

보리스 로마쇼프의 풍자적 초기 희곡 연구

「풍기 빵(Воздушный Пирог)」과

「크리보르일스크의 종말(Конец Криворыльска)」을 중심으로 -

안 병 용*

1. 들어가며 - 풍자 희곡 작가 보리스 로마쇼프

소비에트 드라마사를 연구함에 있어 1920년대는 매우 중요한 의미를 지닌다. 혁명 직후 아직 제세를 정비하지 못한 소비에트 국가는 내전이라는 소용돌이를 거쳐 국가의 틀을 잡아가고 있었고, 과거를 전면적으로 부정하고 새로운 사회를 건설하고자 하는 이러한 중요한 시점에서 정치·경제·문화를 망라한 사회전반에서 새로운 논의와 시도들이 이루어졌던 것이다. 이때 드라마 분야에서는 영웅혁명극(геройко-революционная драма)과 새태 코미디(бытовая комедия)가 시대적 요구로 인해 큰 관심을 불러일으킨다. 특히 새태 코미디 중 풍자 코미디(сатирическая комедия)는 과거진재의 부정이라는 대명제 아래 당대 현실의 문제를 날카롭게 고발하고 경각심을 일깨워주는 장르로 크게 각광을 받는다. 그러나 전복을 통한 비판정신을 그 기본정신으로 삼고있는 풍자 코미디 장르의 운명이 이어지는 소비에트의 역사 속에서 순탄할 리 없었고, 잘 알려진 바와 같이 불가코프(М. Булгаков)나 에르드만(Н. Эрдман)의 풍자극들은 계속되는 출판금지, 상연금지라는 탄압을 받게 된다. 이러한 탄압은 개별작가들에게 국한된 것이 아니라 풍자 코미디 장르 전반을 향한 것이기도 했는데 20년대에 각광을 받던 이 장르는 30년대를 고비로 점차 사라지다가 스탈린 사후 해빙기에 다시 등장하게 된다.¹⁾

본 논문이 다루고자 하는 작가 보리스 로마쇼프(В. Ромашов)는 바로 이러한

* 부산대학교, 서울대학교 노어노문학과 강사

1) Фролов, В., *Судьбы жанров драматургии*, М., 1979.

Федь, Н., *Искусство комедии*, Наука, М., 1978.

Киселов, Н., *Проблемы советской комедии*, Томск, 1973.

풍자 코미디 장르의 선구자로 평가받는 작가이다. 혁명 직후 소비에트의 생생한 현실을 질료로 하여 쓰여진 희곡 「공기빵(Воздушный пирог)」(1925)²⁾은 젊은 극작가 로마쇼프를 단번에 문학 이론과 비평계의 주요 논쟁거리로 부상시켰다. 당시는 새로운 사회주의 문화 속에서 풍자 문학의 원천적인 존재 가능성의 문제를 둘러싼 논의들이 활발히 진행되는 시기였기에 이 작품은 풍자코미디사에서 더욱 중요한 의미를 지니게 된다. 현실의 문제를 자기화하는 것, 사회의 계급 갈등을 반영하는 것, 신구(新舊) 사회 체제간의 역사적 갈등과 사회 발전의 진보적 요소들을 묘사하는 것, 그리고 당대 소비에트 사회에서 낡은 것으로 치부되던 모든 부정적인 산물들을 근절하는 것 등 당시 풍자 코미디 장르가 안고 있던 주요한 논쟁거리들은 이어 본문에서 살피게 될 로마쇼프의 「공기빵」에서 나름대로의 해결점을 찾게되었던 것이다.

본문에 들어가기에 앞서 국내에서는 아직 잘 알려지지 않은 극작가 보리스 로마쇼프(1895-1958)의 약력과 간단한 작품 소개가 필요할 듯 하다. 지방 극단의 배우 가족에서 출생하여 유년기에 이미 아역배우로 어머니와 함께 무대에 섰던 로마쇼프는 극장의 상황과 매우 친숙한 극작가였다. 중고등학교 시절 키예프의 아마추어 극단에서 활동하던 그는 모스크바 대학의 법학부에 입학했으나 중도에 직업배우로 전향한다. 고골의 홀레스타코프에서 도스토옙스키의 라스콜니코프에 이르는 다양한 배역을 소화해냈던 그는 내전 시기 카프카즈 최초의 소비에트 극장인 파티고르스크의 33사단에서 배우, 감독, 무대 감독 일을 병행했을 뿐만 아니라 시, 소설, 팸플리에톤, 그림 등에 다양한 재능을 보였다.

루나차르스키의 권유로 배우의 길에 들어선 그는 이 후 극작가이자 연출가, 연극 평론가로 성장해간다. 자신의 이론적 정향에 있어 러시아 고전적 전통과 가까운 정통주의를 고수하던 로마쇼프는 소수를 위한 탐미주의극과 형식주의를 배격하고 당대 사회의 현실문제를 고발하고 소비에트의 도덕과 윤리, 삶의 진리를 설교하는 대중극을 쓰고자 했다. 1922년부터 <이즈베스티야>, <극장과 음악>, <예술가와 관객>지에 실리던 그의 평론들은 자신을 극적(劇的) 리얼리즘 전통의 확고한 지지자로 선언하고 있다. 로마쇼프는 「타렐킨의 죽음」, 「돈벌이가 되는 자리」, 「숲」 등의 메이에르홀드식 상연을 날카롭게 비판했던 것이다.

이 시기 로마쇼프의 희극인 「하늘이 그를 구원하리(Его спасает небо)」(1922)는 당시 유행하던 서구의 희곡을 염두에 두고 쓰여진 것으로 케티라는

2) 로마쇼프의 모든 작품은 다음 판본에서 인용된다: Романов, Б., Пьесы, М., 1954.

여인과 사랑에 빠진 유부남 포인테이에르가 겪는 예측 불허의 사건이 작품의 중심 내용을 이룬다. 사랑하는 케티를 버린 포인테이에르는 분노한 케티의 모친 푸딩부인의 추격에서 간신히 벗어나게 되지만 오히려 더 큰 곤궁에 빠진다. 그러나 이 모든 것은 갑작스러운 파블라의 진행, 소극(笑劇)적인 기교 속에서 행복한 결말로 끝을 맺는다. 보르쑈(그루지야산 약수), 갈스톡(넥타이), 카스튜롤리(냄비) 등 의도적으로 우스꽝스러운 이름을 지닌 마스크-인물들은 끊어지는 듯한 전보(電報)체의 언어로 자신들의 생각을 표현하고 사건은 코믹한 속도로 진행되어 깊이 생각하거나 심리적 변화를 느낄 시간이 주어지지 않는다.

서구 부르주아에 대한 풍자로서 이 희곡은 희극적인 슈젯 구성의 모방적 실험 이상의 의미를 갖지 못했고 개별적인 소극(笑劇)적-그로테스크적 기법들만이 후일 NEP(신경제정책)에 관한 그의 희곡들에 반영되었다. 그러나 미성숙한 시기의 초기작인 「하늘이 그를 구원하리」에도 코미디 장르에 있어서의 로마쇼프의 의심할 데 없는 재능은 잘 드러나 있다. 빠른 속도로 진행되는 슈젯을 구성하고 다양한 코미디적 기법들과 기교들을 사용하는 그의 능력은 이 후 작품들 속에서 빛을 발하게 된다.³⁾

1924년 12월부터 모스크바의 말리이 극장 스튜디오에서는 로마쇼프의 극 「카자크의 일등대위 페지카(Федька-есаул)」가 상연되었는데 내전에 관한 로마쇼프 최초의 희곡 중의 하나인 이 작품은 1920년 가을 카프카즈의 역에서 일어난 사건을 중심으로 전개된다. 자신의 희곡의 제목으로 로마쇼프는 카자크의 일등대위 페지카 세를듀코프의 이름을 사용하고 있는데 이는 소비에트 초기 시민 전쟁에 관한 작품들에서 두드러지는 폭도행위가 갖는 비밀상성, 자연발생적인 통제불능의 힘(стихийность)에 대한 숭배의 경향을 반영하고 있다. 소비에트 초기에 시민 전쟁에 관한 다양한 해석 — 특히 적·백군을 나름대로 해석한 — 들을 담은 작품들 속에서 부농-무정부주의자는 멜로드라마적인 ‘악한’의 특징을 지닌 가장 활동적인 등장인물이 되었다. 로마쇼프 주인공 카자크의 일등대위 페지카 세를듀코프는 이러한 전형적인 인물 특성을 지니고 있다. 페지카의 부하들에 대한 무대 지시도 일면적으로 특징지어져 있는데 한사람은

3) 1925년 「하늘이 그를 구원하리」가 출판되었을 때 어떤 극장도 이 희곡에 관심을 보이지 않았다. 무대성(сценичность — 효과적인 상연을 위한 무대장치에 대한 작가의 배려) 그 자체에 대한 작가의 추구가 이 경우 오히려 희곡의 성공적인 상연의 극복할 수 없는 장애가 되었다.

