

# 극작가 블라지미르 마야코프스끼와 미하일 불가코프의 대화\*

— [미스쨤리야 부프]와 [자줏빛 섬], [목욕탕]을 중심으로

김 규 중\*\*

나는지금거울을안가졌소마는거울속에는늘거울속의  
내가있소.  
거울속의나는참나와는반대요마는또꽤담았소.

— 이상의 [거울]에서

## I. 서론

1912년에 ‘대중적 취향에 따귀를’이라는 미래주의 선언문을 발표한 이래 블라지미르 마야코프스끼는 가장 전위적이고 실험적인 시인이자 극작가로서 이해된다. 1918년 11월 7일 사회주의 혁명 1주년을 기념하는 [미스쨤리야 부프]가 프셰볼로트 메이에르홀드의 연출로 <삐뜨로그라트 음악 드라마 극장>에서 초연된다. 나아가 그는 1919년에 [로스따의 창]에서 사회주의 혁명의 정당성과 불패를 선전하는 작업에 매진하고, 1922년 말에는 [레프]를 결성하며 좌파의 선두에 서서 사회주의 문화건설에 열정적으로 참여한다. 1921년 1월 마야코프스끼는 [미스쨤리야 부프] 제2판을 완성한다. ‘우리 시대의 영웅적이고 서사적이며 풍자적인 묘사’라는 부제를 지닌 이 장막희곡은 그 이후의 소련 극문학 진전에서 의미있는 출발점으로 기록된다.

미하일 불가코프는 시민전쟁 시기에 백위군의 의사로서 참전하였고, 그로 인하여 그는 죽을 때까지 사상을 의심받게 된다. 1919년에 처녀 단편소설을 쓴 그는 1920년 이후에 희곡작품들을 창작하기 시작한다: “먼 지방에 살았으

\* 이 논문은 1998년 경북대 공모과제 연구비로 연구되었음.

\*\* 경북대학교 노어노문학과 교수

며, 지역무대에 세 편의 희곡을 상연하였다. 시간이 흘러 1923년 모스크바에서 그것들을 읽은 다음 서둘러 없애버렸다. 어느 곳에도 그것들의 사본이 단 하나도 남아 있지 않기를 바라고 있다.”<sup>1)</sup>

1921년 말에 불가코프는 마야코프스끼의 도시, “DJUVLAM”<sup>2)</sup>의 도시인 모스크바에 도착한다.<sup>3)</sup> 1924년 장편소설 [백위군]을 [로씨야]지에 발표하면서 소설가로 등장한 불가코프는 그것의 개작인 [푸르빈씨네의 나날들]이 1926년 10월 5일에 <모스크바 예술극장> (이하 <므하트>)에서 초연되어 성공함으로써 극작가로서도 활동하기 시작한다. 1927년 봄에 불가코프는 [미스제리야 부프]와 20년대의 영웅-혁명적 드라마에 대한 페로디로 여겨지는 [자춧빛 섬]을 집필한다.

20년대 말 30년대 초에 각각 완성된 [빈대]와 [목욕탕]에서 우리는 불가코프의 [자춧빛 섬]에 대한 마야코프스끼의 응수를 포착할 수 있다. 그러나 불가코프에 대한 [미스제리야 부프] 작가의 불만족은 이미 [푸르빈씨네의 나날들]을 둘러싸고 표명된 바 있다. [계급의 적의 얼굴] (1928)에서 마야코프스끼는 이렇게 쓴다: “반들거리는 손톱으로/ 극장 계산대의/ 창문과/ 특별석을/ 가리키면서/ 그는 (신홍 부르주아지 — 필자)/ 불가코프가 쓴/ 《푸르빈씨네의 나날들》로/ 사회적 요구를/ 행하고 있다.”<sup>4)</sup>

많은 좌파 활동가들과 마찬가지로 마야코프스끼는 불가코프를 우파의 인물

- 1) Michail Bulgakov, *Zapiski na manžetach, Rannjaja avtobiografičeskaja proza*, M., 1988, s. 16.
- 2) “DJUVLAM”은 “Dvenadcatiletnij jubilej Vladimira Majakovskogo”, 즉 마야코프스끼가 예술활동을 시작한 열두 번째 해를 기념하는 현수막의 내용을 의미한다. M. Petrovskij, “Michail Bulgakov i Vladimir Majakovskij”, in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg i chudožestvennaja kul'tura ego vremeni, Sbornik statej*, M., 1988, s. 383.
- 3) 1924년 10월에 기록한 자서전에서 불가코프는 다음과 같이 쓴다: “21년말에 여기에 영원히 살아 남으려고 돈도 없이, 물건도 없이 모스크바에 도착하였다.” Michail Bulgakov, *Zapiski na manžetach*, s. 16.
- 4) Vladimir Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom 9, M., 1958, s. 48. 이하 이 전집에서의 인용은 VM, 권수, 쪽수로 표기함. [푸르빈씨네의 나날들]이 <므하트>에서 시연되었을 때, 이미 마야코프스끼는 불가코프의 희곡에서 반민중적 부르주아 이데올로기를 포착하고 신랄하게 비난한 바 있다: “우리는 부르주아지 불가코프의 손아귀에 뻑뻑거리며 불평할 수 있는 기회를 제공했으며, 그는 그렇게 했다.” VM, 11, s. 304.

로 생각하였고, 그런 생각을 죽을 때까지 바꾸지 않은 것으로 알려져 있다. 마야코프스끼가 문학과 예술의 전통을 부정하면서 혁신가의 길을 걸었던 반면에, 불가코프는 전통에 기초한 창작에 진력하였다. 그는 누구보다도 니콜라이 고골을 좋아했으며, [죽은 혼]을 희곡으로 각색하였고, [감사관]을 영화각본으로 다시 썼다. 그러므로 바흐젠이 “불가코프, 그는 19세기의 문학으로부터 현대문학에 이르는 다리를 놓은 예술가”<sup>5)</sup>라고 말했을 때, 그는 사태의 핵심을 찌르고 있는 것이다.

이 글은 상호 대척적인 위치에 자리하고 있었던 두 극작가의 희곡인 [미스쨤리야 부프]와 [자춧빛 섬] 및 [목욕탕]을 통하여 그들의 드라마적 대화가 어떤 식으로 전개되었는지를 살펴보고, 그것의 의미반추를 주요한 목적으로 한다.

## II. 본론

### II.-1. 마야코프스끼 — 불가코프; 메이예르홀드 — 스타니슬라프스끼

마야코프스끼는 소비에트 러시아의 처녀 장막희곡인 [미스쨤리야 부프]를 창작함으로써 그 이후의 소련 극문학에 지대한 영향을 미쳤다. 이 경우에 우리는 [미스쨤리야 부프]와 대중극과의 상호작용, 영웅-혁명적 드라마에 대한 영향과 1920년대 세태희극 및 풍자희극과의 연관성 등을 어렵지 않게 연상할 수 있다.<sup>6)</sup>

반면에 불가코프는 새로움을 추구하기보다는 기존의 틀을 손보는 방식을 선호한 것으로 알려져 있다. 이를테면 [뚜르빈씨네의 나날들]에서 우리는 안톤 체호프의 극작술이 남긴 흔적을 찾아낼 수 있다.<sup>7)</sup> 마야코프스끼의 혁명성

5) B. Vachtin, “Bulgakov i Gogol’: Material k teme”, in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg*, s. 342.

6) 예컨대 [미스쨤리야 부프]와 대중극 및 영웅-혁명적 드라마의 상호관계나 영향관계는 A. A. Boguslavskij, V. Diev, *Russkaja sovetskaja dramaturgija, Osnovnye problemy razvitija 1917-1935*, M., 1963, s. 61-99 참조.

7) 이것에 대해서는 『여산 박형규 교수 화갑 기념 논문집』(서울, 1992)에 실려있는 줄고 “M. 불가코프의 희곡 [뚜르빈씨네의 나날들] 연구”, 269-270쪽 참조.

과 불가코프의 비혁명성에 대하여 야블로코프는 이렇게 쓴다: “마야코프스끼의 혁명성은 다른 세계를 향한 무의식적인 지향과 낡은 존재를 혁신하려는 열망과 결부되어 있다. 불가코프의 비혁명성은 자연에 대한 의사의 믿음, 무엇보다도 크게 해를 끼치지 않으려는 성향에서 비롯한다. 물론 이것은 정치뿐 아니라, 예술의 영역에서 전통과 혁신의 문제까지도 관련된다. 불가코프가 준비된 것, 남의 것을 가지고 천재적으로 창조할 수 있었음은 우연이 아니다. 그는 아카데미한 고물의 음울한 전통주의자이며 보수주의자처럼 보인다.”<sup>8)</sup>

혁신가 마야코프스끼의 새로운 연극에의 열망은 [미스체리야 부프]의 프롤로그에 나타나 있다:

다른 극장들에게는/ 공연한다는 것이 중요하지 않다:/ 그것들에게/ 무대는 / 열쇠구멍이다/ 그들은 이렇게 말하지/ 조용히 앉아/ 그리고 똑바로든 삐뚜름하게든/ 남들이 살아가는 삶의 조그만 쪼가리나 들여다 보라구/ 그대는 들여다 보고 있다/ 마나 아줌마와/ 마나 외삼촌의/ 소파 위에서 사람들이 콧소리로 말하거나 노래하고 있는 것을/ 하지만 우리에게겐 관심이 없다/ 외삼촌도 아줌마도 말이다/ 아줌마와 외삼촌이야 집에서도 찾을 수 있으니까.<sup>9)</sup>

마야코프스끼가 여기서 비난의 화살을 쏘고 있는 대상은 일상생활의 모습을 가장 찌푸리게 그려낸 자연주의 혹은 사실주의 연극이다. 그 중에서도 그는 <므하트>에서 상연되었던 체호프의 [마나 외삼촌] (1899)을 구체적으로 지적하고 있다. 무대적 환상에 근거하는 이른바 ‘제4의 벽’이라는 개념에 기초한 ‘무대 사실주의’와 그것의 구체적인 예술적 실천에 앞장섰던 폰스만전 스타니슬라프스끼와 <므하트>에 대한 불만족을 마야코프스끼는 이렇게 직접적으로 공격한다.

