# 루복의 예술체계*

이 형 숙**

## 1. 루복이란 무엇인가?

루복(лубок)은 17세기부터 20세기 초까지 존속했던 러시아의 대중 판화이자 민속화(народная картинка)를 일컫는 용어이다. 민속화는 아시아에서는 이미 8세기에, 서유럽에서는 15세기부터 출현한 것으로 알려져 있다. 문자 문화가 보편화되기 이전 단계에 민속화는 문맹자나 신문과 책이라는 '사치품'을 사기 어려운 대중들 사이에 광범위하게 확산되면서 이들의 미적 취향과 정서를 담아내고 세계관을 형성하는 데 기여한다. 민속화를 뜻하는 명칭이 각 나라마다 존재한다는 사실이 이 표현예술 양식의 보편성을 입증해준다.[1] 루복이 러시아 민중들의 내적 삶의 증거로서 갖는 일차적인 본질은 이러한 대중판화의 보편적 위상에서 벗어나지 않는다. 초기의 루복 그림들은 귀족의 저택이나 농가의 살림방을 장식했고, '민중들의 도서관'이자 삽화가 담긴 산문 작품이기도 했던 것이다.

한편 루복이 지닌 역동성은 그림과 문자와 구비문화적 요소들이 혼합된 '복합장르'라는 사실에서 비롯된다. 뾰뜨르 대제의 17세기부터 20세기 초까지 러시아의 삶은 구술 문화 단계에서 문자 문화 단계로, 중세(전근대)에서 근대로 이행하는 장구한 과정이다. 새로운 '시대의 양식'이 형성되는 이 시기에 루복은 낡은 것과 새로운 것, 자신의 것과 '타자의 것'을 매개하는 고리이자 예술형식들과 문화를 대중적으로 보급하는 수단이었다. 즉, 루복은 속요와 민중가설극장(발라간), 라욕 등 구비 문화 양식들과 더불어 최초의 도시 민중예술문

* 이 논문은 2002년 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF-2002-074-AS1603).

** 충북대학교 강사

1) 프랑스에서는 'Les libres populaires/ Images populaires', 영어권에서는 'Cheap popular print', 독일에서는 'Volksbucher/Volksbilder', 한국에서는 '민화' 혹은 '겨레그림' 등으로 불린다.

화를 구성하는 능동적인 매체였던 것이다.

루복에 주목하게 되는 또 다른 속성은 우리에게 익숙한 19세기 작가 및 20세기 아방가르드 예술가들의 창작적 탐구 및 성과들과 내적으로 결합되어 있다는 점이다. 끄릴로프, 뿌쉬낀과 고골, 네끄라소프, 블록과 마야꼬프스끼, 메이에르홀드와 스뜨라빈스끼, 베누아, 라리오노프와 곤차로바, 따뜰린, 그리고 깐딘스끼와 샤갈 등의 이름은 이후 루복과 관련하여 별도의 연구 주제가 될 수 있다. 또한 18-19세기에 존재했던 '루복문학(лубочная литература)' 장르도 풍부하고 독자적인 내용을 담고 있다.

루복은 20세기 초까지는 판화라는 독립된 예술 양식으로서 도시 서민문화 형성에 기여했고, 혁명기에는 새로운 이념을 선전하는 용도로 차용되었다. 현재에도 러시아 회화나 영화, 연극 등의 예술 장르에서 이른바 '루복성(лубочность)'은 여전히 예술적 명맥을 유지하고 있다.

루복은 이처럼 문화의 다양한 실제 텍스트들이 결합된 복합매체이다. 루복을 통해 우리는 러시아 사회의 상부와 하부, 규범과 탈 규범, 도시와 농촌, 이념과 웃음, 지배 문화와 주변 문화(혹은 '제 3의 문화'), '자신의 것'과 '타자의 것' 등 문화 내에 구현되어 있는 이중적 요소들이 삼백 년의 역사 속에서 창조적으로 '훼손'되고 해석되는 양식들을 확인할 수 있다.

복합장르로서 루복이 지닌 다층적인 위상과 기능을 이 글에서 모두 다루는 것은 가능하지 않다. 따라서 이 글은 지금까지 주류문화에 가려져 있던 '주변예술'로서 루복의 위상을 소개하고 가장 주도적인 미학적 가치를 해명하는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 우선 '루복'이라는 명칭과 관련된 발생사적 측면과 발전 과정을 간략히 고찰하고, 도시 서민문화 형성의 맥락에서 루복의 미적 속성을 구체적으로 다룰 것이다.

## 2. 발생사적 고찰

현란하고 조잡하게 채색되어 원시적인 인상을 주는 인쇄 그림이나 쟁반, 타일과 그림이 그려져 있는 나무 장식품(пряник) 위에 그려진 그림에 대해 러시아인들은 다소 비하하는 어조로, '아, 루복!'이라고 반응한다. 그러나 현대에는 무취미성이나 조야함의 상징으로 굳어진 '루복'이라는 용어는 실제로 다양한

개념과 현상들을 함의하고 있다. 또한 17세기 이후 판화의 여러 기술로 완성된 민속화뿐 아니라 원시성의 법칙을 따르는 예술 장르의 성격을 규정하는 경우에도 '루복적'이라는 수식어가 사용되어 왔다('лубочная литература', 'лубочный театр', 'кинематографический лубок' 등).

'루복'이라는 용어는 최초의 러시아 민속화 연구자인 И. 스네기료프(Снегирев)에 의해 1822년에 처음 도입된다. 스네기료프는 '루복 그림(лубочные картинки)'이 언어와 형상의 결합을 통해 러시아 서민의 화랑(畵廊)이자 문자세계를 구성하는 사료라는 견해를 제시함으로써 루복에 대한 연구의 초석을 마련했다.[2] 반면에 현재까지 루복에 대한 가장 완전한 연구 성과로 평가되는 다섯 권짜리 저작 『러시아 민속화(Русские народные картинки)』에서 Д. 로빈스끼(Ровинский)는 '루복'이라는 용어 대신 '민중들의 그림', 즉 민속화라는 개념을 사용하고 있다.[3]

한편, 전문가들의 정의와 무관하게 지난 3세기 동안 대중들 사이에서 민중판화로서 루복 그림을 일컫는 명칭은 무려 13가지나 된다. 이 명칭들은 시대가 지남에 따라 대체되기도 했지만 그림의 내용('богатыри', 'панки')이나 역할('потешные листы', 'забавные и исторические листы', 'празники', 'балагурник'), 생산 방식과 그림의 질('простовики', 'гравюра на дереве', 'ксилография'), 판매 상인들의 출신지('суздальские картинки') 등, 내용과 형식적인 분류에 따른 명칭들이 대부분 나란히 사용되어 온 것으로 여겨지고 있다. 18세기말의 검열 판본에는 일체의 수식이 배제된 채 단순히 'печатные листы', 'листы', 혹은 'московские картинки' 등으로 표기된다. 19세기말-20세기 초에는 'народная лубочная картинка'라는 어 결합이 등장했고, 아주 최근에는 'народная гравюра'라는 용어가 사용되기도 한다. 그러나 정작 '루복'이라는 용어가 정착된 것은 20세기 초에 이르러서이다.[4]

---

2) И. Снегирев의 대표적인 논문은 "О лубочных картинках русского народа"(1844), "Лубочные картинки русского народа в Московском мире"(1861) 등인데, 이에 대해서는 Б. Соколов(1999) *Художественный язык русского лубка*. М., сс. 222-223 참조. 스네기료프는 '서민들의 그림(простонародные изображения)'라는 용어도 사용하고 있다.

3) Д. Ровинский(1881-1893) *Русские народные картинки*. Т. 1-5. СПб., Т. 1-4. 19세기까지 남아 있던 모든 러시아 루복 그림을 수집한 방대한 이 저작은 최근 들어서 재출간되고 있다: *Русские народные картинки*(2002) Собрал и описал Д. Ровинский. В двух тт. СПб.

똑같은 현상을 지칭하는 다종다양한 용어들 중에서 '루복' 혹은 '루복 그림'이라는 용어가 가장 널리 통용되는 근거는 무엇인가? '룹луб', '루복'이란 무엇인가에 대해서는 지금까지 몇 가지 가설이 제기되어 왔다. 우선, 발생학적으로 '루복'의 어원은 'луб'(어린 활엽수, 주로 보리수 껍질의 내피(內皮))이라고 알려져 있다. 이 부분은 두께가 1인치에 불과하기 때문에 깊이 조각하는 데에는 쓰일 수 없었지만 고대 러시아에서는 압축과 건조를 통해 가벼운 건축물이나 필사(筆寫)를 위한 재료로써 널리 보급되어 이정표나 채무 계약서, 혹은 편지지의 용도로 사용되었다.[5]

'луб'은 또한 러시아 민중어에서보다 더 확산되어 있는 'лыко'라는 말과 동의어로서, 수세기 동안 자루나 바구니 혹은 신발의 재료로 사용된 것이기도 하다.[6] 도시와 농촌의 장날 행상인들은 이 나무껍질로 만든 바구니에 잡동사니들뿐 아니라 선명하게 채색된 판화들을 담아 러시아 전역을 떠돌며 판매했고, 오늘날에도 러시아에서는 과일을 담을 때 쓰는 이런 바구니를 'лубянка'라고 부른다. 로빈스끼를 포함한 몇몇 전문가들은 이런 사실을 근거로 룹을 루복이라는 명칭과 연관시키기도 한다. 그러나, 위에서도 언급했듯이, 과거의 상인들이 그림의 생산지와 만들어진 방식 혹은 테마 등에 따라 다양한 명칭을 부여했기 때문에 이런 가설에는 동의하기 어렵다. 또한 이 가설은 러시아 민속학의 계보를 밝혀내기에는 부족하며, 루복이 모스크바보다 끼예프에서 먼저 등장하게 된 배경에 대해서도 설명해주지 못한다.[7] 이처럼 민속화를 정의하는데 어려움을 겪는 이유는 정확한 선별 기준이나 징후들보다는 대개 전문가들의 직관에 의존하는 경우가 많기 때문이다. 그러나 '룹'과 관련하여 우리에

---

4) 루복과 민속화 개념의 역사적 변천 과정과정에 대해서는 Е. Мишина(1996) "Термин лубок и народная картинка", *Народная картинка XVII-XIX веков - материалы и исследования*(1996) СПб., сс. 15-28 참조.

5) 특히 1483년의 '프스코프 법령'은 양피지와 종이의 희귀성으로 인해 'луб'에 기록을 남겼다는 사실을 확인해주고 있다(*Акты юридические, изданные Археографическогой Экспедициею*(1838) СПб., в. 4, С. 3). 룹은 또한 날림집이나 바라크, 시장의 간이 판매대 등을 만드는 데에도 사용되었다.

6) *Советский энциклопедический словарь*(1980) М., с. 740.