'술독으로 부푼 험오스러운 낮찍에 눈이 사악하게 빛나고 있고, 다른 사람은 매복으로 녹아 내린 코에 염증으로 부어오른 얼굴의 곰보이다'. 반면 긍정적인 인물인 가난한 카자크 적군인 마트베이 글로바는 무채색의 특징 없는 인물로 그려진다.

페지카와 글로바, 그리고 페지카의 아내 안나 세르뉴코바의 삼각관계는 작품의 슈젯적인 축을 이루는데 타지(他地)의 폭도들의 무리로부터 고향으로 돌아온 페지카는 안나와 마트베이의 아이를 죽이고 마트베이를 복대달게 되고 안나는 적군의 진영으로 떠난다. 계급 전쟁은 피로 물든 사랑의 관계로 끝나게 되고 침예한 갈등은 진부한 삼각 관계의 틀 속에 흡수되어 의미를 상실하게 된다.⁴⁾ '아마도 작가 자신은 자신의 최초의 어쩔 수 없는 경험 부족함을 인식하고 있을 것이다'라는 마르코프(П. Марков)의 지적처럼 로마쇼프는 낡은 극장의 벨로드라마의 일상적인 형식을 단지 스타일의 새로움에 대한 암시 속에 재현하고 있을 뿐인 것이다.⁵⁾ 그러나 당대의 절실한 필요를 충족시킨 점은 이 작품의 모든 다른 명백한 단점들을 덮을 만한 것이어서 「카자크의 일등대위 페지카」는 클럽과 스튜디오에서 줄곧 상연되었다.

이어지는 로마쇼프의 희곡 「공기빵」은 앞서 개관한 작품들의 단점을 극복하며 작가에게 있어 현대의 소비에트적인 테마로 신일보하는 새로운 단계를 마련해준 작품이다. 네프를 배경으로 하는 이 작품의 사건의 중심에는 풍자적 인물인 험잡꾼 세몬 략이 자리하고 있다. 자신의 초기 희곡들의 단점을 분명히 인식하고 있었던 로마쇼프가 말하는 바 새시대가 요구하는 희곡(6)으로서의 「공기빵」은 풍자희극이 소비에트 현실에 재빨리 반응할 수 있는 매우 효과적인 장르라는 것을 보여주었을 뿐 아니라 당시 소비에트의 풍자문학, 좁게는 소비

4) 로마쇼프는 주제적인 측면에서 「폭풍(Шторм)」의 서자인 빌·벨로체르롭스키(В. Билль-Белоцерковский)를 앞섰지만 그는 영웅혁명극(геронко-революционная драма) 스타일의 창시자로서 빌·벨로체르롭스키를 앞지르지는 못했다. 오히려 매우 본질적인 차원에서 「카자크의 일등 대위-페지카」는 조금 후에 쓰여진 라브레노프(В. Лавренев)의 「반란(Мятеж)」— 이는 형식상 벨로드라마의 기법으로 쓰여진 내전에 관한 희극이다 — 과 유사하다.

5) Марков, П., "Фелька-Есул" // Правда, 1925, No. 34, 11 февраля.

6) 1920년대 그의 문학 비평적 기사들은 그가 새로운 시대에 어떤 희극이 필요한지를 이해하고 있었음을 보여준다. "혁명적인 테마들은 계속해서 보다 더 자주 오늘날의 상연목록으로 올라가고 있다. 극장이 현대인들의 관심사를 파악할 수 없음이 명백해진 것이다." (Ромашов, Б., Театральные Очерки // Художник и зритель, 1924, No. 1, с. 27)

에트 풍자 코미디 장르가 당면하고 있었던 문제 — 소비에트의 풍자 문학의 존재할 이유에 관한 찬·반 격론으로부터 시작하여 당대 현실과 문학과와 생산적인 상관성에 관한 논의들, 풍자 문학의 주인공 상에 관한 이견들, 극 형식상의 문제들에 이르기까지 — 에 대한 로마쇼프 나름의 답변을 준비하는 과도기적 작품으로서의 의의를 지닌다. 이와 연관 본 논문이 「공기빵」과 더불어 다루게 될 「크리보르일스크의 종말(Конец Криворыльска)」은 이러한 문제에 대한 보다 완결적인 로마쇼프의 결론을 보여준다.

본 논문에서는 로마쇼프의 두 희곡 「공기빵」과 「크리보르일스크의 종말」의 작품상의 의의와 평가 그리고 분석을 통해 풍자코미디 장르의 문제에 다가가는 로마쇼프의 모습을 소개하고자 한다.

II. 「공기빵(Воздушный пирог)」 - 소비에트 풍자 희곡의 пионер

1925년 2월 19일 모스크바 혁명 극장에서 초연된 「공기빵」은 앞서 언급한 바와 같이 사회 일반의 큰 관심을 불러 일으켰다. 이 작품에 관한 수많은 비평들은 이 작품을 이제 시작되는 소비에트 드라마 부분에서의 큰 성과로 다루었다: '큰 정치적 선별력과 탁월한 무대-극장적 재능으로 신선하고 개성 있으며 용감하게 자신의 희극을 썼다', '이 작품에는 현대성이 살아 숨쉴다', '살아있는 삶, 우리의 최근의 문제적인 현실, 소련의 일상, 동시에 극장의 법칙에 맞추어 예술적으로 승화된, 다시 말해 예술적으로 응축되고 심화된 일상이 거기에 있다' 등의 찬사가 당시 신문과 잡지에서 잇달았고 곧 희극은 여러 도시들에서 상연되었으며 작가에게 인기와 대단한 성공을 안겨주었다. 1920년대의 혁명적 드라마들과 동렬에 놓이는 이 작품에 대해 미쿨라шек(М. Миклушечек)은 '이는 당대적 삶의 질료를 예술적으로 변형시킬 가능성을 보여준 풍자 희극이면서 동시에 드라마 부문 자체에 대한 공헌이기도하다'라고 쓰고 있다.⁷⁾

이 희극은 내가 제안한 테마에 대한 혁명극장의 특별한 주문에 따라 쓰여졌다. 작업기간은 지난 해 7월-11월이었다. 「공기빵」의 테마는 1920년대부터 나의 마음을 사로잡아왔으나 바로 지금의 생활 양식을 소재로 취하고서야 이 테마를 문학적으로 발전시킬 수 있었다. 희극의 목적은 지금까지 완전히 근절

7) Миклушечек, М., Пути развития советской комедии 1925-1934 годов, Прага, с. 59.

되지 않은 구시대의 상업적 생활 양식의 어두운 측면을 풍자적으로 묘사하는 데 있다. 시공간적 배경은 도시 신경제정책이 한창인 1922년 봄이다. 드라마의 핵심은 새로운 사회 대(對) 네프만과 부기꾼들의 싸움과 새로운 사회의 승리를 묘사하는 데에 있다. <...> 당대적인 테마를 취급하는 러시아의 일상적인 상연목록의 극심한 빈곤함으로 인해 나는 그와 같은 영역에서 작업하는 일이 필수적이라고 생각한다. 「공기빵」은 이러한 의도로 내딛은 첫걸음이며, 작품 자체로 볼 때, 그 속에는 실종될까 여러 가지 실수가 있을 것이다.