사실주의 연극에 대한 마야코프스끼의 거부감은 일찍이 표명된 바 있다: “지금 연극은 삶을 사진처럼 묘사하면서 다음과 같은 모순에 빠져들고 있습니다. 본질적으로 역동적인 배우의 예술이 장식의 죽어버린 배경으로 인하여 구속되고 있으며, 현재의 움직임을 조화롭게 기록하는 영화가 바로 이 날카로

8) Michail Bulgakov, Vladimir Majakovskij: *Dialog satirikov* / Sost., vstu. st., komment. E. A. Jablov, M., 1994, s. 14.

9) 마야코프스끼, 『마야코프스끼 전집 3, 미스체리야 부프』, 김규중 옮김, 서울, 1993, 94쪽. 앞으로 이 책에서의 인용은 [전집 3], 쪽수로 표기함.

운 모순을 없애고 있는 것입니다... 체호프나 고리끼와 함께 유치한 사실주의와 예술성을 산업의 한 분과로 만들어 버리고서 영화는 미래의 연극에 이르는 길, 배우의 억제되지 않는 예술에 이르는 길을 열어놓을 것입니다.” ([전집 3], 399). 마야코프스끼가 언급한 사실주의의 거부와 영화장르에의 매혹, 자신의 희곡에 영화적 기법을 폭넓게 수용함은 그후에 그의 극문학 창작에서 중요한 역할을 수행한다.<sup>10)</sup>

마야코프스끼의 극문학과 뗄 수 없는 관련을 맺고 있는 연출가는 메이에르홀드이다. 이미 혁명 이전부터 무대 사실주의에 반대하는 연출기법을 실험하였던 그는 1920년에 “무대예술의 즉각적이고 전면적인 혁명화의 프로그램”<sup>11)</sup>이었던 ‘연극의 시월’을 선언하면서 심리주의와 무대적 환상에 근거한 러시아 연극의 사실주의 전통을 부정한다. ‘연극의 시월’의 주요한 거점으로 된 <러시아 공화국 제1극장>에서 그는 [미스제리아 부프] 제2판 공연을 미래주의와 구성주의 원칙에 입각하여 실행한다. 그 이후에 그는 자신의 이름을 딴 <메이에르홀드 기념극장> (이하 <테이엠>)에서 마야코프스끼의 장막극들, 즉 [빈대], [목욕탕], [모스크바는 불타다] 등을 상연한다.

혁신보다는 전통에 더 경도되어 있던 것으로 보이는 불가코프는 [백위군]의 개작인 [뚜르빈씨네의 나날들] (1926) 공연 이후 오페라 대본작가로서 <불쇼이 극장>으로 자리를 옮긴 1936년까지 <므하트>와 긴밀한 연관을 맺는다.<sup>12)</sup> 비록 1920년대에 ‘제4의 벽’을 파괴하는 일련의 공연을 수행했음에도 불구하고,<sup>13)</sup> 스파니슬라프스끼는 언제나 ‘무대 사실주의’에 충실하였다. 따라서 전통의 고수와 그것의 변용을 옹호하였던 불가코프와 스파니슬라프스끼가 <므하트>에서 함께 작업한 것은 자연스러운 일처럼 보인다.

이런 상황을 고려해 본다면, 불가코프가 <테이엠>을 위하여 메이에르홀드에게 단 한 편의 희곡도 넘겨주지 않았음은 이상한 일이 아니다. 이 점에 대

10) 이 점에 대해서는 『러시아 소비에트 문학 제5집』 (서울, 1994)에 실려있는 줄고 “마야코프스끼의 연극미학”, 65-70쪽 참조.

11) *Russkij sovetskij teatr 1917-1921*, Otv. red. A. Jufit, L., 1968, s. 139.

12) 불가코프와 <므하트>와의 창조적 관계에 대해서는 A. Smeljanskij, *Michail Bulgakov v Chudožestvennom teatre*, M., 1989 참조.

13) 여기서 본보기가 되는 작품들로 알페르스는 니콜라이 고골의 [감사관] (1921), 알렉산드르 오스트로프스끼의 [뜨거운 심장] (1926), 보마르셰의 [피가로의 결혼] (1927) 등을 언급한다. B. Alpers, “Sud’ba teatral’nych tečenij”, in: *Teatral’nye očerki*, tom II, M., 1977, s. 472-476.

하여 니노프는 다음과 같이 기록한다: “메이예르홀드에 대한 불가코프의 비판적인 태도는 그 시대의 가장 좌파적인 연출가에 대한 작가의 가시돋친 평가들에 의하여 입증된다. 비록 메이예르홀드가 불가코프와의 창조적인 접촉을 구하기는 하였지만, 그는 극작가의 단 한 편의 희곡도 상연하지 않았다.”<sup>14)</sup> 그러므로 <므하트>와 <테이엠>, 스타니슬라프스끼와 메이예르홀드는<sup>15)</sup> 불가코프와 마야코프스끼의 상호관계를 이해하는데 하나의 중요한 단서로 기능할 수 있는 것이다.

## II.-2. 마야코프스끼 — “미스쩌리아 부프” — 불가코프

[미스쩌리아 부프]에는 상호보완적인 요소들이 흥분한다. 성서의 주제들 나라마화한 중세의 신비극과 광장의 민중연회적 특징을 담은 광대놀음의 상호 결합이 [미스쩌리아 부프]이기 때문이다: “[미스쩌리아 부프]는, 이름의 뜻에 따른다면, 고상한 것과 저급한 것, 성스러운 것과 속된 것, 전세계사적인 것과 일상적인 것, 불후의 영원한 것과 죽을 운명에 처한 일시적인 것, 지극히 심각한 것과 광대놀음적인 것이 공존하는 작품이다. (강조 — 필자)”<sup>16)</sup>

그런데 마야코프스끼의 장막희곡에는 이들 상호보완적인 요소들의 공존보다는 직선적인 대립과 배제가 자리하고 있다: “마야코프스끼의 창조에서 신비극적인 것과 광대놀음적인 것 사이의 관계는 종합적이지 않다. 두 요소가 여

14) A. Ninov, “O dramaturgii i teatre Michaila Bulgakova (Itogi i perspektivy izučeniija)”, in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg*, s. 18. 불가코프와 메이예르홀드의 이런 관계는 ‘고전’에 대한 연출가의 적극적인 현재적 수용에 대한 극작가의 반발로 설명될 수 있다. 이를테면 1926년 <테이엠>에서 메이예르홀드가 상연한 [감사관]을 보았던 불가코프는 연출가의 ‘전황’에 대한 견해를 수 없는 분노를 표출한 것으로 전해진다. 위의 글, s. 19 참조. 그러므로 1927년과 1931년에 메이예르홀드가 시도한 불가코프와의 창조적 관계 설정이 불발로 끝난 것은 우연의 소산이 아니다. 이 점에 대해서는 위의 글, s. 18-19 및 s. 26-27 참조.

15) 스타니슬라프스끼와 메이예르홀드, <므하트>와 <테이엠>의 상호관계에 대해서는 위에 언급한 알페르스의 글 이외에도, 슈미트의 글 “Čechov’s Drama and Stanislavskij’s and Mejerchol’d’s Theories of Acting”, in: *Theater and Literature in Russia 1900-1930, A Collection of Essays*, ed. by L. Kleberg & N. Nilsson, Stockholm, 1984, P.23-41과 『러시아어문학 연구논집 제6집』에 실려 있는, 줄고 “1920년대 소련연극의 문제들”, 5-33쪽 참조.

16) M. Petrovskij, s. 372.

기서는 분리될 수 없는 혼합물을 이루고 있지 않다. 마야코프스끼의 세계감축은 근본적으로 선택적이며 이분법적이다. 왜냐하면 고상한 것과 저급한 것은 상호침투하지만, 이것은 언제나 나뉘지 않은 통일된 세계의 두 부분이 아니라, 두 가지의 모순적인 토대이기 때문이다.<sup>17)</sup>

[미스제리아 부프]에 나타나 있는 상호대립과 배제는 무엇보다도 등장인물들의 이분법적 분리와 투쟁 및 사건진행의 순차성으로 입증된다. [미스제리아 부프]의 부제가 보여주듯이 이 작품의 인물들은 극작가의 풍자적인 지향점을 강조하기 위하여 노동하는 ‘불순한 인간들’과 그들을 착취하는 ‘순수한 인간들’로 양분되어 있다. 그들 사이에 존재하는 숙녀, 인텔리겐차, 타협주의자 등은 후자에 기생하는 인물로 그려져 있다. 권력관계를 둘러싼 이들 사이의 투쟁이 작품의 근본적인 동인을 형성하며, 이것은 지상적인 경계까지 초월한다. 그러나 본질적으로 이분법적인 구도에는 변함이 없다. 왜냐하면 ‘천국’과 ‘지옥’에서도 ‘불순한 인간들’은 지속적으로 투쟁하면서 지상의 왕국을 건설하고자 매진하기 때문이다.