7) Ю. Овсянников(1962) *Русский лубок*. М., сс. 6-7. 17세기 초 모스크바의 종교계는 외국으로부터의 아주 사소한 영향조차도 '이교도의 유혹'으로 간주하여 민중들을 그 유혹과 차단시키려고 안간힘을 썼다. 그러나 끼예프-뻬초르 지역 수도원을 통해 서구에서 만들어진 그림이 유입되고, 머지않아 러시아 출신 판화가들이 출현하게 된다.

게 중요한 것은 '판화를 위한 보리수 널판'이라는 점과 '그 판에서 인쇄된 그림'이라는 사실이며, 따라서 첫 번째 가설이 루복의 어원에 가장 근접한 것으로 여겨진다.

다른 한편으로, '루복'이라는 예술적 현상을 둘러싸고 이처럼 다양한 명칭과 견해가 제기되는 것은 이 대중 판화 양식이 존재했던 모든 시기 동안 민중과 민중예술 전반에 대해 교육받은 계층 대다수가 부정적이거나 혹은 이중적인 태도를 지니고 있었음을 반증한다. 아직 문화의 상부와 하부가 분리되지 않았던 17세기, 즉 뾰뜨르 대제의 개혁 이전에는 "지주 귀족의 그림과 서민의 그림이라는 구분이 없었다. 이 그림들은 모든 계층의 사람들이 사들여 이내 품절되기 일쑤였고, 짜르의 궁정과 지주의 저택뿐 아니라 농가의 벽에도 풀로 붙여졌다."[8] 그러나 이렇게 전(全)민중적인 성격을 지니던 판화는 18세기 초에 문화가 급격하게 분화됨과 더불어 지배 계층에 의해 저급한 것으로 천시된다. 그리하여 19세기에는 민속화와 '루복 문학'에 대해 전문가들이나 문학자들이 극도로 낮은 평가를 내리게 되면서 결국 '루복적'이라는 수식어는 사회적 지위가 낮은 계층이 향유하던 구비문화 현상들과 '질 나쁘고 급조된, 조잡하게 만든' 모든 재료와 양식들을 지칭하는데 쓰이게 된다(лубочные домики, лубочные комедии, лубочные балаганы, лубочная мебель, лубочный товар 등).

그러나 20세기 초에는 아방가르드 화가들을 중심으로 민중 판화를 바라보는 시각과 미학적 평가가 변화함에 따라 마침내 '루복'이라는 용어가 공식적으로 사용되기 시작한다. 1913년에 М. 라리오노프가 조직한 <진본 성상화와 루복 전시회(Выставка иконописных подлинников и лубков)>의 전시 목록을 통해 러시아 예술학 문헌상 처음으로 민중 판화에 대한 수준 높은 미학적 평가가 이루어지게 된다.[9] 이 시기부터 '루복적'이라는 수식어는 '선명하고 강렬한', '민중적인'이라는 의미로 통용되며, 루복은 예술학자들뿐 아니라 문학사가들 사이에서 광범위하게 사용된다.

현재에는 이 모든 명칭들 중에서 '루복'과 '민속화'라는 용어가 주로 사용되

---

8) Д. Ровинский(1881) Т. 1. с. 1, Е. Мишина(1996) 앞의 책에서 재인용. с. 22.

9) 미하일 라리오노프는 19세기말-20세기 초의 도시풍속 가운데 정기시장의 문화, 간판과 벽지, 그림이 그려진 목제와 타일, 썰매의 아치 그림 등을 '넓은 의미의 루복'으로 정의하면서 당시 대중들뿐 아니라 예술가들도 이것들에 매우 심취했다는 사실을 지적하고 있다(*Выставка иконописных подлинников и лубков(1913)* Организованная М. Ф. Ларионова. М.)

고 있다. 위에서 지적되었듯이, 루복이라는 용어는 출현한 순간부터 다른 용어들보다 훨씬 폭넓은 의미를 지니고 있었다. 이 말의 어원 자체가 민중들의 수공예나 직업적 생산과의 연관성을 강조하고 있으며, 따라서 루복은 판화 이외에도 간판이나 점토로 만든 장난감, 금속의 주물, 민속 자수, 나무 장식품 등 도시와 농촌의 다양한 조형예술 분야를 포괄한다. 반면에 민속화라는 용어는 전문 화가가 아닌 솜씨 좋은 장인들에 의해 만들어진 작품으로서 교양있는 대중 위주의 협소한 계층보다는 서민들 사이에 더 널리 퍼져 있는 현상을 지칭한다. 따라서 이 글에서는 러시아 대중문화와 민속 분야의 근간을 역사적이며 예술적인 관점에서 고찰하는 과정에서 '루복'과 '민속화'라는 용어를 병행하여 사용할 것이다.

위에서 논의되었듯이, 루복이라는 명칭은 판화의 발생과 생산 주체, 그리고 유통 등과 관련된 정보를 담고 있다. 그러므로 이 명칭의 함의를 이해하는 과정은 곧 루복의 역사를 논하는 것과 맞물린다. 루복의 역사를 기술하는 것은 이 글의 범위를 넘어서지만, 루복의 예술체계를 이해하기 위해 판화 기술과 대중의 기호의 변화, 검열 등을 중심으로 간략하게 그 발전 단계를 제시하기로 한다.

우선 16세기부터 17세기 중반까지는 종이에 그린 그림이 처음 인쇄되기 시작하는 시기로서, 루복의 전사(前史)라고 할 수 있다.[10] 이 시기 루복은 공식적인 세속 및 교회 권력들에 의해 통제되는 문어적(книжное) 예술 내부에서 발전했다. 즉, 성상화와 '물 건너온 그림(фряжские листы)'으로 불리던 외국의 판화들이 루복의 원형으로서 대중들의 미적 기호 형성을 촉발시킨 것이다.

17세기 말에는 서적용 판화의 영역에서 루복의 모든 고찰 가능한 기본 원칙과 표현 수단들이 형성된다(바실리 꼬렌의 성경책). 이 시기에는 기념비적인 벽화의 유산과 바로크적인 그림들이 루복의 모델이 된다.

18세기는 러시아 루복의 전성기로서, 이 시대 내부에서 두 시기로 구분할 수 있다. 우선 뾰뜨르 대제 시대(18세기 1/4분기)에는 공식 문화에 대립되는 여타 예술 장르에서와 마찬가지로 루복에서도 정치적 풍자가 출현한다. 판화의 스타일이 종이 그림이나 틀 그림에서 벽에 거는 그림으로 이행하게 됨에 따라 장식의 역할이 커지고, 그림은 이제 색채의 얼룩에 의해 완성된다.

---

10) 그러나 실제로 이 예술의 뿌리는 더 깊으며, 그 기원들도 더 다양하다. 기술뿐 아니라 형상적 구조와 장식의 원칙 면에서 루복은 타타르-몽고의 압제보다 선행하는 시기부터 이미 루시에 잘 알려져 있던, 천에 무늬를 넣는 예술의 도움을 받았다.

엘리자베따와 예까쩨리나 여제 시대는 독일의 힘이 궁정에 강압을 행사하던 시기로서, 루복에서 세태 풍자와 우화적이며 교훈적인 장르가 전면에 대두된다. 목판화와 나란히 동판화가 발전하며, 아직은 민중 출신 제작자들이 민중들을 위해 판화를 만드는 시기이다. 그러나 루복의 외양과 슈제트들의 변화는 곧 구매자들의 정서가 바뀌었음을 말해주는 것이기도 하다. 1762년에 '지주의 자유의지에 대한 성명'이 출현한 이후 고위층과 중산층은 재빠르게 유럽화되기 시작한다. 책과 판화들은 그저 박식함을 과시하는 부속물이거나 유행의 표식일 뿐이었고, 특권층의 전유물인 경우가 많았다. 이와 관련하여 이제 루복은 화려한 것과 서민적인 것으로 분리되기 시작한다. 또 하나의 새로운 현상인 '독서에 대한 수요'의 증가는 루복에 지식인 계층과 문맹자 계층을 위한 별도의 내용을 담은 광범위한 텍스트들을 끌어들이게 만들었다.

이 시기에 루복이 가장 활발하게 제작되고 판매되었다는 사실은 결코 우연이 아니다. 1760년대에 루복은 법적으로 인정을 받게 되고,[11] 산업의 발전과 도시들의 성장으로 시장과 상품 유통의 양이 급증하며 외국 상인들도 대거 입국하기 때문이다.[12] 도시의 사회적이며 상업적인 삶의 중심지인 시장과 광장은 이 시기부터 대중들의 축제의 장이 되기 시작한다. 다른 측면에서, 공장에서의 대량생산과 동판화에 의한 복제는 기술의 수준을 저하시키게 된다. 반면에 이 질적 저하를 상쇄하기 위한 수단으로 독창성을 강화하는 경향이 나타나는데, 이것은 내용을 향상시키는 것이 아니라 원래의 모델들을 해석하는 과정에서 의도적이든 실수에 의해서든 원본을 '훼손'함으로써 이루어지는 것이다. 이 문제에 대해서는 4절에서 구체적으로 다룰 것이다.

19세기 전반에는 전문 화가들이 정부의 명령에 따라 선전을 목적으로 만드는 루복(캠페인이나 고관들을 모델로 한 그림)과 민중 고유의 예술 작품(구교도들의 루복)이 병존한다. 구교도들은 농민적 환경에서 인쇄수단을 보유하지

---

11) "민속화를 제작하고 인쇄하여 판매하는 일은 더 이상 감시당하지 않으며, 일정한 기준을 따라야 하고, 정부에 복종하고 정부에 의해 통제된다."(Б. Соколов 1999, 68)

12) 1830년대 초에 이미 러시아에서는 1,700여 개의 시장이 형성되었다. 19세기말에는 보로네쥬현에만 600여 개의 시장이 형성되었고, 하리꼬프현에서는 1년에 425회, 뽈따바현에서는 372회의 정기시가 열렸다. 1858년에 골릐셰프 소유의 석판 인쇄소에서는 연간 53만 점이 생산되었고, 루복은 수 백 명의 여자와 어린아이들에 의해 손으로 채색되었다. А. Некрылова(1988) *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII - начало XX века*. СПб., сс. 5, 102 참조.

못했고, 따라서 이들이 손으로 그린 루복(рукописный лубок)에는 고대 러시아적인 요소와 구비문화적인 영향이 지배적이었다. 반면에 인쇄된 루복은 더욱 더 기이한 것을 선호하게 된 구매자들의 새로운 요구에 부응하여 고안과 실수의 스타일을 만들어낸다. 향후 루복은 부단히 그 기호에 맞추어 하향함으로써 마침내 도시 서민들의 기호를 완전히 장악한다.