1925년 <新관객> 잡지의 편집장과의 대담에서 드러나는 로마쇼프의 자신의 작품에 대한 평가는 로마쇼프의 극 이해와 풍자코미디 장르에 대한 그의 지속적인 관심을 보여준다.⁸⁾ 30여년의 세월이 흐른 후 자신의 극작활동의 시작에 관해 회상하며 로마쇼프는 다시 한 번 「공기빵」에 관한 자신의 의견을 피력한다.

「공기빵」은 1925년에 상연되었다(혁명극장). 이 코미디의 토대에는 그 당시 유행하던 크라스노셴코프(А. Краснощенков)의 재판이 놓여있지만, 희곡은 그 재판을 사색한 것은 아니다. 작가가[자신의 - 필자 주] 희곡작품들이 가진 문학적이고 예술적인 자질을 판단하는 일은 어려운 일이지만, 희곡작업을 하면서 힘닿는 한 그가 러시아 고전작가들에게서 배우려고 노력했다는 점은 지적되어야 할 것이다.⁹⁾

희곡의 슈셋직 토대가 된 크라스노셴코프의 재판(1924년 3월)은 소비에트 재성기관의 남용실태를 파헤친 사건으로 이 때 前극동공화국의 대표이자 당과 소비에트 권력에 의해 산업은행 대표로 선출된 알렉산드르 크라스노셴코프의 비행이 고발되었다. 그가 ВСНХ 간부회의 일원이었을 때 그는 끊임없이 네프만들에 둘러싸여 있었으며, '도덕적으로 그리고 정치적으로 부패해갔다'. 고발 내용에 따르면 그는 '자신의 주위에 탐욕과 착복, 사기, 그리고 타락의 분위기'¹⁰⁾를 만들었다. 그러나 로마쇼프에게 중요했던 것은 당대 독자들에게 있어 이미 오래 전에 선풍열함을 잃어버린 슈셋의 토대가 된 사건의 특이성이 아니라, 현실 삶에 대한 묘사의 꾀진성, 전형화의 깊이, 자료의 예술적 성숙도, 충격적인 풍자의 힘이었다.

8) *Новый зритель*, 1925, No. 6.

9) Ромашов, Б., *Драматург и театр*, М., 1953, с. 88.

10) Дело Краснощенкова // *Известия*, 1924, No. 58, 9 марта.

재판 자료를 이용했음에도 그는 자연주의적인 묘사의 유혹, 법적 사건의 재현이나 그것의 해석에 굴복하지 않으면서 능숙하게 그 자료들을 다듬어나갔다. 로마쇼프는 사실을 택해 그것을 예술적으로 형상화하고 유형화하여 독창적인 예술 드라마, 풍자 코미디인 「공기빵」을 창작했던 것이다. 예술적 자료를 찾기 위해서 실제 삶으로 주의를 돌리면서 로마쇼프는 자신의 희곡의 슈제트와 형상을 살아있는 실제현실에서 찾았던 오스트롭스키(A. Н. Островский)의 고전적 전통을 따랐다: “드라마 작가는 적어도 허구가는 아니다. 그는 없었던 일을 꾸며 내지 않는다. 삶과 역사 그리고 진실이 테마의 기초가 된다.”¹¹⁾

「공기빵」의 주인공인 공산주의자 일리야 코로브이슬로프는 투쟁적으로 혁명적 활동을 한 과거를 가진 인물로, 내전 후에는 은행의 ‘붉은 은행장’이 되었다. 이는 1920년대에 흔히 볼 수 있었던 현상으로 붉은 은행장이 된 코로브이슬로프는 점차 그를 둘러싼 사기꾼과 험잡꾼들의 영향 아래서 정치감각과 자각성을 잃어간다. 그의 운명은 이후 소비에트 희극에 등장하는 인물들의 극적인 운명의 맹아(萌芽)를 그 내부에 지니고 있는데 바로 이런 점에서 로마쇼프가 인물의 ‘사회적 전형화’에 성공했다고 말할 수 있다.

작품의 풍자적 요소는 코로브이슬로프를 형상화하는 것에서 잘 드러나고 있다. 실지로 진실하게 하는 일 없이 이 일 저 일에 쫓기는 어수선한 사무실에서 그의 계속되는 반복어구인 ‘짧게!(Короче!)’와 간절한 한 방문객의 정원을 외면하는 장면은 관료주의의 허상을 극명하게 보여준다. 코로브이슬로프가 속기사 쿡시나에게 ‘현재의 국제적인 상황에서 찢렁거리는 주화가 다 뭐냐’라는 기사를 받아쓰게 하는 1막 4장의 코믹한 에피소드는 마야콥스키의 「목욕탕」 2막에서 조정국장인 포베도노시코프가 타자수 운체르톤에게 기사를 받아쓰게 하는 장면을 연상시킨다. 그러나 두 인물들간의 중요한 차이는 마야콥스키의 포베도노시코프에 대한 형상화가 전형화에 성공하고 있다면 코로브이슬로프는 불확실하게 형상화되어있다는 점이다. 로마쇼프는 자신의 인물에게 풍자적 장르가 요구하고 있는 특징의 부여 여부를 결정 내리지 못한 것처럼 보인다.

피날레에서 前 ‘붉은 은행장’은 다음과 같은 따듯해진 참회의 말을 한다.

“<...> Но Коромыслов не подлец. Слышите вы! Я мог предаваться коммерческим иллюзиям, я мог не понимать того, что делается вокруг, но я не предавал рабочих интересов. Коромыслов не боится суда. Он ждет его.”

11) Островский, А. Н., *О театре*, М., 1941, с. 150.

“<...> 그러나 코로브이슬로프는 비열한은 아닙니다. 여러분 들어보십시오! 나는 실업가의 가상에 너무나 깊이 빠져들었고 주위에서 벌어지고 있는 일들을 이해할 수가 없었습니다, 그렇지만 나는 노동자의 이익을 팔지는 않았습다. 코로브이슬로프는 재판을 두려워하지 않습니다. 코로브이슬로프는 재판을 기다리고 있는 것입니다.”¹²⁾

끊임없이 동요하는 지식인 뿐 아니라, 국내전의 수많은 전투지휘관들도 이 시기에는 자신들의 행동과 결정의 정당성을 확신하지 못했었기에 네프 시기의 문제점이란 진정으로 현실적이고 중요한 것이었다. 당시는 정치적인 자기정립과 선택의 시기였던 것이다.

'코로브이슬로프의 테마'에 관하여 '광대하며 적절한 테마'라고 쓰고 있는 부나차르스키(А. Луначарский)는 동시에 이에 관해 다음과 같은 비판적 발언을 덧붙인다: "...그러나 그 중심 의도는 쏠 회곡의 핵심이 되어야 함에도 불구하고 완전히 실현되지 않은 채 남아있다 <...> 일상의 파도는 은행장을 완전히 소극적으로 이끌었고 이 파도에 이끌려진 인간-똥보의 내면을 우리는 전혀 들여다볼 수가 없다. 드라마는 성공적이지 못했다. 아마도 이것은 아직까지 로마쇼프가 심리학이 무대에는 필요하지 않다고 간주하는 입장에 속해있기 때문으로 보인다.”¹³⁾

한편 코로브이슬로프의 형상이 보여주는 불확실성과 상당한 심리학적 미완성은 극작가가 긍정적인 주인공의 성격을 매우 부정확하게 마음속에 그리고 있음을 설명해준다. 그리고 긍정적 주인공에 대한 부정확한 성격화의 문제는 1920년대 풍자 회곡에 있어 '일반적인 것이었다'. 네프로부터 자라난 실업가들이 원하는 대로 행동하는, 일보다는 정부 리파에 보다 열성적으로 관심을 갖는 '붉은 은행장'의 형상은 그 본질상 긍정적인 주인공이 될 수 없었다. 정치적으로 도덕적으로 불분명한 공산주의자는 화생양이라는 사실이 드러나는 그는 작품 속에서 풍자되고 있는 일련의 다른 등장인물들 속에서 자신의 조그마한 자리를 차지할 수밖에 없었던 것이다.

베스킨(Э. Бескин)의 평가에 따르면 혁명극장의 무대에서 이 역할을 한 М. 리쉬은 '매우 단순하게 그리고 진실하게 연기함으로써 코로브이슬로프의 타락과 비의도성을 강조할 수 있었으며 그로써 드라마를 완성할 수 있었다'.¹⁴⁾ 그러나

12) Ромашов, Б., *Пьесы, М.*, 1954, с. 174.

