 정서에 직접적으로 호소하며, 이 순수하게 자동적인 직각은 개인의 정서의 가장 깊은 부분과 사회적 활동에 반영된다. … 이 중 텍스타일 디자인은 가장 중요한 것중 하나인데, 기본 재화로서 직물은 오지(奧地)의 주민에게 까지도 전달되며 새로운 문화의 결과인 물품중 도농간(都農間)의 교역으로 변방에 도달하는 최초의 것이기도 하다. … 이런 점에서 텍스타일 디자인은 남은 미적전통과 습관을 파기시키는 데 지대한 영향을 주는 새로운 문화와 이념의 전달수단인 것이다”<sup>32)</sup>라고 지적함으로써 혁명후의 문화적 개혁에 있어서 직물디자인이 정부차원의 선동역할까지도 맡게 되었음을 알려준다.

산업으로서의 직물디자인과 마찬가지로 1920년대의 의상 디자인도 거의가 유명한 구성주의 미술가 - 타틀린(Tatlin), 로드첸코(Rodchenko), 포포바(Popova), 스테파노바(Stepanova), 엑스터(Ekster), 말레비치(Malevich) 등 - 들이 주도하였다. 이 기간에 근로계층을 위한 의복디자인<sup>33)</sup>이라는 새 개념과 이에 따른 새로운 디자인원리들이 형성되었다. 특히 의상디자인의 대량생산 가능성에 대한 고려가 중요시되었음에도 불구하고 예술가로서의 창조적인 미적 감각이 희생되지 않았음을 유의할 필요가 있을 것이다.

직물디자인과 의상디자인은 서로 긴밀한 관계가 있으므로, 본 고에서는 이 두 분야를 각각 상세히 고찰해 보기로 하겠다.

### (1) 직물 디자인

혁명직후에는 전쟁과 내란으로 인한 경제난, 원자재의 부족, 연료부족, 노동력 고갈등으로 직물산업이 매우 부진하였으나, 1923년 조건이 개선되면서 대량생산된 직물과 예술의 결합이라는 理想은, 이 해에 모스크바에서 열린 '제 1회 전러시아 산업예술전'을 통하여 現實化되기 시작했다.

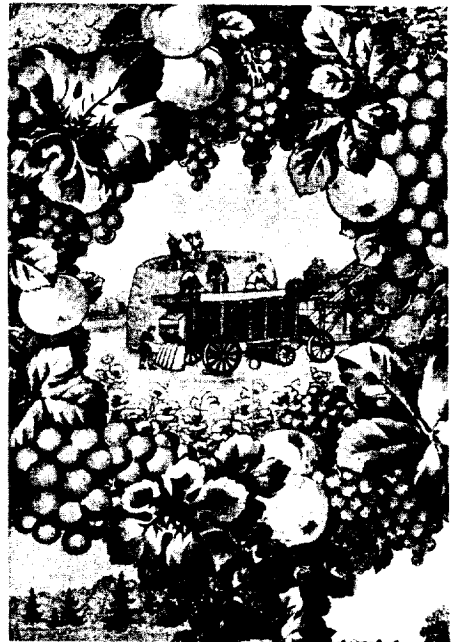
이직후 포포바(Popova)와 \*Vkutemas의 교수였던 스테파노바(Stepanova)는 모스크바의 직물공장의 디

자이너로 자원하여 감으로써 구성주의미술과 산업의 결합에 있어서 개척자가 되었다.

혁명직후로부터 1930년대까지의 직물디자인을 크게 세가지 부류로 분류할 수 있는데 그것은 다음과 같다.