러시아 루복사의 마지막 발전 시기는 루복이 도시에서 시골로 옮겨가는 19세기 후반이다. 이제 루복은 지주와 도시 상공인 계층이 아니라 도시서민과 농촌을 위해 별도로 슈제트를 준비한다. 한편 이 시기에 두드러지는 특징은 도시서민들에게는 유희의 대상인 루복이 농민들에게는 특권의식을 갖게 하는 예술작품으로 여겨진다는 점이다. 농민들은 집안의 상석에 그림을 붙여 장식하고 그 형상적 측면에서 미적인 가치를 찾고자 했다.[13]

19세기 루복에서 새로운 테마의 생성과 발전은 기본적으로 책과 신문을 수단으로 이루어진다. 이 시기 루복에는 500여 편의 노래와 300여 편의 문학적 슈제트가 발견된다. 루복 텍스트는 소설, 동화, 러시아 작가들의 작품에 드러난 문체와 어휘를 수용하면서 변형된다.

19세기 말과 20세기 초에는 루복과의 전면적 투쟁이 진행된다. 계몽가인 인민주의자들은 대중판화와 루복문학을 대중들의 진보를 가로막는 악이자 지적 타락으로서 이단시했다. 이들의 입장에서는 일리야 레삔이나 끄람스꼬이 등 엘리트 화가들의 그림이나 종교적이며 시민적인 '단정함'이 '루복성'을 대체하는 가치가 되어야만 했던 것이다. 정부 측에서도 인쇄 분야의 이단에 대한 검열을 강화했고, 채색 석판화의 대량생산이 여타의 인쇄기술을 몰아내면서 루복 예술이 점차 쇠퇴하기 시작한다. 이밖에 라욕이나 사진, 영화 등 보다 현대적인 볼거리 문화의 등장 또한 루복이 쇠퇴하는 요인이 되었다.[14]

이상 간략하게 제시한 루복의 역사는 이른바 '민중의 예술(искусство народа)'과 '민중을 위한 예술(искусство для народа)'이라는 관념과 실체의 대비를

13) 농가의 삶에서 '그림'과 초상화가 어떤 역할을 했는지에 대해서는 Н. 네끄라소프의 뽀에마 <Кому на Руси жить хорошо?>에 명료하게 제시되어 있다. 야낌 나고이의 가족은 집에 불이 나자 가장 귀중한 물건을 꺼내기 위해 집안으로 뛰어든다: "... А он сперва **картиночки**/ Стал со стены срывать/ Жена его тем временем/ С **иконами** возилася, [...]" (강조-필자)

14) Н. Розанова(1999) *Лубок: Художественный мир народной картинки*. М., сс. 3-34; Б. Соколов(1999) *Художественный язык русского лубка*. сс. 37-98; О. Хромов(1998) *Русская лубочная книга XVII-XIX веков*. М., сс. 5-66 등 참조.

생각하게 한다. 그렇다면 이제 18세기와 19세기 러시아 민중들의 주된 미적 체험 수단이자 세계인식의 통로였던 루복의 본질적인 예술적 특징들을 살펴보기로 한다.

## 3. '제3의 문화'로서의 가능성

러시아 루복 고유의 예술적 특성을 규명하는 과정에서 가장 먼저 직면하게 되는 문제는, 로뜨만의 지적대로, 사회적으로나 문화적으로 민중창작에 낯선 영역들에서 활성화되어 있는 예술 장르 구분의 프리즘을 통해 민속화라는 독창적인 예술적 현상을 보려는 시각에서 비롯된다. 무엇보다도 루복은 그림과 문자가 결합되어 "유희적 예술성의 특수한 분위기 속에서 존재하는 장르적 복합체"이며, 문화의 '언어-문자적 단계'가 지닌 특수성을 담고 있기 때문이다.[15] 관객의 의식 속에서 그림은 장터에서 손님을 끄는 장사꾼의 호객 행위(외침)와 그가 자의적으로 그림을 해석하고 강조하는 내용과 결합되어 새로운 텍스트로서 재생된다. 따라서 문자문화의 틀 안에서 독자는 텍스트를 읽거나 보면서 소비하지만, 구비 문화적 분위기 속에서 청중[16]은 텍스트와 유희를 벌이고, 텍스트 속에서 유희를 즐기는 것이다. 이런 의미에서 루복의 텍스트는 "판화 그림의 언어적인 부분으로서의 한 요소가 아니라 기호학적 의미, 즉 그림을 구성하는 모든 기의적 묘사와 그 위에 씌어진 글(надпись)의 총체로서 이해된 의미"[17]인 것이다. 루복의 이러한 성격은 또한 "광장의 비공식성과 자

15) Ю. Лотман(1998) "Художественная природа русских народных картинок," *Об искусстве*. СПб., с. 482.

16) 월터 J. 옹에 따르면, '독자'라는 말에는 '청중'에 대응하는 집합적인 개념이 없다. 또한 '구술된 말'이 지닌 내면화된 힘은 인간 존재의 궁극의 관심인 성스러운 것과 어떤 특수한 방식으로 결부되어 있다. 구술문화에 입각한 사고와 표현은 분석적이라기보다는 집합적이며, 인간의 생활세계에 밀착되어 있다. 또한 객관적으로 거리를 유지하기보다는 참여적이며 상황 의존적이다. 따라서 구술문화 속에서 살고 있는 인간이 말을 '기호'로, 즉 정지해 있는 시각적인 현상으로 생각하는 일은 가능하지 않아 보인다. 이처럼 구술성은 공동체성과, 더 나아가 성스러움과 결합되어 있는 정신 역학이라고 할 수 있다. 월터 J. 옹(2000) 『구술문화와 문자문화』, 이기우 · 임명진 옮김, 문예출판사, 52-122쪽 참조.

17) Ю. Лотман(1998), 같은 곳.

유의 흔적"을 담은 풍속적이며 예술적인 장르들 사이에 명확한 경계선을 긋는 일이 어려움을 지적한 바흐찐의 문제의식[18]과도 접점을 찾을 수 있다.

다른 측면에서 볼 때 루복은 전통적인 구비 문화와 현대의 대중적 예술 형식들 사이에 존재하는 다양하고 잡다한 현상들을 이해하는 관건이 된다. 조르까야의 견해에 따르면, 루복은 대중예술 최초의 '구비문화이후(постфольклорная) 단계, 구비문화 최초의 인쇄물'이다. 또한 폭넓은 의미로서의 '루복적인 것'은 일종의 기계적으로 제작되는 구비문화 혹은 '문자적 구비문화(письменный фольклор)'이다. 다시 말해서, 대중예술 형식 발전의 '루복 단계'란 곧 문화를 보급하는 대중적 수단으로서 인쇄가 시작되는 시기이자, 러시아에서 대중적인 언어예술 문화의 현대적 형태들에 직접적으로 선행하는 역사적 시기인 것이다. 루복 예술의 영역은 오늘날 셀룰로이드나 비디오테이프에 고정된 저자거리나 발라간 유형의 속성을 보유하고 있는 구경거리들, 즉 구비문화에 접경하고 있으면서도 더 이상 그것은 아닌 '지대들(зоны)'인 것이다.[19] 루복에 내재하는 시장(저자거리)-라욕-발라간-연극적 속성들은 바로 이 전통문화와 근대적 도시문화의 접경을 보여주는 측면이라고 할 수 있다. 그러므로 루복은 근대적인 문화와 그 이전의 민중창작 전통 간의 상호작용을 입증해주는 '중간 고리'로서 각별한 존재 의의를 지닌다.

이처럼 루복은 '주류예술' 혹은 문학이나 미술처럼 '순수한' 장르의 예술 형태를 연구할 때 통용되는 방법과 관점으로 포괄하기 어려운 종합적인 예술적 현상이다. 특히 루복과 후기 구비 문화의 관계는 판화의 내용과 방법과 양식 면에서 신구간의 사회 및 정신문화적 경계의 문제와 직접적으로 연관되어 있으며, 따라서 이러한 본성을 포괄하는 새로운 프리즘이 요구되는 것이다. 20세기에 '원시예술' 형태들의 미학적 가치에 대한 관심이 고조되는 것과 더불어 루복을 원시예술 혹은 '제 3의 문화'의 한 장르로 분류하려는 시도들은 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 원시미학을 이해하는 현대의 연구자들은 대부분 루복 미술을 긍정적으로 평가하고 있는데,[20] 이러한 경향은 러시아 대중예

18) 미하일 바흐찐(2001) 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 238-241쪽.

19) Н. Зоркая(1984) *Фольклор. Лубок. Экран.* М., сс. 17, 30. 조르까야는 루복을 '구비문화-루복-영화'의 사슬을 잇는 중간 고리로 고찰하면서 대중문화, 키치, 상업예술, 원시예술 등의 용어 대신 루복이라는 용어를 사용하고 있다.

20) М. Алексеева(1996), Г. Островский(1983), В. Прокофьев(1983), О. Хромов(1983) 등.

술문화의 독자적 가치에 대한 논의, 전문적 창작과 민중적 창작의 상호 영향, 도시 민중예술의 모든 현상에 대한 연구 등의 필요성에 의해 대두된 것이다. 따라서 원시예술이 담고 있는 문제의식을 근간으로 18-19세기에 전통적인 학문 체계 밖에 존재했던 러시아 민중 판화를 고찰하는 것은 이것의 문화적 성격뿐 아니라 예술 체계로서의 고유한 본성을 해명하는데 유용한 현재적 프리즘이 될 것이라고 여겨진다. 이를 위해 우선 원시예술과 민중예술, '원시성'과 '제3의 문화' 등이 함의하는 내용을 이해할 필요가 있다.

우선 '원시성'이라는 용어는 확장된 의미와 구체-역사적 의미의 두 가지로 통용된다. 광의에서 '원시적'이라고 불리는 것은 세계와 인간이 단일하여 서로 분리될 수 없다고 여기는 모든 의식(意識)을 뜻하는 것으로서, 여기에는 예술적 의식도 포함된다. 다시 말해서 "주체와 객체의 비분리성이 그 세계관적 토대를 이루는" 이 예술 개념은 고대의 유럽 외적 문명들에서 비롯된 예술이나 원시시대 및 중세의 예술과 민중 예술, 어린이의 창작품 등에 대해 이미 백여 년 동안 적용되어 왔다. 구체-역사적 의미로서 원시성, 혹은 예술적 원시주의는 17세기부터 20세기까지 유럽 전체의 예술적 과정에 편입된 대가(大家)들의 창작이라는 자격으로 통용된다. 그러나 이것은 부정적인 평가의 어조를 담은 것으로 여겨져 엄격한 학술용어로 변용되지 못했다.[21] 이 두 의미는 전자가 본원적이지만 발전되지 못한 예술이고, 후자는 주류예술에 비해 부차적인 위치로 밀려나지만 대단히 세련된 예술이라는 점에서 근본적으로 구분된다. 그러나 원시예술이라는 개념은 비록 예술적인 결과 면에서는 어느 정도 동종의 것들일지라도 기원이나 기능 수행의 메커니즘 면에서는 구분되는 현상들의 그룹 전체를 결합해주는 용어라고 할 수 있다.