13) Луначарский, А., *О театре, Л.*, 1926.

14) Бескин, Э., "Воздушный пирог" // *Новый зритель*, 1925, No. 9, 3 марта.

당대의 공식적인 비평은 전적으로 타당한 근거를 가지고 이러한 비평을 받아들이지 않았다. 로마쇼프의 보다 더 탁월한 풍자적 통찰력과 날카로운 관찰력의 완성도는 오히려 로마쇼프가 네프시대의 협잡꾼을 묘사하는 데에서 잘 드러난다고 여겨진다. '손가방을 들고 날아 들어와서 첫 번째 보이는 자리에 몸을 던진다(Влетает с портфилем, бросается в первое попавшееся кресло)', '폭탄처럼 거리로 날아나간다(Вылетает, как бомба, на улицу)' 등의 지문과 사기꾼들 사이에 암투대처와 다음 계획을 짜는 능력을 보면 세몬 락의 몸의 움직임과 머리 회전은 굉장히 빠르다.

그는 조그마한 좀독목이 아니라 거대한 야수(육식동물)이다. 일프와 페트로프의 소설의 오스타프 벤체르와 유사한 '대음모가' 세몬 락의 형상은 재미있는 투기꾼의 형상을 그로테스크할 정도로까지 응축된 형태로 드러나고 있다. 속이 빈 주식회사를 창립하고 — 이는 이와 같은 유형의 사회 풍자 테마의 영원성을 보여주는 것이기도 한데 —, 자신의 사업에 '붉은 은행장'을 끌어들이는 기지에 넘치는 투기꾼 세몬 락의 모든 사업은 그 본질상 처음부터 실현가능성이 없는 것이었다.

세몬 락은 희곡의 중심인물이다. 이 희곡의 시작은 락이 과자점에서 기이할 정도로 거대한 크기의 케이크를 주문하는 장면이다.

"... Мы хотим дать в этом пироге эмблему нашего предприятия. Вы понимаете, пирог — наша идея. Пирог НЭПа, понимаете? Это не простое украшение... Кондитерское воплощение нашего грандиозного дела!"(с. 70)

"... 우리는 이 케이크 속에 우리 회사의 엠블렘을 넣고 싶습니다. 자, 아셨습니까, 빵은 기념비입니다. 빵은 우리의 이력입니다. 네프 시기의 빵, 이해하시겠습니까? 이것은 단순한 장식입니다... 우리의 웅대한 사업이 빵으로 구현된 것입니다!"

세몬 락의 '웅대한 사업'은 '미국으로 난 참문'으로 계획된, 새로운 속 빈 기업을 창설하려는 것이었다. 락을 묘사하는데 있어서 로마쇼프는 풍자가, 즉 폭로자의 입장에서 있는데 이는 작가가 다른 인물들을 뒤로 끌어내리는 자신의 풍자적 인물의 이름의 상징성(рак-가재)을 성공적으로 사용하는 것이나 희곡 제목의 다의적인 상징을 통하여 더욱 선명하게 부각된다: 락과 그의 무리들은 빵을 맛볼 운명이 아니었던 것이다. 사건이 진전됨에 따라 그들의 계획은 더욱 더 무상해졌고 락이 자신의 모험적인 계획의 성공을 기념하기 위해 주문했고, 이후 '묘비'와 흡사하게 생긴 것으로 밝혀지는 빵-기념비는 허세, 공허의 상징,

네프인들의 탐욕의 상징인 '공기빵'이 되었다.

희극 「공기빵」에서 풍자라는 사회적 테마는 무엇보다도 새로운 극작법의 정립이라는 점에서 큰 의의를 지닌다. 그러나 동시에 로마쇼프는 당시 떠들썩했던 협잡꾼에 대한 재판 과정의 해괴 광측한 세부 사항들을 거의 축어적으로 반복함으로써, 일정 정도 예술적 전형화의 가능성을 좁혀버렸다. 재판기록과의 축어적인 일치로 인해 이 작품의 세부적인 일화들은 당시 이 사건에 대한 칼럼적 해석을 보여주는 성급함과 센세이셔널한 평론의 경박함을 공유하게 되었다. 간혹 로마쇼프는 풍자 장르에 대한 지나친 집착(жанризм), 기지로 인해 비판받을 수도 있을 것이다. 웃음이 언제나 긍정적인 주인공들의 동반자로 등장하는 것은 아니며, 때로 웃음은 무관심한 제삼자적 관찰자의 권리로 무사태평하게 희극 전체를 돌아다닐 뿐이다. 고골이 웃음은 유일하게 긍정적인 인물이 될 수 있다고 주장한 바 있지만, 한 비평가는 로마쇼프의 희극에서 '지나칠 정도의 장르적 소재의 유혹'을 발견하였다. 콜초프(М. Кольцов)는 '현실재판의 사적인 복사는 희극에 어떤 불필요한 역겨운 분위기를 부여하고 있다. 그리고 다른 결합은 지나친 무게와 희극의 조야함이다'라고 지적한 바 있다. 그러나 그는 '로마쇼프가 자신을 활기차고 예민하며 사회에 대한 식견과 어떤 철학적 인식을 지닌 풍자가로 소개한 것'을 반박할 수는 없었으며 젊은 극작가의 과단성과 독자성을 감지했다: "「공기빵」에서는 날카롭고 예리한 부분을 두려워 할 필요가 없다. 우리는 소비에트 세대의 갖가지 어두운 측면들 앞에서 부끄러워하며 눈을 내리까는 순진한 여학생이 아니다."¹⁵⁾ 다른 자리에서 로마쇼프의 희극을 언급하면서 콜초프는, 이것은 '최초는 아니라고 하더라도, 소비에트 사회와 관련되어 있고 유기적으로 그것에 의해 생성된 희극들 중의 하나이자 <...> 우리의 소비에트적, 네프적 시대의 일상적인 세태가 가진 '빌어먹을 문제들'에 대한 문학적 반영을 통해 우리를 자극하는 희극들 가운데 하나'라고 반복하고 있다.¹⁶⁾

「공기빵」을 초연한 혁명 극장과 그곳의 배우들, 연출가 그리피치(А. Грипич)에게서 로마쇼프는 열성적인 지지자를 발견할 수 있었다. 극장은 논쟁적인 열정을 가지고 선언하였다: "희극 「공기빵」의 상연을 통해 혁명 극장은 동시대 극장의 예술 사회적 경향에 있어서의 변혁을 발견한다. 그 변혁은 동시대의 세태극 창조에 접근한 것으로 규정될 수 있다."¹⁷⁾

15) Кольцов, М., "Воздушный пирог" (Театр Революции) // Правда, No. 45, 24 февраля.

16) Кольцов, М., Экзамен критике // Новая зритель, 1925, No. 9, 3 марта.

‘세대적(бытовой)’이라는 단어는, 물론, 어떤 보다 복잡한 그 무엇, 즉 부나차르스키적 구호의 정신에 입각하고 있는 ‘극장성(театральность)’과 세대를 종합하고 있는 리얼리즘적 세대적인 것(реалистический-бытовой)을 의미한다. 「공기빵」의 연출자들이 이 극을 전 소비에트 극장에 있어서 ‘변혁적인 것’으로 간주한 것은 매우 시사적이다. 이 희극이 지면에서 얻은 반향도 특징적이다. 소블레프가 <新관객>지에 실은 비평의 제목인 “추악한 유슈케비치인가 아니면 동시대의 ‘검찰관’인가?”는 시사하는 바가 크다.¹⁸⁾

현실적으로 로마쇼프의 희극을 둘러싼 모든 논쟁은 극장 토론의 근본적인 노선, 즉 ‘세대에 찬성이냐 반대냐?’라는 문제의 지속이었다. 일부 비평가들은 루나차르스키를 추종하면서 소비에트 예술의 주요 임무를, 세대의 사실주의적이고 같이 있는 묘사 방식으로 동시대를 재현하는 것으로 보았고, 「공기빵」을 소비에트 혁명극의 발전에 있어서 새로운 단계의 시작으로서 환영하였다. 1920년대의 극장에는 선동적이며 선동용 포스터식 장르의 극복이라는 과제가 주어져 있었다. 동시대 극장은 새로운 소비에트 리얼리즘 극에 도달해야만 했다.