[미스제리아 부프]에서의 사건은 사회주의 혁명과 그것의 완수를 위한 투쟁이라는 직선적인 운동궤적을 따르고 있다: 왕정 → 공화정 → 혁명 → 시민전쟁 → 사회주의 건설. 여기서 ‘불순한 인간들’이 대면하고 파괴하는 ‘지옥’과 ‘천국’은 성서적 모티프에서 추출되었으며, ‘미래의 인간’이 제시하는 ‘지상의 왕국’에 대한 가르침의 대척적인 상징으로 기능한다. 이런 사건진행에서 애초에 설정된 ‘불순한 인간들’ 이외의 다른 존재의 구원, 즉 ‘지상의 왕국’에 새로이 편입되는, 이른바 ‘회개하는 귀족’이나, 인텔리겐차 혹은 권력자들은 존재하지 않는다: “... [미스제리아 부프]에서 어두운 과거와 밝은 미래 사이에는 통과할 수 없는 경계가 있으며, 어떤 연옥도 순수한 인간들이 불순한 인간들의 진정한 계급적 순수의 정도에까지 도달하도록 도와줄 수 없다. 따라서 세계의 종말, 약속의 땅, 그리고 그와 유사한 성서적인 상징들은... 비유적인 의미보다는 직접적인 의미를 지니고 있다.”<sup>18)</sup>

러시아 연극 연구자들은 불가코프의 희곡에서 장르의 비규정성, 혹은 장르상의 절충주의에 대하여 언급한다.<sup>19)</sup> 빼트로프스끼는 불가코프의 희곡뿐 아니라, 소설에 드러난 이런 장르적인 특징을 마야코프스끼의 “미스제리아 부프”

17) E. Jablov, s. 10.

18) 위의 글, s. 11.

19) 이 점에 대해서는 M. Petrovskij, 370-371쪽 참조.

로 명명한다: “이 장르에게는 마야코프스끼가 자기 희곡을 위하여 생각해낸 [미스체리야 부프]라는 명칭보다 더 나은 이름은 없다.”<sup>20)</sup>

실제로 [자줏빛 섬]에서 이런 장르규정은 그것의 타당한 실현을 보고 있다. 우선 이 작품에서 1920년대의 대표적인 좌파연극의 패로디라 여겨지는 ‘극중극’<sup>21)</sup> 살펴보자. 마야코프스끼의 뒤를 이어 불가코프는 등장인물들을 이분법적으로, 즉 긍정적인 인물들과 부정적인 인물들로 나눈다. 그러나 그들은 대립과 투쟁의 과정에서도 변화와 공존을 경험하며, 사건의 진행과 장소이동 역시 양자간의 상호침투와 영향에 근거하고 있다. 이를테면 ‘극중극’에서 사기꾼이자 민중의 배신자인 끼리-꾸끼는 다양한 신분의 변화를 겪으면서도 피날레에서는 혁명적인 민중에게 수용된다: 의전대신 → 황제 → 해외망명객 → 제국주의 앞잡이 → 민중의 벗. 이런 변화는 황제 근위대의 사령관인 리끼-띠끼와 그의 부관인 또홍가, 그리고 레이다 글레나르반의 압제를 벗어나 또홍가를 따라 ‘자줏빛 섬’에 온 하녀 뱃시에게도 고유하다.

[미스체리야 부프]에서의 사건진행이 직선적이며, 따라서 사건장소도 일회적인 의미망을 지닌다면, [자줏빛 섬]의 ‘극중극’에서 사건장소는 인물들의 개인사 변화에 따라 상호침투적이며 변증법적이다. 세습황제 → 선출황제 → 혁명운동 → 집단지도체제 (사회주의) → 세계혁명이라는 사건진행에서 유럽과 소련 (‘자줏빛 섬’)의 상호접촉과 대화 및 투쟁이 등장인물들의 변화와 맞물려 있는 것이다. 그러므로 불가코프는 마야코프스끼가 시원(始原)한 ‘미스체리야 부프’의 내용을 한 차원 고양시킨 것으로 생각할 수 있다.

그런데 [자줏빛 섬]의 ‘극중극’이 실제로 전개되는 장소는 연출가 겐나디 뻬필로비치의 극장이며, 사건이 발생하는 시간은 1920년대 중반의 어느 날 정오 무렵이고, 관객은 제3막의 끄트머리에 등장한 사바 루끼치가 유일하다. 이것은 극중극의 실제 내용과 무관하게 불가코프의 극작품에 내재된 20년대의 좌파연극에 대한 패로디적 성격을 강조한다: “[백위군], [뚜르빈씨네의 나날들] 및 [도주]라는 비극적 삼위일체에서 연구된, 세계사의 거대한 사건이 문학적으로 개작되어 장난감과도 같은 섬으로 이전된다. 여기서는 모든 것이 이해된다. 사람들은 지배자를 타도하며, 회합을 가지고, 영국군 선원들의 습격을 격퇴하며, 심지어는 파멸하기도 한다. 그러나 이 모든 것은 장난감의 수준에서

20) 같은 글, 372쪽.

21) 불가코프의 [자줏빛 섬]과 20년대의 초혁명적인 좌파연극 사이의 패로디적인 관계에 대해서는 E. Jablovkov, s. 32, A. Ninov, s. 20, A. Smeljanskij, s. 149 참조.



이다.”<sup>22)</sup>

불가코프는 이런 ‘극중극’을<sup>23)</sup> 프롤로그와 에필로그를 가진 외연적 틀과 상호침투시킴으로써 장르상의 복잡성, 즉 진정한 “미스제리아 부프”를 완성한다. 이런 측면은 무엇보다도 이중적이며 모순적인 의미를 소유한 드이모가쓰끼의 형상과 상황에서 포착할 수 있다. [자줏빛 섬]에서 극작가 드이모가쓰끼는 불가코프와 유사한 이력을 가진 마야코프스끼적인 인물이다. 사바 루끼치의 공연불가 선언을 들은 그는 불가코프의 경험으로 탄식한다:

끼리 (느닷없이). 다락방?! 결국 또 다시 다락방 신센가요?.. 반 년, 반 년을 배꿍고 추위에 떨었으며, 뿔류쉬호 거리에서 두 손에 펜을 들고서 공복으로 새벽을 맞이했어요... 반 년... 반 년 동안 편집실에서 문턱이 닳도록 뛰어 다녔고, 화재에 대한 보고서를 썼습니다... 3루블 75코페이가를 받고서 말이죠... 그렇게 [자줏빛 섬]을 끝냈건만... 악독한 늙은이가 나타나서는... 단 한번에, 한 칼로 나를 죽여버린 겁니다...<sup>24)</sup>

드이모가쓰끼의 한탄은 불가코프의 개인적인 전기를 연상시킨다: “모스크바에서는 오랜 동안 괴로워했다. 살아남기 위하여 여러 신문들의 리포터와 문예란을 담당했으며, 우등상장도 없는 이런 명칭을 증오하였다. 그와 더불어 편집장들을 미워했으며, 지금도 그들을 미워하고 있으며, 죽을 때까지 미워할 것이다.”<sup>25)</sup>

드이모가쓰끼는 참을 수 없는 고통을 하소연하다가 돌연히 말한다:

끼리 (무심코 내뱉듯이). 누가 재판관입니까? 자유로운 삶에 대한 그들의 적대감은 오랜 세월 동안 누그러들지 않았습니다. 그들은 꼴차크와 크림 정복시기의 잊혀진 신문들에서 판단자료를 끄집어내고 있는 겁니다...

경. 아니 이 자가 날 재난에 끌어들이고 있구만! 세르게이 세르게이치, 난

22) A. Smeljanskij, s. 151.

23) 미쿨라쎬크는 [자줏빛 섬]의 ‘극중극’의 의미를 이렇게 쓴다: “네 개의 막에서 상연되고, (사건을 부조리에까지 몰고 가는 과장이 유일한 예술적 기법인) 패로디의 스타일로 써진 모든 사건은 단지 프롤로그와 에필로그의 배경이자 동기로 기능한다.” M. Mikulašek, *Puti razvitiija sovjetskoj komedii 1925-1934 godov*, Praha, 1962, s. 94-95.

24) Michail Bulgakov, P’esy, M., 1991, s. 204-205. 향후 이 작품에서의 인용은 본문에 쪽수만을 기록하겠음.

25) Michail Bulgakov, *Zapiski na manžetach*, s. 16.

가겠습니다!.. (s. 205).