반면에 전통적인 민중예술은 현대인의 의식 속에서 흔히 '예술성을 담지한 직업적 산물'이라는 개념과 동일시된다. 즉, 나무나 금속, 돌과 점토 등 널리 확산된 재료들을 가공하는 전통적인 직업적 숙련성과 연관되면서 형식면에서 흔하지 않고 기괴한 것, 색채가 화려하고 주로 장식적 성격을 지닌 창작물로 인식되는 것이다. '민중예술'이라는 용어 자체는 "관례적이며 집단적인 것, 미학적이며 시간적인 범주 밖에 놓여 있는 것"을 의미하며, 따라서 자연경제적 조건 속에서 이루어졌던 농민들의 가내 생산에서부터 개인적으로 예술적 장

21) А. Лебедев(1997) "Примитив в России XVIII-XIX столетий как проблема истории искусства," *Примитив в изобразительном искусстве - Материалы научной конференции 1995*(1997) М. сс. 5-6, 17.

인성을 발휘하는 현대인의 창작에 이르기까지 문화의 폭넓은 영역을 포괄한다.[22] 이러한 민중예술에서 원시성의 문제는 자율적인 예술 창작품들의 발생과 기능 수행이라는 측면에서 각별한 공명을 얻게 된다. '고급한' 예술품과 대비되면서 매력적으로 비쳐지는 비전문적 창작 행위의 직관성과 직접성, 세계관의 신선함 등은 한 나라의 문화를 신선하게 하고 혁신시키는 원천으로서 의미를 지니기 때문이다.

원시예술의 출현은, 프로코피예프에 따르면, 사회의 '상부'와 '하부'가 분화되면서 문화의 본원적 통합성이 파괴되는 과정과 맞닿아 있다. 이 분화는 다시 구비문화적 층위와 전문 학제적 층위가 갈라서는 과정에 의해 역사적으로 기획된다. 그리고 위에서 언급된 세 번째 문화가 점진적으로 형성되는 토대는 바로 도시이다.[23] 이런 근거에 따라 분명한 예술 유형으로서의 원시예술은 전적으로 근대 문화에 속하는 현상으로 분류되며, 이 가시적인 경계에 의해 구체적인 역사-문화적 의미를 얻게 되는 것이다. 이로부터 러시아적 토대에서 조잡하고 볼품없는 시골풍의 형식들에 대한 관심이 태동된 시기를 17-18세기 경계부터 18세기 중반까지로 상정할 수 있다.[24] 20세기 초에 러시아 아방가르드 예술가들은 이러한 원시예술을 일체의 전문 지식적 도그마들로부터 자유로운 사회 외적이며 역사 외적인 현상이자 예술의 '기원들 중의 기원'으로 인정하고 환호하면서 루복에 관심을 갖고 그 창작 기풍을 수용하게 되는 것이다.

결론적으로, 원시예술은 예술의 새로운 보편적 공식 추구 및 전문 지식에 의거하지 않은 자연스러운 창작성의 발현, 이국적 정취에 대한 지향과 더불어 신비주의에 기우는 경향 등 '낯선 것'을 자기화 함으로써 기존의 지배적인 척도로 재기 어려운 예술 현상들을 포괄한다. 따라서 이 예술 유형은 전문 예술과 구비 문화 사이의 중간적 위치를 차지하면서 양자와 공통의 발생적, 형식적, 특히 유형학적 특징을 지니지만 동시에 고유의 특수성을 창출하는 독자적 영역인 것이다. 이런 의미에서 원시예술은 '제 3의 문화'와 동등한 반열에 놓

22) О. Балдина(1997) "Примитив в народном искусстве," *Примитив в изобразительном искусстве*. М., с. 23.

23) В. Прокофьев(1983) "О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени(к проблеме примитива в изобразительных искусствах)," *Примитив и его место в художественной культуры Нового и Новейшего времени*(1983) М., сс. 6-15.

24) И. Бусева-Давыдова(1997) "Западноевропейские источники русской иконописи и проблема примитива," *Примитив в изобразительном искусстве*. М., с. 53.

일 수 있다.

2장에서 지적했듯이, 뾰뜨르 대제의 개혁과 관련하여 러시아 문화는 이른바 '상부'와 '하부'로 분화된다. 그리고 이후 예까쩨리나 여제 시기, 도시와 공장이 급속도로 성장하고 민중적 그림과 이야기들이 인쇄기에 의해 제작되기 시작하는 18세기 후반에 러시아의 '전민중적' 문화는 최종적으로 세 층위로 분리된다. 교육받은 계층은 말 그대로 교양 있는, 즉 이식된 문화를 지향하면서 서둘러 '대지주의적' 전통에서 해방된다. 농민문화는 자신의 가치와 세계관을 보존하려는 시도 속에서 스스로 고립된다. 한편 광부와 행상인, 상인과 관리 등 도시와 더불어 태어난 이들이 추구하는 새로운 문화는 귀족적 계몽주의에 대해 배타적인 농민문화[25]와는 달리 사회적 상부 계층으로부터의 요구나 자극에 어떤 식으로든 반응하지 않을 수 없다. 그러나 본원적 토대를 잃은 상실감과 이질적인 문화에 대한 환상은 곧 농촌으로부터의 이탈자인 이들에게 문화적 스트레스가 되며, 따라서 '타자'의 것에 대한 새로운 반응 수단과 더불어 고유의 스테레오타입을 통해 문화적 자기정체성을 확립할 것을 열망하게 된다. 이처럼 삶의 한 층위에서 분리되었으나 아직 다른 층위와는 무관한 중간적 상황에서 형성된 도시 서민문화는 문화의 진공 상태를 채우려는 '이탈자의 (отщепенческая) 문화'이자 '제 3의 문화'[26]로 규정될 수 있다. 도시적인 것과 농촌적인 것의 결합을, 다시 말해서 도시 서민과 농민들의 예술적 삶의 확장을 증명해주는 이 문화 형식에는 타자의 가치에 대한 풍자나 악의적 조롱, 자신들만의 스테레오타입을 고안하려는 시도, 장터의 카니발적 행락과 문화를 통한 보상적 유토피아의 창조 등 — 낯선 것과 익숙한 것에 대한 모든 '중간적'인 태도, 곧 중간적인 혁신성이 내재하며, 이것이 바로 루복 예술 체계의 근간이 되는 것이다. 결론적으로, 원시예술에 내재된 직접적 세계 인식과 어떤 '학파'의 전통에도 얽매이지 않을 뿐 아니라 규범적인 구비문화로부터도 자유로운 속성이 다름아닌 루복의 예술성을 통해 근대 이후 러시아 대중문화 속으로 이식된다고 할 수 있다. 또한 이러한 문화론적 근거에 따라 루복은 '제 3의 문화'로서의 위상을 얻게 되는 것이다.

한편 민속화에는 개별적인 문체나 개인적인 예술적 과제들을 해결하려는 노력이 결여되어 있으므로 구체적인 분석 과정에서 순수한 문체적 특징을 밝

25) "나리들은 우리에게 모든 것을 가르치려 드는군! 이전에는 몽둥이와 주먹으로 가르치더니, 이제는 책으로!"(Б. Соколов 1999, 168)

26) Б. Соколов(1999), cc. 168-169.

히는 것은 어렵다. 특히 루복의 수요자들이 예술문화의 '상부'와 '하부'라는 관념을 중요하게 여겼던 점을 고려할 때, 비교적인 접근태도와 이종적 요소들에 대한 해명 또한 요구된다. 따라서 루복이 여러 영향들을 수용하면서 자기 발전의 국면들을 전환시키는 것은 철저하게 문화적 문맥과의 관련 속에서 고찰되어야 하는 것이다. 이를 위해 우선 근대뿐 아니라 최근 예술 형식들의 혼합된 다양한 형태들에 대한 연구의 방법들을 통해 루복에 접근하고자 한다.

## 4. 루복의 미학적 특성

루복은 귀족이나 부유한 관리들에서부터 중소 상인들이나 문지기들에 이르기까지 다양한 계층의 일상을 장식하면서 점차 정기시장과 대중적 축제(Масленица, Семик) 기간을 통해 전 민중들의 의식 속에 각별한 축제적 분위기를 형성해 주었다. 이처럼 광장과 축제를 기반으로 하는 루복이 재현하는 세계는 일상적이고 지루한 세계가 아니라 실재와 비 실재, 이해할 수 있는 것과 없는 것, 그리고 '나'와 '타자'가 만나는 축제적이며 연극적인 세계이다. 염장된 철갑상어의 꼬리를 달고 당밀과자를 먹으면서 사람들과 대화를 나누는 시장의 루살까나 악어와 싸우는 바바 야가처럼 반(半)은 진실이고 반은 기만으로 받아들여지는 세계이다. 또한 쥐들이 고양이의 장례식을 치르고 당나귀가 사람을 매달아 놓고 때리는 '뒤집어진 세계(мир наизнанку)'이기도 하다. 이처럼 축제적이며 유쾌한 분위기의 근원은 우선 루복이 중세적인 러시아 사회에서 구비문화 및 민중예술 전반과 계통적 근접성을 유지했다는 사실에서 찾을 필요가 있을 것이다.

다른 층위에서 볼 때, 루복은 수요자들 사이에서 보존되어 온 전통 덕분에 존재할 수 있었던 예술 형식이다. 즉, 판화 제작의 무의식적 경험들에서부터 19세기의 현란하고 볼품없는 채색에 이르기까지 기술적 측면이나 완성 기법들의 불완전함은 외부의 영향을 수용하는 고유한 방식에 의해, 즉 이종(異種)적 현상들의 특징을 왜곡하고 가공함으로써 얻어진 결과물인 것이다. 루복을 "고안의 예술이 아니라 해석의 예술"로 보는 관점[27]은 이러한 근거에 입각한 것이다.

---

27) Б. Соколов(1999) 참조.

미술에서의 양식(style)을 "개인 또는 집단의 미술작품에 나타나는 지속적인 형태 — 때로는 지속적인 요소, 특질, 표현"[28]이라고 정의할 때, 양식이라는 범주를 통해 형식 요소의 선택과 구성에 따른 작품들의 미적 차이를 구분할 수 있다. 그렇다면 이제 루복의 예술 양식을 구체적으로 살펴보기로 한다.

## 4.1. 연극적 구성과 축제적 성격

루복의 고유한 예술체계를 구성하는 1차적 근간은 말과 형상의 결합이다. 그러나 언어 텍스트와 그림은 루복에서 단순히 밑글(подпись)이나 삽화로서가 아니라 테마와 그 테마의 전개 내용으로서 연계되어 있다. 밑글이 있음으로 해서 마치 그림이 상연되는 듯한 인상을 주기 때문에 관객은 그림을 보면서 연극의 한 장면(혹은 막)을 보는 효과를 얻게 되는 것이다. 실제로 루복 속의 글은 축제일에 저자거리에 등장하는 '오락용 파노라마'인 라욕을 공연할 때 공연자가 외치는 말의 원본이거나 혹은 소리 내어 읽고 나름대로 해석할 수 있는 시나리오의 역할을 했다.

