

# 상징주의의 피그말리온 신화 콘텍스트: 안넨스키의 「라오다미아」, 솔로구프의 「현명한 꿀벌의 선물」, 브류소프의 「죽은 프로테실라우스」에 인용된 프로테실라우스와 라오다미아 신화 분석에 기대어\*

차 지 원\*\*

## I. 서론 - 피그말리온 신화와 러시아 상징주의의 생예술 (живнетворчество) 텍스트

조각가 피그말리온의 신화는 일찍이 루소, 괴테로부터 버나드 쇼에 이르기까지 서구에서 많은 예술가들의 주목을 받아왔다. 그것은 아마도 아름다운 석상을 조각해내고 극진한 사랑을 통해 석상에 생명을 불어넣어 살아있는 연인으로 만든 조각가의 이야기에 담겨진 예술미학적 함의에 기인한 것으로 보인다. 예술작품에 생명을 불어넣은 피그말리온은 이상적 예술가의 형상으로, 그리고 그의 창작행위는 단순한 미적 활동을 넘어 예술행위의 실존적 의미를 획득한 이상적 창조활동으로 이해될 수 있었다. 많은 예술가들이 피그말리온 신화에 비추어 자신의 예술가적 정체성과 창작활동을 성찰하게 되면서 피그말리온 이야기는 예술과 예술가에 대한 하나의 원형적 관념으로 자리잡는다.<sup>1)</sup>

예술적 원신화로서의 피그말리온 신화에 대한 예술사적 맥락을 살펴보면 그 중에서도 이 신화에 대한 러시아 상징주의의 관심은 매우 각별한 것임을 발견하게 된다. 동시대에 발표된 유명한 버나드 쇼(Bernard Shaw)의 희곡

---

\* 본 논문은 2008년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(과제번호 KRF-A00819).

\*\* 한림대학교 강사.

1) 서구문학사와 러시아 문학사에 축적된 피그말리온 신화의 메타텍스트에 대해서는 참조하라. Masing-Delic를 참조하라.

「피그말리온(Pygmalion)」은, 루소와 괴테 등의 작가들이 증명하듯이 계몽주의와 고전주의를 거쳐 지속되어 온 이 신화에 대한 예술적 관심이 여전히 식지 않았음을 보여주지만, 러시아 상징주의의 경우 이러한 한층 더 나아가 사실상 거의 대부분의 상징주의자들의 창작에서 피그말리온 신화의 흔적을 발견할 수 있기 때문이다. 20세기 초에 버나드 쇼의 희곡 「피그말리온」에 이미 조금 앞서서 러시아 상징주의자들이 피그말리온 신화를 이토록 열렬히 전면적으로 인용했던 이유는 무엇일까.<sup>2)</sup>

여타 예술가들과 마찬가지로 상징주의자들 역시 피그말리온 신화가 함의하는 예술가의 자기정체성과 예술행위에 대한 자의식적 성찰이라는 예술미학적 문제의식에 관심을 가졌다. 그러나 피그말리온 신화의 콘텍스트가 러시아 상징주의에서 그토록 증폭된 것은, 이 신화가 담아내는 예술의 각별한 자기성찰성과<sup>3)</sup> 예술가와 그의 창작행위라는 주제가 상징주의 예술미학의 초석을 이루는 생예술(живетворчество)의 테제와 직결되어 있었고 이 신화가 삶과 미학을 합일하려는 생창조 예술의 이념을 온전히 실현하는 창작행위를 증명해 주고 있었기 때문이었다. 그리하여 피그말리온 신화에서 상징주의자들은 조각가 피그말리온을 통해 생창조 예술의 이념과 직결된 디오니소스적 예술가의 형상과 그에 의해 이루어지는 예술창조의 이상형을 발견하였던 것이다.

일찌기 상징주의 예술미학이론가인 바체슬라프 이바노프(Вяч. Иванов)는 상징주의 예술이론을 전개한 자신의 논문 「니체와 디오니소스(Ницше и Дионис)」에서 니체가 말한 예술가의 두 가지 유형, 아폴론적 예술가와 디오니소스적 예술가의 두 유형을 제시한 바 있다. 이바노프는 여기서 꿈과 현실의 경계를 지우는 자기망각적 도취, 황홀경의 상태에서 창작을 행하며 그림으로써 입상과 같은 예술작품이 아니라 살아있는 인간을 만들어내는 디오니소스적 예술가의 형상을 옹호한다.<sup>4)</sup>

- 2) 버나드 쇼는 자신의 희곡 「피그말리온」을 1913년에 발표했는데, 이것은 안넨스키의 「라오다미아」(1906)나 솔로구프의 「죽은 꿀벌의 선물」(1907)에 비교해서는 수년 이후의 일이며 브류소프의 「죽은 프로테실라우스」와는 같은 해의 일이었다.
- 3) 상징주의 예술, 특히 상징주의 극장의 독특한 자기성찰성에 관해서는 다음을 보라; 차지원, 「상징주의 생예술 이데아의 모순과 알렉산드르 블록 극장의 미학적 지평」, 러시아어문학연구논집 제21집, 한국러시아학회, 2006.
- 4) 바체슬라프 이바노프는 「니체와 디오니소스(Ницше и Дионис)」에서 아폴론과 디오니소스의 형상을 통해 두 유형의 예술가를 제시한 바 있다. 디오니소스에 대한 이바노프의 관심은 「고통받는 신에 대한 헬라의 신앙(Эллинская религия

니체의 아폴론은 꿈과 표상을 통해 만들어지는 아름답고 조화로운 형상, 즉 예술창작을 옹호하는 예술가로 나타나지만 다른 한편 그는 이러한 꿈과 환상이 넘어서는 안 될 현실과의 경계를 분명히 인식하는 명징한 의식을 가진 예술가, 태양의 밝은 빛이 상징하는 명료한 이성(理性)으로 사고하는 예술가로 범주화된다. 따라서 아폴론의 본질은 "적절한 경계지음과 거친 걱정으로부터의 자유"이다. 그러나 니체와 더불어 더불어 이바노프는 이러한 아폴론적 예술가에 대비하여, 예술적 환상을 통해 인간을 자기망각으로 이끄는 도취의 신인 디오니소스를 옹호한다. 필멸의 존재인 세멜레로부터 태어난 신으로 죽음과 삶을 동시에 포괄하는 디오니소스의 이중성은 이바노프에게 그대로 미학적 원리로 포섭되었고 디오니소스는 예술적 환상과 현실의 경계를 지우고 삶과 예술을 구분치 않는 예술가로 개념화된다. 디오니소스의 도취, 황홀경(ecstasy)의 상태에서 "인간은 더 이상 예술가가 아니라 그 자신이 예술작품이 되어" 버린다. 그리하여 아폴론이 입상과 같은 예술작품을 만든다면 디오니소스는 자연의 인간을 만든다.

상징주의 미학이 새로운 예술적 대안으로 이토록 디오니소스적 예술가를 옹호한 것은 무슨 이유에서였을까. 그것은 근본적으로 상징주의 미학이 추구한 통합적 사유, 전일적 세계관으로부터 기인한다. 디오니소스 제식과 황홀경(ectasy)은 상징주의 예술가들이 당대의 사상적, 문화적 위기를 극복하기 위해 추구하였던 사고의 전일성(всеединство)의 대안이었다. 황홀경과 도취의 상태는 전 세계 문명의 "개별화의 원리"는 완전히 깨어지고 주관적인 것은 가장 보편적이고 가장 범인류적인 것 앞에서 자취를 감춘다. 디오니소스의 도취를 통해, 전시대의 분열되고 파편화된 단자적 의식은 전인류의 보편의식으로 고양되며 주변 세계를 대상화하는 논리이성에 의해 객체와 주체로 분리된 자연과 의식은 하나로 통합된다. 그러므로 디오니소스의 원리는 무엇보다 이바노프가 동시대 문명의 위기의 원인이라 지적한 분석적 이성을 대신할 사유적 대안에 다름 아니었던 것이다.

생예술의 이념과 피그말리온 콘텍스트와 관련하여 여기서 특히 주목해야

---

страдающего бога)», 「바그너와 디오니소스 제식(Вагнер и дионисово действо)」(1905), 「디오니소스와 전디오니소스(Дионис и преддионисийство)」 등에서도 역시 「디오니소스와 전디오니소스(Дионис и преддионисийство)」 등에서도 집중적으로 이야기되며, 디오니소스의 원리는 이바노프에게서 전면적인 미학적 원리로 발전되어 있다.

할 것은 디오니소스적 예술가의 의미는 무엇보다도 아폴론적 예술가가 경계했던 바로 그 위험, 환상과 현실의 경계를 넘어서는 것에 있었다는 사실이다. 아폴론적 예술가가 조화와 질서를 낳는 명징한 낮의 의식을 옹호하며 예술적 몽상과 현실의 경계를 명백히 인식할 것을 요구했다면, 이와 달리 디오니소스적 예술가에게 예술에 의한 삶의 변용은 꿈, 환상과 현실의 경계를 허물어 아름다운 예술적 환상을 삶의 영역으로 가져오는 것을 의미했다. 죽어있는 물(物)인 조각상을 살아있는 연인 갈라테아로 변신시킨 피그말리온은 상징주의 자들에게 이와 같은, 모순을 포섭하는 "디아드(dyad)"의 예술가, 삶과 죽음의 경계를 지우는 디오니소스적 예술가에 다름 아니었던 것이다.

이와 더불어, 디오니소스적 예술가 형상이 제시하는 삶과 예술의 경계이월이라는 테제는 상징주의자들에게 곧 삶과 예술의 상호침투를 의미하였다. 디오니소스적 예술가로서 피그말리온의 창조행위는 또한 삶과 예술의 완전한 상호침투라는 국면으로 나타나는 삶과 예술의 분리불가능한 전일성(全一性)을 보여준다.<sup>5)</sup> 삶과 예술을 달리 보지 않고 하나의 존재영역으로 통합시키고자 했던 상징주의 예술가들에게, 대상에 대한 지극한 사랑을 통해 완벽한 이상을 발견해내는 예술가 피그말리온은 삶이 되는 예술뿐 아니라 예술이 되는 삶이라는 상징주의 예술의 이상, 생창조 예술의 이면(裏面)을 또한 실현해보였다. 피그말리온은 솔로비요프의 미학론과 이를 수용한 상징주의자들이 이상으로 삼았던 예술과 삶의 상호침투, 물(物)의 영화(靈化)와 정신의 육화(肉化)라는 이중적이면서도 상호분리불가능한 단일한 행위로서의 예술이라는 테제를 증명하는 예술가로 인식되었다. 또한, 대상에 대한 절대적인 헌신이라는 미적 행위 속에서 스스로의 삶을 예술창작의 대상으로 삼은 피그말리온은 자기망각의 황홀경의 상태에서 "더 이상 예술가가 아니라 그 자신의 예술작품이 되어 버리는" 디오니소스적 예술가였다.

이처럼, 피그말리온 신화는 불완전한 인간 여인이 사랑하는 자의 승화된 에로티시즘을 통해 "영원히 여성적인 것(das Ewig Weibliche)"의 지상적인 체현으로 변화한다는 블라디미르 솔로비요프(Вл. Соловьёв)의 미학 테제와 바로 직결되고 있었다. 미가 현실의 진정한(/실체적인) 현실의 변용과 개선을 가져와야 한다고 주장한 솔로비요프의 종교적 미학론이 러시아 상징주의 예술 미학의 중요한 밑텍스트를 구성하고 있다는 사실은 재론의 여지가 없다.

5) Paperno, 14-21.

미(美)를 이상적 관념의 그림자로 보는 플라톤적 미학의 관점을 벗어나 오히려 미(美)를 관념과 현실의 합(合)의 기제로 본 솔로비요프의 미학론과 삶과 현실의 경계를 넘어서는 디오니소스적 예술가라는 관념을 수용한 상징주의자들에게 있어 예술의 최종적인 지점은 관념과 육(肉)의 결합, 즉 미(美)의 실제적 체현(воплощение)이며 현실의 실제적 변용이었다.<sup>6)</sup> 그러므로 피그말리온의 지극한 헌신과 사랑을 통해 조각상에서 살아있는 연인으로 변신한 갈라테아의 존재는 상징주의자들이 그를 디오니소스적 예술가로 수용하게 만든 결정적 계기라 할 것이다. 조화와 질서를 숭상하며 꿈과 현실의 경계를 지키라 경고하는 아폴론적 예술가가 견고한 입상과 같은 예술작품을 만든다면 디오니소스적 예술가는 조각상을 예술적 환상의 경계를 넘어 생명을 가진 인간과 같은 존재로 만들어낸다.

상징주의자들은 돌에 생명을 불어넣은 피그말리온에서 진정한 예술가, 즉 예술의 미학적 한계를 넘어서는 놀라운 생예술적 ‘변용’의 비밀을 알고 있는 디오니소스적 예술가, 상징주의 예술가의 이상을 보았다. 또한 그들에게 돌로 된 조각상에서 살아있는 연인으로 변신하는 갈라테아의 메타모르포시스는 삶과 죽음의 두 세계를 잇는 예술 작품을, 그리고 다만 미학에 머무르는 예술의 한계를 넘어 생명과 삶을 낳는 조물주의 창조와 같은 예술 창작 행위를 증명해보였다. 피그말리온과 갈라테아의 관계는 러시아 상징주의가 바라마지 않았던 예술가와 그의 창작품과의 이상적인 관계, 즉 다만 기술적인 장인으로서가 아니라 대상에 대한 지극한 사랑을 통해 기술적 창조행위에 높은 이상을 불어넣는 예술가와 이를 통해 물이 아니라 살아있는 생명으로 거듭나는 예술작품이라는 관계를 실현하고 있었다.

이처럼 디오니소스적 예술가 형상이 제시하는 상징주의 예술테제들에 투영

6) 예술적 실천의 결과와 상관없이 상징주의자들은 이론상으로는 무엇보다도 현실의 문제와 물질(物的) 체현(體現), 혹은 육화(肉化)의 국면에 방점을 두었다. 바체슬라프 이바노프와 함께 상징주의 운동의 주창자였던 게오르기 출코프(Георгий Чулков)는 상징주의 운동의 정신적 기반으로서 아나키즘을 주장하면서 「О мистическом анархизме」에서 ‘예술은 사회적 변혁을 가져오는 힘’이라 말하고 있다. 솔로비요프의 미학이론에서 그리스도의 형상이 미(美)의 보편 패러다임이 되는 근거도 그리스도가 신성의 육(肉)으로의 변용이며 immutable, impassable Logos의 체현이기 때문이었다. 기피우스(Гиппиус)와 메레주콥스키(Мережковский)의 ‘성스러운 피(святая кровь)’의 개념 역시 진정한 예술이란 정신과 물(物) 혹은 육(肉)과의 진테제라는 동일한 함의를 담고 있다.

되면서 피그말리온 신화는 이상적인 예술, 즉 상징주의자들이 옹호했던 '생창조' 예술의 원신화로서, 창조주 *reypr* 으로서의 예술가와 생창조로서의 예술적 메타모르피시스의 문제에 관한 다양한 해석을 낳는 보편 텍스트로서, 메싱-델리치의 지적을 빌어 말하면, 이른바 “피그말리온 구조”로<sup>7)</sup> 결과된다.

상징주의 예술미학과 관련하여 피그말리온의 신화 콘텍스트에서 또 다른 흥미로운 점은 여기서 각별히 조각상이라는 예술기호가 기호와 지시체, 그리고 이들 간의 메타모르포시스의 문제, 나아가 활성화(活性)과 불활성(不活性)의 교통, 삶과 죽음 간의 상호 치환 가능성의 문제를 환기하고 있다는 사실이다.

동상에 메타모르포시스의 문제가 결부되는 양상은 이미 상징주의 이전부터 발견되는데 그 중 푸슈킨의 동상 콘텍스트는 매우 각별하다. 푸슈킨은 여러 곳에서 동상(혹은 조각상)이라는 예술작품을 이용하여 기호와 지시체 간의 관계를 통해 삶과 죽음의 교통의 가능성과 함께 그 경계가 열려있음을 보여준 바 있다.

그러나 피그말리온 신화와 생예술 이념과 관련하여 푸슈킨의 동상 콘텍스트에서 간과하지 말아야 할 점은 푸슈킨의 동상은 상징주의 미학의 입장과는 달리 물(物)의 부동성(不動性)에 대해 이중적인 시각을 견지함으로써, 근본적으로 물성(物性)을 불활성으로, 물적 부동성을 비존재와 죽음의 영역에 속해 있는 것으로 보는 피그말리온 신화에서 다루어지는 메타모르포시스를 포함하여 보다 넓은 메타모르포시스의 가능성을 보여준다. 즉, 피그말리온 신화가 물적 불활성으로부터 생명의 활성화로의 메타모르포시스를 옹호한다면 푸슈킨의 동상은 이와 더불어 생명의 현상적 가상성으로부터 부동(不動)의 물(物)의 영원성으로의 메타모르포시스를 함의한다.<sup>8)</sup> 여기서 푸슈킨의 동상 콘텍스

7) Masing-Delic, 65.

8) 일찍이 푸슈킨은 조각상/동상의 모티프를 통해 메타모르포시스의 두 가능성에 대한 생각을 발견하였다. 이것은 오비디우스의 『변신』으로부터 영향을 받은 것으로 메타모르포시스의 한 방향은 물질의 불활성에 대한 상상적 운동의 승리이며 다른 하나는 현상적인 운동의 가상성에 대한 영원히 부동적인 물질의 승리라는 두 방향을 가진다는 것이다. 야콥슨은 이러한 조각상/동상의 신화가 푸슈킨 시학의 근원에 놓여있는 근원적인 모티브임을 지적하면서 조각상 모티브가 시(詩)의 기호적 세계에 대한 푸슈킨의 사유와 관련이 있음을 분석하였다. 메타모르포시스의 문제와 관련하여 푸슈킨은 양방향의 가능성, 즉 죽은 사물, 즉 불활성으로부터 살아있는 인간, 활성화로, 그리고 반대로 활성화로부터 불활성으로의 메타모르포시스의 두 측면을 다 예술적으로 형상화하였다. 다른 한편, 한편 푸슈킨에게서는 피그말리온의 모티

트는 피그말리온 신화 위에 쓰여진 또 하나의 메타텍스트이면서 동시에 상징주의자들의 피그말리온 텍스트들에 대한 또다른 보편 텍스트로 자리잡는다. 상징주의의 피그말리온 콘텍스트는 피그말리온 신화와 예술 기호로서 동상에 관한 푸쉬킨의 메타 콘텍스트와 또한 겹쳐지면서 겹겹이 적층된 문학 신화로 형성되어 있다.

상징주의 미학에 있어 피그말리온과 푸슈킨의 동상이 담아내는 메타모르포시스의 문제, 삶과 죽음 혹은 활성화와 불활성 간의 상호 치환의 문제는 최종적으로 상징주의가 예술의 최종점으로 옹호했던 체현(體現), 현실의 변용에 대한 논의와 연관되어 있다. 삶과 예술의 경계를 인정치 않으려는 상징주의 생예술에서 예술작품은 언제나 기호를 넘어서서 지시체와 마찬가지로 현실이 되어야 했고, 여기서 동상은 지시체의 메타모르포시스의 실제적 가능성의 문제를 타진하는 중요한 예술미학적 논의를 실어낸다. 상징주의자들에게 피그말리온의 갈라테아는 기호가 아니라 지시체의 실제적 변용으로서 생예술의 이념을 온전히 실현한 예술적 이상으로 이해되었던 것이다.

이렇게 피그말리온 신화의 콘텍스트는 환상과 현실, 삶과 죽음의 경계를 지우는 예술을 옹호하는 디오니소스적 예술가의 형상과 함께 육화(肉化) 혹은 체현(體現)으로서의 예술을 암시하는 상징주의 미학의 보편 패러다임으로 자리잡고 있다고 할 수 있다.

생예술 테제와 깊이 관련된 피그말리온적 메타모르포시스의 콘텍스트는 위에서 지적했듯 모든 상징주의자들의 창작을 관통한다. 여기서 각별히 눈길을 끄는 것은 또 하나의 신화 콘텍스트, 프로테실라우스와 라오다미아에 대한 그리스 신화이다. 안넨스키(Инногенций Анненский), 솔로구프(Федор Сологуб), 그리고 브류소프(Валерий Брюсов) 등 위에 거론한 러시아 상징주의의 걸출한 대표자들이 모두 동일한 한 신화를 직접적으로 예술적 재해석의 대상으로 삼았다는 사실이 이미 프로테실라우스와 라오다미아 신화가 함의한 예술미학적 의미의 무게를 짐작하게 할 법하다.

대표적 상징주의자들이 공교롭게도 예사롭지 않은 관심을 보이게 된 근거는 이 신화가 바로 피그말리온적인 예술 행위를 직접적으로 인용하고 있다는 사실에 있다. 테살리아의 왕녀 라오다미아가 트로이 전쟁에 나가 죽은 남편 프로테실라우스를 기억하기 위해(혹은 그를 대신하기 위해) 밀랍상을 만들고

브 역시 나타난다. Venslova, 12; Masing-Delic, 54; Jakobson, 237-280 를 보라.

지극한 사랑으로 밀랍상을 통해 죽은 남편과 재회한다는 내용은 바로 지극한 사랑을 통해 석상에 생명을 불어넣은 피그말리온의 창조 행위를 그대로 재현한 것이다. 여기서 프로테실라우스와 라오다미아 신화를 재해석한 안넨스키, 솔로구프, 브류소프 등의 작품은 피그말리온 신화와 프로테실라우스에 대한 그리스 신화, 유리피테스의 희곡 <프로테실라우스>, 그리고 문학신화인 푸슈킨의 석상 신화 등으로 겹겹이 형성된 다층적 신신화(新神話мифотворчество) 작품으로 태어난다.

상징주의 내에서 다양한 시각의 프리즘을 대표하는 상징주의자들인 안넨스키, 솔로구프, 브류소프 등은 각각 자신의 작품에서 피그말리온적 예술가라는 상징주의 예술미학의 생예술에 대한 첨예한 논쟁을 개진한다. 그러므로 동일한 신화 텍스트 위에 구성된 이 작품들은 생예술 이념과 관련한 예술미학적 쟁점과 상징주의 내부의 이론적 논쟁을 증거해주고 있다. 동일한 신화적 적층(積層)으로 이루어진 상징주의자들의 작품들이 세밀한 분석을 요구하는 것은 이와 같은 근거에서이다.

상기 논의를 바탕으로 본 논문은 프로테실라우스와 라오다미아 신화의 메타 텍스트들, 안넨스키의 「라오다미아(Лаодамия)」, 솔로구프의 「현명한 꿀벌의 선물(Дар мудрых пчел)」, 브류소프의 「죽은 프로테실라우스(Протесилай умерший)」 등에 투영된 피그말리온의 콘텍스트의 분석을 근거로 개별 작가들이 전개한 생예술 테제의 이론과 실제, 그리고 사상적 지형도를 살펴보고자 한다.

## II. 상징주의의 피그말리온과 갈라테아: 생예술적 메타모르포시스의 문제

### II-1. 안넨스키의 「라오다미아」: 메타모르포시스의 부정

1902년 쓰여져 1906년 출판된 안넨스키의 「라오다미아」는 프로테실라우스와 라오다미아의 신화와 유리피테스의 비극 「프로테실라우스」 위에 쓰여진 상징주의자들의 세 비극들 중 시간적으로 가장 처음의 것이다.

신화와 피그말리온적 콘텍스트와의 연관성이 명시적임에도 불구하고 안넨스키의 드라마에서 피그말리온적 메타모르포시스의 문제를 논의하는 것은 처



음부터 결정적인 난점과 부딪힌다. 그것은 안넨스키가 애초부터 테우르기야적 상징주의(теургический символизм)에 원칙적으로 동의하지 않았고,<sup>9)</sup> 따라서 안넨스키의 작품에 디오니소스적 예술가의 미학을 초월하는 예술창작 행위에 대한 관념으로 이해되는 생예술의 이념을 논의하기가 곤란하리라는 추측이다.

그럼에도 불구하고 안넨스키의 「라오다미아」는 그 도입부터 이미 피그말리온적 메타모르포시스의 콘텍스트를 환기하는데, 그것은 이 드라마가 에피그라프와 서문에서 피그말리온적 메타모르포시스의 문제, 즉 생예술적 문제의식에서 핵심주제인 기호와 지시체의 관계 문제를 너무나 명시적으로 도입하고 있기 때문이다.

아마도 상징주의 예술가들은 의식적으로나 무의식적으로나 당시 예술의 거대 테제인 생예술의 관념을 피해갈 수 없었고 오히려 이러한 문제의식에 대한 논쟁이 상징주의자들 각각의 독자적 미학을 정립하는 기준점이 되었던 것으로 보인다. 「라오다미아」의 에피그라프와 서문이 도입하고 있는 피그말리온의 주제는 안넨스키가 상징주의의 테우르기야(теургия)와 디오니소스주의(дионисийство)의 문제에 분명히 개입하고 있으며 작품의 미학적 콘텍스트를 통해 어떤 방식으로든 이 문제에 대한 태도를 정립할 필요를 느꼈음을 증명한다고 할 것이다.

안넨스키의 메타텍스트에서 우선 주목되는 것은 에피그라프와 서문이 이미 프로테실라우스와 라오다미아 신화가 함의한 피그말리온적 메타모르포시스의 가능성을 부정적으로 보는 작가의 입장을 암시하고 있다는 사실이다.

에피그라프로 가져온 오비디우스의 인용 “Dum careo veris, gaudia falsa juvant(내가 진실한 기쁨을 잃었을 때, 내게 온 것은 거짓된 보상)”<sup>10)</sup>이라는 구절은 예술기호의 가상성, 그리고 기호와 지시체의 전도(顛倒) 불가능성을 암시하는 것으로, 이러한 생각은 서문에서 보다 구체화된다. 안넨스키는 라오다미아의 죽음을 해석하는 가운데, 프로테실라우스의 메타모르포시스를 예술적 가상(假想), 환상으로 보는 자신의 관점을 드러낸다.

“ <...> так, что жена могла принять его за живого человека. Когда из его слов, или, может быть, по миновании трех условных часов, Лаодамия становилась ясно, что возвращение Протесиля, а

9) Герасимов, 559.

10) Анненский(1959), 248.

следовательно, и начало ее новой счастливой жизни - только обман, она закалывалась или в порыве отчаяния, или покорна призыву мужа.”<sup>11)</sup>

피그말리온적 메타모르포시스에 대한 작가의 부정적 입장은 이 신화에 대한 작가의 재해석을 통해 재차 표명된다. 라오다미아의 죽음의 원인을 해석하면서 오비디우스는 예술적 가상(假想)의 위험성을 경고하는데 여기서 분명히 암시되는 기호와 지시체의 전도 가능성을 안넨스키가 인정하고 있지 않다.

“Если можешь, удали и восковые портреты./ Зачем пленяться немым изображением?/ Именно таким способом погибла Лаодамия.”<sup>12)</sup>

안넨스키는 밀랍으로 만들어진 프로테실라우스의 동상에 어떤 형이상학적 가치도 부여하고 있지 않다. 여기서 동상은 지시체인 프로테실라우스와 어떤 실제적 연관도 가지지 않은 다만 “밀랍으로 된 초상(восковые портреты)”이며 “병어리 그림(немое изображение)”에 불과하다.

여기서 생예술적 피그말리온 콘텍스트와 관련하여 안넨스키의 메타 텍스트에서 주목되는 점은 안넨스키에게서 동상은 피그말리온적 메타모르포시스와 전혀 관련이 없으며 삶과 죽음의 경계이월이라는 디오니소스적 예술과 연관되고 있지 않다는 사실이다. 사실상 죽은 프로테실라우스의 현신(現身)은 마치 라오다미아가 만든 밀랍상과는 따로 떨어져 일어나는 듯이 제시되며 밀랍상이 현신의 직접적 매개체라는 암시는 전혀 보이지 않는다. 이 밀랍상에서 피그말리온적 메타모르포시스의 가능성을 염두에 두지 않은 작가는 라오다미아의 광기를 기호와 지시체의 경계를 부정하는 디오니소스의 비이성적인 광기로 해석하지 않았다.<sup>13)</sup>

11) Анненский(1959), 249.

12) 위의 책, 250.

13) 디오니소스적 예술에 대한 안넨스키의 부정적 입장은 애초부터 비교적 분명하였다. 안넨스키는 디오니소스적 예술관과 더불어 세계관으로서 그리고 개인주의의 극복으로서 디오니소스적 의식을 수용치 않았다. 안넨스키에게 비이성적인 집단적 행위 속에 개성을 융해시킨다는 것은 개성을 도덕적 이상으로부터 방치하는 결과로 생각되었다. 이러한 안넨스키의 입장은 「라오다미아」 외에도 「Царь Иксион」(1902), 「Фамира-Кифаред」(1906) 등의 작품들을 통해서도 드러나는데, 특히 「Фамира-Кифаред」에서 바쿠스 신전의 디오니소스 의식은 높은 이성에 의해 계몽

물론 라오다미아의 광기는 분명히 예술행위와 직접적으로 연관되어 있다. 안넨스키는 예술적 몽상을 영웅적 광기와 동일시한 바 있으며,<sup>14)</sup> 이 작품에서 역시 라오다미아가 조각상을 만드는 행위는 분명히 광기의 상태와 연관되어 있다. 그러나 분명히 일별해야 할 지점은 창조행위를 낳는 이러한 광기는 삶과 죽음을 구별하지 않는 디오니소스적 광기가 아니라 고대비극의 영웅성이나 니체적인 초인적 개성과 동일시된다. 즉 광기는 신을 거역하고 운명을 극복하려는 광기, 필멸의 인간에게 허락되지 않은 것을 얻고자 하는 광기인 것이다.

안넨스키가 밀랍상의 상실을 라오다미아의 죽음의 원인으로 보지 않으며 그녀의 죽음을 비극의 영웅에 어울리는 희생적 행위로 이해하고자 했던 것 역시 동일한 맥락에 있다. 라오다미아가 분신(焚身)한 것은 밀랍상을 프로테실라우스로 생각하고 있다가 그것을 상실했기 때문이 아니라 프로테실라우스를 살려내려는 자신의 행위, 즉 인간에게 허락되지 않은 불멸성을 얻고자 했던 신에게 거역한 자신의 창조행위가 좌절되었기 때문이었다.

이처럼 라오다미아의 비극에 겹쳐진 피그말리온의 콘텍스트를 처음으로 다룬 안넨스키의 비극에서 조각상의 주제를 통해 피그말리온의 콘텍스트가 부정되고 있다는 사실, 그리고 삶으로 가는 생예술의 테제를 수용치 않고 있다는 사실은 매우 흥미로와 보인다. 그리고 이를 결정적으로 뒷받침하는 것은 작가가 피그말리온 신화를 직접 언급하면서 이에 대한 상징주의적 열광에 달갑지 않은 태도를 취하고 있다는 사실이다.