이것은 제2막 5장에서 스칼로주프와 파무소프 사이의 지나간 세월과 구습에의 찬미에 대한 최쓰끼의 날카로운 공격을 연상시킨다.<sup>26)</sup> [지혜의 슬픔]에 등장하는 상처받은 주인공, 방랑자-낭만주의자-폭동자 최쓰끼의 대사를 드이모가쓰끼는 변용하고 있는 것이다. 이 장면은 불가코프의 실제 전기적인 특징을 지닌 인물이 사회주의 혁명의 테마를 위한 작품인 [미스제리야 부프]와 유사한, 즉 마야코프스끼와 비슷한 작품을 쓰고 있다는 점에서 흥미롭다.

드이모가쓰끼의 대사에 대한 겐나디 뻬필로비치의 대사는 최쓰끼의 찌르는 듯한 비난의 칼날에 대한 파무소프 대사의 동어반복이다. 연출가는 신출내기 극작가의 좌파적인 작품을 시연하면서도 러시아 고전대가의 현대적인 상연에의 집중적인 사유와 관심을 놓치고 있지 않다. 그가 언급하는 세르게이 세르게이치는 다름아닌 스칼로주프의 이름과 부칭이며, 따라서 사바 루끼치는 실종되고 있다. 바로 여기는 ‘극중극’과 전체의 연극, 불가코프와 마야코프스끼, 좌파연극과 고전희곡, 18세기와 20세기, 메이예르홀드 (겐나디 뻬필로비치)와 사트코 (사바 루끼치)<sup>27)</sup>의 대면과 응수가 혼재하는, 문자 그대로 극작가 불가코프의 “미스제리야 부프”가 눈부시게 완성되는 장면이 아닐 수 없다.

26) [지혜의 슬픔]에서 최쓰끼 대사는 드이모가쓰끼의 대사와 단 하나의 단어만 차이가 있다. 그것은 꼴차크와 오차코프의 차이이다. "... газет/ Вре́мён Оча́ковских и покоренья Кры́ма;" A. S. Griboedov, *Sočinenija*, M., 1988, s. 65. "... газет вре́мён **колча́ковских** и покоренья Кры́ма;" (s. 205). 최쓰끼는 1780년대의 판단기준으로 1820년대를 살고 있는 파무소프와 스칼로주프를 비난하고 있으며, 드이모가쓰끼는 1918-1920년의 시민전쟁 시기의 판단기준으로 20년대 후반을 재단하는 사바 루끼치를 비판한다.

27) 까메르느이 극장에서는 사바 루끼치를 레파토리 선정 최고위원회 위원이며, 불가코프의 열성적인 박해자들 가운데 하나이자, 사트코라는 필명으로 글을 썼던 연극 비평가 블롭으로 분장시켰다고 한다. A. Ninov, s. 21. 블롭은 20년대에 시종일관 소련풍자에 대하여 반대입장을 고수하였고, 그것은 마야코프스끼가 [목욕탕]에서 제기한 풍자에 대한 예르밀로프의 거부와 연결된다. 두 사람 모두 [라브]의 지도적인 비평가였으며, 후자는 마야코프스끼의 집중적인 비난자이자 박해자였다는 점에서 두 극작가의 유사한 운명을 읽을 수 있다.

### II.-3. 문학적 차용

마야꼬프스끼가 [미스제리야 부프]에서 계급투쟁의 알레고리로 성서에서 차용한 ‘대홍수’를 [자줏빛 섬]에서 불가꼬프는 ‘화산폭발’로 대체한다. 나아가 [미스제리야 부프]에 나타나 있는 세계분할의 상징도 [자줏빛 섬]에서 반복적으로 사용된다:

영국인과 프랑스인이 지구의 위도와 경도의 굵은 밧줄을 따라 굴러 떨어진  
다. 그들은 각자의 국기를 쫓는다. ([전집 3], 102).

경. 자, 됐습니다. 간단히 말합시다. 당신의 모든 진주를 사겠소. 이번 봄  
에 캐내는 것뿐 아니라, 10년 동안 채취할 모든 진주를 말ियो. 당신에게 지  
불하리다...

빠가넬. 나와 절반씩...

경. 그렇소, 자크 빠가넬씨와 절반씩 말입니다. (s. 162).

[미스제리야 부프]에 등장하는 ‘미래의 인간’과 그가 방주에서 ‘불순한 인간  
들’에게 행하는 ‘선상수훈(船上垂訓)’은 성서의 예수와 ‘산상수훈’의 문학적 변  
용이다. 당대의 비평은 ‘미래의 인간’에서 인위성과 모호함을 포착하였고, 루  
나차르스끼 역시 그와 유사한 견해를 피력하였다: “... 자기의 말에 산상수훈  
의 의미를 부여한 이 미래의 인간에게는 ([열둘]에 등장하는 무뢰한 유형의)  
다소간 무뢰한적인 낭만주의와 교만함의 혼합이 있다.”<sup>28)</sup> 따라서 노동자와 혁  
명가들을 조직하고 인도하는 당의 테마가 부재하다는 비판이 제기되었다.

혁명적인 극작가 마야꼬프스끼의 [미스제리야 부프]에 나타난 알레고리를  
판료주의적 검열관인 사바 루끼치가 긍정적으로 평가했을 가능성은 거의 없  
다.<sup>29)</sup> 그러므로 계급투쟁을 의미하는 ‘화산폭발’의 알레고리에 대한 겐나디 뺨

28) A. Boguslavskij, V. Diev, s. 93에서 재인용.

29) 실제로 사바 루끼치는 알레고리를 아주 싫어하는, 바뀔 말하면, 직선적이고 직접적  
인 성격의 작품을 선호하는 인물로 그려져 있다:

겐나디. .. 미안하오만, 대체 원주민이라니, 이게 뭐요?

드이모가쓰끼. 그건 알레고리에요, 겐나디 뺨필로비치. 아주 정확히 이해  
해야 합니다. 겐나디. 아니, 정말이지 나한테 알레고리라니. 이보세요! 알레  
고리라면 사바는 진저리치는 사람이요! 이런 알레고릴 난 알고 있지, 라고

필로비치의 부정적인 태도는 당연한 귀결이다:

젠나디. ... 화산이라? 에... 화산없이 하면 안되겠소?

드이모가쓰끼. ... 제2막에서 폭발합니다! 모든 것은 폭발에 근거하고 있습니다.

젠나디. 메첼킨, 소도구 담당에게 전해라. 조금 낮은 산을 화산으로 바꾸라고 말아야.

메첼킨 (나가면서 고함친다). 볼로자, 소도구한테 말해. 아라랏산 꼭대기에 구멍을 뚫고, 그 안에 불을 집어 넣으라고. 방주는 내리고! (강조 - 필자)  
(s. 148)

젠나디 뺨필로비치는 [자춧빛 섬]의 시연을 주저없이 신속하게 인도한다. 그는 원주민들의 황제가 살 오두막집을 [툼 아저씨의 오두막]에서 잘라 만들고, [미스체리아 부프]의 아라랏산으로는 폭발을 예정하고 있는 ‘무안가남’ 화산을 만들도록 한다. 특히 언젠가 스스로 공연했던 [미스체리아 부프]의 아라랏산의 해체와 방주의 철거는 상징적이다. 이제 미래주의자이자 가장 혁신적인 극작가 마야코프스끼의 창조가 소련 연극에는 더 이상 필요없다는 것을 대척점으로서의 불가코프가 지적하고 있는 것으로 생각된다. 이 장면에서 불가코프는 마야코프스끼의 [미스체리아 부프]가 종언을 고했음을 웅변적으로 말하고 있는 것이다.<sup>30)</sup>

그런데 흥미로운 점은 마야코프스끼가 [자춧빛 섬]에서 불가코프에게 받은 일격을 [빈대]에서 고스란히 되돌려주고 있다는 사실이다. 50년 전에 얼어붙은 스킨리브킨을 용해하여 부활시키려는 시도에 대하여 그의 옛날 애인이었던 조야 베레즈끼나는 부정적으로 반응한다:

조야 베레즈끼나. 동지! 의사 동지, 부탁이에요. 제발 이 실험은 하지 마세요. 의사 동지, 또 한바탕의 소동 (буза)이 시작될 거예요.

교수. 베레즈끼나 동무, 당신은 추억을 가지고 살기 시작했으며, 이해되지 않는 언어로 말하고 있는 겁니다. 그것은 완전히 죽어버린 낱말사전이에요. 도대체 《소동》이 무슨 뜻입니까? 소동... 소동... 소동... 관료주의 (Бюрократизм), 구신주의 (богоскательство), 두꺼운 가락지빵 (бублики), 보헤미안

그는 말합니다! 겉보기엔 알려고하지만, 들여다보면 아주 악질의 멘세비즘이 담겨 있거든, 하고 말이오. (강조 - 필자), (s. 147-148).

30) 이것에 대해서는 E. Jablov, s. 32 참조.

(богема), 불가코프 (Булгаков)... (강조 - 필자), ([전집 3], 250).

여기서 마야코프스끼는 50년 후에 있을 유토피아적인 공산사회에서 불가코프의 죽음을 예견한다. 비평가들은 이것을 불가코프가 [운명의 달걀] (1925)에서 묘사한 메이예르홀드의 죽음에 대한 마야코프스끼의 반박이라고 언급한다. 예컨대 뻬뜨로프스끼는 다음과 같이 쓴다: “마야코프스끼는 [운명의 달걀]에 담겨 있는, 그 시기에 자신과 가장 가까운 연극계의 대표적인 인물인 메이예르홀드에 대한 공격을 포착하지 않을 수 없었으며, 그것을 자기에 대한 공격으로 수용할 수밖에 없었다. 불가코프의 소설에서는 1927년에 뿌쉬킨의 [보리스 고두노프]를 상연하다가 벌거벗은 귀족들을 태운 그네가 무너지는 바람에 사망한 고(故) 프세볼로트 메이예르홀드의 극장이 언급되고 있다.”<sup>31)</sup>

그런데 필자는 이것을 불가코프의 [자줏빛 섬]에서 부정된 [미스제리아 부프]에 대한 마야코프스끼의 드라마적 대응이라고 생각한다. 부정적인 현상이나 인간들에 대한 마야코프스끼의 대응은 지속적이기도 하지만, 신속하였던 때문이다. 이를테면, 마야코프스끼는 세르게이 예세닌 죽음 이후에 시인의 죽음을 모방하고 보헤미안적인 기질을 드러낸 젊은이들에게 “세르게이 예세닌에게”라는 시를 선사하는 바, 그것은 시인의 서거 1주년 무렵인 1926년의 일이었다. 이 작품에서 마야코프스끼는 세르게이 예세닌의 유작시로 알려져 있는 작품의 끝부분을 패로디하였다: 인생에서/ 죽는 것은/ 어렵지 않다./ 살아 나가는 것이/ 훨씬 더 어렵다. (В этой жизни/ помереть/ не трудно./ Сделать жизнь/ значительно трудней.)<sup>32)</sup>

불가코프가 [자줏빛 섬]에서 마야코프스끼의 [미스제리아 부프]를 이런저런 식으로 차용했다면, 이번에는 마야코프스끼가 [목욕탕]에서 뻬베도노시코프의 형상에서 불가코프의 사바 루끼치를 차용한다. 그들은 요양지로 떠나기 전에 극장과 결부된 업무를 처리하고자 한다. 사바 루끼치는 “과로로 인한 유기체

31) M. Petrovskij, s. 388. 야블로코프도 이와 유사한 견해를 피력한다. 이것에 대해서는 E. Jablovkov, s. 33 참조.

32) VM, 7, s. 105. 예세닌은 최후의 작품을 이렇게 마무리한다: 인생에서 죽는다는 것은 새롭지 않다, /그렇지만 산다는 것이 물론 더 새롭지도 않다. (В этой жизни умереть не ново, Но и жить, конечно, не новей.) 예세닌 시선, 자작나무 숲에서, 박형규 옮김, 서울, 1986, 121쪽.

의 수리를 위하여 쉬어야” (s. 147) 하며, 뵤베도노시꼬프는 공식적으로는 “국가에 중요한 조직을 복원하고, 여러 산악지역에서 그것을 강화하고자” ([전집 3], 323) 떠나야 한다.

사바 루끼치는 에펠로그에서 [자줏빛 섬]의 ‘극중국’ 상연여부를 판결하는 바, 그는 20년대 소련의 좌파연극의 판박이를 판단의 준거로 삼고 있다. 천편 일률적인 척도로 ‘세계혁명’의 피날레를 요구하는 그는 작품의 전체 틀걸이에서 자신에 대한 풍자가 진행되고 있음을 알아차리지 못한다. [목욕탕]의 뵤베도노시꼬프도 ‘극중국’의 연출가에게 ‘세계혁명’의 테마를 요구한다. 그에 따라 연출가는 즉흥연기를 통하여 고위 책임자를 만족시킨다: “사회주의에서 꽃피는 행복의 꽃을 상징하면서, 전세계의 위대한 노동군대의 일꾼들이 벌이는 상상의 행렬을 엮으시오.” ([전집 3], 318). 여기서도 뵤베도노시꼬프는 그가 이미 보았던 제1막과 2막의 실제인물이며, 풍자의 대상으로 되고 있는 자신을 포착하지 못하고 있다.

이들의 다른 공통점은 두 사람을 위한 원형적 모티프가 실재했다는 사실이다. 사바 루끼치에게서 우리는 레오니드 안드레예프의 희곡 [사바]에 등장하는 극단적인 좌편향의 인물 ‘사바’를 포착할 수 있다: “안드레예프의 덕택으로 사바라는 이름은 극단주의, 모든 것을 파괴하는 좌편향성의 공통적인 사회평론적 상징으로 되었다. 언젠가 비평은 안드레예프의 사바 이름으로 초기 미래주의의 방자함을 설명하였고, 그 이름을 개인적으로는 젊은 마야꼬프스끼에게 부여하였다 (실제로 안드레예프의 사바는 24살이다 — 필자). 불가꼬프의 사바 루끼치는 바로 그런 특징을 지니고 있다. 우리 앞에는 노쇠한 그러나 부드러워지지 않는 좌경적 기회주의자, 쇠약한 전복자, 극단주의자-심신불구자, 우스꽝스러우며 동시에 사악한 인물이 있다.”<sup>33)</sup>

바로 이런 좌경적인 인물을 통하여 우파적인 불가꼬프는 1920년대 소련 검열의 즉흥성과 자의성을 폭로한다. 이에 대하여 좌파적인 마야꼬프스끼는 지극히 우경적인 인물 뵤베도노스쎬프<sup>34)</sup>를 연상시키는 뵤베도노시꼬프를 등장

33) M. Petrovskij, s. 386.

34) 콘스탄틴 뵤베도노스쎬프는 알렉산드르 3세의 가정교사였으며, 1880년에 신성종교회의 의장이었으며, 모스크바 대학의 법학교수였다. 그는 알렉산드르 3세 치하의 초기에 내무부 장관 드미트리 톨스토이와 교육부 장관 이반 젤라노프와 함께 개혁의 방향을 과거로 돌린 반동의 기수로 알려져 있다. 당대 반동세력의 대표적인 이론가이며 주도적인 실천가였던 그는 국가의 가장 고귀한 목적은 법률, 질서, 안정

시킨다. 불가코프의 사바에 대한 마야코프스끼의 이런 패로디가 지니는 의미에 대하여 뻬트로프스끼는 다음과 같이 쓴다: “본질적으로 동일한 사회평론적인 이름-메타포, 이름-상징에서 차용된 이름으로 마야코프스끼는 불가코프를 논박하였고, 마야코프스끼와 불가코프의 전기에 따르면 잘 알려져 있는, 금지의 원인들에 대한 다른 모순적인 대답을 제공하였다. 불가코프가 부여한 상황을 이용하면서, 그런 유희의 한계에 머물러 있으면서, 변질된 반동의 형상으로 마야코프스끼는 퇴화된 좌경적 기회주의자의 불가코프적인 형상에게 대답하였던 것이다. 이런 마야코프스끼-불가코프의 대립 바깥에서 뻬베도노시코프라는 성의 기원은 이해되지 않으며, 심지어는 무의미하기까지 하다.”<sup>35)</sup>

마야코프스끼의 상징과 알레고리를 불가코프가 차용했다면, 불가코프의 언어유희를 마야코프스끼가 차용한다. 물론 그들은 각자의 입장에서 조롱의 대상을 겨냥한다. 약속 일자보다 사흘 늦게 작품을 들고 나타난 드이모가쓰끼에게 겐나디 뻬필로비치는 울분을 터뜨린다. 흥분한 그는 젊은 극작가를 억압하고, 처세를 훈육하는 노획한 연출가로서 충고를 아끼지 않는다. 불가코프가 겨냥하는 경험많은 연출가는 무슨 말인지 모를 말을 내뱉고는 그것을 스스로 수정한다:

... Я на декорации потратился! Производственный план сломал! Так поступатели не пи... Так писатели не поступют, дорогой гражданин Жюль Верн. (강조 — 필자) (s. 146).

제1막과 2막에서 연출가가 조정국장인 자신을 발명가와 비교하자 불만족한 뻬베도노시코프는 다음과 같이 말하면서 분통을 터뜨린다.

Победоносиков. ... Трамвай без него ходит? Рационарию он канцеляризировал?

Режиссёр. Как?

Победоносиков. Я говорю, канцелярию он рационализировал? Нет! Тогда об чём толк? Мечтателей нам не нужно! Социализм — это учёт!

(강조 — 필자) (VM, 11, s. 309).

---

및 통합의 유지라고 생각했으며, 그것의 실현을 전제정치와 정교에서 보았다고 한다. 러시아의 역사, 니콜라이 라자노프스끼, 김현택 옮김, 서울 1982, 115쪽.

35) M. Petrovskij, s. 387.

뵘베도노시꼬프는 사회주의의 본령과 핵심을 설명하면서 추다꼬프같은 인물을 사회주의에 불필요한 몽상가로 규정한다. 정확한 계산과 합리주의에 따라 일사분란하게 작동하는 기계주의를 그는 사회주의로 이해하고 있으며, 따라서 관료주의자로서 뵘베도노시꼬프의 진면목이 이 장면에서 여실히 드러나고 있는 것이다.

이들을 바로 옆에서 보족하는, 본질적으로 서로 지극히 유사한 인물들이 [자줏빛 섬]과 [목욕탕]에 존재한다. 뵘베도노시꼬프나 그의 분신처럼 기능하는 이반 이바노비치 옆에서 광범한 사회적 캠페인을 전개하는 모멘딸리니꼬프는 [자줏빛 섬]에서 겐나디 뵘필로비치의 요구나 희망을 미리 포착하고 실행하는 지휘자 루꾸이 이사이치와 동일한 범주에 속하는 인물이다: “즉석에서 《사회적 요구》(《각하, 명령만 내려 주십시오!》)를 포착하는 모멘딸리니꼬프는 본질적으로 [자줏빛 섬]의 루꾸이 이사이치와 피를 나눈 형제이다.”<sup>36)</sup> 그러므로 모멘딸리니꼬프는 불가꼬프적인 인물의 마야꼬프스끼적인 변용이라 말할 수 있다.

#### II.-4. 극작가 — 연출가 — 검열관

[자줏빛 섬]에서 불가꼬프의 집중적인 관심은 연출가이자 극장장인 겐나디 뵘필로비치, 극작가 드이모가쓰끼 그리고 레파토리 선정 위원회 전권위원인 사바 루끼치의 관계이다. 1920년대 네쁘시기의 소련 연극생활, 그것도 좌파연극과 결부된 연출가와 극작가 그리고 검열의 문제를 불가꼬프는 ‘극중극’을 내재한 외연적 틀을 통하여 제시하고자 한 것이다. 불가꼬프는 프롤로그와 에필로그에서 드러나는 당대의 연극생활을 ‘극중극’과 간단없이 상호연관시킴으로써 연극과 인생의 상호침투와 대화 및 영향의 문제를 적실하게 보여준다.<sup>37)</sup>

36) E. Jablovkov, s. 39.

37) 이 점에 대하여 코라블료프는 다음과 같이 쓴다: “[자줏빛 섬]과 [미친 슈르맹]에서 ‘인생은 연극’이라는 공식이 두드러진다. 이 작품들은 연극적 시연, 즉 ‘극중극’ 형식에 기초하고 있는 바, 거기서 관객에게는 예술이 아니라, 있는 그대로의 인생이 아니라, 그것들의 상호전이가 제시된다. 인생은 예술로, 예술은 인생으로 투입한다.” A. Korablev, “Vremja i večnost’ v p’esach M. Bulgakova”, in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg*, s. 49.



프롤로그의 지문에는 겐나디 뻬필로비치와 그가 준비하고 있는 연극에 대한 정보가 제시되어 있다: “붉은 머리에 면도를 한, 매우 경험이 많은 겐나디 뻬필로비치가 탁자에 앉아 있다. 망연자실하다. 어디선가 리드미컬한 음악과 둔중하고 듣기 거북한 목소리들이 들린다 (무도회의 시연이 진행중이다). 메쩔긴은... 노래한다: 《난 그를 사랑했고, 괴로워했는데... 그런데 그는 사기꾼이었네... 날 파멸시켰다네...》” (강조 — 필자), (S. 144).

연출가이자 극장장인 겐나디 뻬필로비치는 ‘무도회’ 장면이 들어 있는 희곡을 시연하고 있으면서 냇을 놓은 채 앉아 있다. 그의 조수인 메쩔긴의 노래는 무도회와 관련된 노래를 부름으로써, 그것이 알렉산드르 그리보예도프의 희곡 [지혜의 슬픔]의 한 장면임을 암시한다. 겐나디 뻬필로비치의 조수가 부르는 노래는 희곡의 피날레에서 사태의 핵심을 깨달은 소피야가 물찰린을 염두에 두고 스스로를 질책하는 뒤늦은 각성의 노래가 아니고 무엇이겠는가! 이런 상황설정을 통하여 불가코프는 1920년대 중반 이후 19세기 러시아 고전희곡을 꾸준히 상연하였던 <테이엠>의 연출가이자 극장장인 메이에르홀드를 암시하고자 하였다.<sup>38)</sup>

[자줏빛 섬]이 시연되는 동안에 나타난 사바 루끼치를 영접하는 혼란스러운 분위기에서 겐나디 뻬필로비치 (글레나르반 경)의 대사는 이런 상황을 뒷받침한다:

38) 역사적 사실에 근거하면 여기에는 하나의 불일치가 존재한다. 불가코프가 [자줏빛 섬]을 완성한 시기는 1927년 봄이며, 메이에르홀드가 [지혜의 슬픔] (상연제목: [지혜에게 슬픔])을 초연한 일자도 1928년 3월 12일이다. *Russkij sovetskij teatr 1926-1932*, Otv. red. A. Trabskij, L., 1982, s. 268. 그러나 이런 불일치는 다른 사실로 해소될 수 있다. 이미 1922년 5월에 <혁명극장>에서 알렉산드르 오스트로프스끼의 “별이좋은 자리”를 연출하였던 메이에르홀드는 같은 해 11월에 수호보-코브일린의 “따렐긴의 죽음”, 1924년 1월에 오스트로프스끼의 “숲”, 1926년 12월에 니콜라이 고골의 “감사관” 등을 상연하였다. 이런 고전들의 상연과 결부하여 메이에르홀드는 1924년에 그리보예도프의 [지혜의 슬픔] 상연을 고려하고 있었다: “1920년대 중반에 메이에르홀드를 사로잡았던 근본적인 문제들 가운데 하나는 “지혜의 슬픔” 상연이었다. “지혜의 슬픔” 상연계획은 이미 1924년 <혁명극장>의 연출가 (메이에르홀드: 필자)에 의하여 마무리되어 보관되어 있었다.” A. Ninov, s. 25. 이것은 플로바첸코도 지적하고 있다: “그리보예도프의 희곡은 훗날 <테이엠>의 무대에서 메이에르홀드가 제시하였던 것과 똑같은 해석으로 상연되도록 예정되어 있었다.” *Russkij sovetskij teatr 1921-1926*, L., 1975, Otv. red. A. Trabskij, s. 230.

빠스빠르뚜. 사바 루끼치가 오셨습니다!!

즉시 오케스트라에서 악사들이 호기심어린 목들을 쭈욱 내민다.

프롬프터 (프롬프터 박스에서). 겐나디 뺨필르이치, 사바 루끼칩니다!

선원들 (배에서 《티퍼러리》 곡에 맞추어). 사바 루끼치가... 현관에서... 덧신을 벗는다!..

경. 알았어. 알았다니까. 자, 떨하고 있는 거야. 그분을 모시고, 들어오시도록 청하고, 내가 무척 기뻐하고 있다고 말씀드려...

(강조 — 필자) (s. 192-193)

이 장면에서 [자줏빛 섬]의 ‘극중극’은 실제 현실로 투입하며, 등장인물들은 드이모가쓰끼 희곡의 시연배우로부터 겐나디 뺨필로비치 극장의 본래적인 인물로 회귀한다. 이것은 “인생은 연극”이라는 공식이 확인되는 장면들 가운데 하나이다. 그런데 위에서 필자가 강조한 겐나디 뺨필로비치의 대사는 [지혜의 슬픔] 제2막 3장에서 스칼로우프의 방문을 알리는 하인에게 파무소프가 내뱉는 대사의 일부분이다. 실제로 사바 루끼치가 등장했을 때 겐나디 뺨필로비치는 다시 한 번 [지혜의 슬픔] 제3막 12장에서의 파무소프의 대사를 반복한다: “정말이지 저희는 당신을 기다리고, 기다리고 또 기다렸습니다.” (s. 192)

프롤로그에서 겐나디 뺨필로비치가 전화했던 것처럼 사바 루끼치는 [자줏빛 섬]의 제3막 끝부분에 등장한다. 그는 “늘그막에 여행을 다녀오고 싶다” (s. 193)면서 ‘자줏빛 섬’으로 출항하는 ‘던칸’호에 몸을 실는다. 극장장은 검열관의 기호에 정통하고 있으며, 따라서 극작가 드이모가쓰끼의 의도를 갑작스레 자의적으로 바꿔버린다:

지휘자가 지휘봉을 흔든다. 오케스트라는 《아호, 티퍼러리카지는 멀었다네!》를 연주하기 시작한다. 글레나르반 경은 사바의 등 뒤에서 주먹으로 지휘자를 위협한다.

지휘자. 그만 하십시오, 다 알아 들었습니다.

오케스트라는 순식간에 멜로디를 바꾸고 《우리 모두는 민중에게서 나왔도다. ..》를 연주한다.

끼리. 어떻게 된 겁니까, 겐나디 뺨필르이치! 유럽 선원들은 그걸 부르지 못해요!

경 (주먹으로 그를 위협한다). 조용히, 불행한 자여!

(강조 — 필자), (s. 196).

레파토리 선정 전권위원인 사바 루끼치는 바로 이 장면에서 ‘던칸’호의 배

전에 모습을 드러내면서 지극한 만족을 표명한다. 이것은 20년대 소련의 검열에 내재한 문화적 낙후성과 강고한 목적지향성을 암시한다. 검열관의 기호에 미리 영합하는 겐나디 뵘필로비치와 그에게 침묵을 요구받는 종속적인 위치에 있는 극작가 드이모가쓰키는 1920년대 소련 연극계의 습속을 일목요연하게 보여준다. 따라서 제4막에서의 지문은 소련 연극생활의 수직적 위계질서를 가장 함축적으로 제시한다:

... 배가 만(滿)으로 들어온다. 두 손에 희곡 사본을 든 사바가 맨 처음으로 배에서 내려 예전의 옥좌에 앉아 섬을 지배한다. (s. 198).

그러므로 에필로그에서 사바 루끼치가 세계혁명 테마의 부재를 지적하면서 작품의 피날레 수정 요구에 대한 극장장과 극작가의 즉각적인 수용은 필연적인 것으로 생각된다. 바로 여기에서 작가의 미망인인 벨로체르스까야-불가코바는 [자줏빛 섬]에서 불가코프가 의도한 궁극적 지향점을 본다: “자줏빛 섬에서 붉은 원주민들과 하얀 흑인들 사이의 투쟁은 거품이자 레이스이며 재미있는 배경일 따름이다. 희곡의 본질, 그것의 깊은 의미는 젊은 극작가의 운명, 음흉한 늙은이 — 검열관 사바 루끼치에 대한 극작가의 창조적 종속에 있다.”<sup>39)</sup>

## II.-5. 운명

1930년 3월 16일 <테이엠>에서 메이예르홀드의 연출로 상연된 [목욕탕]에 대한 평가는 마야코프스키 자신의 발언대로 상반된 것이었다: “[목욕탕]을 보고 난 다음에 사람들의 목소리는 두 부류로 나뉘었습니다. 어떤 사람들은 이렇게 말했습니다: <참으로 대단해. 이렇게 즐거워해 본 적은 없었어>. 다른 사람들은 이렇게 말했습니다: <얼마나 추악한가! 역겨운 공연이야>.” ([전집 3], 428). 문제는 후자에 속하는 사람들이 다수였으며, 게다가 바로 그들이 당대 소비에트 러시아의 문학과 예술 및 사회의 지배적인 인물들이었다는 점에 있다.

[목욕탕]에서 마야코프스키가 제기한 ‘관료주의’에 대한 풍자는 동시대 소련의 지배질서가 요구하는 내용과 양립될 수 없는 것이었다: “문학적 풍자와 특히 풍자적인 극작품은 20년대 후반 이후에 단지 개별적인 폐해와 사회주의

39) A. Ninov, s. 21

사회의 개별적인 구성원들의 반규범적인 행위에 반대해야 하였고, 반대할 수 있었다. 그러나 그것들은 마야코프스끼가 그로테스크-과장의 스타일 수법으로, 환상적인 반대세계와의 대조를 통하여 이중적으로 포착하고자 했던 국가적이고 사회적인 질서전체를 반대해서는 안되었던 것이다.”<sup>40)</sup>

더욱이 마야코프스끼는 [목욕탕]의 ‘극중극’에서 그 시기의 가장 영향력있는 비평가들의 미학적 개념이나 확신들을 신랄하게 비판하였다. 그들은 1929년에 레파토리 선정 최고위원회 의장직과 그 이후에 예술 최고위원회 의장직을 역임한 표도르 라스폴리니코프, “라쁘”의 주도적인 비평가이자 이른바 ‘살아있는 인간’의 이론을 주장한 블라지미르 예르밀로프<sup>41)</sup>, 1923년에 ‘오스트로프스끼에게로 돌아가자’라는 슬로건을 내세우며 20년대의 문화-예술정책을 인도하였던 아나톨리 루나차르스끼 등이다.

이들 가운데서 마야코프스끼가 누구보다도 공격대상으로 삼은 사람은 예르밀로프였다. [목욕탕] 공연을 위해 객석에 마련된 슬로건 가운데 하나는 그것을 여실히 보여준다: “즉각적으로/ 관료주의자들의 무리들/ 증기로 찌지는 말지어다./ 그대들에게는 비누도/ 목욕탕도/ 충분치 않으리니./ 오히려/ 관료주의자들에게는/ 예르밀로프와 같은/ 비평가들의 펜이 도움이 되는 법.” ([전집 3], 356). <테이엠>의 공연에서 이 슬로건은 내걸리지 않았으며, 마야코프스끼는 4월 12일자 유서에서 이것을 언급한다: “끝까지 욱지거릴 해대야 하는데, 슬로건이 제거되어서 유감이라고 예르밀로프에게 말해 주세요.” (VM, 13, s. 138).

일찍이 [미스쨤리야 부프] 2판에 근거한 공연은 <러시아 공화국 제1 모스크바 극장>에서 1921년 5월 1일 초연되어 연극시즌의 마지막 날인 7월 7일까

40) J.-U. Peters, *Russische Satire im 20. Jahrhundert*, Muenchen & Zuerich, 1984, S. 86-87.

41) 예르밀로프는 풍자의 대상이 되는 인물은 긍정적인 속성과 부정적인 속성을 두루 가지고 있는 ‘살아있는 인간’이 되어야 한다고 확신하였다. 이런 판단 아래 그는 ‘라쁘’의 기관지인 [문학의 초소에서]에서 마야코프스끼의 [목욕탕]을 비판하였다: “쁘베도노시코프라는 인물은 견딜 수 없을 만큼 잘못되어 있다. 그렇게 순수하고 매끄러우며, 전혀 ‘나무랄 데 없는’ 관료주의자, 인간 쓰레기, 그렇게도 이상적인 파렴치한이 믿을 수 없을 정도로 도식화되어 있고, 개연성없이 그려져 있다... 그런데도 마야코프스끼의 희곡은 전형적인 일반적 현상들을 그려냈다고 주장한다.” V. Ermilov, “O nastroenijach melkoburžuaznoj levnizy v chudožestvennoj literature”, *Na literaturnom postu*, 1930, No. 4, s. 11.

지 매일 진행되었다. 이후에는 뚝스크, 페르미, 팜보프, 예카제린부르끄, 끄라스노다르, 하르코프, 움스크, 이르꾸츠크, 끄라스노야르스크, 까잔 등 소련전역에서 상연되었다. 그러나 [목욕탕]은 1929/30, 30/31년 단 두 시즌에만, 그것도 <테이엠>에서만 공연되었다. 1935년 스탈린이 “소비에트 시기의 가장 뛰어난 시인”이라고 마야코프스끼를 추켜세웠지만 그의 [목욕탕]은 스탈린이 세상을 버리기 전까지 공연되지 않았다. 여기서 우리는 [목욕탕]이 상연되기 직전에 소련의 연극생활에서 실종된 불가코프의 운명을 연상하게 되는 것이다.

1929년 가을 연극시즌이 시작되었을 때 불가코프의 이름은 연극팸플렛에 존재하지 않는다. <므하트>에서 시연 직전에 [도주]가 금지된 것을 시작으로 불가코프의 희곡들은 연극무대에서 완전히 사라진다.<sup>42)</sup> 라쁘의 비평가들 가운데 한 사람인 빼켈리는 이런 상황을 환영하는 글을 ‘이즈베스찌야’ 신문에 기고한다.<sup>43)</sup>

또 다른 ‘라쁘’ 비평가인 누시노프는 “불가코프의 길”이라는 글에서 1925년부터 1929년까지 이루어진 불가코프의 창작을 “백위군 찬미와 혁명의 명예실추를 위한 의도적인 5개년계획”이라 명명하면서 극작가의 희곡들에 대하여 이렇게 쓴다: “불가코프가 분업을 지속하고 있다는 사실은 놀랄만한 일이 아니다. 한편으로 그는 소련현실에 대한 풍자를 제공하고 있으며, 다른 한편으로는 바로 이 현실의 희생자들인 백위군들에 대한 동정을 불러일으키는 드라마를 극장에 제공하고 있다. 만일 그가 [조야의 아파트]에서 소련의 책임일꾼을 붕괴시켰다면, [자춧빛 섬]에서는 소련문화의 붕괴를 피하면서 혁명적인 이데올로기를 공격하고 있는 것이다.”<sup>44)</sup>

불가코프는 이 시기부터 사실상의 국내망명 상태에 접어든다. 그의 어떤 희곡도 공연되지 않으며, 그의 어느 작품도 출판되지 않는 상황이 도래한 것이다. 1929년 말에 [레프]의 활동을 중단한 마야코프스끼는 30년 초에 [라쁘]에 가담했지만, [목욕탕]에 대한 부정적인 평가를 되돌이킬 수는 없었다: “... 대립적인 문학진영에 속해 있었지만, 마야코프스끼의 문학적 운명은 (특히 지령조로 실시된 고립화의 징후들은) 1929년에 불가코프가 처해 있었던 상황과 운

42) 그 이전까지 그의 희곡들의 상연은 이러하다: [푸르빈씨네의 나날들] <므하트>: 26/27 (103), 27/28 (88), 28/29 (91); [조야의 아파트] <바흐판고프 극장>: 26/27 (95), 27/28 (39), 28/29 (54); [자춧빛 섬] <까메르느이 극장>: 28/29 (62).

43) A. Ninov, s. 12.

44) I. Nusinov, *Put' M. Bulgakova, Pechat' i revolyucija*, 1929, No. 4, s. 53.

명적으로 유사하였다. [목욕탕]의 운명은 1930년 상연에서 [뚜르빈씨네의 나날들]의 운명과 동일한 것으로 생각될 수 있었고, 운명에 대한 불가코프의 저항은 (1930년 3월 28일자 편지) 마야코프스끼의 [라쁘] 가담과 기능적으로 유사하다.”<sup>45)</sup>

이미 1929년 7월부터 불가코프는 스탈린과 막심 고리끼에게 국외망명이나 최소한 극장에서 생계를 벌 수 있도록 해달라는 편지를 여러 차례 보낸 바 있다.<sup>46)</sup> 그러다가 [라쁘]의 공격과 비난이 격화되었던 30년 초에 다시 스탈린에게 편지를 보낸다: “희곡들의 상연금지와 언론의 강화된 공격으로 절망에 빠진 1930년 3월 28일 불가코프는 정부에 한 통의 편지를 보냈는 바, 거기에는 작가를 시민적 죽음에 빠뜨리면서 그를 극단으로 몰고 가는 상황에 대한 경고가 담겨 있었다.”<sup>47)</sup>

같은 해 4월 12일 마야코프스끼는 ‘모두에게’라는 유서를 쓰고, 이틀 뒤에 루반카에서 총성이 울려 퍼진다. 4월 17일 마야코프스끼의 장례식이 거행되고, 다음날 불가코프는 스탈린에게서 온 전화를 받는다. 그날 이후 불가코프는 <므하트>에서 조연출 자격으로 생계를 이어나간다.

### III. 결론.

1934년 10월 ‘가톨릭 청년’지에 발표한 시 [거울]에서 이상은 정밀(靜謐)과 대립, 상호의식과 실행불능의 대칭적 자아를 그려낸다. 절대고요의 거울 속에서 악수를 모르는 ‘왼손잡이’가 나를 응시하지만, 그 ‘나’는 나를 진찰할 수 없기에 아쉬움이 서려 있는 것이다. 그런데 영원히 정지된 유편의 공간 속의 ‘나’는 나와 반대이지만, 꽤나 닮은 존재임을 시인은 인식한다. 그런 인식에는 대척점들의 상호적인 향수와 유사성이 내재한다. 대척적 존재들의 운명이, 그것이 우연적이었던, 혹은 필연으로 규정할 수 있든, 초기의 척력에서 인력으로 전화된다면, 진정한 대화가 성립될 수 있을 터이다.

대화는 그것의 전제조건으로 양자간의 대립과 아울러 최소한의 동질성을

45) E. Jablov, s. 37에서 재인용.

46) W. Kasack, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*. Stuttgart, 1976, S. 71.

47) M. Petrovskij, s. 380.

요구한다. 대책적인 요소만으로 충만된 대립은 배타와 고립을 야기할 따름이며, 그것의 역전현상은 상호동화나 완전한 포섭만을 잉태할 것이다. 만일 양자에게 최소화된 시-공간적인 상거의 존재가 추가된다면 대화가 독백으로 전화될 가능성은 거의 없어 보인다. 일정한 긴장성은 대화에 역동성과 내재적 의미망의 확충 가능성을 선사하며, 만일 운이 좋다면, 그것은 동시대의 협소한 제한성을 돌파하여 영원성까지 획득할 수 있을 것이다.

1920년대 중반 이후 긴장된 대화를 이끌어온 두 사람은 20년대 말에 거의 비슷한 운명을 맞이한다. 마야코프스키의 [목욕탕]은 스탈린 사후인 1954년에야 다시 세상의 빛과 만날 수 있었다. 불가코프의 희곡들의 최초의 소련출판은 제20차 공산당대회를 눈앞에 둔 1955년에, 그리고 1960년대 초반에 이루어졌다.<sup>48)</sup>

1985년 미하일 고르바초프가 “인간의 얼굴을 한 사회주의”를 내걸고 개혁에 박차를 가한 이후 한동안 소련의 문학-예술계에는 불가코프 선풍이 불어 닥쳤다. 마야코프스키에게는 그와는 전혀 상반되는 현상이 발생하였고, [마야코프스키의 부활] (1990)을 쓴 카라프치예프스키는 그런 상황을 이렇게 기록한다: “시인에게 일어날 수 있는, 아마도 가장 무시무시한 일이 그에게 일어났다. 그는 자신에 대한 회화로 전화되었다. 오늘날의 젊은 독자는 바로 이런 회화로부터 시인 마야코프스키와 알게 되며, 때로는 이런 회화로 제한되고 있다.”<sup>49)</sup>

그로부터 10년 세월이 흘러 21세기 벽두에 우리는 서 있다. 소련이라는 나라는 지구상에서 사라졌고, 러시아가 그 자리를 대신한다. [목욕탕]에서 마야코프스키가 예견한 2030년의 전일적인 사회주의 지구를 꿈꾸기에 지금의 현실은 지나치게 척박하다. 그러나 루반가에 있는 마야코프스키 박물관은 여전히 건재하며, 불가코프의 희곡들은 러시아 연극계의 주된 레파토리이다. 시간과 더불어 그들이 남긴 작품들은 고전이 되었고, 이제 그들의 대화를 온전하게 복원하고 현재화하는 작업은 우리의 몫으로 남아 있다.

48) A. Ninov, s. 15. 카작에 따르면 “1955년에 [뚜르빈씨네의 나날들]과 [최후의 날들]이 비로소 출간되었고, 1962년에 [도주] (1928), [위선자의 간계] (1929)와 [돈 키호테] (1938) 초판이 발간되었다. 그러나 불가코프의 풍자작품들은 서방에서만 출판되었다.” W. Kasack, S. 72.

49) E. Jablovkov, s. 5-6에서 재인용.

## 참 고 문 헌

## 1차자료

Michail Bulgakov, *P'esy*, M., 1991.

Vladimir Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, M., 1958.

## 2차자료

Alpers, B., "Sud'ba teatral'nych tečenij", in: *Teatral'nye očerki*, tom II, M., 1977.

Boguslavskij, A./ Diev, V., *Russkaja sovetskaja dramaturgija, Osnovnye problemy razvitija 1917-1935*, M., 1963.

Ermilov, V., "O nastroenijach melkoburžuaznoj levnizy v chudožestvennoj literature", *Na literaturnom postu*, 1930, No. 4.

A. S. Griboedov, *Sočinenija*, M., 1988.

Kasack, W., *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, Stuttgart, 1976.

Korablev, A., "Vremja i večnost' v p'esach M. Bulgakova", in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg i chudožestvennaja kul'tura ego vremeni, Sbornik statej*, M., 1988.

Mikulašek, M., *Puti razvitija sovetskoj komedii 1925-1934 godov*, Praha, 1962.

Ninov, A., "O dramaturgii i teatre Michaila Bulgakova (Itogi i perspektivy izučenija)", in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg i chudožestvennaja kul'tura ego vremeni, Sbornik statej*, M., 1988.

Nusinov, I., *Put' M. Bulgakova, Pečat' i revoljucija*, 1929, No. 4.

Peters, J.-U., *Russische Satire im 20. Jahrhundert*, Muenchen & Zuerich 1984.

Petrovskij, M., "Michail Bulgakov i Vladimir Majakovskij", in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg i chudožestvennaja kul'tura ego vremeni, Sbornik statej*, M., 1988.



- Smeljanskij, A., *Michail Bulgakov v Chudožestvennom teatre*, M., 1989.
- Theater and Literature in Russia 1900-1930, A Collection of Essays*, ed. by L. Kleberg & N. Nilsson, Stockholm, 1984.
- Vachtin, B., "Bulgakov i Gogol': Material k teme", in: *M. A. Bulgakov-Dramaturg i chudožestvennaja kul'tura ego vremeni, Sbornik statej*, M., 1988.
- Michail Bulgakov, Vladimir Majakovskij: Dialog satirikov / Sost., vstu. st., komment.* E. A. Jablov, M., 1994.
- Michail Bulgakov, *Zapiski na manžetach, Rannjaja avtobiografičeskaja proza*, M., 1988.
- Russkij sovetskij teatr 1917-1921*, Otv. red. A. Jufit, L., 1968.
- Russkij sovetskij teatr 1921-1926*, Otv. red. A. Trabskij, L., 1975.
- Russkij sovetskij teatr 1926-1932*, Otv. red. A. Trabskij, L., 1982.
- 『러시아의 역사』, 니콜라이 라자노프스끼, 김현택 옮김, 서울 1982.
- 『마야코프스끼 전집 3, 미스제리아 부프』, 김규종 옮김, 서울, 1993.
- 『예세넨 시선, 자작나무 숲에서』, 박형규 옮김, 서울, 1986.
- 『여산 박형규 교수 화갑 기념 논문집』, 서울, 1992.
- 『러시아 소비에트 문학 제5·6집』, 서울, 1994.

**Резюме****Владимир Маяковский и Михаил Булгаков:  
Диалог драматургов****Ким Гю Зонь**

Обыкновенно считается, что В. Маяковский и М. Булгаков антипод в советской литературе и искусстве. Например, известный формулар — это В. Маяковский новатор, который ненавидел М. Булгакова и его произведения. М. Булгаков, традиционалист, который не любил Все. Мейерхольда, самого близкого поэту. Это, конечно, правильно. Но тем не менее между ними были литературные разговоры через драматические произведения, особенно «Мистерию-буфф», «Багровый остров» и «Баню». В этой статье изучены литературные заимствования, на пример, аллегория, символ, фразеология, образ и. т.д., сатиры против бюрократическую советскую современность, судьбы драматургов и смысл в настоящее время, в 21-ом век.