언어 텍스트는 성상화의 텍스트와 바로크 시기 세속적 판화의 글, 17-18세기 필사 문학작품, 글을 깨우치지 못한 사람들이 쓴 내용, 민중극과 구어시, 전통적인 유머와 익살맞은 내용 등, 그림과 마찬가지로 이종적인 요소들에서 차용된 것이 많다. 종교, 정보, 풍자와 익살, 세태 등 다양한 주제를 다룬 수많은 루복 그림들[29]에서 그림과 언어 텍스트는 말이 그림의 기저 텍스트나 밑글로서 그림을 설명해 주거나, 글과 그림이 분리될 수 없는 통일체로 뒤얽

---

28) M. Schapiro(1961) "Sytle," *Aesthetics Today*. Ed. by Morris Philipson. N.Y., 로이 슈나이더 애담스(2003) 『미술사 방법론』, 박은영 옮김, 조형교육, 38쪽에서 재인용.

29) 루복의 수집은 18세기 중반에 이미 시작되었다. 최초의 주요 판화 수집가들 중에서 A. 올수피예프는 1770년대에 모스크바의 인쇄소와 판화 제작소들에 보관되어 있던 모든 원판을 복제하여 개인 소장용 앨범을 만들었다. 그가 소장했던 판화는 러시아와 서유럽에서 만든 것을 합쳐서 8만 점 이상이나 되었으나 1812년 대화재 시기에 상당 부분이 소실되었고, 이 중에서 12권으로 묶인 러시아 판화들은 1915년에야 뻬쩨르부르그의 공공 도서관에 보관되었다. 로빈스끼가 올수피예프의 러시아 판화들 중 유실되지 않은 모든 그림(8천 점 이상)을 자신의 저작에 포함시켰기 때문에 오늘날 루복 그림의 원본에 대한 거의 모든 인용은 로빈스끼의 분류를 따르고 있는 것이다.

히면서 '교차되는' 경우가 많다.

글과 그림의 결합 양상에서 우선적으로 주목되는 특징은 언어 텍스트가 서사적인 시간의 법칙을 따르지 않는다는 점이다. 예를 들어, 17세기의 목판화인 <Аника-воин и смерть>(로빈스끼, 751번)[30]와 <Разговор пруского короля с фельдмаршалом Венделем 30 июля 1759 года>는 서술이 압축되어 있고, 어떤 한 순간을 묘사하거나 여러 에피소드를 순차적으로 제시하는 것이 아니라 모든 에피소드들을 동시에 보여준다. 이러한 공시적 구성 하에서 관객은 그림의 여러 부분과 다양한 인물들이 서로 다른 시간에 속해 있는 그림을 테마로서 보고 '읽어야' 하며, 지각이 진행되는 과정에서 텍스트에 따라 누락된 고리를 복구시키고 상상해야 한다.

다른 한편으로 루복에 기입된 언어 텍스트는 대화와 행위의 프로그램이기도 하다. 즉, 루복을 매개로 라욕[31]이라는 또 하나의 볼거리 문화가 조성된 것이다. 라욕은 '루복 그림이 들어 있는 작은 파노라마'로서, 라욕을 공연하는 상인들은 루복 그림을 들여다보는 관객들에게 최근의 유행을 비웃는 말을 함으로써 그림을 보지 않는 주위 사람들까지 유쾌하게 만든다. 라욕은 그림과 말과 유희로써 광장의 행락객들을 끌어들이는 것이다. 루복의 예술적 가치가 종종 무시당해도 그림들의 인기는 결코 식지 않았으며, 이에 적잖이 기여한 것이 바로 라욕 공연자들의 '변사활동'이었다.[32]

한편, 루복 그림의 예술적 공간은 회화라기보다는 연극 무대 유형의 공간을 체험하게 하는 특수한 형상들로 채워져 있다. 이를테면 <История о Блудном Сыне>, <Ах, черный глаз, поцелуй меня хоть раз>(로빈스끼, 122번) 등에서는 배우들이 서 있는 듯한 무대(바둑무늬 천정의 방)를 재현하고 있고, 이 무대는 측면 무대장치들로 둘러싸여 있다. 주인공들의 움직임은 생명력 없이 마비

---

27) 지면상 관련되는 그림을 모두 첨부하기 어려우므로 로빈스끼가 분류한 번호로 표기한다.

31) "라욕은 전면에 두 개의 확대경이 달린 사방 1아르쉰 크기의 자그마한 상자이다. 그 안에서는 여러 도시들과 위대한 인물들과 사건들을 그린 조잡한 그림들이 기다란 줄에 매달려 롤러에 따라 움직인다. 관객들은 '한 푼'을 내고 그 창을 들여다보고, 라욕 공연자는 그림을 움직이며 각각의 번호가 매겨진 장면에 덧붙여 대개는 꾸며낸 이야기보따리를 풀어놓는다." - *Русские народные картинки*(2002) Собрал и описал Д. Ровинский. СПб., с. 194.

32) А. Некрылова(1998) *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища - Конец XVIII-начало XX века*. сс. 95-99.

되어 있으며 연극적이다. 이밖에도 극장 무대에서 볼 수 있는 커튼 장식이나 화려한 당초무늬로 그림의 프레임을 만들고 램프로 장식하는 그림들이 많이 있다. 이러한 무대 묘사 모티프는 현실이나 풍속의 장면 자체만을 직접적으로 재현하는 그림과는 근본적으로 다른 예술적 효과를 창출한다. 관객은 이 그림을 단지 감상하기보다는 텍스트 속으로 들어가 어울려 '놀면서' 민속적이며 축제적인 분위기를 맛보게 되는 것이다.

이러한 배경과 더불어 루복에 연극적으로 통일된 축제성을 부여해주는 수단은 무엇보다도 색(色)이다. 붉은색과 오렌지색 톤이 지배하는 선명한 채색과 알록달록한 점들은 내적인 리듬을 만들어내고, 이러한 성질은 특히 유쾌한 동화적 세계를 만들어낸다. 엄밀한 구성보다는 '너 나 할 것 없이' 건성으로 루복을 채색하는 기법 역시 판화를 "통일된 장식적 전체"[33]로 만들기 위한 목적에 입각한 것이다.

연극적 구성과 관련하여 특히 18세기와 19세기의 '벽에 거는 루복 극장(настенный лубочный театр)'은 루복 속에 축적된 익살적인 사육제(масленица)의 충동과 연극적 행위의 의례를 보여준다. 태양의 궤도 혹은 운명의 수레바퀴가 구르는 것을 상기시키는 둥근 그네와 회전목마, 변장한 사람들, 인형극, 발라간, 라욕 등 휘몰아치는 사육제의 자연력은 세계를 거꾸로 돌려세우며 기적적인 변형을 가져온다. 이와 관련하여 루복에서 결코 간과할 수 없는 특징은 바로 "가면에 대한 애착"(로뜨만)이다. 모든 나라에서 사랑 받는 민중적 광대인 대식가 마스크(маска обжоры)는 러시아 루복 <Gargantua a son petit couvert>(로빈스끼, 38893; 99번)에서 기원상 가르강튀아의 마스크와 연계된다. 이 유형의 그림들에서는 실제 인물(혹은 문학적 주인공)이 루복적 마스크로 변형되거나 혹은 또 다른 바보스러운 인물과 결합되어 때로 전혀 알아볼 수 없도록 변형된다.

일례로, 안나 요안노브나 여제의 궁정 광대였던 나폴리인(人) 페드릴로는 커다란 코에 밀가루를 바른 얼굴로 인해 '빼뜨루하 파르노스'라는 별명으로 루복에 등장한다. 이후에 그는 이 이름과 뿔치넬라의 외모로 분열되어 인형극에서 빼뜨루슈까로 변형된다. 그러나 루복 속에서는 여전히 허세가이자 춤꾼, 음악가, 여자의 뒤꽁무니를 쫓는 우스운 기사이자 광대 등 다양한 마스크를 쓰고 등장한다[34](로빈스끼 209A, 100, 209번 등: 그림 1).

---

33) А. Сакович(1983) "Русский настенный лубочный театр XVIII-XX вв.," *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени.* с. 56.

그림 1. <Красный нос Парнос>

이에 못지않게 흥미진진하고 생명력이 강한 루복 마스크 중의 하나는 바로 코-마스크이다. 영원한 광대적 속성이자 여러 변형을 거쳐 고골의 <코(Нос)>에 이르는 이것은 우리 시대에도 여전히 살아 있는 카니발적 마스크이다. 루복에서는 오만한 코를 테마로 일련의 그림들이 완성되었다: <Смирение осуждении и гордости>, <Щипли сам себя за нос>, <Похождение о носе и о сильном морозе>, <Точильщик носов>(로빈스끼 248, 183, 212번), <Разговор большого носа с сильным морозом> 등이 그것이다. 첫 번째 그림에서 오만한 자는 환상적인 모습(뿔깐과 시린)으로 그려져 있다. 학의 모습을 하고, 가슴에는 큰 코가 그려진 얼굴 마스크를 달고 있으며, 학이 부리로 그의 얼굴을 쪼고 있다. 코는 마치 독립적인 사물인 듯 존재할 권리를 얻고 학의 긴 다리로, 마치 가장무도회에서 걷는 듯한 걸음으로, 거만하게 세계를 거닌다. 여기서 중요한 것은, 이처럼 내용은 진지하지만 그림 상으로는 완벽하게 익살스러운

34) А. Сакович(1983), с. 46. 러시아 구비문화에서 파르노스의 외모는 이탈리아의 판토마임과 '코메디아 델라르떼(Commedia del' Arte)'에서 차용된 것이다. 이탈리아 코미디는 18세기 중반에 뻬쩨르부르그에서 여러 차례 순회공연을 한 바 있으며, 이것이 러시아에 바로크문화를 전파한 보급자들 중 하나가 되었다. 또한 이탈리아 연극의 등장인물들이 사용한 가면은 칼로(Калло)의 판화들을 통해 러시아 루복에 하나의 뿌리를 내린 것으로 평가된다(Ю. Лотман 1998, 484)

루복 그림들이 "가면이나 의상의 유형을 모방한 것이 아니라 익살스러운 행위를 재현한다"[35]는 점이다.