“자신의 조각에 생명을 불어넣는 데 성공한 조각가의 이야기가 있다. 나는 이 이야기를 듣고 깊이 실망하지 않을 수 없었다. 사실 예술에 대해 그보다 더 잔인한 형을 내린 사람이 누가 있겠는가. 생명을 얻기 위해 조각상이 꼭 신문을 읽고 사무실에 가고 입맞춤을 해야 하는가?”<sup>15)</sup>

안넨스키의 냉소적 언설은 피그말리온적 창조 행위에 대한 깊은 회의를 표한 것이지만, 다른 한편으로는 작가의 공격이 여기서 표명된 미학적 입장의

---

되지 못한 стихия, 도덕적으로도 순수하지 못하며 「라오다미아」에서와 마찬가지로 예술가에게는 파멸의 원인이 되는 стихия로 제시된다.

14) “О мечты золотая игла,/ А безумье прославляют поэты.”

15) Анненский(1979), 177.

본질을 정확히 겨냥하고 있음을 보여준다.

차가운 대리석상으로부터 살아있는 연인의 존재를 이끌어낸 피그말리온의 콘텍스트의 핵심은 죽은 부동의 물질(物質)로부터 영혼을 가진 살아있는 존재를 이끌어내는 활성화(活性化) 능력이다. 미적 관념이 차가운 물질 속에만 머무르는 것이 아니라 살아있는 인간의 실존과 현실 삶으로 전이되는 갈라테아의 메타모르포시스는 죽음을 극복하는 예술의 불멸성을 함의하게 된다. 여기서 푸슈킨의 동상신화가 물질의 불활성(不活性)과 부동성(浮動性)을 양가적인 것으로 해석했던 것과 달리 상징주의에 있어 물질의 불활성과 부동성이 곧 죽음의 범주에 다름 아니라 이해되었음을 상기해야 한다. 나아가 이러한 테미우르고스적인 창조 행위로부터 태어난 살아있는 갈라테아의 존재는 높은 미적 이상을 그대로 보전함으로써 예술 작품의 완전성과 불멸성을 획득하게 된다. 또한 이러한 불활성과 활성화의 문제는 피그말리온적 메타모르포시스의 콘텍스트에서 또 하나의 중요한 양상인 그 존재론적 경계이월성을 도출한다. 피그말리온적 메타모르포시스는 죽음과 삶의 안티테제를 극복하는 것으로 이해되면서 생예술의 이상이 되었던 것이며 예술의 불멸성 역시 삶과 죽음의 초월을 통해 성취된다.

그러나 안넨스키의 「라오다미아」에서 조각상은 피그말리온의 창조 행위, 생예술적 콘텍스트를 비껴간다. 여기서 조각상을 만드는 예술 행위의 초점은 피그말리온이 말하는 죽은 물(物)의 활성화(活性化)나, 경계이월에 있지 않다.

안넨스키에서 라오다미아의 조각상은 마치 갈라테아의 메타모르포시스의 방향을 거꾸로 한 것이라는 점이 주목된다. 여기서 프로테실라우스는 갈라테아가 가진 생명성과 에로티시즘을 가지고 있지 않다. 라오다미아가 만든 밀랍상은 남편과 무섭도록 닮아 있으나(Что за вид/ Чудестный! Царь как вылитый...)16), 이 밀랍상의 메타모르포시스, 즉 라오다미아에게 나타난 프로테실라우스는 연인으로 살아나오지 않는다. 죽음의 세계로부터 온 프로테실라우스의 형상에서 계속해서 강조되는 것은 부동성과 불활성, 그리고 차가운 비생명성이며, 그는 갈라테아와는 달리 라오다미아의 포옹을 거부한다.

“ <...> тот отодвигается, <...> отчего не хочешь/ К моей груди прижаться? И колен/ Мне не даешь своих коснуться,.. <...> рук/ И уст моих не прикасайся больше.”17)

16) Анненский(1959), 301.

프로테실라우스의 메타모르포시스는 조각상에서 연인으로 변하는 갈라테아와는 반대로 연인으로부터 결국 생명이 없고 움직이지 않는 조각상이 된다.

“ <...> и он ставится недвижим и беззвучен.”<sup>18)</sup>

안넨스키에게서 예술 행위의 메타모르포시스는 삶과 죽음의 경계를 넘지 않으며 애초에 활성화와 불활성, 불멸성과 필멸성의 안티테제를 문제삼고 있지 않다. 라오다미아에게 프로테실라우스의 메타모르포시스는 불활성과 부동성의 영역, 즉 조각상의 물질적인 실존의 차원에 그대로 머물러 있을 뿐이다.

안넨스키의 라오다미아가 만들어낸 조각상이 두 세계의 경계이월, 혹은 삶과 죽음의 경계 극복이라는 피그말리온적 메타모르포시스와 생예술적 콘텍스트와 결부되고 있지 않음을 뒷받침하는 것은 안넨스키에게서 상징주의의 이원계(двоемирие)가 보이지 않는다는 사실이다. 「라오다미아」에서 상징주의적 이원계의 관념이 정초하는 초월적인 것과 현세적인 것 사이의 명백한 이분법이나 대조는 보이지 않는다. 여기서 이승과 저승의 어떠한 가치론적 대립은 이야기되지 않는다.

안넨스키에게서 모든 것은 현세의 무상함과 덧없음의 속성을 가진다. 여기서 무상하고 덧없으며 불완전한 현세와 대립되는 영원과 완전성의 “저” 세계는 보이지 않는다. 프로테실라우스를 데리고 온 신 헤르메스는 신들의 세계마저도 회랑에 늘어선 대리석상들로 이루어진 물질적 세계 그 이상이 아니라고 말한다.

“Когда веков минует тьма и стану/  
Я мраморным и позабытым богом,  
Не пощажен дождями, где-нибудь/  
На севере, у варваров, в аллее/  
Запущенной и темной, иногда/  
В ночную белую или июльский полдень,  
Сон отряхнув с померкших глаз, цветку/  
Я улыбнусь или влюбленной деве,  
Иль вдохновлю поэта красотой/  
Задумчивой забвенья...”<sup>19)</sup>

이로부터 일찍이 바체슬라프 이바노프(Вяч. Иванов)가 영원과 불멸의 원형

17) Анненский(1959), 288-289.

18) 위의 책, 289.

19) 위의 책, 286.

이며 모든 현세적 기호들의 궁극적 기의로 보았던 신화의 세계 역시 세월과 풍화에 내맡겨진 현세의 범주로 편입된다.

“Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено по крайней мере вырождаться”.<sup>20)</sup>

예술마저도 영원과 불멸의 것이 아니다. 이 비극에서 예술 작품인 조각상은 인간처럼 결점을 가지고 있으며 “풍화와 세월”에 노출되어 있고 인간의 필멸(必滅), 그리고 현세의 덧없음과 가변성을 그대로 공유한다. 이 비극에서 조각상, 즉 예술 작품에 결부된 속성은 미적 관념으로부터 전이된 완전성과 불멸성이 아니라 현세적 존재가 가진 덧없음과 비견고성이다. 여기서 안넨스키가 프로테실라우스의 조각상을 금속이나 석재와 같은 견고한 물질이 아니라 부서지고 녹아버리기 쉬운 밀랍으로 된 것으로 재해석한 것은 우연이 아니다.

이처럼 안넨스키에게 무상하고 덧없는 현세는 그 너머의 “저” 세계, 영원과 완전성의 세계를 가리키지 않는다. 그러므로 라오다미아의 조각상은 저 세계의 프로테실라우스, 즉 기의로 기울어지는 상징주의의 기호가 아니다. 여기서 프로테실라우스, 조각상의 기의는 예의 상징주의 미학에서 기의가 가졌던 견고한 불멸성과 영원성을 가지고 있지 않으며 끊임없이 동요하고 흔들린다.

“<...> Губы/ Твои без слов шевелятся. Скользишь/ Ты по земле, как тень...”.<sup>21)</sup>

지하에서 온 프로테실라우스의 형상에서 지각되는 속성은 명백한 물질 기반을 가지지 않은 유령의 유동성과 불확실성, 즉 “그림자(тьень)”성이다. 반대로 라오다미아의 조각상에서 부각되는 것은 무엇보다도 기호의 현세적인 물성(物性)의 측면, 기표의 존재이며 여기서 기의는 견고하며 명백한 기표의 물질적 존재 뒤로 미끄러져 들어간다. 이런 의미에서 안넨스키의 예술은 “이상(理想)에 대한 순수한 기호화(signification)의 초월적 세계가 아니라 물질적이고 현시적인 기호들이 이루는 명명백백한 세계”<sup>22)</sup>이다. 여기서 기호와 물(物)

20) Анненский(1959), 251.

21) 위의 책, 288.

22) Venslova, 17.

의 간극은 좁혀지며 희망에 늘어난 신들의 조각상에서 암시되듯이 기호는 견고한 사물의 실재를 넘어서지 못하기 때문이다.<sup>23)</sup>

안넨스키가 물질과 현상을 궁극적으로 가변적이며 필멸의 것으로 보았음에도 불구하고 이처럼 세계에서 유일한 존재론적 가치를 가진 것은 물(物)의 실체적 세계이다. 또한 이러한 존재론적 가치는 기호의 지시체의 영원성에서가 아니라 기호의 물질성이 가진 실체적 견고함에 기인한다. 안넨스키에게서 상징주의의 이원론적 세계는 그의 세계의 일상성과 물성을 통해 통합된다. 세계는 감각할 수 있는 그 이상도 그 이하도 아닌, “통틀어 동종적”이다.<sup>24)</sup>

그러므로 안넨스키의 조각상(/기표)은 그 물질적 가변성에도 불구하고 그 지시체(기의)보다는 상대적으로 더 생생하고 더 가치 있는 것이다. 이러한 물(物)의 가치는 오히려 피그말리온적 예술가가 “죽어 있음”의 속성이며 다만미적인 것 안에 머물러 있는 추상적인 차가운 미(美)를 품을 뿐이라 생각했던 조각상의 물성(物性), 그리고 그 부동성(不動性)에서 기인한다. 라오다미아의 조각상은 “죽은 것을 활성화”하는 피그말리온과 반대로 “살아있는 것을 고착화”한다.<sup>25)</sup> 안넨스키에게 있어 라오다미아가 만든 프로테실라우스의 밀랍상은 피그말리온의 갈라테아처럼 살아있는 연인으로 변신하는 데 의미를 가지는 것이 아니라 물(物)의 부동성에 의해 죽어버린 연인의 존재에 불변성을 부여할 수 있기 때문이다. 여기서 예술작품은 덧없이 흘러가는 유동(流動)적인 것을 끊임없이 환기하는 부동(不動)의 기호이기 때문에 의미를 가진다.

이와 같은 안넨스키의 예술관은 보다 고전주의적 예술관에 접근한다고 볼 수 있으며 이와 관련하여 괴테의 예술가 형상은 매우 흥미롭다. 괴테는 많은 예술가들이 주목했던 피그말리온적 예술행위의 문제에 관련하여 피그말리온적 예술가와 마이다스Midas적 예술가의 형상을 대비한 바 있다. 그는 이상적 예술가로서 마이다스적 예술가를 선택하면서, 예술가는 존재를 “금(金)으로 만들기 위해서는” 그를 “죽여야” 한다고 말한다. 즉, 마이다스적 예술가에게 예술이란 죽은 것의 활성화가 아니라 살아있는 것의 고착화, 즉 동상을 인간

23) 스미르노프가 안넨스키의 시학에 대한 분석에 대해 “Знак сближается с вещью” 라는 표제를 달면서 가장 주목하고 있는 미학적 양상은 기호와 지시체의 일원론이다. 아흐마토프바는 이러한 안넨스키의 시학을 아끄메이즘의 전조로 이해하였다. Смирнов, 81-91 를 참조하라.

24) Смирнов, 87.

25) Venclova, 18.

으로 만들기보다는 인간을 동상으로 만드는 것을 의미한다. 생예술의 관념과 관련지어 볼 때 안넨스키와 괴테의 예술관에서 흥미로운 점은 이들에게 예술적 메타모르포시스의 방향이 생예술의 경우와 반대방향으로 진행된다는 것이다. 이들에게 살아있는 인간이란 본질적으로 불완전한 존재이며 가변적이고 무상한 현상으로 이해되었고 인간의 불완전성을 극복하기 위해서는 인간에게서 시간적 가변성을 넘어서 영원성을 부여해야만 했던 것이다. 여기서 마이다스적 예술가에게 불멸성과 영원성은 물적 부동성에서 발견될 수 있었다.

그러나 안넨스키가 예술적 원리로서 디오니소스적 광기를 부정하고 괴테와 마이다스적 예술가가 수용하는 아폴론적 원칙을 수용하면서 다른 한편 이들과 차이를 보이는 점은 위에서 지적했듯이 이 일원론적 세계에서 그에게는 마이다스의 금(金), 동상마저도 풍화와 세월에 노출되어 있다는 사실, 필멸의 인간존재가 가지는 비견고성을 공유하고 있다는 사실이다. 거듭 말해, 안넨스키에게 갈라테아의 존재가 가지는 의미는 그녀의 메타모르포시스가 불멸이나 필멸이나의 문제에서 비롯하지 않았다. 애초에 그에게 “그 자체로서의 다른 세계”는 존재하지 않았기 때문이다.<sup>26)</sup> 프로테실라우스가 삶과 죽음의 경계를 넘는 것은 예술의 의미와는 상관없는 일이다. 죽은 프로테실라우스의 현신은 인간이 신을 거역하여 자신에게 허락된 것의 경계를 넘어서려 하는 영웅적 사건으로서 의미를 가지며, 라오다미아의 창조행위는 이와 같은 영웅적 행위라는 맥락에서 작가에게 의미를 가진다.

그렇다면 안넨스키에게 삶과 죽음을 초월하는 예술의 불멸성은 어디에 있는가. 대답의 열쇠는 위에서 인용한 헤르메스의 대사에서 그 암시를 찾아볼 수 있다.

라오다미아가 만든 조각상, 이 부동(不動)의 기호는 그 자체로서는 비록 풍화와 세월로부터 자유롭지 못하며 인간과 함께 소멸해가지만 견고한 물적 실재는 우리의 망각을 극복하고 그것을 기억으로 변형시킨다. 그러나 물적 실재, 동상은 기억을 위한 물질적 기호일 뿐이다. 개별적으로는 소멸해가는 기호들은 그 총체로서 이러한 환기, 기억을 위한 무한한 연쇄를 이룰 수 있다. 안넨스키에게서 예술의 불멸성은 고착된 부동의 미(美)에 의한 “끊임없는 환기”, 즉 기억에 있다. 그러므로 작가는 불멸의 예술가 피그말리온의 형상 위에 생예술이 말하는 디오니소스적 피그말리온이 아니라 자신의 피그말리온,

26) Смирнов, 88.



즉 자꾸만 시간의 풍화에 파괴되어 가는 현상적 존재를 물질 속에 고착시키고 이러한 물질적이고 현시적인 기호를 통해 끊임없이 지시체에 대한 관념을 환기하려는 예술가 라오다미아의 형상을 투영하였다. 이 작품에서 라오다미아가 프로테실라우스의 조각상을 만들며 그녀를 둘러싼 환경의 세부묘사가 예술가, 예술행위를 암시하는 것은 우연이 아니다. 라오다미아의 영웅적 행위, 즉 신이 인간에게 부여한 필멸의 운명을 극복하고 허락되지 않은 불멸성을 얻고자 하는 라오다미아의 창조행위는 이러한 기억의 획득에 다름 아닌 것이다.

“Я улыбнусь или влюбленной деве,/ Иль вдохновлю поэта красотой/  
Задумчивой забвенья...”<sup>27)</sup>

## II-2. 솔로구프의 「현명한 꿀벌의 선물」: 피그말리온의 환상, 혹은 뒤집힌 메타모르포시스

솔로구프의 「현명한 꿀벌의 선물」(1907)은 안넨스키의 경우와 반대로 프로테실라우스와 라오다미아의 신화에 내포된 피그말리온적 메타모르포시스의 의미를 가장 적극적으로 수용하는 듯한 양상을 보인다.

이미 바체슬라프 이바노프의 신비극 이론에 기초한 생예술의 관념을 명시적으로 수용한 솔로구프의 “단일의지의 극장(Театр одной воли)”에서<sup>28)</sup> 기호가 지시체로, 기표가 기의로 전도되는 피그말리온의 창조행위가 실현되는 것은 당연한 귀결로 보이기 때문이다.

죽은 남편을 잊지 못하는 라오다미아는 그를 꼭 닮은 밀랍상을 산 사람처럼 지극히 사랑하며 이러한 사랑에 응답하여 남편 프로테실라우스는 하테스의 왕국으로부터 라오다미아에게로 살아 돌아온다. 솔로구프의 라오다미아는 지극한 사랑으로 죽어있는 부동(不動)의 물(物)에 생명을 불어넣는 피그말리온적인 예술가의 창조 행위를 그대로 반복하며 예술작품에 불어넣어진 높은 관념을 실제 현실로 가져오는 예술의 생예술적 의미를 확인하게 한다. 조각가

27) Анненский(1959), 286.

28) 바체슬라프 이바노프(Вяч.Иванов)의 신비극 이론과 생예술 관념과 솔로구프의 “단일의지의 극장(Театр одной воли)”론(論)과의 미학적 연관 관계에 대해서는, 차지원(2006b), 141-157을 참조하라.

라오다미아는 여기서 삶(/활성)과 죽음(/불활성) 사이의 경계 이월, 사랑, 그리고 불멸이라는 피그말리온적 메타모르포시스의 계기들을 명백히 재현한다.

“Из земли сырой возник я снова, из области покоя и неподвижных с нова пришел я к тебе, Лаодамия, в твою милую область, в страну вечного сгорания. Трудный путь свершил я, Лаодамия, движимый зовущей силою Любви”.<sup>29)</sup>

피그말리온적 메타모르포시스를 이끌어내는 사랑의 주제는 이 드라마에서 매우 각별하게 증폭된다. 창조적 힘으로서의 사랑은 라오다미아와 프로테실라우스의 관계로부터 나아가 절대적 신성(神性), 세계를 움직이는 가장 중요한 원리로 고양된다. 프로테실라우스는 천상의 아프로디테의 법칙을 선포하러 왔음을 말한다.

“<...> возвестить закон небесной Афродиты: Люби Меня.”<sup>30)</sup>

또한 보다 분명한 증거는 이미 조각상에는 아프로디테의 절대적인 사랑의 원리가 암시되어 있다는 점이다.

“Я - любовь, я - роковая, я - Афродита-Мойра. Безрадостно и пустынно томился древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в довременной своей могиле, скованные ледяным сном. Но в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникла Я. <...> И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из Моего изникло святого лона, все мною рождено, все во Мне только дышит, все устремляется Мною и ко Мне. Только Я, только Я, - Люби Меня, <...> в каждом земном прельщении открывай Мои черты, в каждом очаровании сладостной жизни узнавай Мой зов. Люби Меня”.<sup>31)</sup>

“지상적 창조자의 무력한 예술(бессильное искусство земного творца)”은

29) Сологуб, 120.

30) 위의 책, 같은 쪽.

31) 위의 책, 94.

사랑이라는 신성에 의해 감화될 때 다만 “현명한 꿀벌의 선물(дар мудрых пчел)”, “밀랍(воск)”로부터 살아나올 수 있다.<sup>32)</sup> 이처럼 솔로구프의 메타텍스트에는 피그말리온적 메타모르포시스가 직접적으로 인용된다.

“<...> силою заклѣтия/ Воск неподвижный оживет/ И в царицѣны объятѣя/ Упадет?”<sup>33)</sup>

또한 여기서는 피그말리온적 메타모르포시스가 내포하는 삶과 죽음의 극복 가능성, 그리고 불멸성의 관념이 역시 명백히 구현된다. 삶과 죽음의 경계는 극복할 수 없다는 왕 아카스트의 차가운 선언에 대해 프로테실라우스는 사랑이 죽음과 삶의 경계를 극복하고 있음을 주장한다.

“Акаст. Жизнь-то, говорят, посильнее, Вот ты умер, а мы делаем, как хотим, не спрашиваем, любо ли это тебе. <...> Что прошло, того не воротить. Тень и останется тенью. И уже легким призраком ты стоишь, и уже с туманом свивается одежда твоя, и сквозь тебя уже я различаю очертания деревьев. <...> Протесилай. <...> Навеки связало нас обещание любви, и нам нельзя разорвать нашего неизменного союза”<sup>34)</sup>

그렇다면 솔로구프는 이 신화의 메타 텍스트에서 “절대적인 이상을 실제 현실 속에 체현하는” 생예술의 이상을 온전히 되살리고 있는 것인가? 작가는 이 드라마에서 피그말리온적 메타모르포시스라는 신화를 온전히 복구하고 있는가? 만약 솔로구프가 생예술적 가능성, 예술을 삶으로 가져오는 피그말리온적 예술의 가능성을 믿었다면, 왜 작가는 예술창조 행위를 사면이 막힌 벽 안에서의 그림자놀이로 만들며<sup>35)</sup> “예술은 거짓의 한 형식(искусство - одна из форм лжи)”이라 선언하였는가.

솔로구프의 예술개념은 “적대적인 외부세계로부터 몸을 피해 감옥 같은 승방 안에서 고립된 예술가가 창조하여 가지고 있다가, 언젠가 현실 삶으로 던

32) Сологуб, 95.

33) 위의 책, 103.

34) 위의 책, 123.

35) 차지원(2006b), 156.

저저 감옥의 벽을 뚫고 삶을 변용할 폭탄”으로서의 예술 개념을 말한 벨리의 언설을 상기시키면서도<sup>36)</sup> 다른 한편으로 그의 ‘유희’, ‘놀이’ 혹은 ‘거짓’으로서의 예술개념은 생예술의 관념과 관련하여 어딘가 미심쩍은 구석을 남긴다. 생예술적 관념과 관련해서 솔로구프의 유희와 거짓으로서의 예술개념은 벨리가 말한 예술개념의 나머지 절반, 즉, 창조행위 이후 현실 삶으로 던져져 이 세계와 저 세계의 경계를 허물고 현실 삶을 변용시키는 과정을 가지고 있지 않다는 점에 결정적인 난점을 가지고 있다.

여기서 생예술적 관념은 전복적 굴절을 겪는다. 예술가의 창조는 그의 폐쇄적 주관적 세계 안에서만 유효할 뿐이므로 다만 예술적 가상(假想), 환상에 머무르며 현실과의 경계를 넘지 못하고 외부세계의 현실로 나아가지 못한 예술은 물적 실체성을 가지지 못한다. 생예술적 관념과 피그말리온적 메타모르포시스의 실현에 있어 물적 실체성과 현실적 체현의 문제는 가장 결정적인 계기임은 재론의 여지가 없다. 그러므로 여기서 프로테실라우스의 메타모르포시스가 현실과의 경계를 넘지 못하고 있다는 사실은 피그말리온적 메타모르포시스의 실현과 관련하여 가장 결정적인 난점이라고 하겠다.

솔로구프의 텍스트에서 프로테실라우스의 메타모르포시스는 생예술이 옹호하는 피그말리온적 메타모르포시스의 전복된 변이체로 제시된다. 여기서 프로테실라우스가 피그말리온의 갈라테아로부터 어긋나는 지점은 그의 존재론적 본질로 그는 갈라테아의 생명성을 가지고 있지 않다. 죽음의 세계로부터 돌아온 프로테실라우스는 더운 피가 흐르는 살아있는 몸을 가진 갈라테아와는 달리 삶의 온기를 가지지 않은 차가운 “그림자(тень)”이며 실체없는 “유령(призрак)”이다.

“Ты холодный, холодный, - землю сырою пахнет от тебя.”<sup>37)</sup>

솔로구프의 드라마에서 프로테실라우스의 메타모르포시스는 피그말리온 신화에서와 마찬가지로 역시 지극한 사랑에 의해서 이루어지는 것이다. 그러나 프로테실라우스의 조각상은 갈라테아와 달리 여기서 피와 살을 가지지 못하고 유령으로 나타남으로써 그의 변용은 살아있는 연인으로 변하는 갈라테아의 변용을 거꾸로 뒤집는다.<sup>38)</sup>

36) Белый, 25.

37) Сологуб, 119.

피그말리온 신화에서 중요한 핵심인 죽음을 극복하는 절대적인 사랑의 주제는 솔로구프의 메타텍스트에서 역시 극의 처음과 끝을 관통하지만, 이와 나란히 피그말리온 주제에 대한 솔로구프의 변주의 구성을 결정짓는 또 하나의 주제는 살아있는 연인 갈라테아의 변용이 제시하는 삶이 아니라 죽은 유령에 불과한 프로테실라우스의 변용으로부터 흘러나오는 죽음과 비존재의 주제이다. 「현명한 꿀벌의 선물」에서 피그말리온적 변용의 주제는 모든 사물의 궁극적 가치로서의 죽음이라는 솔로구프의 관념에 의해 생예술의 관념에서 울리는 낙관적 장조(長調)가 아니라 도피적 예술의 비관적 단조(短調)로 조성된다. 피그말리온 신화에서 연인의 합일은 갈라테아가 살아나옴으로써 이루어지지만 솔로구프의 텍스트에서는 라오다미아가 죽음으로서 이루어진다. 삶과 죽음의 디오니소스적 합일과 관련하여 피그말리온 신화가 삶과 재생의 방향을 가리킨다면 디오니소스적 신성의 역할을 저승의 신 하데스가 맡고 있는 이 드라마에서는 예술적 변용이 가리키는 궁극적인 지점은 하데스의 지옥(Аид), 죽음과 비존재의 영역이다.

안넨스키와 달리 솔로구프의 메타텍스트는 상징주의적 이원세계(двомирие)위에 세워져 있고 이 드라마에서 이 세계와 저 세계의 세계의 대립은 명백히 나타난다. 그러나 여기서 주목해야 할 것은 이와 같은 이원론이 솔로구프의 비관적이며 도피적인 세계관과 예술관에 의해 굴절되고 있다는 사실이다. 솔로구프에게 저 세계, 이 세계에 대해 가치론적 존재론적으로 더 우월한 세계인 ‘다른 세계(иной мир)’는 다름 아닌 죽음과 비존재의 세계이기 때문이다. 하데스의 세계는 세계 전체를 포괄하며<sup>39)</sup> 덧없고 무상한 이 세계를 지배하는 초월적이고 영원한 궁극의 세계이다. 현세의 삶과 그 변전(變轉)은 오히려 가짜이며 기만적인 것이라는 솔로구프의 생각은 지상을 그리

38) 작가는 작품에 부쳐 동일한 주제를 다룬 안넨스키의 극과 젤린스키(Ф. Ф. Зелинский)의 논문 「고대의 레오노라(Античная Ленора)」을 언급하면서 자신의 드라마와 직접적인 연관을 가진 것으로 그림자와 조각상의 등가성을 다루면서 그림자(тень)의 양상에 보다 집중하고 있는 젤린스키의 논문을 지목하고 있다. 이에 관해서는 Venclova, p.10-11을 보라.

39) 외면적인 구조상으로 볼 때 페살리아의 궁궐의 장면으로부터 시작되며 전적으로 이 현실의 공간에서 행위가 진행되는 안넨스키의 「라오다미아」와 달리 이 드라마는 하데스의 왕국으로부터 시작하여 죽음의 선언으로 결말지어진다; “Светлою завесою от востока закрывается сцена, - завеса чистая и белая, - ясная смерть”. Сологуб, 128.

위하는 페르세포네에게 지상 세계가 오히려 믿지 못할 흔들리는 그림자에 불과하다고 말하는 하데스에게서 표현된다.

“<...> о чем ты можешь тосковать? Непонятна мне тоска твоя, - к зыбким, к неверным переживаниям обращены твои желания, к поспешным утверждениям над безднами мировой пустыни”.<sup>40)</sup>

영원과 불멸의 속성은 죽음, 비존재와 망각의 세계로 귀속된다. 여기서 디오니소스의 형상과 디오니소스 제의마저도 솔로구프의 이원론에 의해 굴절된다. 피그말리온의 변용이 영원성과 불멸성을 생명과 활성(活性), 역동성에서 찾고 있다면 솔로구프의 메타텍스트에서 불멸로의 변용은 죽음과 비존재, 불활성, 부동성으로 향한다.

여기서 삶과 죽음의 경계를 넘어서는 디오니소스적 취기, 생명을 향한 그 축제적 파토스는 전혀 찾아볼 수 없다. 생예술의 관념에서 죽음과 삶의 경계를 지우는 신 디오니소스는 피그말리온 신화에서처럼 불활성, 곧 죽음으로부터 활성, 즉 삶을 이끌어내는 신이다. 그러나 솔로구프의 극에서 디오니소스는 죽음의 신 하데스로 대치되어 있는 것처럼 보인다. 디오니소스의 자리를 찬탈한 하데스에 의한 변용은 반대로 삶으로부터 죽음으로 향한다. 라오다미아가 동상을 껴안자 그녀의 에로스는 동상을 살아있는 연인으로 만드는 피그말리온과는 반대로 환영을 불러낸다.

”Лаодамия. Обманчивый призрак, уйди, не пугай меня! Мой милый, Протесилай мой, со мною. Из воска я воздвигла его, в него перелила я душу мою, душу мою сочетала я с душой Протесилая. Ночной, неведомый, сокройся! Стал воском возлюбленны мой.

<...>

Протесилай. Ласки расточаешь ты моему восковому идолу, моему идолу повторяешь ты страстные и нежные слова. Так много любви и вожделения вложено в этот воск, что не мог я и во владениях Аида не почувствовать твоих ласк, твоего нежного и сладкого зова. Широкие ворота Аидова дома разверзлись для меня, - пламенная сила твоих

40) Сологуб, 77.

заклятий победила ад. Отвори мне, Лаодамия, - я - твой Протесилай.  
 О Лаодамия, это - я! Открой мне дверь, - несокращая сладких минут  
 любви! Только три часа даровал нам Аид.”(119)

여기서 예술적 메타모르포시스의 방향은 정확히 반대방향으로 진행된다. 신화의 예술가 피그말리온이 물질 실체로부터 활성화와 생명을 이끌어낸다면 솔로구프의 예술가 라오다미아가 물질 실체를 통해 만나는 것은 불활성과 부동성, 죽음이다. 사실, 현세적이고 지상적인 것을 그 자체로서는 덧없고 무상하며 다만 이상과 영원성의 세계의 기호나 대리물로 보는 사고는 상징주의에 고유한 것이다. 그러나 문제는 솔로구프가 이 모든 현상들이 수렴하는 궁극적 기의를 죽음과 망각으로 설정하고 있다는 사실에 있다.

그러므로 솔로구프의 예술관에서 피그말리온적 메타모르포시스는 또 다른 그림자에 불과한 살아있는 인간이 아니라 순수한 기호화(signification)이어야 하며 물질이나 현상으로부터 자유로운 현상학적 구조인 “그림자(тьень)”이어야 하는 것이다,<sup>41)</sup> 솔로구프에게 육체를 가진 살아있는 인간마저도 그림자에 불과한 것이기 때문이다. 즉, 솔로구프에게 있어 피그말리온적 메타모르포시스는 결코 예술적 가상의 경계를 넘을 수 없는 것이었다. 하데스는 삶과 죽음은 되돌릴 수 없는 것이며 프로테실라우스가 돌아간다 해도 그것은 다만 일시적인 환영에 불과하다고 말한다. 라오다미아의 사랑에 감동하여 프로테실라우스를 되돌려보내줄 것을 간청하는 페르세포네 역시 프로테실라우스가 살아 돌아가는 것이 아니라 환영으로 가는 것, 다만 잠시동안의 위안에 불과한 것임은 전제로 하고 있다.