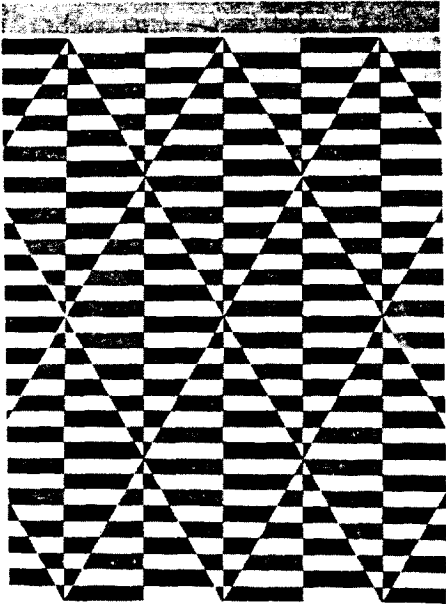
### ㄱ. 민속적 모티브(motif)의 영향이 나타난 직물디자인 :

일부 예술가들은 농민의 원초적 정직성과 전통적 형태를 완전히 배제하지 않고 자신들의 도약대로 삼았다. 이들의 작품중 대표작은 마슬로프(Maslov)의 '새마을(The New Village)'인데, 당시의 직물디자인에 독창적 해석을 부여하여 농촌풍경의 부분과 전통적인 정교한 꽃무늬장식, 그리고 혁명후의 산업화와의 결실인 농기구가 새로운 기술의 표현으로 서로 잘 조화되어 있다[사진 6]. 부릴린(Burylin)의 장식적인 면직물도 동일한 계열로 이보다 조금 연대적으로 앞선 농촌풍경이 전통적 장식문양의 디자인과 혼합되어 나타난다<sup>34)</sup>. 민속적요소는 공업생산을 위한 이러한 직물디자인외에도 아플리케, 퀼트, 자수등을 응용하여 디자인하는데 역점을 두었던 엑스터(Ekster), 말레비치(Malevich) 등이 주도한 '응용예술 워크샵(Workshop)'에서 현저히 나타났다. 그



[사진 6] Maslov, cotton print 'The New Village', Art into Production, p. 50

\*Vkutemas(부테마스) : The Higher Institute for the Technical Arts, 후일 독일의 Bauhaus 운동에 직접 영향을 미친 예술대학



[사진 7] Stepanova, textile design Art into production. p. 76

러나 대개 고가의 직장을 목표로 한 까닭에 티틀린(Tatlin)으로부터 공격의 대상이 되기도 하였다<sup>35)</sup>.

나. 구성주의적 직물디자인

포포바와 스테파노바를 필두로 한 구성주의자들은 캔버스에 전개시켜온 그들의 큐비즘적 디자인으로 미술계에서 이미 유명하였으므로, 자신들이 발전시켜 온 회화 원칙을 구성과 색상에 있어 강렬한 장식적 리듬으로 직물 디자인에 응용하기만 하면 되었던 것이다. 이들의 디자인은 소련의 직물사가들에 의해 비대상(without subject) 디자인이라고 알려졌는데, 이는 구성주의자들의 주장, 즉 “의복은 새로운 소비에트(soviet) 남녀가 국제 사회의 일원임을 제시하기 위해 익명성을 가져야 하므로 지방적, 민속적 이미지를 회피해야 하며, 공업화된 문명과의 연계를 위해 기하학적, 기계적 모티브(motif)를, 그리고 해방과 역동성의 상징을 위해 운동감있는 모티브를 사용할 필요가 있다”는 주장과 일치하는 것이었다<sup>36)</sup>. 마야코프스카야(Mayakovskaya), 포포바(Popova), 스테파노바(Stepanova)의 직물디자인에서는 그러한 기하학적 순수성으로 구성된 삶의 역동성을 명백히 찾아볼 수 있다. [사진 7][사진 8]에 나타난 바 같이 이들의



[사진 8] Popova, textile design, Art into Production. p. 74

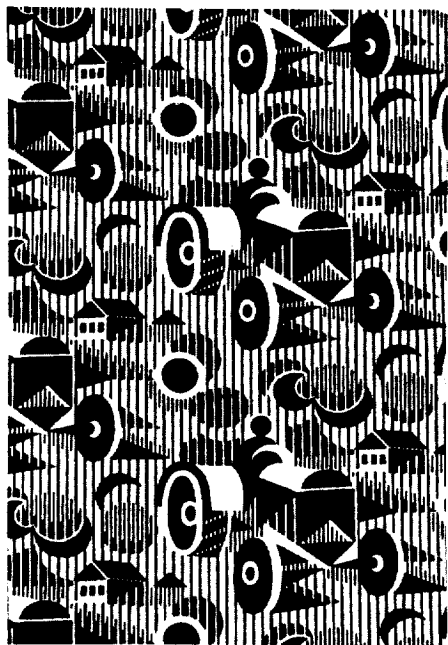


[사진 9] Stepanova & popova, their textile designs appeared in the magazine LEF, Art into Production, p. 72