콜초프는 다음과 같이 쓰고 있다: “「공기빵」은 우리의 현대적 삶을 소재로 취하고 있다. 이것은 생생한 리얼리즘 연극이요, 공산주의자들의 세대극이다. 희극에서 현대성, 생생한 삶, 우리의 최근의 고무적인 현실, 소비에트 세대가 생처럼 쏟아지고 있다.”¹⁹⁾ 「공기빵」의 초연이 있고 나서 2년 후에 씌어진, 로마쇼프에 대한 최초의 문학비평 논문의 저자인 바크스(Б. Вакс)는 그것을 ‘동시대 세대극 기법의 선구자’로 칭송하였다.²⁰⁾

「공기빵」을 가장 뜨겁게 지지하는 이들을 포함한 거의 모든 비평가들은 희극에서 자연주의의 특징들을 발견하고있는데 이는 절대적으로 타당하다고 보여진다. 그러나 당시의 비평가들이 개별 극작가의 지닌 개인적인 약점들과 결합되어있는 개별적인 결함들을 전체 소비에트 극작법의 발전에 있어서 역사적으로 필연적일 수밖에 없는 경향들 — 이러한 경향들이란 그 당대가 갖는 역사적인 특징들로 설명되어진다 — 과 구분하기란 매우 어려운 일이었다. 로마쇼프의 희극을 역사적인 거리를 두고 바라볼 수 있게 된 지금에 와서야, 「공기빵」의 어떤 묘사 방식, 장르주의, 실상을 그대로 복사한 슈젯, 이 모두가 단지

17) *Новый Зритель*, 1925, No. 6, с. 11.

18) Соболев, Северная Южневич или новый “Ревизор” // *Новый зритель*, 1925, No. 11.

19) Кольцов, М., Экзамен критике // *Новый зритель*, 1925, No. 13, 9 марта.

20) Вакс, Б., Драматург Б. Ромашов // *На литературном посту*, 1927, No. 24.

극작가의 경험 부족과 기법의 완성도에 있어서의 미숙함의 결과가 아니라 1920년대 극작법이 보여주고 있는 자연주의의 ‘잔재들’의 전형적인 예임을 확인할 수 있게 되었다.

로마쇼프의 재능이 번득이는 이 희곡은, 풍자 희곡의 발달 단계에 있어서 중요한 역할을 수행하였지만, 그럼에도 이미 지적한 것처럼, 당대의 리얼리즘으로 나아가는 도정에서 전체 드라마 분야에서도, 개별적인 희극 장르에서도 아직 극복되지 못하고 있었던 난점의 흔적을 지니고 있었다. 「공기빵」에 존재하는, 소비에트 풍자 희극의 주된 발전 경향을 규명하는 것이 중요하다. 그것은 자연주의에서 리얼리즘으로, 세태묘사(бытовизм)에서 세태(быт)로의 움직임이다.

로마쇼프의 희곡은 1920년대 희곡에서 당대 소비에트적인 소재에 기반한 수준 높은 사회적, 세태적 희극 장르를 확립했다. 구체적으로 소비에트 극의 리얼리즘의 획득은 「공기빵」의 경우 무엇보다도 1920년대 희극 작가들 중 최초로 로마쇼프가 시대의 중심적인 갈등, 신경제정책을 시행하는 상태에 있는 러시아에서 계급 투쟁의 본질을 반영하는 갈등을 희극의 토대로 삼는 데 성공하였다는 사실에서 드러난다.

로마쇼프의 희극에서 포착되고 있는 당대 현실의 다양한 현상들의 흐름은 ‘네프의 주인공들’의 갖은 이상비대한 헛된 꿈들과 갈등이 보여주는 코믹한 부조화, 이러한 ‘삼일 천하’의 덧없음과 허무함에 대한 작가의 예술적 사유에 의해 조명되어진다. 여배우이며 코로미슬로프의 정부인 리타의 대사가 다음과 같이 증명하고 있다.

“Все равно завтра всех вас погонят в три шея!... И не жить вам больше положенного срока... Разве вы не чувствуете, что жизнь нарочно вас вы-звала, чтобы вы поиграли и ушли? Кто мы? Дрянь, накипь, пена!...”(с. 147)

“내일 당신들 모두 목덜미를 잡혀 끌려나갈 것입니다!... 그리고 당신들은 제명을 다 살지 못할 겁니다... 정말 당신들은 삶이 그대들을, 패배하고 물러나게 하기 위해 일부러 불러내었다는 사실을 깨닫지 못하는 겁니까? 우리들은 누구입니까? 쓰레기, 더짱이, 거품에 지나지 않아요!...”

희극의 주요 인물인 세폰 락은 단순히 험잡꾼이 아니다. 그는 열광자, 국제적인 규모의 사업을 꿈꾸고, 자신을 ‘프로메테우스’, ‘에펠 탑’ 등으로 상상하는, 네프 시기의 ‘시인’으로 제시된다.

로마쇼프는 네프 시대에 갑자기 삶의 표면으로 부상한 벼락부자들의 세계에

대한 풍자적인 전형화로부터 벗어났다. 삶의 다채롭고 유동적인 사실들 속에서 주요 고리를 탐지해내고, (프로레타리아 작가의 관점에서) 상호 대립하는 세력들에 대해 정확하게 사상적 평가를 내리고, 미래의 전망, 투쟁의 결말을 내다보고, 간단한 스케치에서 보편적인 형상들로 상승할 수 있는 능력, 이 모든 것이 로마쇼프가 단순히 풍자적일 뿐 아니라 리얼리즘적이기도 한 희곡을 창조할 수 있게 한 원동력이다.

자신의 희곡이 가진 문체적 특징에 대해 말하면서 로마쇼프는 '성격과 상황의 결합을 과장해야만 했던 필연성'뿐만 아니라 '그로테스크의 웅축성'을 상기시킨 바 있다.²¹⁾ 그러나 로마쇼프의 「공기빵」의 모든 것이 그런 것만은 아니다. 로마쇼프의 희곡에는 현실을 완전히 왜곡시켜버리는 예술기법들은 없다. 근본적으로 슈젯, 상황, 성격들은 삶이 지닌 개연성의 틀을 넘어서지 않았다. 네프시기의 거대 상업주의의 허상과 환영에 대한 풍자적 엠블렘인 거대한 '공기빵'이 등장하는 피날레는 희곡이 가진 리얼리즘적-세태적인 소구조를 관통하는 통일과 완성의 장면인 것이다.

만일 우리가 소비에트 희곡의 문체 분류의 토대에 구체적-세태적인 요소(현실태), 가상적인 요소(잠태)의 상호관계가 존재한다고 간주한다면 「공기빵」은 현실을 그 고유한 형식으로 구체화하는 구체적 세태적인 원칙이 지배적일 뿐만 아니라 미적으로도 기능 하는 희곡 중 매우 성공적인 계기가 되는 것이다.

「공기빵」은 소비에트 드라마사에서 최초의 소비에트 희곡으로 자리잡게 되었고, 이 후의 풍자극에 많은 영향을 미치게 된다. 이 희곡은 갖 뛰어난 많은 소비에트의 드라마 풍자작가들에게 방향을 제시하는 역할을 했다.

「공기빵」에서 드러나는 로마쇼프의 형상들은 그 모든 단점들과 부대성(сценичность), 장르에 대한 지나친 집착에도 불구하고 잠재적인 발전가능성을 보여주었다. 작가는 당대의 세태 코미디의 가능한 발전 방식 중 하나를 제시하면서 루나차르스키의 유명한 요소, '오스트롭스키를 향하여 뒤로 가라!(Назад к Островскому!)'에 대한 나름의 답변을 보여주고 있는 것이다.²²⁾

21) *Новый зритель*, 1925, No. 6, с. 6.

