

주 제 어 러시아희곡, 불가코프, 몰리에르,
key words Russian Drama, Bulgakov, Moliere

불가코프와 몰리에르

- <위선자들의 밀교>를 중심으로*

김 규 종**

I. 서론

장 바티스트 몰리에르는 알렉산드르 푸쉬킨과 니콜라이 고골과 더불어 극작가 미하일 불가코프에게 의미심장한 인물로 간주되고 있다. 그런데 어째서 17세기 중반 루이 14세 치하의 프랑스 절대왕정 시기의 극작가 몰리에르가 불가코프에게 중요한 인물로 각인되었는가?: “어릴 때부터 나는 몰리에르를 읽었고, 되풀이해서 읽었으며 사랑해왔다. 작가로서 내가 형성되는데 그는 지대한 영향을 미쳤다. 수 세대에 걸치는 극작가들의 스승인 그의 개인, 즉 무대의 희극배우, 실패자, 우울증 환자, 사생활에서 비극적인 인간이 나를 사로잡았다.”¹⁾

희극배우이자 연출가이며, 극작가이자 극장장이었던 몰리에르는 서양 연극에서 윌리엄 셰익스피어와 베르톨트 브레히트와 더불어 하나의 거대한 건축물을 연상시킨다. 이런 측면은 불가코프가 무엇 때문에 극작가 몰리에르에게

* 이 논문은 2001년 경북대학교 교내 공모과제 연구비로 연구되었음.

** 경북대학교 노어노문학과 교수.

1) Грубин, А. (1988), “О некоторых источниках М. Булгакова <Кабала святош> (<Мольер>)”, 『М. А. Булгаков-Драматург и художественная культура его времени』, с. 141. 앞으로 이 논문집에 게재된 논문들을 인용할 경우에는 논문저자와 제목 및 『М.А. Булгаков-Драматург』로 표기하겠음.

이끌렸는지에 대한 하나의 중요한 단서를 제공한다: “학창시절에 불가꼬프는 배우와 오페라 가수가 되고 싶었다. 그 후에는 작가가 되리라는 확신이 생겨났다. 이상과 지향의 이중성, 자신의 내부에 두 가지를 결합하고자 하는 시도, 즉 상호 배타적인 정열과 열망이 운명적인 모습으로 불가꼬프의 삶에 동반되고, 그 삶에 반영되었던 것으로 보인다.”²⁾

성숙한 극작가이자 소설가로서 불가꼬프가 몰리에르에게 크게 경도되었던 시기는 대략 1929년으로 알려져 있다. 주지하듯이 1929년은 극작가 불가꼬프에게는 가장 어둡고 불행한 시기로 기록된다. 왜냐하면 1929년 1월에 <도주>의 시연이 금지된 것을 시작으로, 3월 6일에 ‘레파토리 선정 최고 위원회’ (이하 ‘위원회’ - 필자)가 불가꼬프의 모든 희곡작품들의 상연금지를 발표함으로써 극작가 불가꼬프의 이름이 소련의 연극계로부터 완전히 추방되었기 때문이다. 그 결과 3월 17일에 [바흐만고프 극장]에서의 <조야의 아파트>가 막을 내렸고, 4월에는 [모스크바 예술극장]에서 <뚜르빈씨네의 나날들>이 제거되었으며, 6월 초에는 [까메르느이 극장]에서의 <자춧빛 섬>의 마지막 공연이 이루어졌다.³⁾ 바로 이 엄혹한 시기에 불가꼬프는 극작가 몰리에르의 삶에 기초한 희곡 <위선자들의 밀교>를 창조하였던 것이다.

이 글에서는 1929년을 전후로 한 시기에 전개된 소비에트 러시아의 문화-예술계의 동향을 살펴보고, 그것에 기초하여 몰리에르와 불가꼬프가 직면하였던 절대권력과 예술가의 운명을 고찰하고자 한다. 그리고 희곡 <위선자들의 밀교>에서 불가꼬프가 몰리에르의 형상을 어떻게 포착하였는지를 고찰함으로써 양자간의 일정한 연관성을 추적해 보려고 한다.

II. 1929년의 문화-예술적 지형 변화

1928년 제1차 사회주의 5개년 계획을 실행하기 앞서 소련 공산당은 Л. 트로츠키와 지노비예프의 축출을 확인하였고, 트로츠키 반대파 75명을 제명하였으며, 『붉은 처녀지』의 편집장이자, 소련 문화혁명의 대표적인 이론가였던 А.

2) Стрельцова, Е. (1993), “В числе погибших быть не желаю...”, 『Парадокс о драме, Перечитывая пьесу 1920-1930 годов』, с. 246.

3) Соколов, Б. (1997), 『Три жизни Михаила Булгакова』, с. 395.

보론스끼를 체포하기에 이른다.⁴⁾ 이것은 이른바 ‘일국 사회주의’ 이론에 근거하여 소련을 세계 유일의 프롤레타리아 독재국가로 건설하겠다는 스탈린의 확고한 권력장악과 야심에 찬 의지의 발현이었다.

1928년에 소련의 문학과 예술에 투영된 변화를 J.-U. 페터스는 다음과 같이 요약한다: 1. 산업화와 집단화가 관철되기 위하여 문화혁명은 프롤레타리아의 계급적 이해관계에 집중되어야 한다. 2. 장기간에 걸쳐 진행되는 프롤레타리아 독재를 위하여 프롤레타리아 세계관의 헤게모니를 둘러싼 투쟁이 계속되어야 한다. 3. 사회주의 사회를 건설하는 새로운 인간유형을 창조하는 사회교육의 기능이 예술에 부여되어야 한다. 4. 맑스주의의 관점으로써만 예술가는 사회현실을 최대한 객관적으로 인식할 수 있다. 5. 개인과 집단, 개인과 사회의 변증법적 상관관계를 포착하기 위해서 프롤레타리아 작가는 19세기의 사실주의적 전통, 특히 뫼스또이를 따라야 한다. 6. 프롤레타리아 작가연합(РАПП; 이하 ‘라쁘’ - 필자)은 헤게모니 주장을 새로이 하며, 당의 도구임을 명백히 천명한다.⁵⁾

결국 트로츠키가 내세운 ‘영구혁명’의 이데올로기는 폐지되고, 프롤레타리아 독재의 장기화와 그에 따른 문화혁명이 마르크스 레닌주의를 기반으로 지속될 것이며, ‘라쁘’는 문학적 헤게모니를 행사하되, 그것의 방법론은 19세기의 사실주의에 기초한다는 것이다. 그러므로 이 시기에 ‘형식주의’에 대한 비판과 비난이 강화되었다는 사실 또한 우연한 일이 아니다.

1920년대 말의 러시아 문학에 부여되었던 사회적 의무에 대하여 소련 문학 연구자인 B. 마이는 다음과 같이 쓴다: “이미 20년대 말부터, 제1차 5개년 계획과 더불어 문학은 사회주의 건설의 경제적, 사회적, 정치적 목적에 훨씬 더 정향되었다. 사람들은 문학의 과제를 무엇보다도 선전, 선동 및 인민의 교육에서 보았다. 더욱이 긍정적인 본보기의 보급이 새로운 인간을 교육하는 가장 효과적인 수단으로 간주되었다.”⁶⁾

이런 상황 아래서 ‘풍자’를 둘러싼 광범위한 논쟁이 1929년에 『문학신문』을 통하여 다시 전개되었던 것이다. ‘라쁘’의 비평가들 가운데 풍자에 반대하

4) Peters, J.-U. (1980), 『Kunst als organisierte Erfahrung: Über den Zusammenhang von Kunst-Theorie, Literaturkritik und Kulturpolitik bei A.V. Lunačarskij』, S. 175.