또한 사육제의 광기어린 자연력, 운명의 수레바퀴의 회전, 물구나무선 인간 등의 모티프는 바흐찐이 고찰한 보편적 의미의 '뒤집어진 세계'와 '유쾌한 상대성'의 세계를 구현한다. <Бык не захотел быть быком и сделался мясником>(로빈스끼 176번)에서 남자와 여자, 젊음과 늙음, 인간과 당나귀 등은 모두 상대적이며 서로 전도될 수 있는 것들이다. 이 그림에서는 모든 것이 뒤집혀 있으며, 카니발이 지닌 원초적 힘과 뒤집어진 운명의 수레바퀴에 의해 어지럽게 돌아간다. <Бык...>은 전 세계에 보편적인 민중적 전통이자 공상적 이야기를 바탕으로 한다. 이 익살적인 루복의 주인공은 성스러운 존재가 아니라 바로 인간에게 항거하는 황소이며, 따라서 그의 희생물인 인간은 발이 위로 묶인 채 매달려 있다. 그 주변의 그림들에서는 앵무새가 주인을 새장에 가두어 말을 하게 만들고, 나귀가 사람에게 채찍을 휘두르며 밭을 갈게 한다. 어린 아이가 노인을 침대에 눕히고 울지 않도록 달래며 거지가 부자에게 적선을 한다. 이렇게 13개의 그림들 모두가 전도된 슈제트, 완전히 뒤집어진 세계를 보여주고 있다(그림 2).

<Семик и Масленица>(로빈스끼 92번)는 두 축제의 절기, 겨울과 여름, 삶과 죽음 등이 자리를 다투는 영원한 논쟁의 모티프로 구성되어 있다. 그러나 여기서도 역시 원래의 세계는 뒤집어져 있다. 세믹과 사육제가 논쟁하는 것이 아니라 경쟁하는 두 존재간의 우정이 펼쳐진다. 겨울의 장례식이 아니라 남자(첫 번째 봄 축일인 세믹)와 여자(겨울의 마지막 축일인 마슬레니짜)가 나누는 경쾌한 봄의 익살스러운 대화가 펼쳐진다.

이처럼 조소적이며 익살적인 테마의 루복 그림들이 '중세의 웃음 문화'의 성격에 부합하며, 따라서 루복의 풍자와 익살은 특정한 대상을 향하는 것이 아니라 '세계를 향한 웃음(смех на мир)'이라고 해석하는 견해[36]는 충분한 근거를 지닌다. 이백 여 년 동안 루복은 아직 남아 있는 중세예술의 특징들을 보존했다. 관례적 세계와 실재하는 세계의 경계가 되는 사각의 틀 내부는 본원적으로 연극적인 공간이다. 이렇게 비실제적 경계 안에서 서로 결합될 수

35) Ю. Лотман(1998), с. 484.

36) М. Алексеева(1996) "Русская народная картинка. Некоторые особенности художественных явлений," *Народная картинка XVII-XIX веков - материалы и исследования*. СПб., с. 11.

없는 것들이 결합되고 메타퍼들이 실현되며, 구비문화에 의해 만들어져 그 누구도 보지 못했던 가면들의 삶이 기적처럼 이어진다. 이 모든 것이 중세적 세계관의 원리에 따라 완성되는 것이다.[37] 언어적 파격과 허물없는 행동이 빚어내는 루복의 탈 규범적 성격은 카니발이 진행되는 동안 세계 전체를 향한 웃음의 세계가 형성되는 것에 상응한다.

그림 2. <Бык не захотел быть быком и сделался мясником>

## 4.2. '창조적 훼손'으로서의 유희적 성격

루복의 유희적 성격과 관련하여 주목해야 할 또 다른 사실은 루복 그림의 변천 과정이 곧 원본을 '훼손'하는 과정이기도 했다는 점이다. 의도적인 실수와 '고안'의 미학은 구체적으로 어떻게 실현되며 그 결과는 어떠한지 살펴보자.

37) А. Сакович(1983), с. 52.

예컨대, 중세 러시아와 북부의 성상화가들은 전문적인 경험보다는 온화한 종교적 감성을 목표로 성인들의 모습을 그렸으며, 따라서 이들은 규범의 창조자가 아니라 해석자들이었다. <Архангел Михаил>, <Страшный суд> 등을 그리는 민중 출신 화가들은 얼굴과 손과 망토 등을 강조하여 이콘을 '지상'에 속한 형상으로 변형시킨다(그림 3).

그림 3. <Архангел Михаил>

규범과 전통을 '개인적으로' 재해석하여 새로운 뉘앙스가 부여된 이 그림은 값비싼 이콘을 대신하여 서민들을 위한 일용적인 상품이 되고, 그 결과 "신앙은 문화로, 의례는 구경거리이자 시원한 공기"로 변모된다.[38]

38) Б. Соколов(1999), cc. 39-41. 1680년 경 총주교 요아낌이 쓴 칙서에 따르면, "많은 상인들이 종이 성화를 나무판에 인쇄해서 내다 팔고 있다. 그것들은 성화를 그릴 줄 모르는 사람들이 이상하게 파놓은 것들이다. (...) 사람들은 이 성인의 형상들이 인쇄된 그림을 사서 건물이나 농가, 헛간이나 제단 등을 장식한다. 이것은 성인의 형상을 공경하기 위해서가 아니라 예쁜 것을 갖기 위해서이다. 또한 이것은 비양심적이며 두려움도 없이 신을 모독하는 행위이다..." 이런 사실을 통해 당시 상인들이 판화를 대량생산해서 싼 값에 팔았으며 서민들은 농가나 심지어 제단용 덮개를 '장식'하기 위해, 예술품으로서 애호하기 위해 루복 그림을 구입했다는 점을 알 수 있다.

이것은 또한 루복의 '익명성'과도 관련된 것으로 해석할 수 있다. 중세문화와 예술작품이 자신의 저자(автор)를 갖지 않듯이, 루복에서도 특정한 개인의 입장을 확고하게 밝히는 경우는 찾아볼 수 없다. 누구인지 알 수 없는 창조자는 전해지는 슈제트에 대해 새로운 평가를 첨가하면서 원본을 변형시킨다. <Аника-воин и Смерть>, <Александр Македонский>, <Похороны кота> 등은 18세기와 19세기에 걸쳐 슈제트가 누차 반복되면서 변형된 대표적인 그림들이다.

이러한 개작이 진행됨에 따라 루복에서는 점차로 원래의 모델과 '닮지 않음(непохожесть)'이 절대적인 속성이 된다. 겉으로 드러나는 '볼품없음(безобразие)' 속에 숨겨진 민중들의 기호와 그들만이 주고받는 가치('루복성')는 문외한들에게는, 다시 말해서 루복이 응용해서 바꾼 원래의 가치를 담지하고 있는 문화의 대표자에게는 진정한 예술을 모독하는 부정적인 것으로 여겨진다. 당대의 비평가인 В. 벨린스끼는 마뜨베이 꼬마로프가 쓴 <Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Марии Луизы>라는 '루복소설'의 목판 삽화에 대한 견해를 남겼다. 이 책은 민중들 사이에서 대단한 인기를 누려 18세기뿐 아니라 19세기에도 재판을 거듭한 바 있다. 벨린스끼가 유감스러워하는 것은 이 삽화의 아이러니컬한 색채가 아니다. "나무를 닮은 무언가의 밑에 웬 바보 같은 사람이 그려져 있고, 그 옆에는 나무로 만든 말이, 그 발치에는 개 같기도 하고 개구리 같기도 한 두 형상이 그려져 있다. 그런데 그림 밑 부분에는 <한 귀인이 무시무시한 뇌우를 피해 나무 아래 숨어 팔을 내뻗고 폭풍이 가라앉기를 빌고 있다>고 쓰여 있다."[39]

이 소설을 모델로 한 루복 <Милорд Георг>를 보는 평범한 민중은 그 속에서 어떠한 결함도 찾지 않는다. 편견 없는 관객에게는 '개구리 같은' 우스운 모습에도 불구하고 그것이 개라는 것이 명백하기 때문에 이 그림이 마음에 드는 것이다. 이처럼 서민들의 습관과 기호(вкус)는 그들 사이에서 일종의 '기호(знак)'로서 기능하면서 루복이 살아남는 것을 공고하게 만들었다. '고안과 실수'는 루복에 오히려 즐거움과 활력을 더해주고, 결국 기호학적인 무대가 유희의 마당이 된다. 기호는 대상 속에 존재하는 의미와 이 대상을 지각하는 인간의 적극적인 작업을 요구한다고 할 때, "루복의 기호는 지각하는 일에 숙

39) В. Белинский(1911) *Собранне сочинение*. В 4 Т. СПб., Т. 4. С. 832, Б. Соколов (1999), с. 67에서 재인용.

련되고 그것을 기호적으로(знаково) 지각할 자질을 갖춘 대중에게만 살아 있고 효력을 지니는 것"[40]이다. 괴상망측하고 원본과 다른 디테일이 '어째서 닮지 않았는가'라는 질문은 오직 다른 문화 계층에 속한 사람들만이 제기할 수 있는 것이다. 벨린스끼에게 <Милорд Георги>가 그려진 표지의 '개들'은 '개구리들'로 남아 있었다.

유희적인 루복의 스타일을 형성하는 또 다른 수단은 문학 비평 용어로서 우리에게 익숙해 있는 '낯설게 하기'이다. 3장에서 언급했듯이, 농촌으로부터의 이탈자이자 도시에서 사회적 관계의 동질성을 찾지 못한 이들에게는 축제의 거리를 산책하는 것이 기쁨의 순간인 동시에 상실과 소외를 느끼게 하는 무언가를 떠올리는 시간이다. 사물과의 이러한 분리를 극복하기 위해, 문화적 자기 정체성을 찾기 위해 이들이 추구하는 것은 중개자로서의 균형이다. 따라서 이들의 예술 창작은 낯선 환경을 자기화하는 독특한 방식으로 이루어진다. 이러한 방법을 '낯설게 하기'의 메커니즘으로 해석하는 소꼴로프에 따르면, 도시 서민들의 창작 활동은 우선 "타자의 방식으로 이해하지 않는 것"에서 시작된다. 이들이 '나름대로' 이해하고 해석하는 방식은 인식 유형에 따라 무의식적인 낯설게 하기와 '예술적' 낯설게 하기, 즉 의식적이며 의도적인 낯설게 하기로 구분할 수 있다.[41]

우선, 의도되지 않은 낯설게 하기는 언어 텍스트에서 많이 드러난다. "문자의 비문자적 가공"(소꼴로프)이라고 할 수 있는 이 과정은 이해하지 못하는 단어를 이미 알고 있는 단어로 변형시키는 것에서 드러난다. 가령, 'курядник'을 'курятник'으로, 'презент'를 'президент'로 바꾸는 것은 실수인 동시에 무의식적인 변형이기도 하다. 또 한 예로 А. 슈호네벡이 그린 <Портрет П. Б. Шереметева>는 다분히 공식적인 판화임에도 그 밑글이 구어적 문체로 쓰여져 있다: "...ГЕНЕРАЛЪ ФЕЛТЪ МОРШАЛКА И КОВАЛЕРЪ". 여기서 'моршалка'라는 단어는 러시아의 칭호인 'маршал'과 폴란드의 칭호인 'маршалок'이 합쳐진 결과일 것이다. 이러한 행위는 간혹 자신들이 모르는 사물과 현상들에 대한 몰이해와 잘못된 해석을 낳기도 한다. 이를 통해 계급과 가치와 관습 등 모든 것을 우습게 바라보는 태도로부터 왜곡과 언어유희가 비롯됨을 알 수 있다. 즉, 왜곡

40) Б. Соколов(1999), с. 187.