22) 한때 루나차르스키는 로마쇼프의 초기 작품들과 비평 활동을 높이 평가했고 그의 후기 작품들에 대해서는 비판적인 입장을 취했으나 전체적으로는 루나차르스키의 지지는 극작가 로마쇼프의 운명에 중요한 역할을 했다. 무엇보다도 이념적인 내용과 삶의 문제들에 대한 접근의 새로움 속에서 혁신을 추구했던 극작가 루나차르스키의 실제 창작 역시 로마쇼프에게 영향을 주었다. 루나차르스키와 로마쇼프의 희곡들은 몇몇 차이점에도 불구하고 양자 모두 전통적인 극 형식에 대해 커다란 관심을 가지고 있

III. 「크리보르일스크의 종말(Конец Криворыльска)」

- 질타적 풍자에서 건설적 풍자로

로마쇼프의 다음 작품인 풍자적 멜로드라마 「크리보르일스크의 종말」에서 벽촌인 구(舊)크리보르일스크는 파멸을 향해 치닫고, 그 폐허 속에서 새롭게 변신한 레닌스크가 세워진다. 도시 이름들의 상징성은 대단히 암시적이다 — Криворыльск는 кривое рыло(찌그러진 낫잡), Ленинск는 물론 Ленин에서 유래한 것이다. 1920년대에 이러한 개명은 혼란 일이자 동시에 바람직한 것으로 간주되었다. 그러나 도시의 재건은 쉽게 이루어지지 않았다. 새로운 도시의 구성원들 — ‘타고난 사회주의자’를 자칭하며 사기를 일삼았는데 바로 이러한 상황으로부터 뇌물 받는 재무감독관 코르진킨, 크리보르일스크의 반(反)혁명주의자들의 친구인 회계원 올체나쉬와 같은 인물들이 형상화되었으며 이러한 속물적 소시민들은 레닌스크의 재건이라는 기획에 대립되고 있다.

「공기빵」에서처럼 로마쇼프는 재치 있는 희극적 분위기와 생생한 관찰력, 세태 장르적인 디테일들에 대한 정확한 묘사로 사라져가는 舊세계를 묘사해낸다. 「크리보르일스크의 종말」의 초연을 본 인버(В. Инбер)는 다음과 같이 썼다: “희극은 매우 흥미로운 일련의 순간들을 전달하고 있으며 놀라울 만큼 견고하고 세밀하게 다듬어진 인물유형을 보여주고 있다. 어떻게 이들이 여태까지 무대적 형상으로 나타나지 않을 수 있었는지 놀라울 정도이다. 로마쇼프는 문자 그대로 그들을 삶의 생명력으로 충만하게 했고 마치 딱정벌레들을 표본 하듯 날카로운 펜 끝으로 종이에 못박았다.”²³⁾

새로운 세계의 적들, 코로진킨과 올체나쉬의 세계를 심판하는 장면은 단순한 사건의 종결이 아니며 축적되어 가는 에피소드들의 연쇄는 점차로 그 자체가 심판하는 가치세계를 형성한다. 이와 같은 가치세계는 미묘한 풍자적 분위기를 낳았는데 이 풍자희극은 사실 대다수의 관객들에게 신선하고 새로운 것이었다. 웃음을 통해 절멸시키는 예술, 인물들의 진정으로 희극적인 자기 폭로와 상호 폭로의 예술은 극히 노골적인 교훈성을 지닌 인민재판이나 하루살이에 불과할 뿐인 선동물에 비해 명백하게 우월하다. 교훈성을 드러내는 다른 종류의 선동물들에 대한 명백하게 우월한 것으로 판명되었다.

새로운 희극에서 웃음은 이미 풍자가-로마쇼프와 그의 긍정적 주인공들의

다.

23) Инбер, В., Не только о пьесе // *Новый зритель*, 1926, No. 13, 30 марта.

동명자로 등장한다. 구(舊)도시 크리보르일스크의 인물들과 사건들은 레닌스크 주민들의 새롭고 신선한 시선으로 제시되고 있으며 이는 팽리에톤적인 스케치인 「공기빵」과 비교해볼 때 근본적인 진일보였다. 로마쇼프는 여기서 낡은 것과 새로운 것의 대조라는 희극 기법을 사용하였다.

「크리보르일스크의 종말」에서는 희극성과 작가의 풍자 자체가 변화되었는데 이는 새 사회 이상을 지각하지 못하는 네프시기의 속물적 사기꾼들과 사회부조리를 비난하는 채찍질하고 질타하는 풍자였을 뿐만 아니라, 긍정적 주인공들을 주된 등장인물로 등장시켜 그들의 삶의 고뇌, 새로운 시대 건설 노력 등을 보여줌으로서 건설하는 풍자로 질적 변화를 한 새롭고 전망적인 것, 동시에 혁명적인 것에 정향된 풍자였다. 작가 자신이 직접적으로 '과연 풍자적 희극에 긍정적인 주인공들이 필요한가'라는 이후의 논쟁들을 예견한 것은 아니지만 이 작품에서 로마쇼프는 그러한 인물들이 가능하다고 말하고 있다. 「공기빵」에서 긍정적 인물들(Гусаров, Крышкин)은 무대의 등장 횟수나 대사 면에서 큰 역할을 차지하지 못하고 부정적 인물들을 받쳐주는 엑스트라와 같은 보조적 기능만 담당하였으나 「크리보르일스크의 종말」에선 긍정적 인물들이 주도적으로 작품의 전면에 등장하게 되는 것이다. 벽촌집행위원회(уездный уисполком)의 의장인 안드레이 부드케비치나 군사 위원인 세르게이 메호노츠프, 신문 <코문의 등대>의 일꾼들, 콤포몰 당원들이 그러한 긍정적인 인물로 나타난다.

물론 작가는 자신의 주인공들을 아직 형성과정에 있는 성격들로, 그리하여 그 가능성을 끝까지 다 드러내 보이지는 않는 인물들로 제시했으며 이들 인물들의 전형화는 이후의 과제로 남아있게 된다.

극의 진행 속에서 관객들은 소비에트의 미래와 사회주의에 대해 고민하는 인간인 집행위원회 의장 부드케비치는 삶이 첫눈에 드러나는 것보다 훨씬 더 복잡하다는 것을 정확히 이해하게 된다. 민중과 당에 헌신하는 인간이었던 그의 사적인 인식에서는 새로운 소비에트의 도덕성이 기형적으로 변형되고 있다. 이러한 기형적인 도덕성은 문학 속에서 사상성을 강하게 요구한 소비에트 정권의 요구로서 사랑하는 여인인 나탈리야 무글라노바의 출산에 대한 부드케비치의 다음과 같은 태도는 그 좋은 예이다.

“Мы только тем и счастливы, что свободны от всех этих прелестей... Мы на посту. Нам нельзя иметь детей. Возиться с пеленками — дело буржуазных мамаш.”

“우리는 오직 이러한 모든 기쁨으로부터 자유로울 때만 행복하다 <...> 우

리는 고초 경계 전부 중에 있다. 따라서 우리는 아이를 가져서는 안 된다. 기저귀를 가지고 다니는 일은 부르주아지의 여자들이나 하는 일이다.”²⁴⁾

사랑과 우정에 대한 이러한 왜곡된 태도는 당시에는 매우 일반적인 현상이었던 것이다.