작품은 원, 삼각형, 마름모꼴등의 기하학적 형태들이 수학적 엄밀한 계산의 산물로서 시각 및 심리학에 미치는 효과를 충분히 기대하며 상승과 하강, 만남을 리듬감있게 보여준다. 특히 구성주의자들의 직물디자인은 나중에 언급될 의상디자인과의 연계에서 언제나 '움직임'을 고려하여 시행되었다. [사진 9]는 잡지 「레프(LEF)」에 게재된 스테파노바와 포포바 및 그들의 직물디자인이다.

#### ㉔. 주제에 의한 디자인/선동적 디자인(thematic/propagandist design)

구성주의자들의 혁명에 대한 열정과 예술과 산업의 결합에 대한 유토피아적인 헌신에도 불구하고, 1925년 파리(Paris)에서 열린 '장식예술박람회'의 결과 소비에트 공산 주의자들의 순수기하학적 디자인과 자본주의적 서방국가들의 그것이 유사하다는 점에 대한 인식이 확산되자 그 직접적인 결과로서 혁명의 주제를 담은, 상징적 이미지가 묘사된 직물디자인에 대한 선호가 시작되었다<sup>37)</sup>. 이들 디자인은 망치와 낫, 톱니바퀴, 공장이나 기계를 그대로 담거나 묘사하였으며 대단한 인기를 얻어

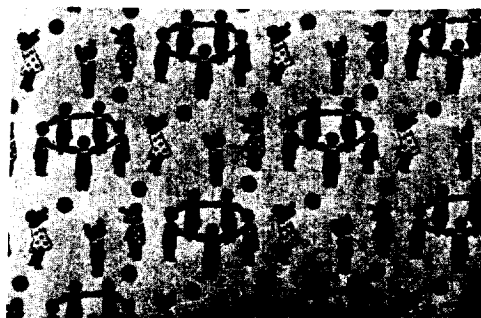


[사진 10] Burylin, Cotton Print, 'Tractor' Art into Production, p. 48

전국에 있는 공장에서 생산되었다. 이들 디자인은 진행되고 있던 제 1차 5개년 계획, 제 2차 5개년 계획 등에 의한 국가적 산업화과정을 즐겁고 역동적인 모습으로 표현함으로써 선동적인 역할을 매우 효과적으로 수행하였다. 그리운(Griun)은 망치와 낫, 밀이삭을 붉은 원속에 기술적으로 배열한 디자인으로 장식물의 상징내용이 낭만적열정의 수준을 높여지게 하였으며<sup>38)</sup> 방적용주(Spool), '개척자(Pioneer)'등의 주제로 많은 디자인을 하였으며<sup>39)</sup>, 부릴린(Burylin)은 '트랙터(Tractors)' [사진 10] '산업(Industry)' '도시(The city)' 등의 주제에 의한 직물디자인을 남겼다. 각각의 주제는 두세가지 이하의 색채로 제한된 상황에서도 리듬감있는 형태의 배치와 역동성에 의해 조형적 가치도 뛰어난 작품으로 나타났다.

이외에도 글자와 단어의 기술적배열로 이뤄진 디자인이나 어린이를 위한 '북(Drums)' '춤추는 어린이들(Children Dancing)' 등의 디자인도 있었는데 [그림 11], 단순성과 디자인의 정교함이 그래픽기술과 결합되어 주제에 의한 직물의 특징을 이루었다.

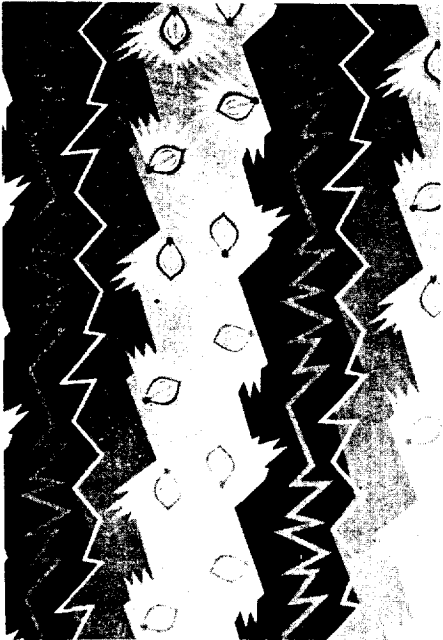
보고슬로브스카야 Bogoslovskaya의 '電化(Electrification)' 시리즈도 특이한 주제를 친구타든가 전기에 의한 광선등을 통해 자유로운 연상기법으로 표현하였다



[사진 11] Elizaveta Nikitina, 'Children Dancing' Revolutionary Costume, p. 135

[사진 12]. 젊은 디자이너들은 특히 제한된 자재로, 윤곽선을 전체구성의 주요요소로 사용하여 색상과 매체의 적절한 균형을 획득하는데 성공하였는데 실릭(L. Silich)은 '추수(The Harvest)'에서 흰색과 푸른색만으로 미묘하고 섬세한 윤곽의 패턴을 만들어 냈다 [사진 13]. 또한 시베리아철도의 완공을 묘사한 '터크십

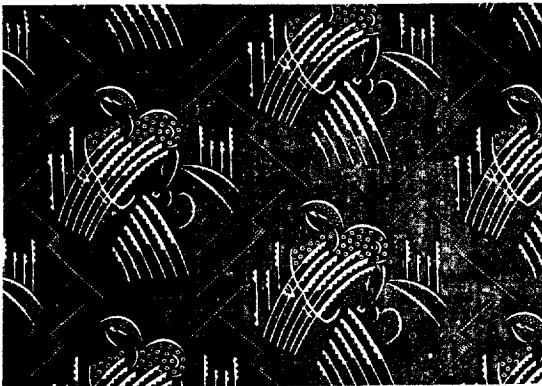




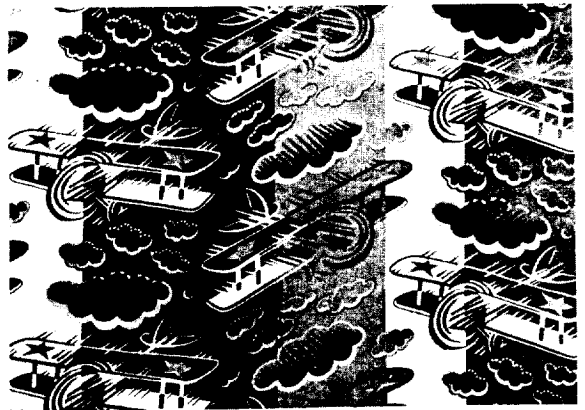
[사진 12] Strusevich, Cotton Print, 'Electric Light Bulb' Art into Production, p. 54



[사진 14] Anonymus, textile design, 'Turksib' Revolutionary Costume, p. 101



[사진 13] Silich, Textile design Revolutionary Costume, p. 79. Rizzoli, NY.



[사진 15] Cotton Print, 'Soviet Aviation' Art into Production, p. 57

(Turksib)은 제2차 경제개발의 성공을 위한 정치, 사회적 분위기와 직접 관련이 되는데, 옆에 걷는 느린 낙타와 대조적인 기차의 힘차게 달리는 모습이 묘사되었다 [사진 14].

[사진 15]에서는 중공업 육성에 의한 비행기의 생산이란 주제가 새국가의 상징과 구름이 혼재하는 가운데

역동감있게 직물디자인에 표현되었음을 볼 수 있다.