41) Б. Соколов(1997) "Остранение как художественное средство русского народного искусства Нового времени„ *Примитив в изобразительном искусстве,* сс. 86-87.

은 또한 루복의 전통적 요소뿐 아니라 텍스트의 감정적 분위기를 전달하는 수단이기도 하다.

다른 측면에서 이러한 왜곡은 문서화된 텍스트들을 왜곡하는 '러시아적 관습'으로도 설명될 수 있다. 즉, 러시아인들에게는 문자 텍스트가 공식적이거나 광고용이라도 마치 구어나 속어 텍스트처럼 여기는 습관이 있다는 것이다.[42] 스네기료프는 루복에 대해, "외국어를 자신의 것으로 바꾸는 데서 발생하는 개작과 언어유희는 러시아어에 친숙한 것"[43]이라고 지적한 바 있다. 루복이나 간판, 시장의 포스터, 거리의 광고 등에서 민중들의 어휘와 뉘앙스들은 구어와 속어로 쓰인 텍스트를 보급하면서 '문법과의 전쟁'을 벌이는 민중들의 전통을 보여주는 것이기도 하다.

한편 의도적인 낯설게 하기는 상부와 하부에서 자신들에게 익숙하지 않은 세태와 가치를 밀고 당기는 과정에서 비롯된다. 이것은 바로 이해는 하지만 받아들이지는 않는 태도로서, 루복에서 조롱과 풍자, 역설과 유머로 발현된다. 유희적 루복 속에서는 농민과 상인, 귀족과 외국인, 그리고 공장의 노동자들 모두가 우스꽝스러운 것이다. 그 예로 <Сказка о том, как мастеровой черта надул>에서 중간 문화의 주체이자 객체인 직공은 자신에게 술책을 부리는 악마와 마찬가지로 우습게 그려진다.

| | |
|---|---|
| Мастеровой им повелевает | 장인이 그에게 명령하지 |
| Частенько позатылку катает | 종종 목덜미를 흔들면서 |
| А черт только жмется, | 하지만 악마는 몸을 움츠릴 뿐, |
| Да на мастерового смеется | 그리곤 장인을 비웃으며 |
| Денег ему дает | 동전 몇 닢 쥐어주네 |
| Мастеровой на них пьет, | 장인은 그 돈으로 술을 걸치고, |
| По утрам опохмеляется, | 아침이면 해장술에 또 취하고, |
| А вечером в грязи валяется, | 밤이면 진흙 속을 구르며, |
| С месяц так наслаждался, | 한 달을 그렇게 빈둥거리지만 |
| А черту неподдавался... | 악마에게는 굴복하지 않았지... |

이 이야기는, 많은 러시아 민담에서와 마찬가지로, 아무런 도덕적 교훈 없이 끝을 맺는다("그는 큰 상점을 열었다 / 지금은 나리처럼 살고 있다 / 그러

42) Б. Соколов(1997), с. 90.
43) Б. Соколов(1997), с. 125에서 재인용.

나 악마는 그를 떠올리며, / 매를 맞아 병이 났다). 이처럼 모든 것에 대해 조소적이고 국외자적인 태도는 루복과 관련하여, 앞에서 언급했듯이, '라욕'이라는 또 하나의 볼거리 문화를 조성했다. 루복과 시장, 그리고 라욕은 너무나 긴밀하게 결합된 것이어서, 루복이 없는 시장이란 상상할 수 없을 정도였다. 달리 말하자면, 이 모든 것이 중세적 러시아의 해학을 담고 있는 그릇이었던 셈이다(그림 4, 5).

그림 4. <Русский раек>

그림 5. <Косморама>

이와 관련하여 루복의 전통적인 희극성을 리하초프가 'балагурство'[44]라고 규정한 해학적 웃음의 형식과 연관지을 수 있을 것이다. 해학은 풍자적 측면보다는 오락적인 측면의 웃음에, 대중들 사이에서 웃음을 유발하는 유희를 받아들이는 웃음에 가깝다. 이러한 웃음은 공동의 경험과 감정적 일치의 한 형식이다. 자벨린에 따르면, 희극적인 것의 고대 러시아적 감정은 "즐거움의 특별한 힘, 삶에 대한 어떤 높은 이상과 목적도 포함되지 않은 웃음"[45]이다. 그렇다면 이제 지금까지 고찰한 루복의 개작과 변형, 실수와 고안, 그리고 해학

44) "해학(балагурство)은 러시아의 민속적 웃음 형태 중의 하나로서, 주로 '언어학적' 측면에 속한다. 해학은 단어들의 의미를 파괴하고 외적 형식을 일그러뜨린다." Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Понырко(1976) *Смех в Древней Руси*. Л., с. 21.

45) И. Забелин(1872) *Домашний быт русских царей*. Ч. 2. М., с. 268, Б. Соколов(1999), с. 125에서 재인용.

적 웃음 등을 폭넓게 보여주는 그림을 통해 루복의 예술체계를 살펴보기로 한다.

<Похороны кота>는 <Небылица в лицах>, <Мыши кота погребают>, <Котово погребение>, <Как мыши кота хоронили>, <Мыши кота погребают недруга своего провожают> 등의 제목으로 18세기와 19세기에 재판을 거듭한 대표적인 그림이다(그림 6, 7, 8, 9).

그림 6. <Небылица в лицах>

그림 7. <Мыши кота погребают>

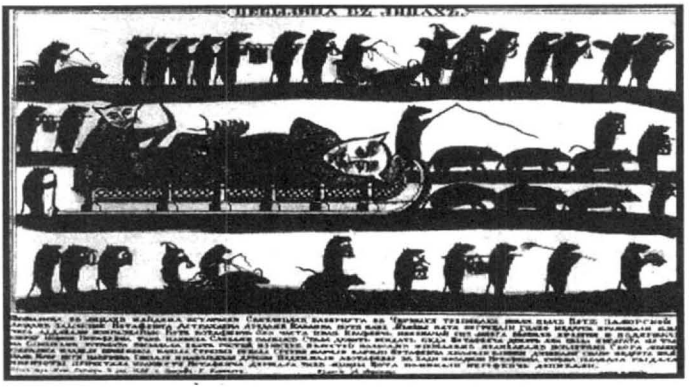

그림 8. <Небылица в лицах>

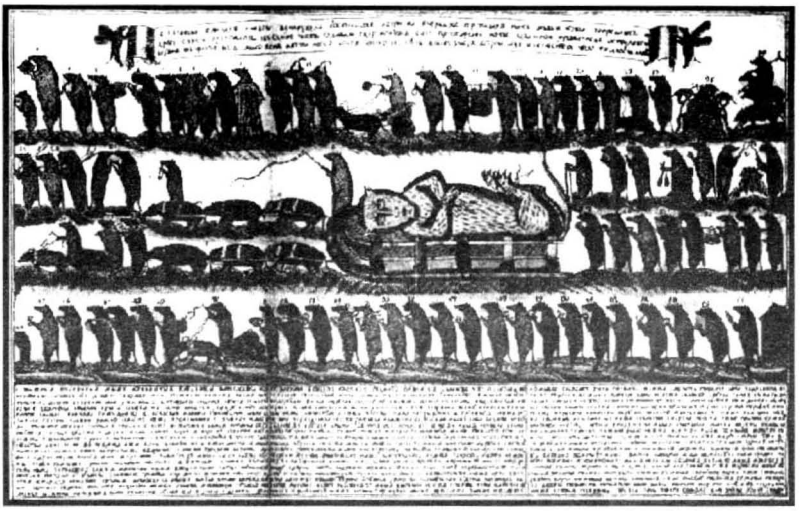

그림 9. <Мыши кота погребают недруга своего провожают>

모든 그림에서 물건을 나르는 농부들의 썰매 위에 죽은 고양이가 새끼줄로 묶여 있다. 첫 번째 그림에서 여덟 마리의 쥐가 이 썰매를 끌고 간다. 그 뒤를 따라 의기양양하고 기뻐 날뛰는 시중꾼들의 행렬이 이어진다. 쥐들은 입에 파이프 담배를 물고 피리나 북이나 만두 등을 손에 들고 있다. 쥐들에게는 저마다의 이름도 주어져 있다(Охтенка, Карелка, Шлюшин 출신의 Шушера, Татарка 등).

이 루복 그림은 평범하고 시시한 일화로서는 지나치게 많다 싶을 정도로 재판(再版)을 거듭하여 6가지의 서로 다른 변형들이 보존되어 왔다. 어째서 인쇄업자와 구매자들은 다른 허무맹랑한 이야기가 아닌 바로 이 그림을 선호했던 것일까?

이 루복을 처음으로 연구한 고고학자 М. 마르꼬프는 민중들 사이에서 이 그림이 인기를 누렸던 이유를 종교적 감정으로 설명한다. 이질적인 카톨릭 교회에 대한 러시아 민중들의 뿌리 깊은 증오심이 바로 그것이다. 마르꼬프의 뒤를 이어 스네기료프는 루복 <Котово погребение>를 외관상으로는 서구의 모델들을 모방한 것이지만 내용면에서는 순수하게 러시아적인 작품으로 해석한다. 그는 마르꼬프의 주장과 마찬가지로 이 그림이 이반 뇌제에게 저항하는 것이라고 보았다.

이 루복의 비밀은 로빈스끼에 의해 19세기 후반에야 밝혀지게 된다. 로빈스

끼는 이 그림이 판을 거듭할수록 고양이를 지나치게 비난하는 개별 텍스트 행들이 삭제되고 마침내 장례용 썰매마저도 4륜 짐마차로 바뀐 것을 지적한다. 만일 이 루복이 오래전에 죽은 짜르 이반 4세에 대한 풍자라는 것을 인정한다면, 그러한 검열적 적의는 설명되지 않는다. 그리하여 로빈스끼는 루복에 써 있는 설명적 텍스트를 실제의 역사적 사건들과 대조하고 그림이 외국 모델들의 복제품이 아님을 증명하기에 이른다.