“Аид. Как хочешь ты, Персефона, чтобы я вернул ему жизнь?  
 Великое колесо мира повернуть в обратную сторону я не хочу. И разве ты не знаешь, чтобы минувшее не возвратно?”

<...>

Аид. Страшным призраком предстанет он живым, - холодом обвеет трепещущие от вожделения груди.

Персефона. Утешающий призрк! Если призраком утешено сердце, все же оно утешено. И холод, веющий от милого пришельца, - холод

41) Venslova, 12.

великого утешения.”(114-115)

이처럼 「현명한 끝벌의 선물」의 비관적이고 도피적인 솔로구프의 세계관에 투영된 피그말리온 신화는 살아있는 연인으로 변신하지 못하고 '유령', '그림자'에 머무는 프로테실라우스의 형상을 통해 뒤집힌다. 라오다미아가 만든 밀랍상이 가지고 있던 그나마의 물적 실체성은 '그림자'의 모티브를 통해 훼손된다.

한편, 이러한 피그말리온 신화와 솔로구프의 예술 행위의 충돌은 이미 솔로구프의 조각상에 내재해있다. 라오다미아의 조각상은 돌이나 대리석이 아니라 “밀랍(воск)”으로 만들어져 있다. 안넨스키에서 밀랍이 현세적 존재의 가변성과 부서지기 쉬움을 함의한다면 솔로구프에서 밀랍은 생명과 육(肉)의 온기를 품을 수 없음을 함의한다. 밀랍은 생명의 온기에 녹아내린다. 이 조각상은 애초부터 육혈(肉血)의 뜨거움을 소유할 수 없는 역설을 가지고 있는 것이다. 솔로구프의 조각상은 애초에 갈라테아와 같은 살아있는 연인으로 화할 수 없는 치명적인 약점을 가지고 있다. 조각상의 존재와 더불어 현세적 존재에 부여되는 속성 전반을 침윤하고 있는 이 밀랍의 모티프는 솔로구프에게 우연한 것이 아니다. 생명, 삶과 공존할 수 없는 밀랍상은 뒤집힌 피그말리온 신화, 솔로구프에게서 재해석된 피그말리온 신화의 본질을 폭로한다. 애초에 솔로구프의 밀랍상은 인간의 생명과 온기를 품을 수 없는 것처럼, “예술은 거짓의 한 형식”이라 말하는 솔로구프에게 예술적 변용은 현실에서 실현될 어떤 가능성도 허락받지 못한다.<sup>42)</sup>

현실과 몽상의 괴리와 불화는 이미 솔로구프가 “알돈사의 얼굴과 둘시네아의 얼굴 사이의 모순(противоречие между ликом Альдонсы и ликом Дульцинеи)”라는 테제를 통해 형식화한 바 있듯이 작가에게 자명한 것이다. 낮고 저열한 현실과 높은 몽상은 화해할 수 없다. 피그말리온적 메타모르포시를 부정하는 현실은 조각상을 “마술”이며 “우상”이라 선고하는 왕 아카스트를 통해 표현된다.

“Это - чары, преступные, несчастные. Придумал их тот, кто замыслил нарушить волю богов, разорвать преграду между жизнью и смертью, распространить власть мертвых над миром живых. Мертвого

42) 차지원(2006b), 156.



гостя Лаодамия призвала к себе из Аидова темного царства, - вот зачем ей этот идол! <...> Пора, пора нам разрушить это злое очарование!”<sup>43)</sup>

솔로구프의 메타텍스트 「현명한 꿀벌의 선물」은 기호와 지시체가 역전되는 생예술, 피그말리온적 변용에 대한 양가적인 태도 속에서 작가의 자기 아이러니를 내포한다. 이 드라마를 전복된 피그말리온적 메타모르포시스로 만드는 것은 예술적 메타모르포시스에 대한 솔로구프의 이중적인 모순적 인식이다. 그는 낮은 현실에 대립하는 높은 광기, 예술적 몽상을 명백히 칭송하지만 (“высокому безумию - слава”),<sup>44)</sup> 한편 그것은 결국 “거짓”이며 “기만적인 공상(обмачивые грезы)”에 불과하다는 절망적인 인식에 의해 뒤집힌다. 조각상을 “밀랍”의 메토니미로 표현하는 “현명한 꿀벌의 선물”이라는 작품의 제목은 이런 의미에서 시사적이다.

그러므로 다만 짧은 시간 동안만 실현되는 프로테실라우스의 한시적 메타모르포시스는 솔로구프의 예술관의 또 하나의 중요한 지점에 결부되어 있다. 밀랍상은 살아있는 연인을 만들어내지 못할 뿐더러 그 변용은 새벽녘까지 다만 세 시간 동안 허락되는 한시적인 것일 뿐이다.( 여기서 솔로구프의 예술가의 창조 행위는 사면의 벽으로 고립된 자신만의 공간 속에서 유효할 뿐이며 가상과 현실의 경계를 넘어서지 못한다. 또한 예술가의 주관적 의식 속에서만 가능한 변용은 다만 한시적인 도피적 유희일 뿐이다. 예술적 변용은 현실에서 실현되지 못하며 다만 순간적인 도피의 장(場)을 창출할 뿐이라는 솔로구프의 지극히 비판적이며 염세적인 예술관은 이미 여타의 작품들에서 표명된 바 있다.<sup>45)</sup>

이미 “단일 의지의 극장”을 통해 신비극의 전복을 예상했던 솔로구프는 라오다미아의 신화에서 밀랍과 프로테실라우스의 환영, 그리고 메타모르포시스의 한시성 등의 모티브를 통해 뒤집힌 피그말리온 신화, 생예술 이념의 역전을 읽어냈다.

43) Сологуб, 126-127.

44) 위의 책, 90.

45) 이렇게 예술을 결국 삶으로부터 고립된 주관적이고 고립된 몽상이며 현실 도피적 행위로 보는 솔로구프의 생각은 특히 1894년에 『Северный вестник』지(誌)에 「Стена и тени」 또는 「Тени」라는 제목으로 발표된 단편에 잘 나타나 있다.

생예술 관념과 연관하여 솔로구프의 메타텍스트가 가지는 예술미학적 의미는 그 엄세적이고 비관적인 태도 자체에 있는 것이 아니다. 다만 한시적으로 라오다미아의 방 안에서만 허용되는 프로테실라우스의 변용을 통해 솔로구프는 삶과 죽음의 경계를 지우는 생예술적 메타모르포시스의 진정성에 대한 의혹을 던진다. 나아가 솔로구프의 라오다미아의 형상은 기호와 지시체의 구별을 지우는 피그말리온적 메타모르포시스가 전복될 위협성, 즉 예술과 삶의 전도 가능성의 위협을 경고하고 있다. 이를 입증하는 것은 “그림자”로의 메타모르포시스가 이 극의 피그말리온인 라오다미아에게 전이되고 있다는 사실이다.

라오다미아는 타오르는 불길에 스스로 몸을 던지는 것이 아니라 밀랍상이 사라졌기 때문에 따라 죽는다. 밀랍상의 상실과 라오다미아의 죽음의 직접적인 연관성은 그녀가 “밀랍이 녹듯이(как тает воск)” 죽는다는 언급에서 드러난다. 결국 동상은 예술가의 생명을 앗아간다. 예술가가 다만 한시적일 수밖에 없는 자신의 유희세계가 사라지자 자신의 실존을 부정하는 양상은 예술가에게 삶이 미적 현실에 의해 완전히 전위(轉位)되었음을 증거한다. 라오다미아의 실존은 이미 현실 삶에 존재하지 않고 스스로 만들어놓은 미학의 공간 속으로 고립되어 들어간다. 이러한 라오다미아의 파멸은 삶으로 나아가지 못한 피그말리온적 예술미학의 파탄을 보여준다. 더불어 라오다미아의 죽음은 예술을 삶으로 가져오려는 생예술적 변용은 삶으로의 통로가 부재할 때 예술에 의한 삶의 치환으로 추락하게 될 위협을 내포하고 있음을 말해주고 있다.

이처럼 솔로구프의 메타텍스트는 비극적이고 절망적 세계관을 통해 모든 양상에서 피그말리온 신화의 생예술적 변용의 의미를 전복시킨다. 작가는 예술적 몽상의 우월성을 옹호하면서도 죽음과 비존재의 세계를 불멸과 영원의 세계로 보는 비관적 세계관을 통해 예술적 몽상의 체현 가능성을 폐쇄하면서 예술행위를 삶과 연관을 갖지 못하는 순수한 미학적 행위 혹은 유희의 차원으로 추락시키고 있다. 갈라테아를 살과 피를 가지지 못한 존재로 만든 솔로구프에게서 피그말리온적 변용은 다만 환상이며 예술적 가상에 머무른다.

### II-3. 브류소프의 「죽은 프로테실라우스」: 갈라테아 없는 피그말리온

브류소프의 「죽은 프로테실라우스」(1913)은, 한편으로는 같은 신화 위에 쓰

여진 안넨스키와 솔로구프의 드라마들과 관련해서, 그리고 다른 한편으로 당연히 브류소프 자신의 시학과 관련해서 매우 흥미로운 작품이다.

「죽은 프로테실라우스」는 이미 상징주의 안팎에서 상징주의에 도래한 미학적 위기와 종말이 공공연하게 논의되던 시기인 1911년에서 1912년에 쓰여진 드라마로서 동일한 신화를 다룬 안넨스키, 솔로구프의 작품들과 상당한 시간적 거리를 가진다. 브류소프의 드라마에는 1905년의 「Stephanos」 이후 분명한 “내리막”을 감지하며 데카당스와 니체주의 이후의 새로운 인식론적 틀을 모색했던 브류소프의<sup>46)</sup> 최종적인 예술관이 함축되어 있다. 또한 이 드라마는 미학적 상대주의(эстетический релятивизм)와 복수(複數)적 진리를 옹호하며<sup>47)</sup> 계속해서 새로운 길을 탐색해왔던 모험가 브류소프가 변함없이 고수해온 예술가의 이상, “책이 아니라 삶 자체를 창조하는”<sup>48)</sup> 생예술적 예술가의 형상에 집중하여 생예술 관념을 탐색하고 있다.

상징주의가 생예술적 예술가의 이상으로 보았던 피그말리온적 예술가의 형상과 관련지어 볼 때, 프로테실라우스와 라오다미아 신화 텍스트 위에 쓰여진 드라마 「죽은 프로테실라우스」는 일견 피그말리온적 메타모르포시스와 생예술의 이념에 충실한 듯 보인다.

이를 뒷받침하는 것은 브류소프의 메타텍스트에서, 상징주의 미학에 고유한 이원론적 세계관(двомирие)과 이에 기반한 현실과 가상(假想)의 대립의 주제, 그리고 예술에 의한 현실의 변용의 주제가 명백히 전개되고 있다는 사실이다. 현실과 대립하는 꿈과 몽상의 주제는 주인공 라오다미아의 형상을 중심으로 뻗어나가며, 행위의 진행에 따라 라오다미아가 의지하는 이 가상(假想)의 세계는 가시적이고 명백한 현실 세계와 대립하는 안티테제로서 자라난다.

이원론적 세계관에 기초한 브류소프의 텍스트에서 가상의 세계를 통해 남편의 죽음이라는 잔혹한 현실을 극복하려 하는 라오다미아의 형상은 예술적 가상을 현실로 실현하는 피그말리온적 예술 행위를 비교적 분명하게 암시한다. 그리고 여기서 현실보다 높은 예술적 몽상의 세계의 우월성에 대한 생각 또한 명백하다. 라오다미아는 남편의 죽음의 진위를 파악하는 데 있어 사실과

46) Grossman, 298-323.

47) “Ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать - суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно.” Брюсов(1975), 60.

48) “Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь”. 위의 책, 99.

“눈에 보이는 명백성(очевидности)”보다 “꿈(сон)”과 “허구(вымысл)”를 더 믿는다. 이러한 가시적 물질 실체에 대한 브류소프의 불신은 물질 실체에 대한 안넨스키의 확고한 믿음과 정반대의 것이다.

“Она не хочет верить, что погиб супруг,  
Гонцов известья называть лживыми,  
И верит больше снам своим и вымыслам  
чем моряков рассказам и молве людкой”,<sup>49)</sup>

나아가 잔혹한 현실을 극복하기 위해 라오다미아가 선택한 것은 죽음을 극복하는 지극한 사랑을 암시하는 오르페우스와 에우리디체의 신화이며, 그녀는 자신의 운명을 이러한 가상의 현실에 맡긴다.

“Певец Орфей из Тартара не вывел ли  
Свою сурпугу Эвридику мертвую?  
Что в мире мне осталось, кроме тайн и чар.”<sup>50)</sup>

가시적 실체 세계의 현실을 눈에 보이지 않는 것과 무의식적인 것의 영역으로 극복하려는 라오다미아의 허구 만들기의 시도는 “마법(ворожба)”과 “주문(заклинания)”에 호소하여 프로테실라우스를 환생시키고자 하는 시도에서 절정을 이룬다. 여기서 라오다미아의 형상은 그녀가 선택한 몽상, 즉 오르페우스와 에우리디체의 신화 텍스트와 겹쳐짐으로써 피그말리온적 예술 행위와 직결되는 것으로 보인다.

이와 더불어 드라마에서 피그말리온의 콘텍스트의 실현 가능성을 뒷받침하는 것은, 밤의 몽상 속에서 일어나는 프로테실라우스의 환생이 명백히 디오니소스적 황홀경(экстаз)을 환기하는 합창과 원무의 장면과 결부되고 있다는 사실이다. 디오니소스적 황홀경은 일찍이 상징주의 생예술의 콘텍스트에서 삶과 죽음의 경계를 넘는 피그말리온적 창조 행위를 위한 중요한 정신적 계기로 수용된 것이다.

그러나 브류소프의 「죽은 프로테실라우스」에서 구현되는 생예술 콘텍스트를 해석할 때 잊지 말아야 할 점은 문학 전통과 여타 다른 작가들의 창작에서

49) Брюсов(1914), 71.

50) 위의 책, 88.

피그말리온적 메타모르포시스를 암시했던 주제와 모티프들이 브류소프의 예술미학관을 통해 굴절되고 있다는 사실이다.

사실 브류소프에 의해 다시 쓰여진 라오다미아의 신화가 논쟁적 의미를 가졌으리라는 사실은 명백해 보인다. 이미 안넨스키와 솔로구프에 의해 다시 쓰여진 신화를 작가가 또다시 취한 이유는 무엇일까. 그들이 이 신화에 부여한 예술미학적 함의에 브류소프가 불만을 가지지 않았더라면 구태여 동일한 이야기를 재해석할 필요를 느끼지 않았을 것이라 추측된다.

작가는 프로테실라우스와 라오다미아에 관한 그리스 신화와 그 예술미학적 콘텍스트, 즉 피그말리온적 메타모르포시스의 주제를 알고 있었을 것이고, 특히 안넨스키와 솔로구프의 선행 작품들에 반영된, 상징주의 미학의 가장 핵심적인 문제의식에 관한 미학적 논쟁에 참여치 않고 지나치려 했을 법하지 않다. 더욱이 궁극적으로 삶을 예술보다 우월하게 보는 피그말리온의 창조적 입장은 브류소프에게 인정되기 힘든 것이었기 때문이다. 브류소프는 1904년 이미 테우르기야적 상징주의(теургический символизм)와 논쟁하며 마지막까지 상징주의를 결코 예술의 영역 밖으로 이끌고 가지 않으려 했으며 삶에 대한 미학의 우월성을 주장한 데카당스 미학의 대표자로 공인되는 바였다.<sup>51)</sup>

라오다미아와 프로테실라우스의 신화에서 발견되는 피그말리온의 주제는 상징주의 예술의 핵심관념인 생예술적 변용에 대한 상징주의자들의 논쟁과 이들 각각의 독자적인 생예술 관념의 지형도를 변별케 해준다.

브류소프의 드라마의 논쟁적 의미는 작품을 시작하는 에피그라프에서 이미 분명하다.

“Что весна, - кто видел севы Асфodelевой страны!”

이 에피그라프는 작가 자신의 시 「오르페우스와 에우리디체(Орфей и Эвридика)」에서 빌어온 것이다. 에피그라프가 생예술 관념과 관련하여 브류소프의 미학적 입장에 대한 단서를 제공하고 있는 것은 이 시가 피그말리온 신화의 불가능성을 확증하고 있다는 점에서 비롯한다. 브류소프의 시는 오르페우스 신화에 대한 일반적 해석과 달리 에우리디체의 환생이라는 주제를 부정한다. 오르페우스는 아내 에우리디체를 지상으로 부르며 리라로 마법을 걸

51) “В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте”. Брюсов, 85.

어 그녀에게 생명을 불어넣었음을 주장하지만, 에우리디체는 자신이 다만 “그림자(тень)”이며 이미 삶과 죽음의 경계 넘기는 불가능함을 말한다.<sup>52)</sup> 이 시는 산 자와 죽은 자, 삶과 죽음의 경계를 극복할 수 없는 것으로 확정한다.

브류소프가 재해석한 오르페우스와 에우리디체의 주제는 에피그라프를 통해 도입되어 드라마의 본문에서 라오다미아와 프로테실라우스에게로 확장된다. 솔로구프가 다만 짧은 찰나의 속임수로나마 허락해주었던 프로테실라우스와 라오다미아의 결합, 비록 삶과 죽음의 역전으로나마 실현시켜 주었던 프로테실라우스의 메타모르포시스의 가능성을 브류소프는 단호히 거절한다. 마법과 주문에 의해 지상으로 불러나온 프로테실라우스는 에피그라프의 에우리디체처럼 환생을 부정하며 그것이 다만 환상이라 단언한다.

“<...> я ведь умер? я ведь тень бесплотная.

<...>

Все это – призрак, новый сон, обман мечты!

<...>

как будто сон иль смутный бред.”<sup>53)</sup>

프로테실라우스가 말하는 것은 삶과 죽음을 돌이킬 수 없다는 쓰라린 인식이다. 일부러 그는 자신을 “죽은 자”라 반복해서 말한다.

“<...> Но страшно вновь увидеть, что утрачено. 106,

<...> О, горе мне, несчастному,

Мертвому, погибшему,

Что я? только тень!”<sup>54)</sup>

52) “Эвридика./ Я не смею./ <...>/ Я лишь легкой тенью вею./ Ты лишь тень ведешь назад./ Орфей./ Верь мне! верь мне! у порога/ Встретишь ты, как я, весну!/ Я, заклявший лирой – бога./ Песней жизнь в тебя вдохну!/ Эвридика./ Ах, что значат все напевы/ Знавшим тайну тишины!/ Что весна, – кто видел севы/ Асфоделевой страны!/ <...>/ Эвридика./ Сердце – мертво, грудь – недвижна./ Что вручу объятию я?/ Помню сны, – но непостижна./ <...> речь твоя./ <...>/ <...> И смотрит дико./ Вспять, во мрак пустой, Орфей./ – Эвридика! Эвридика!/ Стонут отзвуки теней.” Брюсов(1975), 386-387.

53) Брюсов(1914), 105-106.

54) 위의 책, 111.

이처럼 환상/가상이 비존재의 경계를 넘을 수 없음, 프로테실라우스는 죽은 자라는 이러한 명시적 확인은 사실 에피그라프 이전에 작품의 제목, “죽은 프로테실라우스”에서 이미 드러나 있다. 브류소프가 제목에서부터 구태여 프로테실라우스를 “죽은” 존재로 확정하고 있다는 사실은 작품이 가진 논쟁적 의미를 확정해주며 또한 이 드라마가 삶과 죽음의 경계이월이라는 생예술적 변용의 주제에 집중하고 있음을 암시한다.

이 드라마에서 프로테실라우스의 환생은 현실이 아닌 가상(假想)임이 끊임 없이 강조된다. 이러한 브류소프의 해석을 뒷받침하는 것은 환생 장면에서 끊임없이 되풀이되는 “꿈(сон)”, “몽상(мечта)”, “가수(假睡)(бред)”라는 인식이다. 더불어 이 장면의 도입부에서 라오다미아는 “꿈” 속에 있음을 이야기하며 (“<...> Мир во сне”),<sup>55)</sup> 극의 마지막에서는 라오다미아의 형제가 그녀가 “꿈”을 꾸는 것이라 의심한다.

#### “Фракон

Ужасные сомнения душу зыблют мне!  
Сразил ли призрак женщину безумную,  
Иль пред разлукой новой, трепеща, сама  
Она клинком хотела излечить тоску?”<sup>56)</sup>

이처럼 브류소프의 드라마에서 피그말리온적 메타모르포시스의 가상성(假想性), 예술의 허구성에 대한 생각은 분명히 드러난다. 바체슬라프 이바노프의 상징주의 서클과 가장 밀접한 관계에 있었고 바체슬라프 이바노프와 더불어 대표적 상징주의자로서 인정된 브류소프의 입지를 고려해볼 때, 이처럼 삶으로의 체현이라는 생예술 관념과 정면으로 어긋나는 예술 관념은 상당히 예기치 못한 것이다. 여기서 브류소프의 예술관과 생예술 관념에 대한 입장과 관련하여 세밀한 분석이 요구된다.

브류소프는 프로그램적 에세이 「Ненужная правда」등을 통하여 상징주의 미학을 정초하였으며 삶에 대한 미학의 우월성을 주장한 대표적 상징주의자였음은 주지의 사실이다. 그러나 미학과 예술의 우월성에 대한 작가의 확고한 신념에도 불구하고, 브류소프의 메타텍스트에서 꿈의 경계를 넘지 않는 프로

55) Брюсов(1914), 102.

56) 위의 책, 123.

테실라우스, 사후세계와 죽음의 경계를 넘지 않는 오르페우스의 형상은 브류소프의 입장이 미적 관념을 체현하는 피그말리온적 예술가, 삶과 죽음의 경계를 지우는 디오니소스적 생예술적 관념과 일치하지 않고 있음을 암시한다.

피그말리온 신화에 대한 메타텍스트인 이 드라마는 위에서 언급했듯이 동일한 주제를 다룬 상징주의자들의 드라마들 중 시간적으로 가장 나중의 것이지만, 실제로 브류소프는 생예술이 표방하는 예술적 관념에 대한 반대 입장을 비교적 일찍부터 명백히 밝힌 바 있다.

브류소프는 1904년에 이미 바체슬라프 이바노프 등을 통해 주창된 “사원극장(театр-храм)론”과 신비극 극장(театр мистерии), 그리고 이 극장에서 실현되리라 기대된 디오니소스적 생예술의 관념에 대해 논쟁한 바 있음은 널리 알려져 있다. 브류소프는 “극장에서 사원을 세울 수 있는가”를 회의하며 메레쥬콥스키와 논쟁했으며 이는 극장에서 재현(再現)이 아니라 현전(現前)의 예술, 즉 피그말리온적 메타모르포시스의 가능성을 보는 이들에 대한 작가의 부정적 입장을 증거한다. 테우르기야적 상징주의에 대한 브류소프의 반대는 일관된 것이었다. 이후 브류소프는 1910년 “상징주의는 예술이기를 원했고 언제나 예술이었다(Символизм хотел быть и всегда был только искусством)”라고 말하면서<sup>57)</sup> 예술을 넘어서는 예술을 주장하는 생예술적 관념에 반대하는 자신의 입장을 확고히 한다.

그러나 브류소프의 상징주의 미학은 단순히 테우르기야적 생예술에 대한 반대에서 머무르지 않는다. 생예술적 관념과 브류소프의 예술미학과의 관계의 문제를 복잡하게 만드는 양상은, 브류소프가 테우르기야에 대해 명백히 부정적인 입장을 취하면서 데카당스의 대표자로서 삶에 대한 예술의 우월성과 자율성을 주장하는 미학주의자로 이해되는 동시에 그에게서 삶과 예술을 연결하려는 바체슬라프 이바노프적인 생예술적 관념을 환기하는 듯한 언설을 찾아볼 수 있다는 점이다.

브류소프는 분명히 현실과 예술의 긴밀한 연관을 외면치 않고 “목적 없는 미를 위한 예술은 죽은 예술(Искусство во имя бесцельной Красоты(с большой буквы) - мертвое искусство)”라 말하며<sup>58)</sup> 예술을 위한 예술을 추구하는 순수 예술을 비판한 상징주의자였다. 또한 작가의 미학적 프로그램이

57) Брюсов(1975), 178.

58) 위의 책, 86.



라 할 수 있는 「Ключи тайн」(1904)를 비롯한 여러 논문들에서 끊임없이 되풀이되는 미학적 주제는 삶과 예술의 긴밀한 결합이라는 생예술의 이념이다.

그렇다면 브류소프의 예술미학에 대한 이해의 핵심은 이처럼 일견 모순되는 것으로 보이는 작가의 미학적 입장을 분별하는 것이다. 상술하면, 피그말리온 신화에 대한 브류소프의 재해석을 통해 작가의 예술관이 생예술의 관념과 어떤 관련을 가지고 있는가, 그리고 브류소프는 당대 상징주의 미학의 보편 패러다임으로 작동하는 생예술적 전제를 어떻게 수용하고 있는가를 밝히는 것이 논의의 지향점이다.

여기서 해답을 암시하는 것은 피그말리온 신화에서 중심을 자리하는 조각상(статуя)의 존재이다. 피그말리온적 예술가의 콘텍스트와 연관하여 볼 때, 브류소프의 드라마에서 가장 주목할 만한 점은 이 드라마가 안넨스키와 솔로구프의 드라마에서와 같이 동일한 신화를 밑텍스트로 가져오고 있음에도 불구하고 선행하는 두 드라마에서와 달리, 피그말리온적 메타모르포시스에 관한 콘텍스트의 핵심이라 할 ‘조각상’이 존재하지 않는다는 사실이다.

프로테실라우스와 라오다미아의 신화의 원본에 존재하는 조각상의 주제는 안넨스키와 솔로구프의 비극들에서는 작가의 예술관과 미학을 이야기하기 위한 결정적인 매개체로 기능한다. 그렇다면 살아있는 연인 갈라테아로 변신해야 할 조각상이 브류소프에게서 삭제되어 있다는 사실은 다만 우연한 것인가 아니면 의도적인 것인가. 일단 분명한 것은 신화의 상세한 내용을 틀림없이 잘 알고 있었을 브류소프에게 조각상의 부재가 우연한 것이 아니며 작가의 예술미학적 입장과 관련되어 있지 않을 수 없으리라는 사실이다. 아마도 조각상의 부재, 따라서 삶과 죽음을 넘나드는 메타모르포시스의 부재는 브류소프의 미학적 입장과 예술관에 직접적으로 관련되어 있는 것으로 보인다.

이를 설명하기 위해 우선 예술의 옹호자이며 삶에 대한 예술의 우월성을 주장한 브류소프에게 예술은 과연 어떤 실존적 의미를 가졌는가라는 원론적인 문제를 살펴볼 필요가 있다. 브류소프에게 미(美)와 예술은 무엇보다 인식(認識)과 관련된 것이었다. 1899년 「예술에 관하여(Об искусстве)」에서 “예술은 예술가로 하여금 자기 인식에 이르게 한다”고 말한 브류소프는 이어 「진리(Истины)」(1901)에서 “창작의 목적은 소통이 아니라 자기인식”이라고 말한다. 여기서 이미 세계와 나, 예술과 삶의 거리를 지우는 피그말리온적 메타모르포시스의 예술 개념과 브류소프의 예술 개념은 거리가 있음이 감지된다. 본질적으로 인식론의 한 유형으로 이해된 예술개념에 의해 브류소프는 상징주

의 미학의 여러 테제들을 바체슬라프 이바노프적인 생예술 관념과는 상당히 다른 측면에서 개념화하였다. 따라서 다른 상징주의자들에게서 생예술의 이상이며 원형으로 수용된 피그말리온 신화 역시 브류소프의 메타텍스트에서 브류소프의 예술관과 생예술 관념에 의해 굴절되고 있을 것이라는 추정은 매우 자연스럽다.

브류소프는 전세기와 모더니즘을 구분짓는 새로운 예술개념을 제시하면서 상징주의 미학을 정초하였고<sup>59)</sup> 상징주의 미학 일반이 공유한 이원적 세계관(двоемирие)과 이성외적인 혹은 비이성적인 ‘다른 세계(иной мир)’에 대한 관념을 여타 상징주의자들과 마찬가지로 옹호하였음은 분명한 사실이다. 그러나 브류소프에게서 예술이 옹호하는 비이성과 ‘다른 세계’의 영역은 바체슬라프 이바노프나 메레쥬콥스키 등 디오니소스적 예술 옹호자들이 개념화한, 높은 이상과 현실을 합일시키는 ‘신비주의적인 것(мистическое)’에 귀속되는 것이 아니라, ‘인식되지 못한 것(непознанное)’의 영역을 의미하는 것이었다.

브류소프에게 예술행위는 이처럼 가변적이고 fragile한 세상의 현상 너머에 있는, 기존의 분석적 이성을 통해 인식되지 못한 본질(noumenon)을 인식할 수 있는 ‘인식행위(познавательный акт)’로 기능한다. 이성문명을 비판하고 새로운 인식적 범주를 추구하려던 모더니즘적 예술의식은 당연히 상징주의 예술의 공동전제이기도 했지만 브류소프의 예술관에 있어서는 가장 핵심적인 문제의식으로 자리잡는다.<sup>60)</sup> 전세기 이성(理性)(разум) 문명 시대의 실증적, 과학적 이성 대신에 브류소프가 제시한 ‘직관(интуиция)’은 예비적이고 논리적인 추론 없이 진리를 직접적으로 성취할 수 있는 능력을 가진 새로운 ‘또 다른’ 이성의 범주였으며 현상 너머에 있는 ‘다른 세계’에 침투할 수 있는 수단이었다. 이처럼 브류소프는 예술을 분석이성과 합리성에 대응할 새로운 직관적 인식 행위 혹은 다른 인식론적 범주로 이해했으며 상징주의는 그러한 예술의 방법이라 정의했다는 것은 주지의 사실이다.<sup>61)</sup>

59) 브류소프의 「불필요한 사실성(Ненужная правда)」는 사실주의 미학을 거절하고 상징주의의 새로운 미학을 제시한 프로그램적 에세이이다.

60) 당대 합리주의와 이성문명의 한계에 대한 브류소프의 비판은 과학적 이성문명의 절정과 동시에 그 종말에 이른 세계를 그린 1906년의 드라마 「지구(Земля)」에 형상화되어 있다.

61) 브류소프의 프로그램적 예술관에 대해서는 1904년의 「Ключи тайн」(Брюсов, 78-93)을 보라.

또한 브류소프는 역시 생예술 관념이 전제하는 삶에 대한 미학의 우월성이라는 테제를 수용하고 있었지만 이를 결코 삶과 미학의 합일로 귀결시키지 않고 있다. 브류소프에게 예술이 삶보다 우월한 이유는 삶이 예술 속에서 불멸성을 획득할 수 있기 때문이다. 이러한 입장은 마체슬라프 이바노프의 신비극 극장이 아니라 오히려 안넨스키의 기억으로서의 예술 개념이나 아폴론적 예술가 개념에 더 근접하는 것이다.<sup>62)</sup> 「비밀의 열쇠(Ключи тайн)」(1904)에서 브류소프는 삶은 예술보다 더 가변적이고 허약한 것이고 삶의 무상한 현상 뒤에 있는 불멸성을 예술에 의해 인식할 수 있다고 말한다. 미학은 그렇기 때문에 삶보다 우월한 것이며 여기서 예술은 역시 영원한 본질을 인식할 수 있는 직관적 인식이다. 그러나 이와 동시에 미학은 결코 미학의 경계를 넘어 다른 무엇, 이를테면 삶이 될 수는 없다.

브류소프에게 예술이 삶으로 전도되며 예술이 삶을 대체하는 테우르기야의 미학은 인정할 수 없는 것이었다.<sup>63)</sup> 브류소프의 직관으로서의 예술, 그리고 직관에 의한 인식으로서의 예술 행위는 당시 생예술 이념을 선전하던 극장의 신비주의적 사명(мистериальное назначение)에 반대한 것이며 피그말리온적인 생예술 관념과 정면으로 배치되는 것이었다.<sup>64)</sup> 삶과 예술을 구별하지 않으려 하는 상징주의 생예술의 인식은 주체와 객체의 구별을 지우는 혹은 주체와 객체를 혼동하는 ‘발견(откровение)’이라면, 브류소프의 직관적 인식 혹은 예술은 인식하는 주체와 인식되는 대상의 의식적인 구분의 과정 속에서 실현되는 것으로 과학적 인식과 유사한 양상을 가진다. 브류소프는 직관을 과학적 이성의 한계를 극복할 대안으로서 옹호하였지만 이것은 말 그대로 합리적 과

62) 소설 「대리석 두상(Мраморная головка)」에서 브류소프는 이처럼 아폴론적 예술가, 혹은 마이다스적 예술가 개념에 근접하는 예술가 형상을 그려낸다.

63) 1910년 상징주의 논쟁과 연관되어 쓰여진 「О речи рабской, в защиту поэзии」에서 브류소프는 다시 각별히 이바노프와 정면으로 반대되는 자신의 미학적 입장을 밝히고 있다. “символизм хотел быть и всегда был только искусством <...> Символизм есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название “символической”. Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике”. Брюсов, 178.

64) 메레주콥스키의 소설 「레오나르도 다 빈치(Леонардо Да Винчи)」는 브류소프의 예술관에 대한 직접적인 논쟁이다. 메레주콥스키는 여기서 다빈치를 브류소프적 예술가로 그리면서 그의 예술관을 비판한다.

학이성과 ‘다른’ 또 하나의 이성으로 이해된 것이었다. 이러한 예술관에서 죽음과 삶의 경계를 뛰어넘는 메타모르포시스의 개념은 필요치 않았을 것이다.

따라서 브류소프는 자신의 텍스트에서 프로테실라우스와 오르페우스로 하여금 죽음의 경계를 넘지 못하고 오직 꿈과 몽상의 영역에 머물게 만든다. 그는 바체슬라프 이바노프 등과 긴밀하게 교류하고 있었음에도 불구하고 자신의 텍스트에서 오히려 예술적 환상의 가상성을 끊임없이 확인하고 강조한다. 작가가 바체슬라프 이바노프와 가까웠던 만큼 오히려 미학과 현실을 구분짓는 자신의 입장을 명백히 형상화할 필요를 느꼈을 것이다.

이러한 브류소프의 텍스트에서 디오니소스의 형상 또한 재해석된다. 생예술 이념이 디오니소스적 예술가의 형상을 제시하면서 그것을 가상을 삶으로 변용시키는 피그말리온에 투영하였다면, 브류소프가 디오니소스적 예술가에서 발견하는 것은 다시금 이성과 구별되어지는 비이성의 범주, 즉 “열정(страсть)”과 “어둡고 비밀스러운 감각(темные тайные чувствования)”이다. 브류소프에게 디오니소스의 개념은 삶과 죽음의 경계를 폐지하는 신이 아니라, 이러한 열정과 어둡고 비밀스러운 감각을 현현하는 신이다. 디오니소스적 황홀경(экстаз) 역시 브류소프에게는 열정과 동일한 맥락에 있는 것으로, 바체슬라프 이바노프적인 테우르기야(теургия)가 아니라 열정과 어두운 밤의 감각을 발휘하는 인식론적 상태를 의미하였다. 브류소프에게 디오니소스적 황홀경의 “황홀과 외포(восторг и ужас)”의 상태는 보다 니체적 의미를 가진 것이었으며 디오니소스적 “황홀과 외포”의 상태, 즉 열정은 인간을 기존의 존재방식 속에 속박하는 사회이성(социум)으로부터의 벗어난 절대적 사유적 자유를 의미하였다.<sup>65)</sup>

죽음으로부터 삶을 이끌어내는 피그말리온적 예술가로서의 디오니소스의 개념이 생예술 관념의 중심에 자리하고 있음에도 불구하고, 브류소프는 자신의 텍스트에서 일찍이 오르페우스에게 그러했던 것처럼 ‘죽은’ 프로테실라우스를 결코 살아있는 자들의 영역에 돌아오도록 허락하지 않는다. 여기서 디오니소스는 다만 열정과 비밀스러운 감각이라는 범주로서, 그리고 열정과 비이성을 통해 도달하는 디오니소스적 황홀경은 통각적 인식과 직관적 사유라는 새로운 실존적 형식으로서 수용되었다. 브류소프가 예술에 접근한 근본적인 동기는 동시대 문명의 위기를 가져온 메마른 합리적 이성을 대체할 새로운

65) Салма, 98.

실존적 형식에 대한 사유에 대한 모색이었음은 이미 확인한 바 있다. 브류소프가 예술을 옹호한 것은 예술의 창조적 사유에서 실증적 과학적 이성의 인식론적 한계를 넘어설 가능성을 보았기 때문이라는 점 역시 주지의 사실이다. 결국 브류소프의 텍스트에서 디오니소스의 범주 역시 이러한 맥락에서 이해되어야 한다.

그러므로, 갈라테아가 없는 피그말리온 신화, 프로테실라우스가 살아 돌아오지 못하는 드라마 「죽은 프로테실라우스」에서 예술적 논쟁의 중심은 조각상이 아니라 디오니소스적 광기와 열정을 소유한 자, 새로운 인식론적 범주로서의 직관을 발휘하는 자 라오다미아에게로 옮겨간다. 라오다미아의 비이성적인 사고와 열정은 그녀의 존재방식을 지배하는 꿈과 몽상의 범주와 함께 “이성(разум)”과 합리(рассудок). 이성적이고 추론적 인식에 대항할 “영혼의 어두운 측면(ночная сторона души)”, “비밀스러운 감정들(тайные чувства)의 범주들을 형상화한다.

브류소프의 드라마에서 주목되는 측면은 라오다미아의 형상이 에피그말리온적 메타모르포시스가 아니라 바로 예술적 광기, 즉 열정과 비이성적 감정이라는 범주를 통해 예술가로서 형상화된다는 점이다. 물론 안넨스키나 솔로구프의 라오다미아 역시 열정과 비이성의 담지자로서 나타나지만 이들에게서 상징주의가 옹호했던 비이성의 가치가 훼손되고 있다면, 브류소프에게서 열정과 비이성의 범주는 상징주의 미학이 옹호한 그 세계관적 가치를 가장 온전히 보존한 채로 나타난다. 브류소프에게 열정과 광기는 예술적 인식에 특징적인 절대적 인식적 자유의 표현이었다. 광적인 열정은 인간을 구속하는 이성과 합리라는 기존의 사고방식으로부터 벗어나고 선형적인 의식의 형식들로부터 떠나 순수한 본질을 지적 직관(интуиция)을 획득하고 있음을 증명한다.<sup>66)</sup>

안넨스키에게서 열정은 라오다미아의 파멸과 관련되고 솔로구프에게서 열정은 라오다미아의 자폐적 유희와 연관된다면, 브류소프에게서 열정은 인식되지 못한 것, ‘다른’ 세계(иной мир)를 인식할 수 있는 직관, 과학적 분석이성의 대안이 될, 보다 총체적이고 보다 전일적인 ‘다른’ 이성의 위상으로 올라선다.<sup>67)</sup>

이리하여 브류소프의 예술관과 조각상의 부재라는 두 국면에 의해 조각상

66) Салма, 97-99.

67) 인식론적 관점에서 열정에 대한 관심은 「Страсть」(1904)에서, 그리고 「Испепеленный」(1909)에서 테제화되어 있다.

이 부재하는 「죽은 프로테실라우스」에서는 미학적 논의의 중심이 피그말리온적 메타모르포시스의 실현 문제가 아니라 예술가의 문제로 옮겨진다. 예술을 무엇보다 대안적 인식이며 대안적 존재형식으로 이해했던 브류소프에게 예술과 창작행위의 핵심은 미적 관념의 물적 체현이 아니라 새로운 인식론적 범주인 비이성과 열정을 인간이 온전히 체득하는 것에 있었다. 그러므로 시인이 품어야 할 “비밀스러운 감정들”의 담지자인 라오다미아의 존재는 작가의 예술론을 이야기하기에 이미 충분하였으리라 짐작된다. 애초에 프로테실라우스에게 생사의 경계를 넘는 것을 허락할 생각이 없었던 브류소프에게 조각상의 존재는 잉여적인 것에 불과했을 것이다. 이 드라마를 통해 브류소프는 상징주의 생예술 테제의 핵심을 삶이 되는 예술이 아니라 열정과 직관적 사유, 예술적 창조 행위를 통해 새로운 대안적 삶의 방식(modus vivendi)를 획득하는 인간의 형상으로 옮겨놓는다. 논의의 중심은 스스로 이러한 새로운 삶의 방식, 창조행위로서의 삶이라는 방식을 체현하는 인간, 즉 삶과 예술 행위를 결합하는 예술가의 형상에 있다.

여기서 브류소프의 생예술 개념이 그 모습을 드러낸다. “창조란 다만 삶의 반영(творчество лишь отражение жизни)”이라 말하는 브류소프에게 삶과 예술의 깊은 연관은 예술적 가상을 삶으로 만드는 것이 아니라, 예술과 창조행위를 통해 얻어진 실존적 방식을 그대로 실제 삶으로 가져오는 것, “삶과 창작의 전일성을 보전하는 것(сохранить цельность своей личности и в жизни и в искусстве)”<sup>68)</sup> 있었다. 그에게 생예술은 피그말리온적 창조, 즉 “테우르기야(теургия)”가 아니며, “책이 아니라 자신의 삶을 창조하는” 것이다.<sup>69)</sup> 삶을 예술과 창조 행위에 온전히 바친 라오다미아에게서 브류소프는 작가가 전창작적 행보를 거쳐 일관되게 추구해온 생예술의 관념과 예술가의 이상, 즉 산다는 것이 곧 예술가가 되는 것을 의미하는 삶의 양상, 그리고 시인과 인간의 괴리를 모르는 예술가의 형상을 보았다,

“<...> тип художника, не знающего, где кончается жизнь, где

68) Брюсов(1975), 95.

69) 1910년 상징주의 위기 논의를 계기로 쓰여진 논문 「О речи рабской, в защиту поэзии」에는 “теургия”로 해석된 상징주의 개념과 바체슬라프 이바노프, 알렉산드르 블록과 논쟁하며 상징주의를 미학의 경계 안에 머물게 하려는 브류소프의 입장이 나타나 있다. 위의 책, 176-179.

начинается искусство, <...> Нет особых миггов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда.”<sup>70)</sup>

인용된 프로테실라우스와 라오다미아의 신화를 통해 브류소프가 취하고자 했던 것은 죽은 프로테실라우스의 변용이 아니라, 열정과 광기라는 새로운 인식론적 형식을 통해 이루어지는 라오다미아의 변용이었다. 다른 작가들이 생 예술 콘텍스트에 상응하는 피그말리온적 변용을 보았던 이 신화에서 브류소프는 라오다미아의 열정과 광기에서 또다른 인식의 틀, 즉 직관을 통해 세계를 인식하는 예술가의 변용을 보았다. 온전히 예술적 직관으로 사유하며 창조행위로 삶을 영위하는 시인-인간의 형상을 “성스러운 제물(священная жертва)”이라 정의한 브류소프의 예술가/시인의 이상은 광적인 열정에 몸을 맡기고 스스로를 불사른 라오다미아의 형상 속에 투영되어 있다.

“Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои “священные жертвы” не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, - своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разжжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта.”<sup>71)</sup>

조각상의 부재와 삶과 죽음의 경계를 넘지 못하는 프로테실라우스, 그리고 예술가로서의 라오다미아의 형상에서 비로소 생 예술 이념에 대한 브류소프의 미학적 입장은 그 윤곽을 드러낸다. 작가 또한 세계와 나(я)의, 예술과 삶의, 그리고 인간과 시인의 간극을 지우는 황홀경의 상태에 있는 시인-창조자(поэт-творец)의 개념을 옹호하였지만, 그는 결코 그로부터 바체슬라프 이바노프의 “사원극장론(теория ‘театр-храм’)", 현전으로서의 극장이 말하는 예술에 의한 현실의 전도로 나아가지 않았다.

브류소프의 메타텍스트에서 재해석되는 새로운 예술적 moments, 조각상의 부재와 죽은 자로 머물러있는 프로테실라우스의 형상은 브류소프의 생 예술

70) Брюсов(1975), 98-99.

71) 위의 책, 99.

이념과 예술적 변용으로써 그 자체로서의 현실을 전복시키려는 테우르기야적 상징주의(теургический символизм)이 함의하는 생예술 이념과의 결정적 거리를 증명해준다.

인간과 시인의 간극을 지우는 황홀경의 상태에 있는 시인-창조자(поэт-творец)는 합리적 이성과 논리적 추론에 의해 증명되는 사실과 가시적 현상 너머에 있는 '또 다른 세계(иной мир)', 무의식과 비이성의 영역을 인식할 수 있는 존재, 즉 통각적 인식과 직관을 소유하는 실존적 형식으로서 의미를 가졌다. 이와 동시에 여기서 짚어내야 할 점은 브류소프에게 예술적 가상은 결코 현실과 혼동될 수 있는 것도 현실을 대체할 수 있는 것도 아니라는 사실이다. 그러므로 여기서 라오다미아의 창조행위는 '어둡고 비밀스러운 감각(темные, тайные чувствования)'의 세계, 무의식의 세계에 존재하는 프로테실라우스의 상을 볼 수 있게 할 뿐 조각상을 만들어내지도 조각상을 살아있는 연인으로 변용시키지도 않았던 것이다. 변용은 객관적 현실이 아니라 인식 주체의 의식에서 일어난다. 변용은 인식론적 존재형식의 변용이다. 브류소프는 신화의 메타텍스트에서 「예술에 관하여(О искусстве)」(1899)에서 "예술은 예술가로 하여금 자기인식에 이르게 한다"고 언명하였고, 「진리들(Истины)」(1901)에서 "창작의 목적은 소통이 아니라 자기성취"라 다시 한 번 확인하였던 브류소프에게서 생예술적 콘텍스트의 핵심이 이처럼 '자신의 삶을 창조하는 예술가', 무엇보다 예술적 변용을 스스로의 의식에서 실현시키는 예술가에 있음을 주장하였다. 동일한 신화를 가져오면서 작가는 안넨스키, 솔로구프 등과 다른 자신의 미학적 입장을 구체화해보았던 것이다.

인식론적 변용과 관련하여 볼 때, 브류소프가 열정과 광기를 통해 테제화되는 직관은 이성과학과는 '다른,' 또 하나의 과학(наука)이라 말할 수 있다. 이때 예술적 창조행위는 또 다른 인식행위, 이것은 인식하는 주체와 인식되는 대상의 의식적인 구분의 과정 속에 실현됨으로써 본질적으로 논리적 사유인 과학적 인식과 유사한 것이라 보인다. 다만 이러한 직관과학의 인식대상이 이성과학의 그것과는 다른 영역에 있는 것, "의식의 선형적 형태 밖에 있는 것, 아직 공간속으로 뻗어나가지 않은 것, 아직 시간 속으로 흐르고 있지 않은 것, 인과율의 법칙에 종속되어 있지 않은 것"이라는 점에서 이성과학과 구분될 뿐이었다.<sup>72)</sup> 브류소프의 시가 "과학시(научная поэзия)"라 불린 것도 이런

72) Салма, 89.



의미에서였다. 브류소프는 이성(рассудок)을 거절하면서 그 자리에 직관(интуиция)을 놓고자 했다. 그는 「비밀의 열쇠(Ключ тайн)」를 통해 “외적 감각(внешние чувства)”의 증거에 의존하는 동시대 과학의 인식적 가능성에 대한 회의를 피력하였고 「진리들(Истины)」에서 “감각의 두 질서(два порядка чувств)”를 말한 바 있다. 여기서 기존의 감각질서, 즉 “외적 감각”의 증거와 이성적 추론을 사용하는 과학의 한계를 극복하는 새로운 과학이 예술이었던 것이다. 흔히 내려지는 평가대로 작가가 끝까지 예술을 옹호하며 일관된 미학주의자로 남아있었던 것은 과학적 이성과 인과론적 사고의 한계에 대해 직관과 예술적 인식의 우월성을 변함없이 믿었기 때문이다.

궁극적으로 브류소프에게 예술은 새로운 문화이성으로서 의미를 가졌다는 사실은 브류소프의 예술관을 해석하는 출발점이자 도착점이다. 당대의 예술가들은 모두 인식론적 위기위식을 공유하였지만 브류소프에게 ‘사고의 위기(кризис мысли)’는 작가의 예술의 시작과 끝을 관통하는 화두였고 이러한 인식론적 문제의식은 브류소프의 예술관에 일관되게 작동하였다. 예술가와 인간을 통합하는 생예술의 이념은 그 실천적 표지였다.

브류소프는 「현대적 사유들(Современные соображения)」에서 현대예술의 과제가 “순수한 형태의 인간의 열정들을 연구하는” 것이라 언급한 바 있다.<sup>73)</sup> 처음부터 끝까지 과학이성과 합리적 이성에 의해 고사해버린 문명을 되살릴 직관적 사유의 문제에 몰두하였던 그는 열정과 광기, 어둡고 비밀스러운 감정이 문명의 위기를 되살릴 인식론적 메타모르포시스를 실현할 수 있다고 확신하였다.

브류소프의 희곡 「지구(Земля)」(1906)에서 현자는 합리적 이성과 자연과학의 절정이 낳은 디스토피아의 멸망에 즈음하여 이성문명으로 빛어진 신비로운 것, 비밀스러운 것과의 단절에 대해 염려한다. “우리는 육을 가지지 않은 것의 발자국소리를 가까이서 듣고 있지만, 그 세계로 들어갈 길이 없다(Мы слышим близко шаги бесплотных, но нам нет путей в их мир).” 브류소프는 라오다미아의 열정과 광기에 의해 이루어지는 인식론적 메타모르포시스를 통해 그 세계를 접할 수 있다고 믿었다.

73) “У искусства есть своя область - тайны человеческого духа <...> современное искусство стремится изучать, в своей творческой мастерской человеческие страсти в их чистом виде”. Брюсов(1975), 110.

### III. 결론 - “나의” 생예술

삶으로 나아가는 예술, 다만 예술만으로 머물러 있지 않는 예술, 삶과 긴밀하게 연관되어 있는 예술, “생예술”이란 무엇인가. 상징주의 예술의 기치 아래서 상징주의 예술가들은 미학적 대전제로서 생예술의 이념을 공유했지만, 그 이념의 해석과 실천에 있어서는 그들은 각자의 예술관과 예술적 이상을 통해서도 다른 길을 걸었다. 이들의 미학적 입장 차이는 물론 각자의 창작 세계를 통해 분별해볼 수 있겠지만, 동일한 신화 위에 쓰인 이들의 텍스트에서 보다 선명하게 윤곽을 드러낸다. 신화에 등장하는 모티브들의 속성, 그리고 신화 슈젯과 모티브의 변주를 통해 이들은 대전제로서의 생예술의 관념을 구체화하려 하였다. 상징주의 미학의 정초자 바체슬라프 이바노프는 생예술을 통해 가변적이고 개별적인 얼굴들이 수렴하는 저 너머의 원형의 얼굴을 발견하려 했지만, 상징주의 예술가들은 오히려 생예술이라는 원형적 얼굴로부터 서로 다른 다양한 자신만의 미학적 얼굴들을 획득해나갔다는 사실은 상징주의 예술의 패러독스들 중 하나일 것이다.

피그말리온 신화와 관련되어 가장 먼저 쓰인 「라오다미아」에서 안넨스키는 피그말리온적 메타모르포시스를 단호하고 명시적으로 부정하였다. “대리석의 예술가” 안넨스키에게는 예술적 관념을 살아있는 연인 갈라테아로 변용시킨다는 생각이란 오히려 애초부터 예술의 이상에 어긋나는 것이었다. 위에서 살펴봐왔듯이 안넨스키는 삶을 포섭하려 하는 생예술의 이념에 원론적으로 동의하지 않았다.

그는 대리석의 견고한 물성(物性)과 부동성(浮動性)을 영원불변한 예술의 속성으로 이해하였다. 예술의 불멸성이란 그 어떤 형이상학적 논리로도 부정할 수 없는 물(物)의 현존(現存), 그 견고한 실재(實在)에서 발견되는 것이었다. 삶과 죽음의 경계를 지우는 생예술이란 이처럼 물적 실체(實體)를 통해 스러지기 쉬운 삶의 무상함을 극복하는 것을 의미하였다. 푸슈킨이 주목하였던 물의 활성화와 불활성의 이중성에 대한 생각은 안넨스키에서는 물(物)의 불활성이 내포하는 부동성과 지속성이 오히려 관념의 환기를 끊임없이 가능하게 한다는 생각으로 구체화된다. 삶에 대해 예술이 가지는 의미는 물적 실체, 물질적이고 현시적인 기호를 통해 끊임없이 지시체에 대한 관념을 환기하는

것에 있었으므로, 안넨스키에게 이상적 예술창작이란 오히려 갈라테아로 변신하기 전의 대리석 조각상을 의미하였던 것이다.

안넨스키의 이러한 미학적 입장은 대부분의 상징주의자들과는 달리 그가 이원론(двомирие)에 부정적인 태도를 가졌다는 사실을 이해가능하게 해준다. 안넨스키의 미학은 상징주의 예술의 정점에서 이미 상징주의 예술가들이 경시하였던 기호의 기표적 측면, 기표의 물성을 주목하게 하며, 다른 한편으로는 상징주의 이후, 미래주의 등의 다가오는 새 시대의 일원론적 세계관과 미학을 예고하였다는 점에서 또한 미학적 의의가 크다.

안넨스키가 물적 실체와 현존에서 불멸성을 발견하였다면 솔로구프는 이와 정반대로 물적 실체와 현존에서 삶의 필멸성과 가변성을 발견하고 있다는 점에서 흥미롭다.

솔로구프의 예술관은 예술을 삶으로 가져오는 디오니소스적 변용을 전복시키면서 더불어 아폴론적 예술가 관념에도, 마이다스적 예술가 관념에도 부합되지 않는 순수한 시물라시옹으로서의 예술행위에 대한 관념을 보여준다.

솔로구프의 예술관은 생예술의 이상에 내재한 본질적 모순, 즉 삶과 예술의 전도(顛倒) 가능성을 포착하면서 이미 때 이른 포스트모더니즘의 전조를 보여줌으로써 상징주의 생예술 관념에 대한 논의와 관련하여 결코 간과할 수 없는 지점이다. 그러나, 그럼에도 불구하고 그 극단적 비판성은 그 예술미학적 가치를 상당히 손상시킨다. 생예술 관념에 있어 대립적인 것으로 이해되는 디오니소스적 예술관에서나 아폴론적 예술관에서나 모두 공히 예술의 불멸성에 관련하여 기호가 생산해내는 지시체에 대한 환기 혹은 기억을 중요한 계기로 보고 있음에도 불구하고 솔로구프의 텍스트에서는 영원과 불멸성을 망각과 침묵으로 전복시키고 있기 때문이다. 솔로구프는 현실에 대한 예술의 우월성을 옹호하였고 이바노프의 테우르기야적인 생예술 테제를 가장 전면적으로 수용하였음에도 불구하고, 그러한 예술적 변용을 주체의 의식의 내부에서만 인정함으로써 실질적으로 예술적 가상의 벽을 넘지 못한다. 현실에 대한 솔로구프의 절망은 너무나 짙다.

생예술의 콘텍스트에서 피그말리온적 변용의 문제를 삭제하고 예술가의 존재, 그의 실존방식의 변용의 문제를 전면으로 부각시키고 있는 브류소프의 메타텍스트는 무엇보다도 그에게서 인식론적 관점에서 수용되고 있는 예술을 증명한다. 삶과 예술의 통합이라는 생예술의 이상은 예술적 가상을 현실로 옮겨오려 하는 테우르기야, 갈라테야를 만들어내는 피그말리온적 메타모르포시

스를 의미하지 않았다. 같은 신화를 해석한 안넨스키나 솔로구프의 텍스트에서와 달리, 라오다미아가 만든 조각상의 부재와 살아 돌아오지 못하는 프로테실라우스의 형상은, 인식론적 주체와 객체를 통합하여 삶과 예술적 가상을 하나로 만드는 테우르기야적 예술을 거절하는 브류소프의 미학적 입장을 명시적으로 보여준다. 생예술 이념의 핵심인 예술에 의한 삶의 메타모르포시스의 실현은 조각상 대신 예술가에게로 이전된다. 생예술은 갈라테아를 실제로 만들어내는 조각상의 변용이 아니라 갈라테아의 존재를 인식할 수 있는 인식론적 변용을 의미하였다.

무엇보다 차가운 이성과 인식론의 예술가로 이해되는 브류소프가 디오니소스적 예술가 라오다미아의 뜨거운 열정과 광기를 대안이성으로 추구하였다는 사실은 또 하나의 역설로 보인다.

상징주의 예술가들은 생예술의 구체화 작업을 통해 다양한, 때로는 상호 대립적이기도 한 미학적 원리와 관점들을 발견해내었다. 상징주의 예술을 통해 수많은 시대와 신화들이 새로운 의미를 가지고 다시 태어난 것은 결국 상징주의 예술의 대전제인 생예술이 “나의” 생예술로 구체화되었기 때문이다. 이렇게 상징주의 예술가들이 발전시킨 다양한 미학적 시각들은 포스트상징주의(post-symbolism)의 여러 미학적 조류들로 발전해 나갔고, 궁극적으로 20세기 모더니즘 예술전체의 거대한 기반을 이루는 층들로 적층되었다.

## 참고문헌

- Анненский И.(1959) 『Стихотворения и трагедии』, Л.  
 \_\_\_\_\_ (1979) 『Книги отражений』, М.
- Белый А.(1994) Театр и современная драма, Арабески, Андрей Белый.  
 Критика. Эстетика. Теория символизма, В 2-х томах, Т. I, Москва,  
 Искусство.
- Брюсов Валерий(1914) Полное собрание сочинений и переводов, Т. XV,  
 С.-Петербург.  
 \_\_\_\_\_(1975) Собр. соч. в семи томах, Т. 6, М.
- Герасимов Ю. К.(1987) Драматургия символизма, 『История русской  
 драматургии. Вторая половина - начало века. до 1917 г.』, Л.
- Салма Н.(1982) К вопросу о месте В. Брюсов в русском символизме,  
 Искусство как познание в лирике и статьях Брюсова 1895-1910 гг.  
*Dissertationes Slavicae*, XI, Szeged.
- Смирнов И.(2001) Художественный смысл и эволюция поэтических  
 систем, 『Смысл как таковой』, СПб.
- Сологуб Ф.(2002) Собр. соч. в шести томах, Т. 5, М., С. 120.
- Grossman, Joan Deanley(1985) *Valery Bryusov and the Riddle of Russian  
 Decadence*, University of California Press.
- Masing-Delic, Irene(1994) "Creating the living Work of Art: The Symbolist  
 Pygmalion and His Antecedants", *Creating Life: The Aesthetic Utopia  
 of Russian Modernism*, Ed. by Irina Paperno and Joan Deanley  
 Grossman. Stanford University Press. Stanford, California.
- Venslova, Tomas(1994) Shade and Statue: A Comparative Analysis of  
 Fedor Sologub and Innokentii Annenskii, *The Russian Review*, Vol. 53,  
 No. 1, January.
- Jakobson, R.(1979) The Statue in Pushkin's Poetic Mythology, *Selected  
 Writings*, The Hague.
- 차지원(2006a) 「상징주의 생예술 이데아의 모순과 알렉산드르 블록 극장의 미  
 학적 지평」, 러시아어문학연구논집 제21집, 한국러시아문학회.

차지원(2006b) 모노드라마의 빛과 그림자: 솔로구프와 예브레이노프의 극장.  
『러시아연구』, 제16권 제1호.

## Resume

## The Pygmalion Myth Context in Symbolism

Cha, Jhee-Won

This paper examines symbolists' interpretation of the idea of "lifecreation(жизнетворчество)", which has been the cornerstone of symbolists' aesthetic and their creative activities, through three different reinterpretations of the ancient greek myth about lovers, Protesilaus and Laodamia. This myth was considered to embed the ideal type of artist for symbolists, "Pygmalion", who is conceptualized as the Dionysian artist who could realize the idea of "lifecreation", transforming a statue into an living woman, and was rewritten under the context of "lifecreation" by three representatives of the symbolist era.

I. Annensky, F. Sologub and V. Brjusov show their own perspectives for the ides of "lifecreation" and the ideal type of lifecreating artist in their metatexts of the myth of Laodamia. Annensky, who is called as the artist of "marble", denies the possibility and reliability of the idea of "lifecreation", supporting as the essence of artistic "creation" the substantiality and the durability of material being more than of the metaphysical. He finds realization of "lifecreation" in constant remembrance of object which woul be aroused by material and tangible symbol.

For Sologub, who has believed the superiority of art to real life, "lifecreation" of the myth is subverted by his pessimistic worldview. Sologub adapts Vjacheslav Ivanov's theory of lifecreation in itself and idealizes artistic creation as the only possibility of existence, but he denies any possibility of its realization in this, terrestrial world. Artistic creation can be effective only within the internal world of its subject and valid only as a play inside its mind. At this point, lifecreating artistic activity degenerates into pure "simulacre."

Brjusov's metatext demonstrates he perceives artistic creation in perspective of epistemology. Regarding to interpretation of lifecreation, Brjusov Pygmalion's deleted metamorphosis and brought to surface existence of artist, metamorphosis in his right. For him, the ideal of lifecreation about unification of art and life denies theurgy, which aspires to transfer artistic illusion to reality, to transform a statue to Galatea, a living lover. Absence of a statue and Protesilaus' failure to life in Brjusov shows that Brjusov's lifecreation means epistemological transformation of artist's existence, not the transformation of a statue.

The major premise of symbolism, the idea of lifecreation, finds its concrete realization in their artists' reinterpretation, like many other myths and esthetic principles of other epochs revived through symbolism.

---

#### 논문심사일정

논문투고일:	2010. 10. 14
논문심사일:	2010. 11. 1 ~ 2010. 11. 15
심사완료일:	2010. 11. 16