새로운 생활과 새로운 도덕이라는 어려운 문제에 대한 해답을 모색하는 과정에서 작가는 로자 베르그만을 무대에 등장시킨다. 그녀는 자유로운 사랑을 추구하고 사랑을 신성한 행위로 간주하지 않으며 전적으로 오직 당의 일만을 사랑하는 부르주아비치와 같은 인물이다. 민중에 대한 봉사과 정의라는 이념 속에서 콤소몰을 통해 양육되었던 그녀 속에서 선한 성격은 당시 일부 소비에트 젊은이들에게 퍼져있었던 외적인 조잡함과 뒤섞여 존재한다. 로마쇼프에 의하면, 극단적이고 모났으며 논쟁적인 그녀는 세계를 새롭게, 자기 식으로 변화시키려왔던자들 중의 하나였다. 자신과 연인 관계인 예브람피 르이바코프와의 대화 속에서 로자는 자신의 원칙 — 사랑은 육체적인 것이고, 가정생활은 속물근성인 것 — 을 단언한다. “찾주진자 뚜쟁을 수놓은 사모파르가 나올지도 모르죠. 찬장. 이인용 침대. 카나리아, 매주 토요일엔 온 가족의 목욕, 매년 봄에는 새로운 기저귀들(Разумеется, лучше самовар с чайником под вязаной покрывкой. Буфетик. Двухспальная кровать. Канареечка. По субботам семейные бани, а каждую весну новые пеленки)” — 로자는 경멸적으로 이렇게 외친다.²⁵⁾

<코몰의 동대> 신문의 부편집장 예브람피 르이바코프는 사랑에 관한 질문을 코몰북 가볍게 바라보는 로자 베르그만에 대한 서정적 고뇌 속에서 산아간다. 로자와 예브람피의 사랑은 새로운 형태로 꾸며진 전통적인 코미디의 불변의 사랑의 이야기이자 소비에트 시대에 과도하게 비대해진 사랑의 형식 — 그는 그녀를 사랑하지만 그녀는 트랙터나 당의 일을 사랑한다는 것 — 이다. 그런데 소비에트 희극의 형성 초기 단계에서 사랑의 테마는 작가가 주인공의 내적 세계나 그의 전체적인 기질, 그의 경험적 직접성을 진찰할 수 있게 하였으며 이러한 사랑의 슈벙트적 흐름은 초기 소비에트 코미디 희곡들에서 빈약했던 심리주의를 풍부하게 만들었다. 예브람피 르이바코프의 사랑 고백에 로자는 여자는 개인 소유물이 아니고 가정 용품도 아니라며 그의 사랑을 속물적인 것이라 단정하는 장면(207쪽)과 메호노세프와 로자의 사랑 관계, 로자를 둘러싼 르

24) Ромашов, Б., *Пьесы*, М., 1954, с. 191.

25) Там же., с. 207.

이바코프와 매호노셰프와의 연직관계(215쪽), 임신은 계기로 드러나는 나탈리야 — 임신은 자연스러운 것 — 와 부드케비치 — 임신은 속물적 근성이고 지금 그보다 더 중요한 사회주의 과제가 있다 — 의 사랑의 갈등관계(191쪽) 등은 풍자 멜로드라마라는 작품 장르에서 멜로드라마의 성격을 대변하면서 「공기빵」에서의 부족한 심리묘사와 갈등 묘사를 보강해준다. 미크로노소프의 대사는 당대 젊은 공산당원들의 사랑에 대한 고민을 함축적으로 표현하고 있다: “전세계적인 문제야: 질투와 광기 어린 열정, 전세계적인 수수께끼야! 어떻게 마르코프적 관점에서 해결할 수 없을까?... (Мировой вопрос: ревность и безумство. Мировая загадка! А как разрешить с марксистической точки зрения?)” (216쪽) 이 희곡에서 생생함과 자연스러움이 가장 두드러지는 장면은 예브라피가 친구들과 맥주 잔으로 자신의 축일을 기념하는 때인데 로마쇼프는 가벼운 유머로 예브라피와 그의 친구들을 형상화한다. 겉보기에 둔하고 시골티가 나는 인물들인 두나 카쉬키나와 구세프 역시 혁명의 시대에 모든 젊은이들이 추구 하였던 열기왕성하고 들끓는 삶을 갈망하였다.

극의 주인공들 중 훨씬 성숙하고 풍부한 경험을 지녔으며 정신적으로도 풍요로운 사람은 군사위원 매호노셰프이다. 이 사람은 삶에 대한 거대한 사랑을 가지고 있었고 자신의 당의 일의 필요성을 절대적으로 확신하고 있는 인물이다. 그의 형상은 소비에트 드라마 분야에 있어 최초의 성공적인 볼셰비키의 형상들 중 하나이다.

광범위한 대중을 향한 지향 그 자체로 인해 이 작품은 도식적이고 단선적인 성격을 띠게 되지 않았는가 라는 질문을 던질 수도 있지만 리얼리즘적-세대적 형상화라는 자신의 예술적 원리에 충실한 로마쇼프는 구체적인 일상을 통하여, 보다 정확히는 넓은 일상과의 접점 속에서, 새로운 삶의 건설을 위한 투쟁 속에 주인공들을 제시한다. 그는 의도적으로 ‘우주적인’ 걱정들을 지닌 도식화된 극의 등장인물들에 단순하고, 평범하고, 대지에 견고하게 발 딛고 있는 현실적인 사람들을 대비시키고 있다. 이런 식으로 그는 풍자적인 희곡의 문제들을 이해할 수 있게 만들었다.

「크리보르일스크의 종말」에서 로마쇼프는 1920년대 극작품들에서 매우 간요했으며 「공기빵」에서 시도되었으나 실패했던 긍정적 인물들을 창조하였다. 래닌스크의 사람들은 사건 전개에서 주도적인 위치를 차지하고 있으며 백군 세바스티야노프와 연루되었던 청년동맹원 나탈리야 무쿨라노바를 위한 그들의 투쟁은 예술적으로 근거가 있으며 확신 어린 혁명 사상의 승리를 가져온다.

나탈리야 무글라노바는 긍정적인 인물들과 부정적인 인물들 사이에서 그녀의 운명을 위한 투쟁을 전개해나가는 극의 중심 인물이다. 1920년대 공산청년동맹원들의 색다르고 생생한 하나의 유형인 그녀는 ‘즐거운 낙원’이라는 식당의 주인, 로드쥐킨의 수양딸이다. 그녀가 사라난 부르주아적인 환경에서 벗어나고자 나탈리야는 집을 나와 콤소몰의 대열에 참여하고 모스크바로 공부하러 가기로 계획한다. ‘우리는 우리의 고통을 굳건하게 매듭짓고, 과거를 씹은 이빨처럼 뽑아낸다(Тугим узлом перетянем нашу боль и вытяшим прошлое, как гнилой зуб)’라고 나탈리야는 부르짖는다.²⁶⁾ 그러나 과거로부터 자유로워지는 것은 말처럼 쉽지 않았고 로드이쥐킨의 아들이자 과거의 백군 세바스티야노프는 그녀를 선동하여 반혁명의 음모로 끌어들이려 한다.

로마쇼프는 세바스티야노프의 형상을 예술적 강렬함과 극예술적 장인성을 가지고서 숨쉴 있게 그려낸다. 이 인물은 무한한 속물성과 냉소주의를 지니고 있어 아무것도 믿지 않으며, 진정한 것이 아닌 죽은 삶을 살고, 그 속으로 나탈리야를 이끌고 들어가려 하지만 결국 실패한다. 재판에서의 진술에서는 세바스티야노프의 생생한 신조가 가장 뚜렷하게 펼쳐진다.

“... Я занимался провокацией как профессией... Ненависть, шантаж — вот мои средства. Но у меня нет цели. У меня нет убеждений. Сегодня я с ними, а завтра с кем угодно.”

“... 나는 선동을 직업으로 하였다... 미움, 협박 — 이것이 나의 수단이다. 그러나 나에게서 목적은 없다. 내게는 확신도 없다. 오늘 나는 그들과 함께 하지만 내일은 또 다른 누군가와 함께 할 것이다.”²⁷⁾

이렇듯 새로운 것을 주장하는 서정적-회극적 주제와 나란히 극에는 심리적 요소를 담고 있는 무글라노바의 세바스티야노프의 멜로드라마적인 슈젯이 나타나고, 여기로 심리 탐정소설 성격의 세바스티야노프의 슈젯이 덧붙여진다. 이러한 상황하에 네프만적인 속물성의 그로테스크한 톤(로드쥐킨)이 첨가되어 이 복잡한 구도는 자칫 극의 구조적인 부정형성과 통일되지 못한 문체의 다층성을 만들어내는 위험성을 내포하고 있다. 로마쇼프의 ‘풍자적 멜로드라마’의 구조적-주제적 모순에 관한 언급에서 루나차르스키는 「크리보르일스크의 종말」을 현실과 그 문제들을 직접적으로 반영하려고 적극적으로 노력하는 극들에

26) 상기서, 268쪽.

27) 상기서, 257쪽.