우선, 열거된 제목 <Кот казанский, ум астраханский, разум сибирский>은 다름 아닌 짜르 뾰뜨르에게 해당하는 수식어들이다. 고양이가 죽은 '5-6일 음울한 목요일'은 뾰뜨르 1세가 죽은 날짜 - 음울한 1월의 5일과 6일 사이, 즉 목요일 새벽과 일치한다. 장례용 썰매는 여덟 마리의 쥐들이 끌고, 고양이는 음악에 맞추어 매장된다. 뾰뜨르 1세의 시신 역시 여덟 마리의 말이 끄는 장례용 마차에 의해 운구 되었다. 1698년에 처음 허가된 오케스트라가 짜르의 장례식에서도 연주를 했었다. 고양이는 출생 상 핀란드계에 가깝다. 고양이를 실은 마차는 핀란드의 물건 운반용 썰매였고, 과부가 된 암컷은 핀란드인 'Маланья'라고 불리기 때문이다. 발틱해 연안에서 태어난 뾰뜨르의 아내 예까쩨리나 1세 역시 민중들 사이에서 핀란드 여자 'чухонка'로 불렸다. 장례행렬에 따라가는 쥐들은 뾰뜨르가 정복한 지역을 대표하는 암컷들이다(Охтенская, Олонецкая, Карельская). 쥐 한 마리는 파이프 담배를 피우고 있다. 담배 및 흡연과 관계된 물건들을 자유롭게 판매하는 것은 뾰뜨르의 법령에 의해 허가되었다. 그리고 쥐 한 마리는 말 한 필이 끄는 2륜 마차를 타고 있는데, 이 마차는 뾰뜨르가 즐겨 타던 것이며 그 이전에는 러시아에서 금지되어 있었다. 이밖에도 로빈스끼가 발견한 세세한 증거들이 많이 있지만, 이 특징들만으로도 고양이가 다름아닌 뾰뜨르 1세를 의미한다는 사실이 충분히 증명된다.[46]

쥐와 고양이의 반목은 고대 이집트 시대 이래로 전 세계 예술에서 반복되는 주제이다. 그러나 거대한 적을 이긴 상처투성이의 쥐들이 고양이를 묻는 그림은 러시아 회화에서만 볼 수 있다. 게다가, 쥐들은 이미 죽은 고양이를 두려워하며 고양이의 발을 썰매에 동여매놓았다. 이 그림을 만든 익명의 장인들과 그림을 즐긴 수많은 민중들에게 있어서 뾰뜨르는 러시아를 근대 사회로 이끌면서 조상의 전통을 파괴한 주범이다. 박해받던 구교도 화가들에게 뾰뜨르는 '고양이'의 수염만 남기고 깨끗하게 면도를 한 이교도로 보였을 것이다.

46) Ю. Овсянников(1962) *Русский лубок.* М., сс. 18-21; *THE LUBOK. Russian Folk Pictures 17th to 19th Century*(1984) Leningrad, pp. 7, 92, 144.

뾰뜨르 1세에 대한 그림들은 정치적 풍자로 분류되기도 한다. 당시에는 뾰뜨르의 개혁을 인정하는 자와 거부하는 자로 구분하는 경계가 지나치게 극단적으로 그어졌고, 둘 중 한 쪽이 "루복과 같은 일종의 선전적 무기가 없이 헤쳐나가기에는 이념의 전쟁이 너무나도 격렬했다"[47]는 해석도 가능하다. 그러나 이 그림들에서 우리가 결코 정치적 풍자만을 보는 것은 아니다. 디테일들이 재차 개작되고 변형되면서 민중들에게 정보를 제공하고 세계에 대한 인식을 넓혀준다. 그러므로 러시아적인 반(反)문화와 반세계를 담고 있는 루복 그림들은 풍자와 유희 사이에서 균형을 유지하고 있는 것으로 볼 수 있을 것이다.

## 5. 자율적인 예술체계

자율적인 예술 체계로서 러시아 루복은 중세에서 근대에 이르는 문화의 다양한 발전 단계와 경로를 반영하고 있다. '루복'이라는 말 속에 축적되어 있는 모순된 평가들과 다양한 의미는 이 복합적인 양식의 예술작품을 러시아 문화에서 중요하고 논쟁적인 한 부분으로 사고할 근거가 된다.

예술체계로서 루복은 우선 정보와 인식적 기능을 수행하는 광장의 볼거리 문화 매체이며, 그림과 글의 결합이 이루어낸 서사물로서의 성격을 지닌다. 또한 루복의 유희적 본질은 인식적이며 장식적인 기능 못지않게 근본적인 기능을 지닌 동시에 바로 그 예술체계의 산물인 것이다. 이런 근거로 루복에 대해 "예술을 능가하는(надхудожественное)"(소콜로프) 현상, 예술보다 고차원의 창작품이라는 관점을 갖는 것도 가능하다.

루복의 예술 양식에서 가장 두드러지는 축제성과 유희성을 논할 때 '유희'는 주체 면에서 두 층위로 고찰할 수 있다. 그것은 바로 '뒤집어진 세계'에 동참하여 웃는 관객 입장에서의 유희와 창작 주체의 입장에서 허구와 실수와 개인적인 해석을 결합하는 이른바 '창조적 훼손'의 과정이다. '루복성(лубочность)'이라는 개념은 이러한 무의식적 변화들이 집약되고 공동의 해석과 '속삭임'이 이루어낸 결과일 것이다.

러시아 사회뿐 아니라 모든 인간이 보편적으로 체험하는 유형과 무형의 세계를 토막 내어 루복의 틀 속에 축소시키는 작업은 특수한 미적 규범을 요구

47) Ю. Овсянников(1962), с. 22.

한다. 루복은 구비문화와 민중극과 축제의 산물이다. 존재 자체가 도시문화에, 인적이 많은 광장과 시장에 기대고 있는 루복은 유희의 분위기 속에서 집단적이며 축제적인 행위에의 참여를 만들어내는 것을 주요한 목적으로 삼았기 때문이다. 루복은 또한 주류문화가 '작은' 문화 속으로 녹아들고, 글을 모르는 대중들이 그림을 해석하면서 그 낯선 텍스트를 자신에게 완전한 것으로 만드는 열린 예술 형식이다. 그렇기 때문에 그림과 텍스트 자체의 아름다움이나 세련미가 루복의 가장 결정적인 속성이 아닌 것이다. 따라서, 로뜨만의 지적대로, 러시아 민속화가 주류문화에서 인정받는 조형 예술 형식들의 '유사체'가 아니라 '대립물'이라는 것을 이해하지 않고서는 루복의 미학적 본질에 침투할 수 없다. 또한 루복 속의 연극적 행위는 결코 현실화될 수 있는 연극이 아니라 다만 '루복적 실제'(사코비치)로서만 가능한 것임에 주목해야 할 것이다.

# 참고문헌

## 1차 자료

*Русские народные картинки*(2002) Собрал и описал Д. Ровинский. В двух тт. Санкт-Петербург: <Тропа Троянова>.

*Русский лубок*(1970) Москва: Правда.

*Русский рисованный лубок*(1992) Москва: Русская книга.

*THE LUBOK. Russian Folk Pictures 17th to 19th Century*(1984), Leningrad.

## 2차 자료

그레이, 캐밀러(2003) 『위대한 실험 러시아 미술 1863-1922』, 전혜숙 옮김, 시공사.

로뜨만 외(1993) 『러시아 기호학의 이해』, 이인영 엮음, 민음사.

바흐찐, 미하일(2001) 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형 · 최건영 옮김, 아카넷.

생티브, P.(1997) 『민속학 개론』, 대광문화사.

아담, 레오나르도(1999) 『원시미술』, 김인환 옮김, 동문선.

애담스, 로이 슈나이더(2003) 『미술사 방법론』, 박은영 옮김, 조형교육.

옹, 월터 J.(2000) 『구술문화와 문자문화』, 이기우 · 임명진 옮김, 문예출판사.

윤열수(1995) 『민화이야기』, 디자인 하우스.

파노프스키, 에르빈(2003) 『도상해석학 연구 - 르네상스 미술에서의 인문주의적 주제들』, 이한순 옮김, 시공사.

*Выставка иконописных подлинников и лубков*(1913) Организованная М. Ф. Ларионова. Москва.

Зоркая, Н(1984) *Фольклор. Лубок. Экран.* Москва: Искусство.

Лихачев, Д., Панченко А., Понырко Н.(1976) *Смех в Древней Руси.* Ленинград.

Лотман, Ю(1998) *Об искусстве.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.

*Маргинальное искусство*(1999), Москва: МГУ.

*Мир народной картинки. Выпуск XXX*(1999), Москва: Прогресс-традиция.

*Народная картинка XVII-XIX веков - материалы и исследования*(1996), Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Некрылова, А.(1988) *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII - начало XX века*. Санкт-Петербург: Искусство.

Овсянников, Ю.(1962) *Русский лубок*. Москва: Советский художник.

*Примитив в изобразительном искусстве - Материалы научной конференции 1995* (1997) Москва: Госуд. Третьяковская галерея.

*Примитив и его место в художественной культуры Нового и Новейшего времени*.(1983) Москва: Наука.

Розанова, Н.(1999) *Лубок: Художественный мир народной картинки*. Москва: МГУ.

*Советский энциклопедический словарь*(1980) Москва: Советская энциклопедия.

Соколов, Б.(1999) *Художественный язык русского лубка*. Москва: РГГУ.

*Философия наивности*(2001) Москва: МГУ.

Хромов, О.(1998) *Русская лубочная книга XVII-XIX веков*. Москва: Памятники исторической мысли.

**Резюме**

## Русский лубок как художественная система

**Ли, Хьенг-Суг**

Предлагаемая статья посвящена теме русской народной картинки "лубок" как комплексного жанра. Целью данной статьи являются представление статуса лубка на контексте русской культуры XVII-XIX веков и выяснение его ведущей эстетической ценности.

Своеобразие лубка как вида искусства состоит в соединении изображения и слова, а также в взаимодействии коммуникативной, информационной и игровой его сторон. Значит, лубок представляет собой своего рода "симбиоз" фольклорного, народного и городского искусств, в силу чего элементы художественной формы приобретают функции знаков, дающих зрителю понятие об ином образе и чужом ему эстетическом начале.

Взаимодействие зрителя с народной картинкой приобретает форму игры со словами(смыслами и звуками), заключенными в сюжете и художественной форме лубка. "Игра с лубком" устанавливает традиции восприятия его элементов, система которых формирует художественный язык произведения. Художественный язык народной картинки обладает повышенной условностью по отношению к своим образцам: лубок обращается к воображению зрителя и формирует круг тем, вызывающих игровой настрой у аудитории. "Творческая порча" приема и образа, т. е., активная переработка сюжета и стиля образца ведет к накоплению ошибок и вариаций, изменяющих его художественную форму.

Следовательно, народная картинка к XIX столетию закрепляется за социальным слоем русского общества, наиболее заинтересованным в игре с ценностями высокой культуры, иными словами, за простонародным зрителем, живущим в городе или усваивающим традиции городской жизни. Таким образом, лубок носит характер нового вида искусства, промежуточного между изобразительным, словесным и театральным.

## 논문심사일정

논문투고: 2003. 10. 15
논문심사: 2003. 10. 31 ~ 11. 28
심사완료: 2003. 12. 5

## 필자약력(이형숙)

소 속: 충북대학교 강사
출 신: 모스크바 국립대학교
전 공: 러시아 모더니즘 소설
대표논문: 「예술가 소설의 개념과 접근방법」 (러시아어문학연구논집, 2000)
대표저작: