

러시아 아방가르드 예술의 아포칼립스적 성격 — 오페라 <태양에 대한 승리>를 중심으로*

박 종 소**

I. 들어가는 말

‘아방가르드 예술의 아포칼립스적 성격’이라는 주제는 다소 어색하게 들린다. 그것은 무엇보다도 ‘아방가르드(Avant-Garde)’라는 용어가 갖는 전위적인 성격에서 비롯되는 것일 터인데, 즉, 기존의 문화, 예술에 대한 부정을 그 일차적 목표로 하는 1910년대 러시아 아방가르드 예술이 러시아 문화의 중심을 차지하고 있는 기독교를 터부시하고 부정하는 것이 아니라, 오히려 역설적으로 기독교의 아포칼립스적인 성격을 지니고 있다는 것이기 때문일 것이다. 주지하다시피, 아방가르드 예술에 대한 이해는 기존의 예술 사조에 대한 이해와는 사뭇 다른 층위에서의 접근을 필요로 한다. 아방가르드 예술을 정의하기 위한 기존의 많은 시도들은 주로 내용과 형식의 층위에서 접근하여, 아방가르드 예술 작품들을 공통적으로 묶어주는 것과 또한 동시에 이 작품들을 여타 작품들과 구별시켜주는 것을 찾아내려는데 주력하였던 것이 사실이다. 그러나, 이러한 연구는 아방가르드 작품을 협소한 경계로 한정함으로써 구체적인 미적 사조로 편입되게 만들거나, 혹은 그 경계를 너무 광범위하게 만듦으로써 아방가르드가 모더니즘의 망망대해 속으로 사라지는 결과를 낳기도 하였다. 전자의 연구가 아방가르드적인 많은 특성들을 배제하는 결과를 가져온다면, 후자의 연구는 아방가르드와는 전혀 관련 없는 것들까지도 포함시키는 결과

* 이 논문은 2001년도 서울대학교 발전기금 및 간접연구경비에서 지원되는 연구비에 의하여 수행되었음.

** 서울대학교 노어노문학과 교수

를 낳는다고 할 수 있다. 이러한 결과는 아방가르드에 대한 이해가 기존의 예술에 대한 이해와는 다른 새로운 차원에서 접근해야함을 말해주는 것이다.

러시아 아방가르드의 대표자들 가운데 하나인 블라디미르 마야콥스끼(В. Маяковский)는 언어법칙에서 발생하는 변화의 양상을 세 가지의 형태로 구분하여¹⁾, 첫째, 단어의 대상에 대한 관계의 변화, 둘째, 단어의 단어에 대한 상호관계의 변화, 셋째, 단어에 대한 관계의 변화로 서술하고 있다. 그의 설명을 요약하면, 첫째의 변화는 숫자, 혹은 대상의 정확한 의미로서의 단어가 단어-상징, 자족적 단어로 변화하는 경우이며, 둘째의 변화는 삶의 급속한 속도가 통사가 형클어지도록 만드는 변화이며, 셋째의 변화는 사전이 새로운 단어들로 확장되는 경우의 변화이다. 마야콥스끼의 이러한 언어법칙의 변화 양상²⁾은 사실 오늘날의 기호학의 장에서도 이해가능하다. 마야콥스끼의 세 분류는 현대 기호학의 선구자인 모리스의 분류와도 거의 일치한다.³⁾ 모리스가 기호학의 세 분과로 분류하고 있는 의미론, 통사론, 화행론 가운데, 기호의 대상에 대한 관계를 다루는 분과가 의미론이고, 기호의 기호에 대한 관계를 다루는 분과가 통사론이며, 기호의 해석자에 대한 관계를 다루는 분과가 화행론이다.

이 가운데 아방가르드는 기호의 기호에 대한 관계의 문제나, 기호의 대상에 대한 관계의 문제가 아니라, 기호와 그 기호를 수용하는 주체의 관계의 문제이다. 달리 말하면, 아방가르드는 '무엇'의 문제를 다루는 의미론의 범주도 아니며, '어떻게'의 문제를 다루는 통사론의 범주도 아니고, 그보다는 '왜', '무엇때문에', '어떤 목적으로'의 문제를 다루는 화행론의 범주에 속한다. 기존의 예술 사조들인 '고전주의', '낭만주의', '상징주의', 더 나아가 '모더니즘'이 사조 그 자체로서의 예술적인 어떤 것을 명확히 제시하는 것에 반해, 아방가르드만은 유독 그 자체의 사회적인 역할을 지칭하는 것에서도 드러나듯, 다른 층위에서의 접근을 필요로 하는 것이다. 그러나 여기서 분명하게 언급해야할 것은

- 1) Маяковский, В.(1955) "Два Чехова", 『Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений』, М.: Художественная литература, т. 1. с. 297.
- 2) 마야콥스끼는 이러한 변화를 통하여 작가가 새로운 단어를 창조해야한다고 주장하고 있다. 그는 이러한 언어적 측면에서 체홉을 높이 평가하고 있으며, 그를 "언어의 황제(король слова)"라고 부르고 있다. Маяковский, В.(1955), "Дав Чехова", сс. 295, 298-301.
- 3) 『Encyclopedic Dictionary of Semiotics』, (Approaches to semiotics: 73), Gen. ed. Thomas A. Sebeok, Mouton de Gruyter, Berlin · New York · Amsterdam, 1986. Tome 1. pp. 565-571.

그렇다고 하여 아방가르드 예술이 그 자체의 예술적 프로그램이나 강령을 갖고 있지 않다거나, 혹은 아방가르드의 특성이 단지 예술적 화행론의 측면에서만 발견된다는 것을 뜻하는 것은 아니다. 그보다는 아방가르드 예술의 특성에서 예술적 화행론의 측면이 다른 측면보다 전면으로 부각된다는 사실을 주목할 때 아방가르드에 대한 보다 정확한 이해에 도달할 수 있다는 것이다. 다시 말하면, 아방가르드는 예술의 실제성을 가장 주된 것으로 삼으면서, 놀람, 분노, 당황, 수치 등과 같은 수용자의 적극적인 반응을 일깨우는 것을 그 주된 목적으로 한다.⁴⁾

여기서 아방가르드의 수용의 적합성의 문제가 발생한다. 누가 제대로 이해한 것이고, 누가 그렇지 못한가, 또 누가 적합하게 수용한 것이며, 누가 그렇지 못한 것인가의 문제는 전혀 불분명하게 된다. 그보다는 아방가르드 예술의 가치는 전적으로 반응의 강도에 비례하는 것이고, 따라서 그것이 긍정적인 것이든 부정적인 것이든, 그 반응이 강하면 강할수록 올바른 것이 된다. 이때 일반적으로 부정적인 반응이 긍정적인 것보다 더 강하기 때문에, 그런 것들을 인정하는 것이 보다 신뢰할 만한 것이 된다. 아방가르드를 받아들이지 않는 일반인이 가장 적합한 아방가르드의 독자이자, 청자이며, 관객이고, 아방가르드의 창작은 무엇보다도 먼저 이들을 겨냥하며, 아방가르드적인 자질은 그가 이 예술 작품을 적극적으로 거부하고 부인할 때까지만 유효하다. 사실, 이러한 거부와 부인이 아방가르드의 정당성을 부여해주는 것이기도 하다.⁵⁾ 따라

4) 이 경우 보다 바람직한 것은 순간적이고 즉각적인 반응으로, 오랜 시간에 걸친 미적 형식과 내용에 대한 숙고를 통한 지각을 배제하는 것이다. 따라서 그 내용과 형식에 대한 깊은 이해와 통찰에 이르기 전에 그 반응이 일어나도록, 더 나아가 이러한 이해를 최대한 방지하기 위해서, 아방가르드 예술은 그 내용과 형식을 가능한 어렵게 만들 필요가 있다. 즉, 전면적이든 부분적이든, 이해불가능성은 아방가르드 예술에서 그 구도 속으로 내재화되는 특성이며, 이때 수신자는 지각의 주체에서 객체로의 변화, 예술 창조자가 관찰하고 감상하는 미적 물(物)로의 변화를 경험하게 된다.