5) 위의 글, S. 177-178.

6) Май, B. (1990), “Русская сатира после 1917-года”, 『Slawistik』, c. 355.

는 입장을 고수하였던 대표적인 인물이었던 B. 블룸은 풍자의 쓸모 없음과 그 전통의 종언을 선언하였다: “우리에게서 ‘후려갈기고’, ‘날카로운’ 풍자는 잘 진행되고 있지 않다. 아무런 두려움 없이, 완전히 노골적으로 이것을 인정해야만 한다... 풍자의 전통은 단절되었다... 이 무기는 우리의 국가체제와 사회에서 증오해야 할 잔존물들과의 투쟁에 더 이상 쓸모가 없다.”⁷⁾

물론 M. 로기와 같은 비평가들은 계급의 무기로서의 풍자의 가능성을 부정하는 블룸을 비판하면서 풍자의 사회적 유용성을 강조하였다: “블룸 동무는 풍자를 공격하였고, 예술작품들의 공통적인 가계로부터 방탕하고 거짓되며, 붕괴하는 존재로 풍자를 격리시켜 버렸다... 풍자는 계급의 분노로 노동자와 농민을 무장시키며, 적대자들이 은신하고 있는 비밀통로와 틈새를 드러낸다.”⁸⁾ 그러나 이런 견해는 B. 베쉬노프와 И. 누시노프 등과 같이 블룸에 동조하는 다수의 ‘라쁘’ 비평가들에게 밀려 소수 견해로 전락하고 만다.

신경제정책 시기의 유희국면은 사라졌고, 이제 ‘라쁘’가 문화-예술계 전반을 추동하는 중심세력으로 부상하게 되었으며, 그 과정에서 1929년 가을에 A. 루나차르스키도 교육인민위원 직위에서 물러나게 된다. 나아가 블라지미르 마야코프스키의 <목욕탕> (1930)을 둘러싼 논쟁들이 혁신적인 시인이자 극작가를 막다른 골목으로 몰아넣었던 점 또한 이 시기에 변화된 문화-예술적 지형에서 기인한다고 생각된다.⁹⁾ 따라서 <뚜르빈씨네의 나날들> (1926) 이후에 불가코프를 향하여 지속되었던 좌파들의 공세가 1929년을 기점으로 하여 폭발하였던 사실 역시 이런 현상들의 연장선상에서 이해 가능하다. 여기서 우리는 ‘라쁘’의 대표적인 연극 비평가들인 P. 삐켈과 누시노프의 논쟁적인 글들을 어렵지 않게 떠올릴 수 있다.¹⁰⁾

7) Блюм, В. (1929), “Возродится ли сатира?”, 『Литературная газета』, No. 6.

8) Роги, М. (1929), “Пути советской сатиры”, 『Литературная газета』, No. 14.

9) 이런 측면에서 페터스의 다음과 같은 지적은 타당하다: “마야코프스키가 자살하기 몇 달 전에 알았던 <목욕탕>의 완전한 부정은 문화정책의 선회를 알리는 것이었다... 문학적 풍자, 특히 풍자적인 극작품은 20년대 후반 이후에는 단지 개별적인 폐해와 사회주의 사회의 개별적인 구성원들의 반 규범적인 행위에 반대해야 하였으며, 반대할 수 있었고, 국가적이며 사회적인 질서 전체를 반대해서는 안 되었던 것이다.” Peters, J.-U. (1984), 『Russische Satire im 20. Jahrhundert』, München & Zürich, S. 86.

10) Пикель, Р. (1929), “Перед поднятием занавеса (перспективы театросезона)”, 『Известия』, No. 213 및 Нусинов, И. (1929), “Путь М. Булгакова”, 『Печать и революция』, No.

‘라쁘’ 비평가들은 불가코프의 희곡창조를 그들이 지향하는 새로운 소련사회에 무용하며 유해한 것으로 수용하였다. 그들이 보기에 극작가 불가코프는 <뚜르빈씨네의 나날들>에서 백위군에 대한 동정적이며 긍정적인 재평가를 시도하였고, <조야의 아파트>에서는 노골적인 포르노그라피를 선보였으며, <자줏빛 섬>에서는 혁명적인 이데올로기를 공격하였던 것이다. ‘라쁘’ 비평가들에 의한 텍스트의 오독 원인을 독단주의와 좌익 소아병에서 포착하면서 A. 니노프는 이렇게 쓴다: “불가코프의 동시대 비평, 특히 라쁘 비평은 언제나 그를 무시하였으며, 거의 예외 없이 불가코프 극문학의 의미, 사유 및 규모를 얼마간이라도 객관적으로 평가할 수도 없었고, 평가하고자 하지도 않았다... 그 대신에 비평은 정치적인 의심과 편협성을 스탈린 시대의 국가 이데올로기의 요소로 전화하기 위하여 열심히 노력하였다.”¹¹⁾

특히 1928년 12월 11일 [까메르느이 극장]에서 초연되어 28/29 시즌에 62회의 상연을 기록한 <자줏빛 섬>은 당대의 대표적인 좌파연극에 대한 강렬한 패로디이자, 당대의 문화정책에 대한 비판으로 수용되었다: “<자줏빛 섬>은 프세볼로트 메이예르홀드가 상연한 C. 드레찌야코프의 <울어라, 중국아!>에서부터 말리이 극장에서 상연된 빌-벨로셰르코프스끼의 <키를 좌현으로>에까지 이르는 좌파 연극의 미학을 패로디적으로 흡수하였다... 작품의 참여함은 예술가를 노예이자 찬미가로 만드는 새로운 문예정책의 내밀한 본질을 건드리고 있었다.”¹²⁾

<자줏빛 섬>에서 극작가는 당대에 습관적으로 이루어졌던 이데올로기적인 상연을 조롱하면서 소련 극문학과 연극을 말살하는 창조의 자유부재를 말하고자 하였던 것으로 알려져 있다. 그러나 작품에는 이보다 복잡한 창조의 모멘트들이 내재해 있으며, 따라서 <자줏빛 섬>은 극작가 불가코프의 20년대 창조작업의 결산으로 생각될 수 있다: “희곡의 주제에는 극작가 자신의 운명, 즉 <뚜르빈씨네의 나날들>과 <조야의 아파트>의 상연상의 난관에 관여하면서 불가코프가 지나갔던 기진맥진한 시연의 위태로운 모멘트들이 반영되었다. <자줏빛 섬>은 1920년대 말에 도래하였던 스탈린주의의 조건에서 관료주의적인 강압정책에 대한 전례 없는 도전이었고, 언론의 자유에 대한 억압과 창

4 참조.

11) Нинов, А. (1988), “О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения)”, 『М.А. Булгаков-Драматург』, с. 13.

12) Смелянский, А. (1989), 『Михаил Булгаков в Художественном театре』, с. 149.