포함시키면서 이 극의 장점과 단점을 객관적으로 평가하고 있다: “비록 이 극이 「공기빵」만큼 센세이션을 불러일으키지는 못했다 하더라도 로마쇼프가 대체적으로 발휘하고 있는 생생한 드라마적 기질을 보여준다. 사실 그 배경상 수도에서 지방으로 옮겨진 이 희곡은 그 유려하고도 다양한 인물 유형에서, 그리고 무엇보다도 삶에 대한 그들의 밀착성이라는 점에서 커다란 성과를 거두었다. 물론 아직도 이 작품의 모든 것이 작가 자신에 의해 관찰되어지고 창조되어진 것은 아니고 많은 것이 허구적으로 만들어졌고 소문에 기초하고 있다. 따라서 그 누구도 100%의 진실성을 보장할 수는 없다.”²⁸⁾

앞서 살핀바와 같이 로마쇼프 작품의 가장 근본적인 의미는 그가 처음으로 새로운 사회 하에서의 풍자코미디 장르를 이룩하려 했다는 점에 있다. 「공기빵」과 「크리보르일스크의 종말」은 이러한 그의 시도를 보여주는 가장 대표적인 작품이며 이 작품들이 지난 몇 가지 단점들에도 불구하고 로마쇼프의 작품들은 매우 좁은 문제의식과 함께 풍자코미디 장르에 관한 작가의 문제의식을 재능 있게 구체화하고 있는 것이다.

IV. 맺으며

보리스 로마쇼프는 소련 드라마 발달사에 있어서 하나의 흐름을 낫기 시작한 1920년대의 풍자 코미디의 선구자 중의 한 사람이다. 이론적 정향에 있어서 러시아 고전적 전통주의를 고수하며 소수를 위한 탐미주의와 형식주의 극을 배격하고 당대 사회문제를 고발하고 소비에트 도덕과 윤리, 삶의 진리를 설교하는 사실주의 대중극을 추구해왔다. 10월 혁명 이후 드라마 분야에 있어서 당면한 주요 과제는 사회에서 존재하는 구체제와 신체제간의 갈등, 새로 등장하는 관료주의, 소시민주의, 신경제정책 파장상의 사리사욕, 반혁명 요소 제거 등 사회 불안 요소를 제거하고 새 시대 공산주의를 위한 긍정적 인물과 요소를 찬양하며 새로운 세계를 향한 전국민적인 혁명 운동을 이끌어 나가는 것이었다. 이를 위한 실험 무대가 풍자 코미디였다. 두 풍자극을 분석해보면 소재, 장르, 배경의 시간과 공간 등에서 몇 가지 차이점이 있다. 1925년에 쓰여진 「공기빵」은 풍자 코미디로서 신경제 정책이 한창일 때의 모스크바를 배경으로 하

28) Луначарский, А., *Театр сегодня. Оценка современного репертура и сцены*, М.-Л., 1927, с. 58-59.

고 1926년에 쓰여진 「크리보르일스크의 종말」은 풍자 멜로드라마로서 어느 한 벽지의 조그마한 도시를 무대로 하고 있다. 공기빵에서의 중심인물은 신경제정책 진행 중의 사기, 투기, 헐잡꾼이고 크리보르일스크의 종말은 공산주의자 공산청년동맹원이다. 작품 상 의의는 「공기빵」에서 신경제정책 당시 큰 스캔들을 이룬 상업 헐잡꾼의 재판사건을 소재로 당면한 중요 문제들을 풍자를 통해 소비에트 사회-생활 코미디의 새로운 장을 열었다는 것과 「크리보르일스크의 종말」에서는 채찍질만 하는 풍자가 아니라 기울어 가는 구세계를 긍정 인물과 코미디의 눈으로 새 세계의 희망을 표현했다는 점이다. 「공기빵」에서는 심리상태를 보여주는 지문이나 대사가 크게 사용됨이 없이 빠른 사건 전개로 독자가 생각 할 여유를 갖지 못했다면 「크리보르일스크의 종말」은 슈젯의 다층구조와 심리부분이 보강된 보다 발전된 형태를 보인다. 동시대의 마야콥스키, 불가코프, 에르드만의 풍자물들과 비교하면 인물의 전형화, 심리와 갈등묘사의 깊이, 주제의 도출 등 작품성이 좀 떨어지는 면이 보이지만 보리스 로마쇼프는 소비에트 문학 초창기에 풍자 코미디의 선구자로서 당시의 예리한 문제와 과제를 문학이란 예술 속에서 구현한 작가로 평가받고 있다.

1920년대의 세대에 근거한 소비에트 풍자적 희극에 있어 새로운 풍자 코미디의 본보기가 되었던 「공기빵」과 「크리보르일스크의 종말」의 연구는 주제적인 측면에만 한정될 수는 없다. 풍자 희극 분야에서의 문체적인 탐색의 범위는 더 넓고 풍부하다. 이는 본 논문에 남겨진 지속적인 연구과제가 될 것이다.

Резюме

Сатирические пьесы Б. Ромашова

Ан Бен Ён

Пьеса “Воздушный пирог” написана в 1925 году. Она относится к жанру сатирической комедии. Написанная на живом и актуальном материале революционной советской действительности пьеса сразу поставила молодого драматурга Б. Ромашова в центр критико-теоретических споров. В это время широко дискутировался вопрос о принципиальной возможности существования сатирической литературы в новой социалистической культуре.

В то историческое время перед драматургией стояли большие задачи: освоить тематику современности, отразить борьбу, происходящую в обществе: исторический конфликт между новой и старой социальными системами, изобразить носителей общественного прогресса, изживать и уничтожать все отрицательное, порожденное, как тогда считалось старым в жизни советского общества.

В комедии “Воздушный пирог”, представлявшей для ее автора новый этап восхождения к современной советской теме, на первый план выступила атмосфера НЭПа. В центре событий оказалась сатирическая фигура афериста Семсна Рака. Образ ‘великого комбинатора’ Семсна Рака, ближайшего предшественника Остапа Бендера, собрал в себе сгущенные до гротеска черты веселого авантюриста. Коммунист Илья Коромыслов, человек с боевым революционным прошлым в мирное время стал ‘красным директором’ банка, что было весьма частым явлением в 20-е годы. Однако, под воздействием окруживших его крупных и мелких жуликов, он утратил политическое чутье и бдительность.

“Воздушный пирог” сделал очевидным тот факт, что зарождающаяся в сере-

дине 20-х годов советская сатирическая комедия сразу же становится высоко оперативным, быстро реагирующим на действительность жанром.

Пьеса Ромашова утверждала в комедийной драматургии 1920-х годов жанр высокой социально бытовой комедии на современном ей советском материале. Конкретно реалистические завоевания советской драматургии проявились в "Воздушном пироге" прежде всего в том, что Ромашову — первому из комедиографов двадцатых годов — удалось положить в основу комедии центральный конфликт эпохи, конфликт, отражавший сущность классовой борьбы в России в условиях новой экономической политики.

В новой пьесе Ромашова "Конец Криворыльска", как и в "Воздушном пироге", Ромашов изображает старый уходящий мир с бойким комедийным темпераментом, живой наблюдательностью, с точностью бытовых жанровых подробностей.

В новой комедии смех уже выступает союзником Ромашова сатирика и его положительных героев. События и лица Криворыльска были показаны новым свежим взглядом жителей Ленинска, это явилось принципиальным шагом вперед по сравнению с фельетонными зарисовками "Воздушного пирога". Ромашов применил здесь комедийный прием контраста: старое новое, ветхое молодое и т. д.

В "Конце Криворыльска" изменилось само качество комедийности, качество авторской сатиры. Это была сатира не только бичующая, но и ориентированная на новое, перспективное, в то время — революционное. Все разочарования были еще впереди. Не предвидя позднейших споров о том, нужны ли сатирической комедии положительные герои, Ромашов полагал, что такие герои возможны.

Наряду с центральной, утверждающей новое лирико-комедийной темой, в пьесе появляется мелодраматическая тема Муглановой, сюда же вторгается психологизированный детектив — линия Севастьянова. При этом весьма рельефно выступает гротесково показанный тон напмановской обывательщины.

Значение творчества Ромашова заключается в том, что он первым попытался показать сатирическую комедию при новой власти. Его произведения, несмотря на некоторые присущие им недостатки, все же обладают как остротой проблематики, так и талантливым ее воплощением.