5) 이러한 측면에서 정치선동 예술과 아방가르드가 구별된다. 즉, 정치선동 예술과 아방가르드가 적극적으로 사회적 반응을 이끌어 내려한다는 점에서는 유사하되, 선동예술이 공감과 동의를 이끌어 내려하고, 수신자에게 일정한 사항을 지시하려 한다는 점에서 차이를 나타낸다. 아방가르드는 독자, 청자, 관객을 신경질적인 반응을 일으키지만, 이것은 단순히 예술에 대한 사랑에서 비롯된 것으로, 어떤 사육도면 것이 아니다. 또한 그것은 어떤 방향성을 띤 것이라기보다는 제자리에서의 운동이며, 연못에 돌을 던지고 나서 그것이 만드는 파장을 관조하는 것이다.

서 아방가르드 예술은 기존의 미적, 윤리적, 종교적, 사회적 규범에 익숙해져 있는 독자들의 기호에 전쟁을 선포한다.

1910년대 러시아 아방가르드는 러시아 당대의 모든 사회적 규범에 대한 뒤집기의 시도이며, 기존의 가치위계질서를 뒤바꾸려는 시도이다. 이 글에서 분석의 대상으로 삼고 있는 1910년대의 대표적인 아방가르드 예술작품인 <태양에 대한 승리>에서도 이러한 아방가르드적인 특징은 쉽게 발견된다. 아방가르드 예술이 대상에 대한 수신자의 태도 변화를 목표로 하며, 그리고 그 때 수신자까지도 그 창작 예술가의 미적 관찰 대상의 객체에 포함하는 것이라면, 우리는 여기서 역으로 이러한 아방가르드 예술가들을 그 미적 관찰 대상에 포함하여, 이들이 전면에 내세우고 있는 기존의 질서와 세태풍속(Быт)에 대한 반대, 특히 기존의 기독교에 대한 거부와 도전으로서의 반종교성, 혹은 무종교적인 성격의 이면을 살펴보고자 한다. 즉, 우리는 이 글에서 <태양에 대한 승리>를 중심으로, 러시아 아방가르드의 반종교적 성격이 사실은 그 이면에 종교적 세계를 지향하고 있음을 밝혀 볼 것이며, 특히, 그 가운데 성경의 ‘아포칼립스’적인 성격이 텍스트와 무대 장치들에서 어떻게 구현되고 있는지 살펴해보도록 할 것이다.

II. 가운데 말

오페라 <태양에 대한 승리>는 전통적인 극장 예술을 미래주의적으로 발전시킨, 미래주의 예술의 절정에서 있는 작품이다. 4인의 대표적인 러시아 아방가르드 예술가들⁶⁾의 공동작품인 이 작품이 발표되었을 때, 비평가와 관객들의 반응 또한 칭찬에서부터 엄청난 비난에 이르기까지 각양각색의 것이었다.⁷⁾ 그러나 그러한 다양한 반응에도 불구하고 비평가들과 관객들은 공통적

6) 텍스트는 크루초니호(А. Крученых), 음악은 마쭈신(М. Матюшин), 서문은 흘레브니코프(В. Хлебников), 무대장치와 의상, 소도구들은 말레비치(К. Малевич)가 담당하였다. 공연의 초연은 베제르부르그 극장 ‘달-공원(Луна-парк)’에서 1913년 12월 3일과 5일에 이루어졌고, 예술가 단체인 ‘젊은이 연합(Союз молодежи)’이 함께 협연하였다. 상연은 예상했던 것처럼 엄청난 소동을 일으켰고, 동시에 그로 인해 보기 드문 성공을 거두었다.

7) 이 작품의 상연보다 하루 앞선 10월 2일과 4일에는 <블라디미르 마야콥스끼(Вла-

으로 오페라가 지니고 있던 기존의 미적 도그마에 대한 무정부적이고 전복적인 선언을 순식간에 감지할 수 있었다. 즉, 이 작품은 당시 발표된 아방가르드의 선언문들에서 표방된 아방가르드 예술이 지닌 절대적이고 무한적인 모든 것의 허용, 일탈에 대한 승배, 혁명적인 예술가의 자의성을 승인하고 구체적으로 실현해 낸 것이었다. 이 작품은 20세기 초 예술뿐만 아니라, 문화에서도 그 후진성을 극복하고, 삶의 전 영역에 걸친 새로움을 추구하려는 운동으로서의 러시아 아방가르드의 대표적 작품이었다. 이 작품을 비롯하여, 세계의 변혁과 자연의 모든 것을 포함하는 우주를 개혁하고자 하는 총체적인 성격의 러시아 아방가르드의 작품들은 일정정도 종교적인 성격을 띠는데, 이것은 특히, 16세기 러시아 정교에서 출현하는 ‘바보성자(юродивый)’의 성격과 유사한 측면을 지닌다.

1. 아방가르드 예술과 ‘바보성자’

흔히 이야기하듯이, 아방가르드는 그 본질상 예술의 자기파괴, 자기부정이다. 따라서 기존의 예술적 기준에 따라 아방가르드 예술을 분석하고 평가하는 것은 더 이상 기존의 기준에 따른 예술이기를 멈춘 예술을 평가하는 무의미한 작업이 될 뿐이다. 그러나 우리는 아방가르드 예술이 기존의 예술을 파괴하고 부정함과 동시에 반예술을 새로운 예술의 영역으로 끌어들여 창조해내

димир Маяковский) >가 무대에 올려졌다. 두 작품 모두 홀레브니코프(В. Хлебников)의 글 “암흑을 만드는 소식(чернотворские вестушки)”이 서문으로 씌어졌으며, 극의 상연 전에 읽혀졌다. 이 두 작품은 ‘예술의 변형’에 관한 노선을 제시하는 러시아 미래주의 예술의 이후의 방향성을 예견하는 것이었다. 특히, <태양에 대한 승리>는 수많은 논쟁과 정반대의 논란들을 야기한 소위 ‘초이성 언어(заумный язык)’를 그 자체에 구현하고 있기 때문에 더욱 커다란 인상을 불러일으켰다. 이 작품은 1920년 말레비치(К. Малевич)에 의해서 비테프스크(Витебск)에서, 1983년 문헌의 음악 페스티벌에서, 1993년 비인에서 칼바우에르(К. Карлбауер)에 의해 재상연되었다. (이 작품의 상연사(上演史)에 관한 보다 자세한 사항은 다음을 참조하시오: Васильев, И.(1998) “Поэтика пьесы-оперы А. Крученых <Победа над солнцем> в контексте авангардного движения 1910-х годов”, 『XX век. Литература. Силь. Стилиевые закономерности русской литературы XX века(1900-1950)』, Выпуск III, Екатеринбург) 이와 같은 사실은 1910년대 러시아 아방가르드의 미학적 가치가 여전히 많은 예술가들의 관심을 받고 있다는 것을 보여주는 것이며, 특히 아방가르드 연극의 대표적 작품이라 할 이 작품에 대한 고찰의 필요성을 또한 말해주는 것이기도 하다.

는 이중적 측면을 지니고 있음을 주목할 필요가 있다. 예술가가 의도적으로 자신의 예술의 영역을 추하고, 천박한 비예술의 영역으로 떨어뜨려 기꺼이 그 자체를 비하하고, 치욕스럽게 만드는 것은 마치 바보성자(юродивый)의 행위에도 비유된다. 판첸코(А. П. Панченко)가 언급하듯이⁸⁾, 바보성자의 삶은 아름다움에 대한 의식적인 부정, 미에 대한 인습적 관념에 대한 거부로서, 좀더 엄밀하게 말하면, 미의 기존 관념을 뒤집는 것이고 추를 미적으로 긍정적인 수준으로 고양시키는 것이다. 아방가르드 예술은 바보성자가 의식적으로 자신을 치욕스럽게 만들고, 자신의 미적인 얼굴을 절단하듯이, 변기가 진열대의 조각상의 위치를 차지하도록 하며, 과열적이고 뒤틀린 자음(заумь)의 시들이 조화롭게 울려 퍼지는 시들의 위치를 차지하도록 한다. 이러한 아방가르드의 성격은 분명히 반미학적인 현상이지만, 동시에 종교적인 성격이 배태되어 있다.⁹⁾

역사적으로 초기 기독교 시대의 관념에 따르면, 육체적인 미는 사탄에게서 오는 것이었고, 따라서 기독교와 미술은 대립적인 범주에 속하는 것이었다. 신의 길에 참여하고, 조롱과 멸시의 길을 따라야 하는 바보성자가 진흙 속에서 구르는 반미학적인 행위는 '윤리적인 것'이 '미적인 것'을 삼키면서 나타나는 결과이다. 마찬가지로, 아방가르드 예술이 예술적인 수단들로서 예술을 부정하는 자기부정 또한 본질적으로 바보성자의 '자기부정'과 마찬가지로의 종교적인 색채를 띠는 것이다. 물론, 아방가르드 예술은 이러한 종교적인 성격을 의식적으로 그 목적으로 삼지는 않는다. 다만 미적인 모든 것들을 걷어냈을 때, 비로소 그 뒤에 밝혀지는 이러한 종교적 측면은 자기긍정성에 의해 도입되는 것이 아니라, 자기부정성으로 도입되는 것이다. 아방가르드 예술을 반예술로서 여전히 예술의 범주에 머물게 하는 이러한 종교적인 성격의 자기부정은 여전히 예술자체의 범주에서 비롯되는 것으로, 예술의 외부로부터 오는 사회적 힘에 의한 예술의 파괴와는 구분된다.¹⁰⁾ 아방가르드 예술가들은 '거룩한

8) Лихачев, Д. С., Панченко, А. М., Поньрко, Н. В.(1984) 『Смех в древней руси』, Л.: Наука, с. 80.

9) 아방가르드 예술의 종교적인 성격에 관한 보다 자세하고 일반적인 이해는 다음을 참조하시오. Epstein, M.(1995) 『After the Future』, The University of Massachusetts Press, pp. 49-59.

10) 에프쉬테인은 비미학화의 두 가지 범주의 예를 들고 있다. 그 첫 번째 경우는, 1919년 겨울궁전에서 개최된 농민대회에서 일부 농민들이 당시 궁전내의 모든 화장실을 정상적으로 사용할 수 있었음에도 불구하고, 당시 궁전의 예술소장품을 변기로 사용한 것을 예술 외적인 힘에 의한, 사회적 행위에 의한 예술의 비미학화이고,

것', '신성한 것'과 같은 개념을 조롱하며, 더 나아가 앞에서 언급한 것처럼, 그의 청자들에게 침을 뱉고 욕설을 퍼부어, 반대로 그들의 분노와 조롱을 산다. 이것은 마치 바보성자가 대중들을 자극해서 결국은 그들로부터 얻어맞고, 또 그들에게 돌, 쓰레기 등을 집어던져 그들의 격노를 사는 것과 같다. 이러한 바보성자의 행위가 바로 러시아 아방가르디스트, 특히 러시아 미래주의자들의 행위에서 발견된다. 이들이 일으키는 소동은 사회적 규범을 뒤틀어보는 것으로, 가치의 역설적 심층 체계를 드러내며, 낯설고 생각하기 어려운 어떤 절대적 가치 앞으로 미적, 도덕적 가치들을 내던져 새롭고 날카롭게 그것들을 재조명하는 것이다.

여기서 우리는 보다 본격적으로 아방가르드 예술에서 기존 예술을 그 본래적 영역으로부터 밀어내며, 반예술을 예술로서 머물게 하는 힘으로서의 종교적 성격을 시인관, 언어관, <태양에 대한 승리>의 무대 장식으로 사용된 말레비치의 절대주의 그림에서 살펴보고, 마지막으로 인물물 차원에서 구현되고 있는 아포칼립스적 측면들을 살펴보자.

2. 아방가르드의 시인관과 항신적(抗神的) 성격

20세기 아방가르드의 대표적 흐름이었던 미래주의는 고유한 예술가관을 드러낸다. 미래주의 운동에서 예술가는 거대한 능력의 인간으로 출현하며, 그는 많은 능력을 소유하고 있는 것으로 이해된다. 즉, 그는 우주의 심연을 직관으로 꿰뚫어 볼 수 있으며, 삶에 직접적으로 영향을 미칠 수 있고, 미래를 예견할 수 있다. 실제적으로 미래주의 작가들이 자신을 이러한 비범한 인간과 동일시하는 예를 쉽게 발견할 수 있다.¹¹⁾

이는 곧 예술의 파괴라고 말한다. 또 두 번째 경우로서, 1917년 뒤상(M. Duchamp)이 변기를 '분수'라는 이름으로 전시회에 참여시키려 했던 것을 언급하면서, 예술에 반예술의 새롭고 패로독스적인 자질을 부여하려는 예술의 자기모독적인 행위라고 말한다.(Epstein, Ibid., p.51, 53.) 이 두 번째의 경우가 여기서 말하는 아방가르드의 종교적인 성격과 맞닿아 있으며, 이는 여전히 예술의 범주에서 행해지고 있는 것으로 첫 번째 예의 경우와는 분명히 구분된다.

- 11) 미래주의 예술가들의 자신의 정체성에 대한 과장된 인식은 당대의 마야콥스끼, 까멘스끼(В. Каменский), 세베랴닌(И. Северянин)의 시들에서 잘 드러난다. 다음의 시구는 까멘스끼의 시의 한 부분이다.(Каменский, В.(1966) <Моя карьера>, 『Каменский, В. Стихотворения и поэмы』, М.: Л. с. 83. Васильев, И. с. 149에서 재인용)

자신들의 창작의 길을 찾아내며, 문학에서의 자신들의 역할에 의미를 부여하고, 자신들의 고유한 약력을 선언하는 과정에서 미래주의자들의 소위 ‘자기 법칙화’가 발견된다. 이러한 시도가 꾸보푸뜨리스트들인 마야콥스끼(<О разных Маяковских>, <Я сам>), 까멘스끼(<Моя карьера>, <Его — Моя биография>)의 작품들에서 잘 보여진다. 특히, 마야콥스끼는 그가 쓴 비극 <블라디미르 마야콥스끼>에서 그가 실제로 연출자가 되고, 극의 주인공이 되어서 자신을 연기해 내기도 하였다. 또한 에고푸뚜리즘의 세베랴닌(И. Северянин), 이그나찌예프(И. Игнатьев), 쉬로코프(П. Широков), 그네도프(В. Гнедов), 크류취코프(Д. Крючков)의 시의 주된 내용을 이루는 것이 세계와 대립하는 것으로서의 ‘에고’이다.

그러나 과장된 자기평가가 실제적인 창작활동과 항상 일치하는 것은 아니었다. 그네도프와 쉬로코프의 공동 창작집인 <위대한 이들의 책(Книга великих)>은 실제로는 4쪽 짜리 팜플렛에 불과했으며, 작가들의 화려한 수식어귀들은 그 내용과 일치하지 않는 경우가 많았다. 예를 들어, 자신에 대한 과도한 주장을 내놓는 세베랴닌의 <나, 천재 이고르 세베랴닌(Я, гений Игорь Северянин)>, 흘레브니코프의 <시간의 황제(Король Времени)>, <지구의 대표자(Председатель Земного шара)> 등은 실제 그 작품의 내용에 부합하는 것은 아니었다. 이러한 과도한 자기평가를 보다 확실하게 드러내는 것이 올림뽀프(К. Олимпов)이다. 그는 작품 <위대한 지구의 시인 폰스판젠 올림뽀프의 보기 드문 천재적인 서사시 테오만(Феноменальная гениальная поэма Теоман великого мирового поэта Константина Олимпова, Пг., 1915)>에서 “전 세계는 올림뽀프의 세기이다”, “나는 위대한 폰스판젠 올림뽀프이다”, “나는 영원한 영이다”, “세계건축의 부모” 등과 같은 과도한 자기과시를 드러낸다. 부조리하기까지 한 이러한 미래주의자들의 선언은 순박한 개인주의나 자기도취를 벗어나 종교 모독적인 성격까지도 띠고 있다.

Поэт-мудрец и авиатор,
Художник, лектор и мужик,
Я весь изысканный оратор,
Я весь последний модный шик.

시인-현자, 그리고 비행사,
예술가, 강연자 그리고 농군,
나는 완전히 세련된 웅변가이고,
나는 완전히 최신 유행을 따르는 멋쟁이라네.

나는 그대가 전능한 위대한 신이라 생각했다네,
 그러나 그대는 멍청이, 겨우 작은 꼬맹이 신이었네.
 나는 몸을 숙여
 장화목에서
 구두장이의 칼을 꺼낸다.
 날개 달린 악당들!
 천국에 처박혀 있으라!
 두려워 떠는 바람에
 날개의 깃털이 흩날러지겠지!
 당신이 풍기는 악의 향취.
 여기부터 알라스카까지
 당신의 정체를 폭로하리라.¹²⁾

이러한 자기 과시적 경향성과 종교 모독적인 특징은 시작품뿐만 아니라, 그들의 연극 공연, 전시회, 음악회 등을 통해서도 일관되게 진행되었다. 자신들의 중요성을 강조하는 이들의 강연이나 파티, 음악회 등은 항상 커다란 소용돌이를 일으켰다. 얼굴에 음표를 그리거나 강아지를 그리고, 짧은 외투에 연미복을 걸치며, 실린더 모자를 쓰고 나타나는 이들의 기괴한 행동은 다른 이들과 동일하게 되지 않고자 하는 미래주의자들의 열망을 보여주는 것이고, 다른 이들의 주의를 끌고자하는 열망을 드러내는 것이기도 하다.

그러나 이들의 이러한 항신적(抗神的) 성격은 축어적인 의미의 무신론적인 성격과는 다른 또 다른 종교적 성격을 배태하고 있다. 즉, 그들이 그토록 지위버리고자 하는 신의 존재는 그들이 부인하기 위해서는 이미 존재하는 살아있는 실체임을 인정해야만 한다. 또한 여전히 이들의 의식 속에는 자신들을 희생함으로써 신앙적 행위에 참여함을 드러내기도 한다.

나는 고통이 있는 곳에 있다네, 어디든지;
 눈물 방울방울마다
 나는 십자가 위에 나 자신을 못박았네.¹³⁾

자신을 희생하는 이러한 주인공의 모습은 자신을 부인하고 아버지의 뜻을 따르는 예수의 행위와의 동일시 과정이며, 다른 아닌 종교적 행위로의 참여였

12) Маяковский, В. <Облако в штанах>.

13) Маяковский, В. <Облако в штанах>.

던 것이다.

기호, 상식, 도덕, 미적 규범을 파괴하려는 이들의 프로그램은 곧 사변적인 과거승배를 거부하고, 힘과 남성성을 찬양하며, 동적인 행위를 옹호하며, 폭발과 반란, 불복의 에너지를 발산했으며, 결국 이를 위해서는 작가들의 긴장된 활동이 요구되었고, 특히 기존의 아카데미에서 받아들여진 매끈함 대신에 고의로 만들어진 부조화와 불쌍사나운 언어 작품들, 때로는 부조리에 가까운 작품들이 창작되기도 하였다.¹⁴⁾ 따라서 이 과정에서 언어의 문제가 자연스럽게 이들의 주요 관심의 대상의 하나가 되었다.

3. ‘초이성 언어(заумь)’와 종교적 성격

2막 6장으로 구성된 오페라 <태양에 대한 승리>는 미래주의의 극이 추구하는 미래 사회의 모습을 담고 있다. 기존의 리얼리즘 극과 달리, 1막(4장)과 2막(2장) 사이의 균형이 깨져 1막의 길이가 훨씬 길게 구성되어 있는 이 작품은 1막은 미래의 삶에 도달하지 못한 상황에서의 전개이고, 2막은 제 10국에서의 미래의 삶의 상황에서의 전개이다. 제 1장에서는 태양에 대한 투쟁이 선포되고, 제 2장에서는 폭동과 봉기에 관한 시의 구절들이 다수 나타나며, 제 3장에서는 시의 구절들로 죽음과 매장에 관한 언급이 자주 나타나며, 제 4장에 이르면 태양이 체포되는 것으로 나타나고, 여기서 오는 인간의 자유, 미래에 대한 희망 등이 나타난다. 2막인 제 5장에서는 10국에서의 상황과 과거와 미래의 대립적인 것이 묘사되며, 마지막 장인 6장에서는 배경으로 비행기의 날개가 등장하고, 과거에서의 해방만이 새로운 희망을 가져올 수 있다는 언급이 나타난다. 전체 길이에 비해 등장 인물들의 수가 많고, 또 빠르게 교체되는 이 극에서 인물들의 성격은 일정한 견해의 담지자로 나타날 뿐 어떤 변화나

14) 사실 이러한 미래주의의 경향성은 19세기 말, 20세기 초엽의 러시아에 강한 영향을 미친 니체의 철학과 긴밀히 연결되어 있다. 특히, 창작의 두 요소로 그가 일컬은 아폴론적인 요소와 디오니소스적인 요소 가운데 후자, 즉 충동적 격정과 비이성적 힘의 동요, 야만적인 것으로서의 디오니소스적인 요소는 미래주의자들에게 훨씬 더 가까운 것이었다. 여기서 주목할 것은 당시의 상징주의자들 역시 이 디오니소스적 요소를 그들의 창작 요소로서 환영하고 받아들였지만, 그것에 대한 칭송으로 머물렀던 것에 반해, 미래주의자들은 이 보다 한발 더 나가 데카르트적인 사고 유형을 거부하고, 미의 법칙을 부정하며, 원초적인 자연력과 전(前)이성적인 것에서 출발하여, 자신들의 창작 활동의 토대로 삼았다는 점이다.

발전을 보이지 않는다.

일반적으로 극의 언어는 서정시의 감성적인 단어나, 또는 산문의 대상 지시적, 서술적 언어와 달리, 인물이 직접적인 언어의 주체로 등장하고, 인물의 내적·외적 상황에서 단어가 주어지며, 그 가운데 특정한 뜻이 선택되어 상대방의 언어와의 같등이 강조된다. 그러나 이 작품에서 대화는 인물들 사이의 의사소통 기능이 약화되어 있으며, 인물들의 발화는 대화 참여자로 지향되어 있는 것이 아니라, 객석의 관객을 향해서 있다. 또한 인물들 사이의 대화는 상대방의 대화에서 한 모티프만을 취해 이루어지는 단편적인 것들로, 대부분의 경우 어디에서 온 대화인지를 파악하기가 어렵다. 다시 말하면, 전통적인 극의 발화가 인물의 내적 상황, 인물의 외적 상황, 언어 자체 내의 언어적 논리성 가운데 인물의 강조점에 따라 선택적으로 이루어지는 것에 반해, 이 작품의 대화는 이 가운데 어느 것에 의해서도 이루어지지 않으며, 단지 대화 상대자 발화의 언어적 형상으로부터 취해진 모티프들에 의해서 작품이 진행된다. 따라서 이 발화가 누구를 지향하는 것인지, 또한 그것이 지문적인 것인지 대화적인 것인지를 구분하기가 어려워진다. 작품 <태양에 대한 승리>는 이처럼 언어의 대화성, 대화의 지시성, 논리성이란 측면에서 모두 방해받고 있지만, 아방가르드의 기본적인 전략 속에서는 매우 효과적이라 할 수 있다. 이런 기본적인 극 언어의 형식을 갖추지 않은 언어사용은 관객들의 측면에서는 커다란 충격일 수밖에 없기 때문이다. 관객에 대한 이런 효과는 작가 꼬루초니호의 목적 의식적인 언어사용에서 비롯된 것이다. 다시 말하면, 단어, 문장, 문장들의 통사가 전통적이고 기본적인 틀로부터 벗어나면서 발생하는 의사소통적 기능, 지시적 기능, 논리적 기능의 약화는 반대로 소리적 측면의 강화라는 결과를 가져오고, 이것은 사실 미래주의 언어관과 일치하는 것이다. 파열음을 통한 거칠고 소박한 소리의 생산, 모음보다는 자음에 대한 선호, 직접적인 언어 인식과는 어떤 상관도 없는 단어들의 결합, 언어 외부에서의 음성 놀이 등이 소위 미래주의자들이 사용하던 '초이성 언어(超理性 言語, заумный язык)'이다. 이 작품을 사실주의 극의 관점에서 보면, 진정한 의미의 대화가 없음으로 인해서 극의 기본적인 긴장과 같등이 배제되어 있으며, 실제 텍스트상의 사건도 비행기의 추락 외에 모든 사건들은 언어적 사건으로 처리되며, 특히 가장 중심적인 사건이라고 할 수 있는 태양의 체포도 언어적 사건으로만 보고 될 뿐이다. 다시 말하면, 단순히 외적인 사건들의 관점에서 보았을 때, 불연속적인 사건들의 빈약한 결합으로 파악되는 이 작품은 언어적 측면에

서 고찰할 때 더 풍요로운 작품이 되며, 여기서 러시아 아방가르드 예술의 본래적 의미가 살아나게 된다. 그리고 이때, 그 언어의 중심에 놓이는 것이 ‘초이성언어’이다.

л л л	르 르 르
кр кр	끄르 끄르
тлп	뜰프
тлмт	뜰름뜨
кр вд т р	끄르 브드 뜨 르
...	...

비행기의 추락에서 살아남은 비행사가 부르는 위의 노래는 <태양에 대한 승리>에서 빈번히 사용되고 있는 ‘자음’의 이용 부분이다. 마치 ‘바보성자’의 웅얼거림과도 같은 이 언어는 ‘표현할 수 없는 것의 표현할 수 없음을 표현’하고자 하는 것으로, 언어에 굴복되지 않는 것을 표현하고자 하는 것이며, 비껴나가는 것을 표현하기 위한 것이다. 부적이나 주문에서 ‘초이성언어’가 이성적인 언어를 몰아낸다는 사실은 이성적인 언어와 동시에 초이성적인 언어에도 인식에 대한 특별한 권력과 삶에 대한 특별한 권리가 있음을 증명하는 것¹⁵⁾이라 주장하는 이들은 단어에서 의미가 발생하기 이전의 소리 단계에서 의미를 찾고자 하는 것이다. 이들은 실제로 모음보다는 각각의 자음 속에 보편적인 일정한 절대적 의미가 내재되어 있다고 생각했으며, 이것을 찾아 세계 언어의 문제를 해결하고자하였다. 이들의 이러한 초이성 언어가 배태하고 있는 것이 바로 미래의 세계언어였던 것이다.

슬라브 민중 문화 전통에서 탈의미화되고 일그러지는 자음은 두 가지 차원에서 이해되어왔다.¹⁶⁾ 그 가운데 하나는 문화 이전의 상태, 혼돈의 상태에 도달하기 위한 것으로, 이것은 비인간적인 악마적 세계의 특징으로 이해되었다. 따라서 자음은 인간과 비인간적인 것의 경계를 해체하는 것이었으며, 인간이 혼돈의 저 세계를 맞볼 수 있는 위험한 것이었다. 결과적으로 자음은 특별한

15) Жаккар, Жан-Филипп(1995) 『Даниил Хармс и конец русского авангарда』, Санкт-Петербург: МСМХСУ, сс. 15-33, с. 268.

16) 슬라브 민중 문화 전통에서 자음에 대한 자세한 이해는 다음의 논문을 참조하시오. Левкиевская, Е.(1999) “Заумь в славянской народной культуре: голос из потустороннего мира”, 『Russian Literature XLVI』.

경우에만 극히 부분적으로 사용되어야만 하는 위험한 것으로 부정적인 평가와 연결되어 있다. 그러나 두 번째 차원에서 자음은 민중 문화에서 독특한 기능을 수행하고있음을 발견할 수 있다. 즉, 자음은 신과 인간을 연결하는 신성한 언어의 역할을 수행하는 것으로 이해되었으면, 이것은 특히 흘리스토프스뜨보(Хлыстовство), 오순절파 신도들(пятидесятники)과 같은 종교 단체와 연결되어 있다. 이들에게서 자음은 인간이 자신의 불완전함과 죄악으로부터 벗어날 수 있는 해방을 의미했다. 이들은 자음을 신에게 나아갈 수 있는 정신적 정화의 긍정적 수단으로 이해하고 있었던 것이다.

그러나 자음이 터부시되는 저 세계의 부정(不淨)한 힘, 동물들, 외국인들, 아이들과 같은 이를테면 ‘사람 아닌 것’들과의 의사소통을 위한 수단으로 이해되는, 혹은 종교적인 자기정화의 신성한 기능을 수행하든 간에, 이것은 인간이 ‘저 세계’와 연결되기 위한 수단이라 점에서는 공통점을 띤다. 즉, 이러한 언어는 저 세계의 절대적 세계를 상징하고, 그것을 표현하고자 하는 종교적 색채의 언어이며, 특히 러시아 아방가르드의 경우에 이 언어는 세기초의 새로운 시대와 예술을 갈구하는 아포칼립스적 세계의 언어이다.¹⁷⁾ 다시 말해, 말해질 수 없는 것은 침묵에 싸여 있는 것이 아니라 말해져야만 하고, 보이지 않는 것은 어둠 속에 있는 것이 아니라 보여져야만 한다는 예술의 특별한 본성을 ‘초이성언어’가 실현해내고 있는 것이다. 꼬루초니호의 유명한 “дыр бул шил убешур”나 홀레브니코프의 “гзи-гзи-гзео”는 고상하고, 조화로우며, 이해 가능한 시어에 익숙해져 있는 기존의 독자들에게는 불경스러운 것이었으며, 마치 바보성자가 혼자 중얼거리는 소리와도 같았던 것이다. 그러나 그 소리 뒤에는 절대적 세계와 진리를 표현하고자 하는 종교적 갈망이 배태되어 있는 것이며, 보이지 않고, 말할 수 없으며, 감지할 수 없는 존재의 절대 세계를 예술적으로 동화해내고자 하는 종교적 갈망이 자리하고 있는 것이다.

17) 쉬끌로프스키(В. Шкловский)는 이러한 언어를 사용하는 러시아 미래주의자들을 “다가오는 재앙을 고통스런 신경으로 느끼는 이들”이라고 평가하면서(“... Это ясновидящие, они большими нервами чувствуют приближающуюся катастрофу”), 이들이 지닌 아포칼립스적 특징을 주목하고 있다. Бирюков, С.(1990) “Заумь: ... Кратный курс истории и теории”, *Хлебниковские чтения, Материалы конференции 27-29 ноября 1990 г.*, Санкт-Петербург, с. 116.

4. 말레비치의 무대장식과 의상디자인의 아포칼립스적 성격

1910년대 아방가르드의 흐름은 시에서만 나타났던 것은 아니다.¹⁸⁾ 특히, 인상적인 변화가 보이는 것은 회화 분야로, 1910년대에 이르면 후기인상주의의 변이형으로부터 큐비즘과 미래주의로의 전환이 감지된다. 널리 알려진 바와 같이, 피카소와 브라크에 의해 주창된 이 새로운 흐름은 형식의 기하학적 추구하고 단순화, 원근화법의 제거, 복수 시점의 도입, 대상의 평면으로의 해체 등과 같이, 기존의 회화 전통으로부터 크게 구분되는 것이었다. 분석적 방법론을 사용한 큐비스트들은 대상을 부분들로 분해하였고, 그것을 다시 회화적인 즉흥성으로 종합화하였다. 러시아에서 새로운 회화 움직임은 사실상 ‘Бубновый валет’, ‘Ослиный хвост’, ‘Союз молодежи’와 같은 회화 그룹에 의해 주도되었다. 특히, 꼬루초니흐가 참여하고 있던 쿠보푸뚜리스트들의 결합체인 ‘길레야(Гилея)’는 자신들을 미래주의자들¹⁹⁾이라고 명명하고 있었다. 이 그룹의 회원들이었던 부를류크 형제, 엘레나 구로, 블라디미르 마야콥스키, 바실리 까펜스키, 알렉세이 꼬루초니흐는 새로운 미적 이념에 영향을 받아 그림을 그리거나 회화에 종사하고 있었다. 이들 구성원의 면모에서 보듯, 러시아의 문학적 아방가르드와 회화적 아방가르드는 그 상호 영향을 주고받았으며, 따라서 그 분리 또한 용이하지 않다. 왜냐하면 러시아 문학적 아방가르드가 회화적 아방가르드로부터 영향을 받은 만큼 회화적 아방가르드 역시 문학적 아방가르드의 언어적 경험을 토대로 형성되었기 때문이다.

새로운 형식의 회화를 추구했던 곤차로바(Н. Гончарова), 라리오노프(М. Ларионов), 렌똤로프(А. Лентулов), 말레비치(К. Малевич), 뽀뽀바(Л. Попова), 로자노바(О. Розанова) 등은 현실을 가장 단순한 요소들로 분해하여 예술 작품을 구성하였다. 외형을 도식화하고, 기하학적인 형식을 도입함으로써 삶의 대

18) 불협화음, 무계조, 강력한 리듬을 사용하는 스트라빈스키(И. Стравинский)와 삐로코 피에프(С. Прокофьев)의 음악도 사실은 이런 아방가르드 움직임과 무관하지 않았으며, 연극에서는 블록의 <발라간칙(Балаганчик)>의 상연과 관련하여 극장의 조건성을 잘 드러내 보여준 메이에르홀드(В. Мейерхольд), 주도적인 창작 원칙으로서 “그 자체로서의 극장성(театральность как таковая)”을 주장한 에브레인노프(Н. Евреинов), 종합적 연극을 위해 자연주의와의 싸움을 전개했던 타이로브(А. Таиров) 등은 관람 예술에서의 새로운 추구의 다양성을 잘 보여주는 것이다.

19) ‘미래주의자(будетлянин)’라는 단어는 러시아어의 ‘미래’라는 뜻의 ‘будет’와 ‘-사람’을 뜻하는 ‘-янин’의 합성어로, 이들이 만든 신조어이다.

상의 합법칙성의 이해에 도달하고자 했던 이들은 전통적인 회화와는 달리 묘사되는 대상의 자질과 측면들을 드러내고자 하였다. 프랑스 미래주의자들처럼, 그들은 대상과 주변 환경과의 상호작용, 내적인 에너지에 관심을 기울였으며, 회화의 기술은 더 이상 도구적이고 보조적인 역할을 멈추고, 또한 예술적인 단순한 재료가 아니라 내용과 대상이 된다. 회화 언어를 새롭게 하는데 있어서 화폭에서의 역동성, 양감과 균형성의 원칙, 무거움과 가벼움의 원칙, 공간의 합법적인 분할로서의 선적인 것과 평면적인 것의 움직임, 표면적인과 평면적인 것의 배치, 색상의 상관관계 수법 등이 미래주의 예술가들의 주된 관심사였다.

특히, 미래주의 예술의 발전 방향에서 특별한 위치를 차지하는 것이 ‘절대주의(супрематизм)’ 예술이다. 무대상적 예술로 문학적 아방가르드의 자음(звук)과도 비견되는 절대주의 예술을 개척한 것은 말레비치(К. Малевич)이다. 큐비즘과 미래주의의 단계를 지나, 절대주의 예술의 단계에 도달한 그는 10년대 중반에 도달하면 일상·세태적인 것, 심리적인 것, 윤리적인 것과 관계된 구상적인 조형성을 완전히 거부하게 된다. 말레비치는 창작이 그 순수성으로 물(物)의 우주적 본질에 도달하기 위한 것으로 이해하면서, 예술로부터 그가 보기에 외적으로 부가된 삶의 내용물들을 제거하기 시작한다. 다시 말해, 예술이 현실과 갖는 관계에서 떠는 이차적인 성격과 예시적 성격을 예술로부터 제거한다. 현대 예술은 독자적인 자율적인 현실이 되어야만 한다. 따라서 그 자체로서의 그림에는 묘사, 외적 세계에 대한 복사나 재현이 중요한 것이 아니라, 고유한 현존하는 존재의 확증이 중요한 것이 된다. 예술가에 의해 창조된 창작물은 자연의 창조물과 마찬가지로 동일한 존재의 권리를 지니며, 이는 새로운 예술의 형식이 삶에서 살아있는 물(物)들의 반복이 아니라, 그 자체가 살아있는 물(物)이 되기 때문이다. 창작은 그러한 새로운 회화적인 물들, 자연의 강압으로부터 정화된 자기충족적인 형식의 창조가 된다. 이 작품 <태양에 대한 승리>에서 무대 및 의상 디자인을 담당했던 말레비치는 이 시기에 무대상적인 절대주의 회화를 달성한 시기였다. 그는 단순한 기하학적 모양, 회화의 기본적인 단위에서 표현성을 찾고자 했으며, 이것들을 평면에서 결합함으로써 현상의 감추어진 합법칙성을 밝혀내고자 하였다. 말레비치는 절대주의 예술의 방향에서 창작의 보편적인 방법을 획득하고자 기대하였다. 이 오페라에서 이미 1915년 독립된 회화 작품으로 선보이게 되는 말레비치의 최초의 <검은 사각형>이 무대 장식으로 선보이게 된다.²⁰⁾ 태양에 대한 승리의 상징

으로서의 검은색은 빛의 부재를 의미하고, ‘텅 빔’은 ‘모든 것’, 절대적인 것, 삶의 새로운 충만함을 의미하는 것으로 이해하였다. 무대 장식은 자기 충족적인 절대적인 형식과 구성의 세계를 창조하며, 도식화의 원칙은 등장 인물들에게 적용되어, 그들의 복장이나 외형이 모두 기하학적으로 구성되었다. 무대의 지배적인 요소는 변형의 기법들이며, 추상적인 형식과 구성의 비논리적 결합의 기법이며, 역동성의 기법이다. 헤드라이트 불빛에 의존해 야외에서 상연된 이 공연에서 인물들과 대상들은 불빛에 의해 그 생명체로 살아나고, 이때 인물들은 섬광에 의해서 기하학적으로 분해되었다. 즉, 인물들은 불빛에 의해 팔, 머리, 다리를 잃게 되어 기하학적인 형태로 변형되게 된다. 왜냐하면 말레비치에게 있어서 유일한 실재는 추상적인 형식으로, 이것만이 외면적이 아름다움을 추구하는 세계의 사탄적인 공허를 완전히 삼킬 수 있다고 보았기 때문이다. 이것은 절대주의의 무대상성을 예고하는 회화적인 ‘자음’이었다.

대상 재현 예술의 위기는 세계의 가시적 표막을 뚫고 진정한 본질에 도달하고자 하는 노력에서 비롯된 것이다. 관통해 볼 수 없음의 법칙을 극복하고자 하는 것이며, 보이는 것들의 죽음을 통하여 보이지 않는 것을 보이게 하는 것이다. 아방가르드 예술은 사라져 가는 과정에 있는 이 세계를 액자화하기 위해 이미지를 축조하는 것이며, 이것은 결국 모든 세계적 질서가 불안정하며, 순간적이라는 것을 인식시켜주는 아포칼립스 세계의 예술이다.²⁰⁾

한 면에서 보면, 아방가르드 예술은 재현하는 것을 거부하는 것이지만, 다

20) 말레비치의 작품 <검은 사각형>과 오페라 <태양에 대한 승리>의 무대 장식에 관한 상관성에 관해서는 다음의 논문을 참조하십시오. Douglas, Ch.(1974) "Birth of a 'Royal Infant': Malevich and <Victory Over the Sun>", 『*Art in America*』, Vol. 62, No. 2. (March-April).

21) 이러한 의미에서 보면, 아방가르드의 예술이 일반적으로 생각하는 것처럼 도전적인 것만은 아니다. 아방가르드 예술이 전통을 거부하는 것은 전통적인 세계상이 견고한 것이 아니며, 전통적인 형식 또한 견고한 것이 아니라는 인식에 기반하는 것이며, 따라서 이러한 것을 헐고 견고한 것, 심지어는 ‘영원한 것’을 건설하고자 하는 것이다. 그러나 이때 ‘영원한 것’이란 역사와 진보를 배제한 원초적인 것으로 되돌아가려는 움직임과 맞닿아 있다. 이들의 미래는 ‘절대적 과거’와 일치하며, 자기 자신을 모독하는 ‘종말론적 미래’를 지향하고 있다고 할 수 있다. 이러한 의미에서 아방가르드 예술의 절대적 세계를 플라톤의 신화와 연결하여 이해할 수 있다. 아방가르드 예술과 플라톤 철학의 상관성에 관해서는 다음의 논문을 참조하십시오. Гройс, В.(1990) "Русский авангард по обе стороны <черного квадрата>", 『*Вопросы философии*』, No.11. М.

른 면에서 보면, 예술에 희생의 역할을 부여함으로써 모든 사물의 이미지들이 제거함으로 새로운 이미지를 창조하고자 하는 것이다. 말레비치의 <검은 사각형>을 예고하는 이 작품의 무대장식은 흰 평면 위에 우주의 심연을 포착해 놓은 것이며, 순간적인 지나가는 세계에 대한 포착이자, 저 세계로 가는 열린 통로를 포착해 놓은 것이며, 종교적 절대성이 그 근간에 자리잡고 있다.

5. <태양에 대한 승리>의 인물차원에 구현된 아포칼립스적 특징

끄루초니흐의 희곡 또한 이러한 회화의 절대주의 예술의 원칙에 입각하고 있다. 형식의 정연함이나 일관성을 배제하고, 구성을 파괴하며 우연적인 것들로 전체적인 구성을 이루어 나가는 텍스트는 창작의 논리적 과정을 배제하고, 의식적이면서도 분명하게 실수들을 이용한다는 것을 보여준다. 우연적인 것과 예측 불가능한 것으로부터 합리적이고 일관적인 것과는 거리가 먼 새로운 질서가 탄생한다. 희곡 텍스트는 단순히 논리의 부재를 보여줄 뿐만 아니라, 뒤집혀진 논리를 보여주며, 이성적인 관계와 객관적인 관계들의 논리에 정반대의 것으로 인식될만한 논리를 보여준다. 이러한 요소들은 텍스트를 읽는 독자들로 하여금 텍스트 속의 각각의 인물들과 모티프들에 부여되어 있는 코드들의 집중적인 분석을 요구한다. 이 작품은 한편에서는 몽상적 세계와도 같은 미래세계의 모습이며, 동시에 다른 한편에서는 비밀스런 미래세계의 코드들이 상징화되어 집약되어 있는 거대한 텍스트이다.