## 2) 의상 디자인

1919년, 하이패션 디자이너였던 라마노바(N.P. Lamanova)는 새로운 형태의 의복을 창조하기 위한 실험적 연구실인 '현대의상디자인 워크숍(Workshops of Contemporary Clothes Design)'을 설립하였다<sup>40</sup>. 곧 이어 1923년에 모스크바에 설립된 '패션아틀리에'가 잇따라 창간된 여러 패션 잡지와 더불어 일상복과 미래의

\*Turksib=Turkish Siberian Railway

모스크바 하이패션을 지향하여 일종의 소비에트의 새로운 부르조아계층과 연관되었음에 반해, 앞서 논의된 구성주의자들은 저렴하고 대량생산 가능한 작업복에 주의를 집중하여 대조를 이루었다.

의상디자인에 나타난 혁명 후 변화의 추이는 다음과 같이 나누어진다.

ㄱ. 민속예술의 영향을 받은 의상디자인

원래 東으로는 태평양, 西로는 유럽과 접경하고 北으로는 북극해 南쪽은 중국 및 한반도와 연결된 광대한 구 소련의 영역은, 여러 종류의 전통의상이 존재하여 그 지역적 특성과 양식의 다양함을 자랑해 왔다<sup>41,42</sup>. 그러나 그 다양함 가운데서도 공통적 특징이 있다면 [사진 16]에 나타난 바와 같이 화려하고 풍부한 자수의 사용과 레이스 및, 아름다운 머리장식을 들 수 있다<sup>43,44</sup>. 라마노바(Lamanova)는 특히 민속의상의 영향을 받은 드레스 디자인에 주력하여, 자수로 장식된 직사각형의 타월을 사용한 앙상블로 1925년 파리에서 열린 '장식미술박람회'의 대상을 수상하였다[사진 17]. 그녀는 러시아패션(Russian Fashion)이란 글에서 민속의상의 형태와 특



[사진 17] Lamanova, Costume Design Soviet Costume & Textiles, p. 81

성을 오늘날의 도시생활에 변형시켜 응용하는 것의 이념적 및 실제적 利點에 관해 언급하였다<sup>45</sup>. 그녀와 함께 프리빌스카야(Pribylskaya)는 농민복의 형태와 자수, 레이스의 주제를 디자인에 사용함과 동시에, 작은 조각에 자수하거나 프린트한 스카프등을 대량생산된 옷에 붙임으로써 공예와 산업의 결합을 시도하였다<sup>46</sup>. 그러나 이러한 노력은 구성주의자들에 의해 결코 대중을 위한 양산체제에 적합할 수 없는 것으로 비판받았다.

ㄴ. 구성주의적 의상디자인

포포바와 스테파노바로 대표되는 이들 구성주의자들의 주장에 의하면, "의복은 그 자체를 위해서가 아니라 특정한 기능을 만족시키기 위해 존재"하는 것이었다. 그리하여 그들은 편안함과 동조성이 기본적 성격으로 간주되는 노동복에서, 직물과 의복디자인의 논리적으로 엄격한 관계를 찾으려하였고 의복디자인에 있어서의 색상의 문제(심리학적 이론도 포함하여), 시지각의 문제등을 적용하였다<sup>47</sup>. 이들에 의하여 특징적으로 시도된 리듬의 영역은, 60년대 옵티컬 일루전(optical illusion)을 사용한 디자인과도 관계가 있다. 이것은 일상복의 중시



[사진 16] An Example of Russian Folk Costume, National Costume Reference, USSR; p. 33



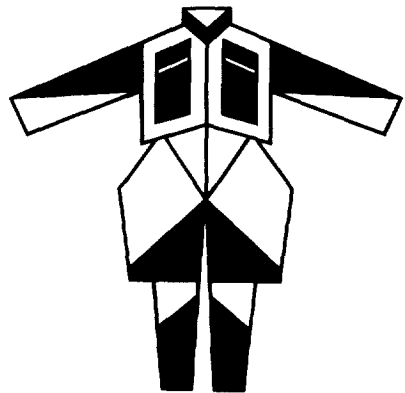
[사진 18] Stepanova, sportswear design, Art into Production, p. 81

라는 면에서도 마찬가지였으나, 특히 그들이 가장 중요시했던 노동복(Porzodezhda)은 일종의 오버올(overall) 형태로, 스테파노바가 1923년 「레프(LEF)」지에 기고한 “Today's Fashion is the Worker's Overall”<sup>48)</sup>이라는 기사에서 잘 나타내듯이, 노동복에서 모든 장식은 배제되고 단지 의복의 형태만이 외관에 나타나게 되는데 이것은 철저히 중사하는 작업과 의복의 재료에 따라 결정되는 것이었다.

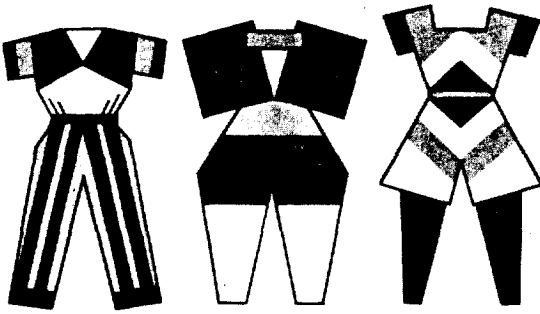
이외에도 저명한 사진작가 로드첸코(Rodchenko), 키셀로바(Kiselova), 무키나(Mukhina) 등이 포함된 구성주의자들은 스포츠웨어에 특별한 관심을 보였다[사진 18]. 새로운 사회의 건설을 위한 스포츠의 정책적 장려가 이러한 관심의 주요인이었다. 스포츠웨어에서는 특히 색상의 역할이 중요하였는데 이것은 팀을 구별하는데 필요하였으며 동시에 전술한 노동복의 특성과 결합하여 매우 광범위한 인기를 얻게한 점이기도 했다<sup>49)</sup>. 이 중에서도 포포바는 직물디자인과 의상디자인의 매치를 매우 중요하게 여겨 기하학적 패턴과 의복의 컷(cut)이 미묘하게 연결될 수 있도록 시도하였다. [사진 19]는 자로줄무늬의 반복을 이용하여 몸의 움직임과 직물의 움직임이 시각적으로 연결되게 하고 웨이스트와 스커트단 부분은 줄무늬방향을 변화시켰으며 무늬의 색상을 단색으로 칼라, 치맛단, 새쉬등에 배치시킨 포포바의 작품이다. 의상의 컷은 직물의 무늬와 같은 직선으로 하였다. 이와 유사하게 기하학적 형태의 면분할과 직선적 디자인



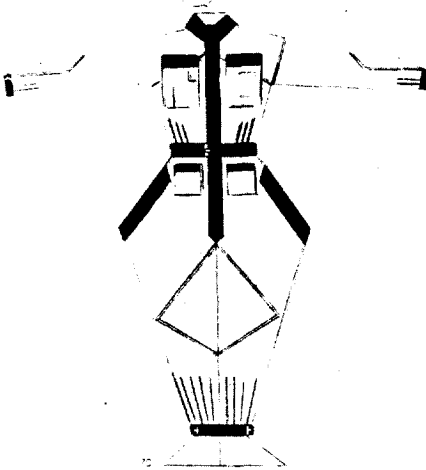
[사진 19] Popava, dress design Art into Production, p. 86



[사진 20] Stepanova, Costume design, Revolutionary Costume, p. 29



[사진 21] Stepanova, Costume design, Revolutionary Costume, Backcover



[사진 22] Rodchenko, Work Overall Revolutionary Costume, p. 139

의 일관성있는 사용으로 구성주의적 디자인철학이 표출된 작품으로 스테파노바의 의상디자인 [사진 20, 21]을 들 수 있으며, 로드첸코는 동일한 조형미가 강조된 작품인 노동자의 오버올(overall)에, 기능성을 살려 직선적 포켓과 삼각형, 사각형의 형태를 첨부한 극히 현대적인 의상을 디자인 했다[사진 22].

그들 구성주의자들의 의상디자인에 표현된 기능성과 조형미의 결합은 이외에도 다수 작품의 예에서 흥미롭게 제시되고 있다<sup>50)</sup>. 그러나 1930년대 후반에 접어들면서, 보수적 역사주의가 혁명 후의 다이내미즘을 대치하게 되고 동시에 관료주의적 피라미드가 다시 생겨나면서 익명성과 동조성, 기능성을 중시하던 구성주의자들의 기하

학적 디자인은 더욱 장식적인 디자인에 그자리를 내어주게 되었다.

### III. 結 論

혁명의 열기에 고무된 1920년대와 1930년대의 러시아에서 국가주도라는 매우 특이한 양상으로 전개되었던 '예술과 산업의 결합'의 명제는, 그 이전의 정신적 토양의 성숙과정과 실제적인 이행과정, 그리고 동인으로 작용한 사회, 정치적 규범 및 거기에 적극 참여한 예술가들로 이뤄진 인적자원의 측면에서 다양한 연구의 과제가 된다. 정상적인 시대흐름의 중단과 왜곡을 야기한 사회주의 혁명이라고 하는 거대한 정치적인 사건은 직물디자인과 의상디자인에 있어서 급격한 변화를 초래하였다. 의상과 직물 디자인의 두 부문은 대중의 정서와 직접 교감이 용이한 응용예술분야로 선정되어 혁명정부의 강력한 지원아래 새로운 시대의 문화창달에 가장 주요한 선도적 역할을 맡게 되었으며, 이러한 임무는 특히 혁명정신을 환영하고 순수한 추상적 기하학적 형태에 의한 미술운동을 주창해 온 구성주의자들의 전위정신에 힘입어 열정적으로 수행되었다.

혁명직후에서 1930년대에 이르기까지의 기간동안 러시아의 직물과 의상디자인에 나타난 특성은, 러시아 아방가르드 예술가들 특히 구성주의자들이 맑스·레닌의 미학이론인 예술과 노동의 결합 및 예술이 인민에게 이해되어야 한다는 예술의 사회성에 대한 열렬한 공감에서 산업체로 자원하여 간 이후, 두드러지게 나타났다.

직물에 있어서 디자인의 추이는, 러시아적 전통과 민속과의 단절이 아닌 계승이라는 당적이념의 표현으로 초기에는 민속 모티프가 사용되었다가, 자신들의 창조적 예술성을 지배적인 사회의 이데올로기와 결합시키고자 한 구성주의자들의 거대한 실험의 일환으로 철저한 비대상성, 기하학적 형태와 시지각적 이론의 응용등이 표현된 디자인으로 변화하며, 그 이후에는 혁명의 주제가 묘사되거나 국가와 사회의 역동적 상징물이 나타나게 되었다.

의상디자인에서는 초기에 민속예술의 영향을 받은 디자인이 나타나고 있으나, 예술과 산업의 결합이라는 명제에 부적절한 것으로 판명되자, 대량생산이 가능하며 그 내용과 형식에 있어 산업화의 경향에 부합되는 구성주의적 디자인이 등장하였다. 형태와 색·선의 부면에

서 이미 캔버스에서 많은 실험을 거친 구성주의 예술가들의 의상디자인은 탁월한 기능성과 조형미의 결합으로 오늘날 다시금 관심의 대상이 되고 있다.

더불어 이들의 무대의상디자인은 그 전위성으로 인해, 그리고 직물에서 노동복 위주의 일상복을 거쳐 무대디자인과 무대의상디자인으로 확장되어간 예술성으로 인해 더욱 주목을 받고 있어, 본 저자가 참관할 기회를 가졌던 전시회의 작품을 중심으로 후속 연구에서 논의하고자 한다.