조의 자유에 대한 당국의 제약에 반대하는 노골적으로 연표된 저항이었다.”¹³⁾

III. 절대권력과 예술가의 운명

자전적인 성격의 소설 <극장소설> (1936)에서 불가코프는 신출내기 극작가로 데뷔하게 된 주인공 막수도프의 심정을 절절하게 기술한다: “나는 서둘러 독립극장으로 갔다... 가운데 문에 붙어 있는 변변치 않은 포스터가 눈에 들어왔다. 나는 읽었다. 이번 연극 시즌의 공연목록... 막수도프 - <검은 눈>. 나는 멍청하게 입을 벌리고 보도에서 있었는데, 그때 내 돈지갑이 왜 도둑맞지 않았는지 이상할 정도였다. 나는 오가는 사람들에게 떠밀리기도 하고, 무엇인가 불쾌한 말을 듣기도 하였지만, 그래도 버티고 서서 포스터를 바라보았다.”¹⁴⁾

소포클레스, 로페 데 베가, 셰익스피어, 쉴러, 오스트로프스키 등과 같은 러시아와 세계 연극의 고전대가들의 작품과 나란히 자신의 희곡 <검은 눈> (<Чёрный снег>)이 공연될 것이라는 포스터를 보았을 때 그의 심정이 어떠했겠는가! 바로 그런 상황의 가감 없는 묘사는 1926년 10월 5일 [모스크바 예술극장]에서 <뚜르빈씨네의 나날들>이 초연되었을 당시의 극작가 불가코프의 ‘내면 풍경’이었을 것이라고 우리는 어렵지 않게 짐작할 수 있을 것이다. 그로부터 불과 세 해가 경과한 1929년 가을 연극시즌에 모든 극장이 자신의 희곡상연을 줄줄이 포기했을 때 극작가의 흥중에는 또 무슨 생각이 흐르고 있었을까?

여기에 그 하나의 단서가 있다: “... 같은 날 (1929년 9월 3일 - 필자) 불가코프는 청원을 들어달라고 부탁하면서 고리끼에게 통보한다. <<나의 피로와 절망은 끝이 없습니다. 아무 것도 쓸 수 없습니다. 모든 것이 금지되었고, 나는 파멸하였으며, 완전한 고독 속에서 쫓기고 있습니다. 그의 작품이 존재할

13) М.А. Булгаков (1990), 『Собрание сочинений в пяти томах』, том 3, Пьесы, с. 636. 이와 관련하여 스프렐소바는 다음과 같은 흥미로운 견해를 언급한다: “팜플렛 <자쫓빛 섬>은 작가의 고백에 따르면, 소련에는 창조의 자유가 없다는 사실에 대한 것이다. 그래서 극작가는 정부 당국에게 보낸 편지에서 단지 출판의 자유에 대해서만 기술했지만, <자쫓빛 섬>은 시연에서 작가 (문학), 연출가-극장장 (연극예술), 지휘자 (음악예술), 문화관리 (사바 루끼치), 화산폭발 (혁명), 영국선원 (세계혁명)을 뒤섞으면서 희곡-패로디의 형식으로 창조를 혁명적 이데올로기의 우위라 불릴 수 있는 것과 충돌시킨다.” Стрельцова, с. 250.

14) 마하일 불가코프(1990) 『극장』, 김영국 옮김, 77-78쪽.

수 없는 나라에서 무엇 때문에 작가를 붙들어 두는 겁니까? 인도적인 결정을 부탁드립니다. 저를 풀어 주십시오.>>”¹⁵⁾

이렇게 어려운 상황 아래서 <위선자들의 밀교>는 창조되었다: “작가가 <위선자들의 밀교>라 부른, 몰리에르에 대한 희곡의 초판은 작가 자신의 표현에 따르면, 1929년 후반기의 엄청나게 힘든 상황 속에서 창조되었다. ‘엄청나게 힘든 상황 속에서’라는 말에 감추어져 있던 것은 오늘날 잘 알려져 있다. 광포한 반 불가코프 캠페인이 언론에서 지속되고 있었다.”¹⁶⁾

사면초가의 상황에서 극작가 불가코프가 비극적인 몰리에르의 전범에 눈을 돌렸을 것이라는 가설은 설득력 있는 것으로 생각된다: “가련하고도 피로 물든 대가 몰리에르의 형상은... 친밀한 문학적 의미로 가득 차 있다. (전혀 근거가 없는 것은 아니지만) 독자들에게는 소설가이자 극작가인 불가코프가 몰리에르의 형상에서 자신을 반추하고, 자기의 상황을 몰리에르의 그것과 비교하며, 몰리에르의 운명에서 자기 운명의 신비를 보고, 프랑스 대가의 이야기들을 교훈이자 질책으로 만들고 있다는 인상이 생겨난다.”¹⁷⁾

<위선자들의 밀교>에서 불가코프가 시종일관 관심을 두고 있는 몰리에르의 작품은 <타르튀프>이다. <타르튀프>는 몰리에르가 남긴 30작품 가운데 열 세 번째 희극으로 1664년 5월 12일 초연되었다.¹⁸⁾ 이 작품은 초연 직후 공

15) Соколов, с. 252.

16) Грубин, с. 140. 이런 측면 이외에도 당시의 불가코프가 직면했던 어려움을 소콜로프는 다음과 같이 덧붙이고 있다. 즉, 불가코프는 작가로서의 그를 지켜주지 못하는 [전 소련 작가동맹] (Всероссийский союз писателей)으로부터 1929년 10월 2일 탈퇴함으로써 고립무원의 상황이 가중되었으며, 같은 해 10월 14일에는 [모스크바 예술극장]이 공연금지를 이유로 그의 희곡 <도주>에 지불한 선금을 돌려달라고 요구했다는 것이다. 바로 이런 상황 아래서 <위선자들의 밀교>가 착수되었다고 소콜로프는 기술한다. Соколов, с. 252-253. 한편 니노프는 <위선자들의 밀교> 창작사와 관련된 몇 가지 정보를 다음과 같이 제시한다: “희곡 <위선자들의 밀교> 초판은 1929년 12월에 완성되었으나, ‘위원회’가 상연을 금지한 후에 불가코프는 몇 차례에 걸쳐 작품 텍스트를 손보았다. 그 결과 작가가 인정한 새로운 제목인 <몰리에르>의 제2, 제3판이 나타났다 (1930-1931). 1935년 5월 [모스크바 예술극장]에서 시연이 재개됨으로써 불가코프는 극장의 요구에 따라 희곡에 새로운 손질을 가하였다.” Нинов, с. 10.

17) Петровский, М. (1988), “Михаил Булгакови и Владимир Маяковский”, 『М.А. Булгаков - Драматург』, с. 375.

18) 몰리에르 (2000) 『타르튀프·서민키족』, 극예술 비교연구회 옮김, 207쪽. 앞으로

연이 금지되었으며, 세 차례에 걸친 청원 끝에 1669년 2월 5일 몰리에르의 [팔레 루아얄 극장]에서 상연이 허가되었다. 44회의 연속공연을 기록한 <타르튀프>는 같은 해 3월 15일 출판 허가를 받아, 3월 23일 처음으로 햇빛을 본 것으로 알려져 있다.

루이 14세가 좋아하였던 극작가이자 배우였던 몰리에르의¹⁹⁾ 작품 <타르튀프>는 독실한 신앙을 내세우지만, 그 내면에는 허위와 위선이 가득 찬 카톨릭 신자 타르튀프를 풍자하는 희극이다. 바로 그런 까닭에 몰리에르의 희극은 파리의 카톨릭 지도자들에게 엄중한 비판의 대상이 되었다: “파리의 생 바르텔르미 교구의 주교인 피에르 룰레가 몰리에르에 반대하는 팜플렛을 썼으며 (1664년 8월 4일), 파리의 대주교 아르두앵 드 페레픽스가 <타르튀프>의 공연과 독서를 금지하기도 하였다 (1667년 8월 11일).” (207-208쪽)

태양 왕 루이 14세가 자신의 절대권력을 드러내기 위하여 문학과 예술을 옹호했음은 주지의 사실이다.²⁰⁾ 17세기 프랑스 고전주의의 개화와 정점에 루이 14세가 자리하고 있었으며, 그 스스로 발레의 무용수로 춤을 추었다는 사실은 예술을 통한 권력의 유지와 고양이 어떻게 가능하고 유용한지를 웅변적으로 보여준다. 평생 몰리에르를 옹호하였던 루이였지만, <타르튀프>와 몰리에르에 대한 교회권력의 집요한 비난과 거부의 목소리 때문에 몇 년 동안의 공연금지 명령을 내리지 않을 수 없었다.

<타르튀프>가 완전한 공연과 출판 허가를 받은 다음 몰리에르가 몸소 쓴 <타르튀프> 서문에서 우리는 희극예술에 대한 극작가의 견해를 명시적으로 포착할 수 있다: “우리는 연극이 교화를 위한 커다란 장점을 지니고 있음을 보았다. 진지한 도덕적 표현들은 대개 풍자적인 표현들보다 그 효과가 덜하

별다른 인용 없는 몰리에르와 <타르튀프>에 대한 정보는 이 책에 따른다. 필요하다면 여겨지는 경우 본문에 이 책의 쪽수를 밝히도록 하겠다.

- 19) 루이 14세는 문인에게 내리는 특별 연금 1천 리브르를 매년 몰리에르에게 하사하였고 (1663년), 몰리에르의 첫 아들인 루이의 대부가 되었으며 (1664년), 몰리에르의 극단에 7천 리브르의 연금을 지급하고, 왕실 극단이라는 칭호를 내렸다 (1665년).
- 20) 이것에 대해서는 작년에 상영되었던 제라르 코르비오 감독의 영화 [왕의 춤]이 웅변적으로 보여주고 있다. 영화는 이탈리아 출신의 작곡가 장 바티스트 륄리 (1632-1687)와 극작가 몰리에르의 두 인물이 어떻게 루이 14세와 교감하였는지를 재현한다. 이것에 대한 보다 자세한 것은 필자의 홈페이지에 (<http://bh.knu.ac.kr/~gjkim>) 실려 있는 “[왕의 춤]: 절대권력과 예술의 관계에 대한 고찰”을 참조할 것.

다... 그러면 아마도 희극이 유쾌한 교훈을 통하여 사람들의 단점을 꾸짖는 독창적인 시에 다름 아니며, 그것을 부당하게 금지할 수 없다는 것을 알게 될 것이다... 인간이 오락을 필요로 한다는 사실을 가정한다면, 희극보다 더 순수한 오락을 찾을 수는 없다고 나는 주장한다.” (11-16쪽)

위대한 희극배우이며 극작가인 몰리에르는 웃음을 통한 사회 병리현상의 예방과 치유의 기능을 희극에서 보았으며, 그것은 계몽주의 시기의 연극미학의 두 가지 핵심개념인 ‘오락’과 ‘교훈’을 선취하는 것이기도 하다. 웃음에 대한 몰리에르의 이런 견해는 H. 베르그송에 의하여 다시 한 번 뒷받침된다: “질병이 일정한 과도함을 징별하는 것과 동일하게 웃음은 일정한 오류를 징별한다... 웃음은 파도가 모래 위에 남겨놓은 거품과도 같은 것이다. 그것은 사회생활의 표면에 생겨난 폭동을 가리킨다. 웃음은 이런 동요의 민첩한 윤곽을 순간적으로 스케치한다.”²¹⁾

그러나 중세의 엄숙주의와 경건주의를 떨치지 못했던 당대의 프랑스 교회 권력은 몰리에르의 <타르튀프>를 용인할 수 없었고, 루이에게 공연금지를 요청하였던 것이다. 이런 난관을 극복하기 위한 극작가의 노력은 세 차례에 걸쳐 태양 왕에게 청원서를 올리는 것으로 나타났다. 이와 유사한 상황이 불가꼬프에게도 전개된다. 1929년 3월 6일 ‘위원회’가 불가꼬프의 모든 희곡 상연금지를 결정함으로써, 3월 17일 <조야의 아파트>가 마지막으로 상연되는 것을 시작으로 차례차례 자신의 작품들이 연극무대에서 사라지는 것을 목도한 불가꼬프는 같은 해 7월에 스탈린과 M. 깔리닌에게 해외이주를 요청하는 편지를 발송한다.²²⁾

21) Bergson, H. (1988), 『Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen』, Darmstadt, S. 124-125.

22) Соколов, с. 395. 자신의 이러한 요구가 관철되지 않자 불가꼬프는 같은 해 9월에 중앙집행위원회 의장인 A. 에누끼드제와 M. 고리끼에게 해외이주를 요청하는 편지를 다시 발송한다. 하지만 이런 요청은 계속 묵살되었고, 불가꼬프는 1930년 3월 28일 소련정부에게 단호한 요청을 담긴 편지를 다시 보낸다: “나는 소련 정부가 시급하게 나의 아내 류보피 예브게니예브나 불가꼬바를 동반하여 내가 소련의 국경을 떠나도록 명령하기를 요청한다. 소련당국의 인도주의에 호소하면서 나는 자기의 조국에서 쓸모 없는 작가인 나를 너그럽게 방면하기를 부탁한다. 만일 내가 기록한 것이 무근거하며, 내가 소련에서 평생 침묵하는 것이 운명이라면, 소련당국에게 부탁하니, 나의 본업에 따라 내게 일자리를 제공하고, 나로 하여금 정식 연출가로서 극장에서 일하라고 명령하기를 부탁한다.” Стрельцова, с. 269. 이런 형식

<타르튀프>의 공연금지만을 제외한다면 몰리에르가 루이 14세의 절대권력의 총애와 비호를 받으며 상당히 자유롭게 창작활동을 했다면, 불가코프는 선배 극작가가 상상하기 어려운 질곡의 길을 걸었음이 분명하다. 왜냐하면 1929년 2월에 스탈린은 ‘라쁘’의 대표적인 극작가이며 영웅-혁명적 드라마 <폭풍우>의 작가이자 열렬한 반 불가코프주의자였던 빌-벨로셰르코프스끼에게 <도주>에 대한 반대의 입장을 분명히 하였고, 그것이 바로 극작가 불가코프를 향한 박해의 신호탄이었기 때문이다.²³⁾

이런 측면에서 살펴본다면 <타르튀프>의 피날레 장면은 극작가 몰리에르에게 내리는 자애로운 태양 왕의 은총처럼 보인다. 희극에서 난마처럼 뒤얽힌 사건을 손쉽게 해결하는 집행관은 그리스 고전비극에서 등장하는 “Deus ex machina”를 연상시키며, 극작가는 집행관의 입을 빌어 루이 14세에 대한 찬미를 아끼지 않는다: “폐하의 눈은 사람의 마음속까지 훤히 들여다보셔서 사기꾼들의 간계도 통하지 않지요... 폐하께서는 절대권력으로 당신의 모든 재산이 자에게 상속한다는 계약서를 파기하시고, 또 피난중인 당신의 친구와 밀통한 죄도 용서하시겠습니다.” (100-101쪽) 그러므로 국왕의 성은에 감응하는 오르공의 마지막 대사는 몰리에르의 내면을 있는 그대로 드러내고 있는 것이다: “기꺼이 발아래 엎드려 폐하께서 베풀어주신 후의에 감사드립니다.” (102쪽)

<뚜르빈씨네의 나날들>은 1920년대 중반 소련의 문화-예술계에서 소란스러운 논쟁을 불러일으켰으며,²⁴⁾ 그후의 <조야의 아파트>와 <자춧빛 섬> 역시 좌파 비평가들, 특히 ‘라쁘’ 비평가들의 끊임없는 공격대상이 되었다. 비록 <뚜르빈씨네의 나날들>의 열렬한 관객이었지만²⁵⁾ 스탈린은 정치적-사회적

의 편지는 그 후에도 몇 차례 반복되었다. 이에 대한 자세한 내용은 Соколов, с. 396-400 참조.

23) 이 점에 대하여 스펠란스끼는 매우 흥미로운 견해를 제시한다: “... 불가코프에게 호의를 가지고 있었으며, 해아릴 수 없을 정도로 <뚜르빈씨네의 나날들> 공연에 자리하였던 스탈린이 어째서 그 공연을 금지하였는가? 누가 그로 하여금 그렇게 하도록 했는가? <도주>의 금지와 관련하여 당시에 모스크바 연극계에 돌아다니고 있던 스탈린의 말을 빠벨 마르코프가 이렇게 전했다: “내가 품소물에게 양보했다.” (강조 - 필자) Смелянский. А. (1994), “Театр Михаила Булгакова: Тридцатые годы, М.А. Булгаков”, 『Пьесы 1930-х годов』, с. 4.

24) 이것에 대한 보다 자세한 내용은 『여산 박형규 교수 화갑 기념 논문집』에 들어 있는 줄고 “M. 불가코프의 희극 <뚜르빈씨네의 나날들 연구>”, 276-283쪽 참조.

25) 노비코프에 따르면 스탈린은 15차례에 걸쳐 <뚜르빈씨네의 나날들> 공연을 관람

상황에 따라 행동하였으며, 궁극적으로는 창조적 소수자에 속해 있었던 불가코프에게서 은총의 손길을 거두어버린다: “이런 <불길하고 어두운 세력>이 (작가의 창조적 자유를 압살하는 세력 - 필자) 모든 것을 절멸시키는 권력을 느닷없이 획득한 이런저런 <좌파> 비평가들이나, 시기에 가득 찬 극작가들을 의미한다고 생각한다면 대단히 천진한 일일 것이다. 엄청난 공격성에도 불구하고 ‘라쁘’ 가담자들은 최고의 인형 조종자의 손아귀 속에 들어 있는 자동인형들에 지나지 않았다.”²⁶⁾

1930년대에 소련당국으로부터 박해받았던 시인 O. 만델쉬탐에게 만나 아흐마또바가 보여준 것 같은 영웅적인 용기를 구현하지는 못했지만, 불가코프가 자신이 처한 부당한 상황에 적극적으로 대응해 나가고자 했던 것만은 분명해 보인다. 그리고 바로 이런 이해에 의지할 때 권력과 예술가의 관계에 대한 불가코프의 사유를 올바르게 독서할 수 있는 것으로 생각된다. 예컨대 <위선자들의 밀교>와 더불어 절대권력의 압제에 쓰러져 가는 창조적인 시인의 운명과 고독을 다룬 <최후의 날들> (<뿌쉬긴>: 1935) 역시 이런 맥락의 연장선 위에 자리하고 있다: “예언가이자 代贖의 희생인 예술가의 형상은 불가코프에게서 특별한 색조를 얻는다. 허약하며 박해받고, 의지할 곳 없는 예술가는 지상에서 자신의 과업을 수행하도록 예정되어 있으나, 그것을 독자적으로 수행할 수 없다. 악의 조직적인 힘에 의하여 십자가에 못 박힌 그는 어떤 강력한 비호자의 도움에 의지한다... 그러나 어떤 순간에 그는 팔려 나간다. (배반당한다). 그를 구해야 마땅하거나, 혹은 구할 것처럼 보이는 자가 지극히 무자비하게 그리고 모욕적인 방식으로 창조자를 파멸시킨다. <밀교>에서 <고인의 수기>에까지, <뿌쉬긴>에서 죽기 직전의 마지막 희곡 <제비의 등지> 창작의 도에 이르기까지 대가와 권력의 상호관계라는 이런 도식은 불가코프에게서 언제나 재현되며, 몰리에르에 대한 희곡에서 가장 두드러지고 완전하게 재현되어 있다.”²⁷⁾

하였다고 한다. Новиков, В. (1986), “М.А. Булгаков-Драматург”, 『Михаил Булгаков, Пьесы』, с. 7.

26) Смелянский, А. (1989), 『Михаил Булгаков в Художественном театре』, с. 155.

27) Смелянский, А. (1994), 『Театр Михаила Булгакова: Тридцатые годы, М.А. Булгаков』, с. 16.

IV. [위선자들의 밀교]에서 불가코프가 포착한 몰리에르의 형상

몰리에르는 이미 18세기 제정 러시아에서 널리 알려져 있었으며,²⁸⁾ 20세기에 들어와서도 그의 대표적인 희극들인 <수전노>, <서민귀족>, <타르튀프>, <상상병 환자> 등이 널리 공연되었다. 이른바 ‘몰리에르 시기’는 불가코프의 창조적인 삶에서 거의 3분의 1에 달하는 7년 동안 지속되었다: <위선자들의 밀교> (1929-1936), <정신 나간 쥬르뎡> (1932), <몰리에르씨의 생애> (1933), <수전노> (번역; 1936).²⁹⁾

<위선자들의 밀교>에서 불가코프는 세 방향에서 몰리에르의 형상을 추적한다: 연극생활과 몰리에르, 루이 14세와 몰리에르, 종교권력과 몰리에르. 이런 개인적이고 사회적인 관계들 속에서 몰리에르는 매우 구체적이며 살아 있는 형상으로 우리에게 다가온다. 그러나 불가코프는 이 희극에서 실제적이며 역사적인 사건에 기초한 인물 몰리에르의 창조가 아니라, 1930년대의 소련이라는 시-공간에서 포착한 불가코프 나름의 고유한 인물 몰리에르 창조에 초점을 맞추고 있다: “나는 역사적 연대기가 아니라, 낭만적인 드라마를 썼다. 낭만적인 드라마에서는 완전한 전기적인 정확성이 불가능하며 필요하지도 않다. 희극의 극적인 강화와 예술적인 채색에 복무하는 일련의 변화를 나는 허용하였다.”³⁰⁾

28) 이것과 관련하여 그루빈은 다음과 같이 쓴다: “18세기에 러시아에 전문극장이 나타나게 되자 몰리에르는 러시아에서 제2의 조국을 얻게 되었다. 그의 희극들이 끊임없이 러시아 연극무대에서 상연되었던 것이다. 그리보예도프, 고골, 오스트로프스키는 몰리에르를 자기네의 정신적인 스승으로 생각하였다.” Грубин, с. 146. 그러나 19세기 제정 러시아의 대표적인 문학 비평가였던 В. Беллинский는 몰리에르에 대한 반감을 드러낸 바 있다: “모든 사람들에게는 나름의 기이한 점들이 있다. 내게도 마찬가지다. 나는 세상에서 무엇보다도 다음의 두 가지를 좋아하지 않는다. 몰리에르와 보드빌이다.” Беллинский, В. (1954), *«Полное собрание сочинений»*, том 2, с. 389.

29) 몰리에르와 관련된 불가코프의 창조에서 러시아어 번역작품인 <수전노>를 제외한 일련의 작품들에 대하여 노비코프는 이렇게 쓴다: “몰리에르에 대한 희극 <위선자들의 밀교>에서 불가코프는 천재의 비극을 결정하였던 극적인 상황의 발현에 주의를 집중하였다... 극작가 몰리에르의 내부 실험실을 통찰하기 위하여 불가코프는 우아한 희극 <정신 나간 쥬르뎡>을 쓴다. 몰리에르의 개인성을 떠올리기 위하여 그는 1933년에 전기적인 증편소설 <몰리에르씨의 생애>를 쓴다.” Новиков, с. 34.

30) Смелянский, А.(1989), *«Михаил Булгаков в Художественном театре»*, с.260에서 재인용.

불가코프는 <위선자들의 밀교>에서 극장 → 궁정 → 집 → 교회 → 궁정 → 집 → 극장이라는 장소의 도식을 통하여 찬란하고 영광스러웠던 몰리에르가 어떻게 초라하고 허접하게 몰락하여 죽음에 이르는지를 일목요연하게 보여 준다. 이 도식에서 무엇보다도 흥미로운 대목은 교회가 궁정과 극장과 집의 공간들 사이에서 한가운데 자리하고 있다는 사실이다. 즉, <위선자들의 밀교>는 교회의 장면들에서 나머지 장면들이 파생되어 나가는 방사상의 구조를 제시하고 있으며, 이 점은 몰리에르가 파멸하게 되는 궁극적인 원인 제공자를 극작가 불가코프가 어디에서 포착하고 있는지를 제시하는 하나의 자료라고 생각된다.

연극생활과 결부된 몰리에르의 형상은 [팔레 루아얄 극장]과 그의 집에서 상보적으로 드러난다. 왜냐하면 몰리에르의 경우에 극장에서의 삶과 집에서의 사생활이 물레의 씨줄과 날줄처럼 서로 긴밀하게 엮물려 있기 때문이다. 희곡의 제1막에서 희극배우 몰리에르는 루이 14세가 자리한 공연을 성공리에 마치고서 국왕의 부름을 받들어 즉흥적인 막간극 형식을 통하여 태양 왕을 기린다. 하지만 위대한 배우는 절대 권력자보다 먼저 희극의 신을 부른다:

“뮤즈여, 나의 뮤즈여, 오 교활한 희극의 여신이어!/ 밤마다 그대의 외침을 듣고서/ 팔레 루아얄의 빛 속에서 나는.../ 스가나렐의 가발을 쓴다네.”³¹⁾

그 다음에 몰리에르는 희극배우로서의 어려움을 토로하고, 국왕의 하중을 노래한다. 보잘것없는 역할의 희극배우지만 몰리에르는 루이가 통치하는 시기에 연기한다는 사실 자체를 영광스러워하면서 태양 왕을 찬미한다:

“당신은 우리를 위하여 왕의 부담을 지고 계십니다./ 저는 하찮은 역을 맡은 광대입니다./ 그러나 그대의 시대에 연기한다는 사실로 이미 저는 영광스

31) Михаил Булгаков (1986), 『Пьесы』, <Кабала святош (Мольер)>, Москва, с. 191. 앞으로 이 책에서의 작품 인용은 본문에 쪽수만을 표기하겠음. 이 장면은 <뚜르빈씨네의 나날들>에서 니꼴까의 피날레 대사를 연상시킨다. 빼뜰류라 도당과 게뜨만 세력을 몰아내고 끼예프에 입성하는 '붉은 군대'의 오케스트라가 '인터내셔널'을 연주하는 소리를 들으며 그는 말한다: “여러분, 오늘밤은 새로운 **역사적인 희곡**을 위한 서막입니다.” (강조 - 필자) 위의 책, 122쪽. 끼예프를 지배하게 될 새로운 세력의 등장에 대해서가 아니라, 새로이 창조될 희곡을 언급함으로써 불가코프는 (습작기의 극작품들이 존재했지만, 진정한 연극사적인 의미에서 볼 때) 자신의 처녀 희곡인 이 작품에서 정치권력 (볼셰비끼 정권)에 대한 예술 (희곡)의 우위를 설파하고 있는 것처럼 보인다.

럽습니다./ 루이!.. 위대한!../ 프랑스의!!!/ 왕이시여!!!” (192쪽)

여기서 우리는 국왕과 일대일 대응관계를 설정하고 있는, 겸손하지만 담대하고 자신만만한 극작가이자 희극배우인 몰리에르를 대면한다.

상승하는 몰리에르의 기세는 패배를 모르며 그것은 제2막의 궁정장면에서 다시 입증된다. 몰리에르에게서 사탄을 보는 대주교 샤론의 반대에도 불구하고³²⁾ 태양 왕은 <타르튀프>의 상연을 허가함으로써 극작가에 대한 국왕의 확고한 비호를 보여준다. 이런 환희의 절정에서 몰리에르는 어린 아내 아르망드와 극단의 배우 무아롱의 밀회를 목격함으로써 관객은 그를 향해 덮쳐오는 어두운 그림자를 감지하게 된다. 이 장면에서 등장인물들의 대사는 연극생활과 실제 배역의 대사를 보여줌으로써³³⁾ ‘세계는 극장이고, 인생은 연극’이라는 셰익스피어의 명제가 얼마나 적실하게 몰리에르의 개인사에서 실현되고 있는지를 입증한다.

제3막에서 불가꼬프는 <타르튀프>의 작가가 파멸하게 되는 근본적인 동인을 제공하는 17세기 프랑스 절대왕정 시기의 교회권력을 날낱이 보여준다. 여기서 대주교 샤론은 가면을 쓰고 있는 ‘성서 카발라’³⁴⁾ 회원들을 인도한다. 교

32) 몰리에르가 <타르튀프>를 통하여 신을 부정하고, 성직자들을 조롱하고 있다고 생각하는 샤론의 입장을 웅변적으로 보여주는 인물은 실성한 바르톨로메 사제이다. 그는 루이 14세에게 이렇게 말한다: “그대의 옥좌 밑등을 감아먹는 독충이자 무신론자, 그의 이름은 장-바티스트 몰리에르입니다. 혐오스러운 작품 <타르튀프>와 함께 그자를 광장에서 불태우소서.” (204쪽)

33) 분노한 몰리에르가 무아롱을 집에서 쫓아내려고 하자 양아들은 이렇게 응수한다: “당신은 미쳤어요. 정말이에요, 아버지. 진짜 스가나렐이군.” (210쪽) 무아롱은 몰리에르의 집을 나가기 직전에도 “저주받을 스가나렐!”이라고 외친다. (강조 - 필자) (211쪽) 이런 측면을 고려한다면 스펠란스키의 다음과 같은 지적은 사태의 핵심을 찌르고 있다: “... 현실이 어떻게 연극의 대상이 되며, 연극이 어떻게 제2의 현실이 되는지를 우리는 본다. 여기서 사람들은 연극을 통하여 삶을 이해하며, 그런 인식방법은 극장의 사람들에게는 완전히 이해 가능한 것으로 되는 것이다.” Смелянский, А. (1994), “Театр Михаила Булгакова: Тридцатые годы, М.А. Булгаков”, с. 17.

34) ‘성서 카발라’ (Кабала Священного писания)와 관련하여 그루빈의 설명을 참조할 필요가 있을 듯하다. 이 집단의 활동은 ‘성찬회 (Общество Святых Даров)’라는 명칭으로 시작되었다. ‘성찬회’는 1627년부터 1666년까지 프랑스 전역에 존재하였던 비밀 종교조직으로 ‘위선자들의 밀교 (Кабала святом)’라는 호칭을 얻게 되었다고 한다. ‘성찬회’는 부도덕과 이단과의 투쟁을 전개하였으며, 그것을 핑계로 자유사상을 억압하였고, 밀교와 중상을 일삼았으며, 더러는 반대자를 화형에까지 처했다고 한

회의 지하실에서 몰리에르를 파멸시킬 목적으로 샤론은 몰리에르의 근친상간에 대한 무아롱의 자백을 확보한다. 그와 아울러 대주교는 몰리에르의 희곡 <돈 주앙>을 이용하여 궁정무력의 대표자인 애꾸눈 도르시니 후작을 천재적인 극작가의 적대자로 만드는데 성공한다.

여기에 그치지 않고 샤론은 임종을 눈앞에 둔 마들렌느의 고해성사를 통하여 아르망드가 몰리에르의 딸일 가능성이 있음을 확인한다. 아르망드의 죄를 사하겠다는 샤론은 이제 악마의 형상으로 전화되어 있다:

아르망드가 고해실로 들어선다. 빨 달린 모자를 쓴 샤론이 무시무시한 모습으로 나타난다. 그는 악마의 표지인 반대성호를 서둘러 몇 차례 아르망드에게 갖는다. (219쪽)

불가꼬프는 이 장면에서 절대권력에 기생했던 종교권력의 실태를 생생하게 보여주었던 것이다: “왕의 주변에는 인간의 얼굴들이 아니라, 가면들이 자리한다... 독재는 국가에서 단일한 종교를 요구하였고, 따라서 그가 통치하던 시기의 국가에서 종교적 편협성은 특히 강력하였다... 바로 이런 토대 위에서 악명 높은 ‘성찬회’가 발생한다.”³⁵⁾

샤론이 원하던 것처럼 이제 루이 14세는 더 이상 몰리에르의 비호자가 아님을 단호하게 선언한다. 마들렌느가 죽고, 아르망드는 그를 버리고 떠났으며, 심장 발작으로 걸기에도 힘든 불쌍한 늙은이가 초라한 몰골로 태양 왕의 청천벽력 같은 선고를 들은 것이다. 그런 몰리에르 앞에 대주교 샤론이 등장하여 두 사람 사이에 불꽃튀는 대화가 오고간다:

몰리에르. (샤론을 보자 생기를 찾기 시작한다. 지금까지 그는 의자에 가슴을 대고 있었는데, 몸을 일으킨다. 두 눈이 빛나기 시작한다.) 아, 신부님! 만족하시오? 이건 <타르튀프> 때문이오?.. 어떤 친구들이 내게 말하더군요. “악마 같은 수도사를 써보시지요”라고 말이오. 그래서 난 당신을 그렸던 거요. 어디서 당신보다 나은 악마를 찾아낼 수 있겠소?

샤론. 난 당신 때문에 슬프오. 왜냐하면 이 길을 걸은 자는 반드시 교수형

다. 그들은 배우가 악마에게 봉사한다고 생각하였기 때문에 연극과 극장을 극단적으로 증오했다고 전해진다. 그런데 몰리에르는 위선자 타르튀프의 형상에 ‘성찬회’ 구성원들의 특징들을 구현함으로써 그들의 격노를 불러일으켰으며, 급기야 희곡 <타르튀프>가 공연금지 되기에 이르게 되었다는 것이 그루빈의 설명이다. Грубин, с. 144-145.

35) 위의 글, 151-152쪽.

에 처해지기 때문이오, 나의 아들이여.

몰리에르. 나를 당신의 아들이라 부르지 마시오. 난 악마의 자식이 아니니까. (223쪽)

<위선자들의 밀교>에서 불가코프는 이 장면을 통하여 몰리에르가 파멸하게 된 하나의 원인, 즉 ‘밀교’를 선도하고 그것을 통하여 몰리에르의 파멸을 이끌어낸 어둠의 세력을 명백하게 드러낸다: “위선자들의 밀교를 영도하는 샤론과 몰리에르가 노골적으로 충돌하는 정점의 장면은 역사적인 갈등으로 가득 차 있으며, 상징적인 의미를 획득한다. <타르튀프>를 썼으며, 교회 사제들의 거짓과 위선을 폭로하는 길에 들어섰던 몰리에르 비극의 사회적인 원천이 어디에 있는지를 불가코프는 보여주고 있는 것이다.”³⁶⁾

왕의 비호도, 배우이자 극작가로서의 명예도, <타르튀프> 공연도, 아르망드와 마들렌느도 다 잃어버린 몰리에르는 절망적인 상태에서 절대 권력자에게 증오와 분노를 토해낸다:

“평생 나는 그의 박차를 활았어. 오직 한 가지만 생각했지. 짓밟지만 말아다오. 하지만 기어이 짓밟은 거야. 폭군! 무슨 까닭이지?.. 알 수가 없어... 난 그에게 말했어. 폐하, 저는 그런 행동을 싫어합니다. 항의합니다. 저는 모욕당했습니다, 폐하... 저의 아부가 부족했습니까? 제가 더 기어야 했단 말씀입니까?.. 어디에서 몰리에르와 같은 그런 식객을 찾을 수 있겠습니까, 폐하?.. 하지만 무슨 까닭이지, 부통? [타르튀프] 때문이야. 그것 때문에 비굴하게 행동했던 거야... 난 왕의 폭정을 증오해!” (229쪽)

그러므로 불가코프는 몰리에르가 파멸하게 된 궁극적인 원인을 ‘밀교’ 이외에도 태양 왕의 폭정에서 찾아냄으로써 그가 <위선자들의 밀교>에서 마침내 무엇을 말하고자 했는지를 명시적으로 드러낸다: “그의 희곡에서 천재의 비극은 정치적인 참여함을 얻는다. 천재와 폭군, 바로 이것이 불가코프의 희곡에서 울려 퍼지는 문제이다. 몰리에르와 폭군, 즉 절대왕권을 쥔 루이 14세와의 충돌이 궁극적으로 천재적인 풍자작가를 파멸시켰음을 불가코프는 보여준다.”³⁷⁾

36) Новиков, с. 36. 다른 한편으로 불가코프는 몰리에르를 파멸시킨 샤론과 애꾸눈 후작 사이의 침 뱉는 장면을 보여줌으로써 절대권력에 기생하는 무리들의 도덕적인 명예실추를 적나라하게 드러낸다.

37) 위의 글, 37쪽.

V. 결론을 대신하여

실제의 역사적인 사실과는 달리 불가코프는 <위선자들의 밀교> 피날레에서 몰리에르가 <상상병 환자>를 공연하다가 무대 위에서 죽도록 한다. 이것은 평생을 연극과 더불어 살아온 인간 몰리에르의 죽음에 비극성을 환기하고, 불후의 영광을 부여하려는 의도로 생각된다. 공연이 끝난 뒤 절대권력의 박해를 피하여 영국으로 도피하려는 계획을 세웠던 몰리에르를 극장에서 죽도록 함으로써 불가코프는 연극과 극장을 위하여 순교한 위대한 배우이자 극작가로서의 몰리에르를 그려내고 있는 것이다.

몰리에르의 파멸과정에는 샤론으로 대표되는 교회권력과 도르시니 후작이 대표하는 정치권력, 그리고 마침내는 그 모든 것을 아우르는 태양 왕의 절대권력이 개입하고 있다. <위선자들의 밀교>에서 불가코프는 바로 이런 측면을 자신의 상황과 은밀하게 대비시켰다. ‘꿈소몰’과 ‘중양 집행위원회’ 등이 대표하는 정치권력, ‘라쁘’와 ‘위원회’ 등으로 대표되는 문화권력으로 인하여 촉발된 파국의 최후지점에 바로 스탈린이 자리하고 있다는 생각을 불가코프는 함축적으로 드러냈던 것이다.³⁸⁾

그러므로 1936년 2월 16일 [모스크바 예술극장]에서의 <위선자들의 밀교> 초연 이후에 연극 비평가이자 예술문제 위원회 의장인 П. 게르젠체프가 제기한 견해는 정곡을 찌르고 있는 셈이다: “불가코프는 이 희곡을 1929-1931년에, 즉 그의 모든 희곡들이 레파토리에서 제외되거나, 상연이 허가되지 않았던 시기에 썼다... 새로운 희곡에서 그는 자신의 이데올로기가 정치제도에 역행하고, 자신의 희곡들이 금지되는 작가의 운명을 보여주려고 하였다... 아무리 암시를 은폐하려 해도 불가코프가 작품에 부여하는 정치적인 의미는 지극히 명백하다... 그는 관객에게 프롤레타리아 독재 아래의 작가와 루이 14세의 재판에 의하지 않는 폭정 사이의 유사성을 환기하고자 하는 것이다.”³⁹⁾

작품의 피날레에서 [팔레 루아얄 극장]의 배우이자 기록자인 라그랑쥬는 이렇게 독백한다:

38) 이런 까닭으로 <위선자들의 밀교>를 읽은 고리끼 뿐만 아니라, [모스크바 예술극장]의 몇몇 배우들도 이 작품에서 불가코프의 자전적인 특징들을 간파했던 것으로 알려져 있다. Смелянский, А. (1989), 『Михаил Булгаков в Художественном театре』, с. 266-267.

39) Соколов, с. 326-327.

“... 이것의 원인은 무엇이었나? 뭐지? 어떻게 쓴다지?... 국왕의 失寵과 사악한 카발라가 원인이었어!.. 그렇게 써야겠군! (236쪽)

그런데 1929년의 초판본 피날레에는 여기에 한 가지 결정적인 어구가 추가되어 있었다: “이것의 원인은 운명이었다.”⁴⁰⁾ (강조 - 필자) 마치 뿌쉬킨이 <보리스 고두노프>의 피날레를 고쳐 쓴 것처럼⁴¹⁾ 불가꼬프도 <위선자들의 밀교>의 피날레를 고친 것이다. 몰리에르를 파멸로 몰고 간 궁극적인 원인이 ‘운명’이 아니라, 국왕의 실총과 사악한 카발라임을 명시함으로써 불가꼬프는 ‘몰리에르 시기’에 변화된 자신의 정치적 입장을 뚜렷이 드러낸 것이다.

‘몰리에르 시기’에 창조된 다른 희곡 <최후의 날들>에서도 불가꼬프는 니콜라이 1세의 폭정 아래서 쓰러져간 창조적인 천재 뿌쉬킨의 형상을 다루고 있다. 끝없는 추적과 감시의 고통과 절대적인 고독 속에서 죽음을 맞이하는 계관시인의 최후를 시민적 파토스로 그려내면서 불가꼬프는 창조적 개인과 절대권력 사이의 화해할 수 없는 간극을 제시한다: “1930년대 불가꼬프 희곡의 가장 중요한 일관된 문제는 그것이 극작가나 배우, 혹은 시인의 얼굴로 나타나든 아니든, 예술가-대가의 진정한 의무와 사명의 인식, 독재나 전제와 화해하지 않으며, 예술의 귀중한 목적을 자신의 안락 보다 더 높게 설정하는 창조적인 개인의 고통이다.”⁴²⁾

<위선자들의 밀교>와 관련하여 가장 많이 인구에 회자되는 것은 불가꼬프와 K. 스타니슬라프스끼와의 대립과 갈등, 이 작품을 둘러싸고 전개된 극작가들과 비평가들의 비판과 입장표명들, 나아가 [모스크바 예술극장]과 레닌그라드 [볼쇼이 드라마 극장]에서의 공연계획과 구체적인 실천 등이다. 이 문제는 작품의 수용과 공연이라는 다른 형식의 글쓰기를 요구하며, 그것을 우리의 다음 과제로 남겨두기로 한다.

40) Грубин, с. 150에서 재인용.

41) 1825년 12월 14일 ‘데카브리스트 봉기’가 발생하기 전의 <보리스 고두노프> 피날레에는 “민중은 침묵한다”라는 지문이 포함되어 있지 않았던 것으로 전해진다. ‘봉기’가 있는 후에 뿌쉬킨은 바로 이 구절을 덧붙임으로써 자신의 정치적 입장을 명확히 하였던 것이다.

42) А. Нинов, с. 33.

참 고 문 헌

- Михаил Булгаков(1986), 『Пьесы』, <Кабала святош (Мольер)>, Москва, с. 187-237.
- 미하일 불가코프(1990) 『극장』, 김영국 옮김, 서울.
- 몰리에르(2000) 『타르튀프·서민귀족』, 몰리에르, 극예술 비교연구회 옮김, 서울.
- Белинский, В.(1954), 『Полное собрание сочинений』, том 2, Москва.
- Блюм, В.(1929), “Возродится ли сатира?”, 『Литературная газета』, No. 6.
- Грубин, А.(1988), “О некоторых источниках М. Булгакова <Кабала святош> (<Мольер>”, 『М. А. Булгаков-Драматург и художественная культура его времени』, Москва, с. 140-153.
- Май, Б.(1990), “Русская сатира после 1917-года”, 『Slawistik』, Berlin, с. 351-359.
- Нинов, А.(1988), “О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения)”, 『М.А. Булгаков-Драматург』, с. 6-38.
- Новиков, В.(1986), “М.А. Булгаков-Драматург”, 『Михаил Булгаков, Пьесы』, Москва, с. 3-46.
- Петровский, М.(1988), “Михаил Булгакови и Владимир Маяковский”, 『М.А. Булгаков-Драматург』, с. 369-391.
- Роги, М.(1929), “Пути советской сатиры”, 『Литературная газета』, No. 14.
- Смелянский, А.(1989), 『Михаил Булгаков в Художественном театре』, Москва.
- (1994), “Театр Михаила Булгакова: Тридцатые годы, М.А. Булгаков”, 『Пьесы 1930-х годов』, с. 4-24.
- Соколов, Б. (1997), 『Три жизни Михаила Булгакова』, Москва.
- Стрельцова, Е.(1993), “В числе погибших быть не желаю...”, 『Парадокс о драме, Перечитывая пьесу 1920-1930 годов』, Москва, с. 244-278.
- Bergson, H.(1988), 『Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen』, Darmstadt.
- Peters, J.-U.(1980), 『Kunst als organisierte Erfahrung: Über den Zusammenhang von Kunst-Theorie, Literaturkritik und Kulturpolitik bei A.V. Lunačarskij』, München.
- (1984) 『Russische Satire im 20. Jahrhundert』, München & Zürich.

Резюме

Вулгаков и Мольер

김, Гю-Зонь

В 1929-ом году все пьесы М. Булгакова, как <Бег>, <Зойкина квартира>, <Дни Турбиных> и <Багровый остров> были сняты из советских театров. После НЭПа изменилась политическая и социальная обстановка в СССР и поэтому культурная политика тоже ориентировала на новую линию. Под этой ситуации была сильна атака Рапповцев против не только Булгакова, но и даже В. Маяковского. В пьесе <Кабала святош> Булгаков показал ясно причину гибели Мольера, который стремился сохранить свободу вольного творчества. В данной статье будут исследованы: Какое состояние в 1929 году в литературном мире СССР; Судьба художника под абсолютной власти как во Франции во время Людовика Великого и в СССР Сталина; Как драматург Булгаков показал нам образ Мольера в <Кабале святош> и.т.д. При помощи этой работы мы познаем путь творчества Булгакова в 1920-30-х годов.

논문심사일정

논문투고일:	2002. 3. 15
논문심사일:	2002. 3. 18~2002. 4. 6
심사완료일:	2002. 4. 20

필자약력(김규중)

소속:	경북대 교수
출신:	독일 베를린 자유대학(수료)
전공:	러시아 희곡
대표논문:	"극작가 블라지미르 마야코프스끼와 미하일 불가코프의 대화"(러시아연구, 2001)
대표저작:	「강철은 어떻게 단련되었는가」(역서:열린책들)