## REFERENCES

- 1) Marilyn J. Horn, *The Second Skin*, Houghton Mifflin Co. 1975. pp. 24~27.
- 2) E.H. Gombrich, *The Story of Art*, 열화당, 최민 역 1992. p. 565.
- 3) *Time*, April 10, 1989, p. 128.
- 4) George Gibian, *Russian Modernism: Culture & Avant-Garde 1900~1930*, 열린책들, 문석우역, 1988, 9, 16.
- 5) *Vogue*, May, 1990. "Reds: The New Revdution".
- 6) 김학준, 러시아사, 대한교과서주식회사, 1991, pp. 153~.
- 7) *National Geographic Magazine*, Feb. 1991, p. 9.
- 8) Dietrich Geyer, 러시아혁명, 민속사, 이인호역, 1990. p. 63.
- 9) 미학의 기초, 소연방과학아카데미편, 논장, 1988, p. 213.
- 10) 세계철학사 下, 분도출판사, 1978, p. 269.
- 11) 위의 책, p. 278.
- 12) Henri Arvon, *Marxist Esthetics*, 서광사, 오병남역, 1990. p. 69.
- 13) 미학의 기초, p. 222.
- 14) W. 타타르키비츠, 미학의 기본개념사, 미진사, 손효주 역, 1992, p. 396.
- 15) V.I. Lenin, *On Literature & Art*, 논장, 이길주역, 1988, p. 14.
- 16) 위의 책, p. 23.
- 17) Henri Arvon, p. 83.
- 18) 최유경, 20 C 미술의 전위적 성격에 관한 연구, 1992, 서울대 석사학위논문.
- 19) David Elliot, *New Worlds. Russian Art & Society 1900~1937*, Rizzoli, NY, 1986, p. 13.
- 20) H.H. Anerson, *현대미술의 역사 I*, 이영철외 역, 인터내셔널 아트디자인, pp. 206~220.
- 21) *The Avant Garde in Russia 1910~1930*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 274.
- 22) 위의 책, p. 194.
- 23) 박용숙, *현대미술의 구조*, 열화당, 1989, pp. 75~76.
- 24) Hans Hess, *How Pictures Mean*, Random House, Ny. 1974, p. 141.
- 25) *Avant Garde in Russia*, p. 276.
- 26) *현대미술의 전개와 비평*, 한국미술평론가협회 앤솔론 지 제 3 집, 미진사, 1987, p. 188.
- 27) 박용숙, p. 77.
- 28) Rosemary Rambert, *20 C 미술사*, 열화당, 1991, p. 43.
- 29) Nancy Van Norman Baer, *Theatre in Revolution*, Thames & Hudson, *The Fine Arts Museums of San Francisco*, 1992, pp. 61~79.
- 30) *Art into Production*, Museum of Modern Art, Oxford, London, 1984, p. 72.
- 31) 위의 책, p. 6.
- 32) 위의 책, p. 93.
- 33) Lidya Zaletova, Fabio Ciofidegli Atti, Franco Panzini, *Revolutionary Costume*, Rizzoli, NY, 1989, p. 173.
- 34) Tatiana Strizhenova, *Soviet Costume & Textiles 1917~1945*, Flammarion, Paris, 1991, p. 186.
- 35) I. Yasinskaya, *Revolutionary Textile Design*, The Viking Press 1983, p. 7.
- 36) 위의 책, pp. 15~16.
- 37) Tatiana Strizhenova, p. 6.
- 38) *Art into Production*, p. 47.
- 39) Lidya Zaletova, *Revolutionary Costumes*, pp. 67, 128.
- 40) Tatiana Strizhenova, p. 38.
- 41) Marion Sichel, *National Costume Reference, USSR*, Chelsea House Publishers, Great Britain, 1986, p. 6.
- 42) James Snowden, *유럽의 민속의상*, 경춘사, 유태순 역, 1988, p. 57.
- 43) Klimohva, Nina T, *Folk Embroidery of the USSR*, Van Norstrand Reinhold, NY, 1980.
- 44) Pronin, Alexander & Barbara, *Russian Folk Arts*, A.S. Barnes Co., London, C 1975.
- 45) Lidya Zaletova and others, p. 172.
- 46) Lidya Zaletova and others, p. 48.
- 47) Tatiana Strizhenova, pp 136~159.
- 48) Lidya Zaletova and others, p. 173.
- 49) David Elliot, *New Worlds*, pp. 128~129.
- 50) *Theatre in Revolution*, pp. 26, 38, 57, 80, 81, 94., etc.