텍스트는 마치 광대가 손님을 끌듯이 서문에서 대본을 읽어주는 사람(Чтец)이 등장하여 자음으로 미래주의 예술에 대해 선언하며, 특히, 홀레브니꼬프가 쓴 서문의 제목은 이 텍스트의 아포칼립스적 성격을 잘 보여준다.

Чернотворские вестулки.

Люди! Те, кто продились, но еще не умер. Спешите идти в созерцог или созерцавель.

어두운 것을 창조하는 복음.

여러분! 태어났으나, 아직 죽지 않으신 분. 빨리 볼 수 있는 곳으로 달려가세요.

새로운 것을 창조하지만, 이미 그것은 검은 색(черно-)으로 예표된 어둠의 창조로 성격이 규정되어 있고, 이것은 마치 성경의 사복음서와 마찬가지로,

복음(весть)으로 선언된다. 그러나 역시 이 복음도 다른 세계의 복음, 어둠의 복음임이 그 뒤의 접미사에(-гучки) 의한 연상으로 자연스럽게 지시되고 있다. 즉, 이 텍스트는 성경의 사복음서와 마찬가지로 인류에게 알리고자 하는 새로운 창조적인 복음이지만, 그 성격은 이전의 세계와는 다른 세계, 어둠의 세계에 대한 복음이다. 또한 이러한 소식을 듣기 위해 가야할 곳이 바로, “볼 수 있는 곳(созерцог, созерцавель)”, 다름 아닌 극장임이라 밝히는 것은 이 텍스트의 구상 속에 새로운 세계, 특히 아포칼립스와 같은 세계상이 제시됨을 처음부터 밝히고 있는 것이다. 여기서 우리는 미래 사회의 인물들로 등장하는 이들 속에서 어떻게 성경의 아포칼립스적인 인물들이 구현되고 있는지 살펴 보도록 하자.

텍스트의 각 인물들에는 요한 계시록의 인물들의 다양한 모습이 분화되어 있다. 먼저, ‘어떤 악의를 가진 사람(Некий Злонамеренный)’은 신세계에서 적들과 싸우는 이의 하나로 등장하지만, 이 인물의 갑작스런 출현이나, “도적같이 일한다”, “나는 내 길들의 연장이다”, “나는 연장(продолжения)도 없고, 모방도 없다” 등과 같은 언급은 성경의 예수의 모습을 연상시킨다. 또한 이 인물과 함께 가상의 적을 소리질러 겁을 주는 ‘Забияка’가 퇴장하면서 부르는 아리아 “Сарча саранча”는 새소리에 대한 묘사이기도 하지만, 실제로 요한 계시록 9장의 사람들에게 해를 주는 메뚜기에 대한 언급을 연상시킨다. 이 작품 곳곳에서 언급되고 있는 철로 만든 새, 비행기, 강도 같은 의도를 가진 메뚜기 등의 새에 대한 언급이 여러 인물들의 말속에 섞여서 나타나고 있다. 1장에 등장하는 ‘적(Неприятель)’은 경건한 두 명의 도둑, 광대 같은 싸움꾼에 의해 조소를 당하고, 찌름을 당한다. 이들의 말에 의하면, 이 ‘적’은 믿지 않는 이, 겁쟁이, 푸른 코를 가진 사자(死者)이다. 이것은 요한 계시록의 “땅 속에 잠들어 있는 자들이 깨어나리라”라는 구절이 이루어진 것으로, 새로운 문화의 적들에게 해당하는 시간이 온 듯한 인상을 강하게 불러일으킨다.

제 2장에 등장하는 ‘터키 복장의 적군들’은 슈체트 상에서 볼 때, 태양의 전사들이며, 이 들이 ‘악의를 가진 사람’에게 바치는 꽃은 구 세계의 미의 상징이다. 이 꽃을 짓밟는 ‘악의를 가진 사람’의 행위는 계시록의 상징적 심판과 유사하다. 요한 계시록(14장 9절)의 “천사가 낮을 땅에 휘둘러 땅의 포도를 거두어 하나님의 진노의 큰 포도주 틀에 던지매, 성 밖에서 그 틀이 밟히니 틀에서 피가 나서 말갈레까지 닿았고 일천육백 스타디온에 퍼졌더라”라는 구절은 곧차로바, 흘레브니꼬프, 꼬루초니흐의 모티프들에서 낮을 휘두르는 모

습으로 자주 등장한다. 특히, ‘대본을 읽어 주는 이’와 ‘악의를 가진 사람’의 손이 말레비치의 스케치에서 붉은 색으로 되어 있는 것은 이들이 작품에서 심판자의 위상을 띠고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 3장에서 축제의 절정에 도달했을 때 등장하는 ‘장사 치르는 이’는 세계의 종말을 예언하는 예언자의 모습이다. 마치 계시록에서 관들이 열리는 최후의 심판을 말해주는 천사와 같이 이들은 태양의 파멸이 가까웠다는 것을 예고한 후 사라진다. 제 4장에서 등장하는 ‘태양을 운반하는 이들’은 정복한 태양을 가지고 와서 세계구조와 시간의 새로운 법칙을 선포한다. “있잖�아요, 더 이상 지구가 돌지 않아요”라는 이들의 선포는 요한계시록(10장 6절)의 “이제 더 이상 시간이 없으며...”라는 구절과 동일하다. 제 2막의 5장에서, 등장하는 제 10국은 요한 계시록(21장 1절)의 “또 내가 새 하늘과 새 땅을 보니 처음 하늘과 처음 땅이 없어졌고 바다도 다시 있지 않더라”라는 전혀 다른 세계의 공간을 실현해 놓은 듯한 인상을 준다. 또한 인물 ‘얼룩무늬의 눈’은 ‘장사들’의 전우들 가운데 한 사람으로, 앞으로의 계획을 지키고 유지해나가는 미래 예술가의 특별한 시적 상징으로, 계시록에서 그리스도의 보좌에 있는 눈의 상징을 연상시킨다. 다시 말하면, 그리스도의 전능함을 상징하며, 과거, 현재, 미래를 아는 신 예술가들의 시력을 상징하는 것이기도 하다.

또한 작품에 등장하는 비행사는 사실상 미래주의 자신들의 모습이기도 하지만, 계시록의 ‘이기는 자들’에 대한 상징이기도 하다. 이들이 비행기의 추락에서도 살아남는 모습은 ‘이기는 자들’의 불멸의 모습과 같은 것이며, 이들이 점하고 있는 미래 세계의 공간이 말레비치의 ‘사각형’으로 제시되는 것 또한 계시록의 새 예루살렘의 기본도식이 사각형으로 이루어진 것과 일치한다(요한 계시록 21장, 16-17절: 그 성은 네모와 반듯하여 장광이 같은지라 그 갈대로 그 성을 측량하니 일만이천 스타디온이요 장과 광과 고가 같더라. 그 성곽을 측량하매 일백 사십 사 규빗이니 사람의 척량은 곧 천사의 척량이라). 이것은 ‘주의 깊은 노동자’가 돌보는 “바퀴단 집”의 형상을 연상시킨다. 왜냐하면 이 건물은 사실상 기관차, 철로된 말이다. 그는 무엇인가를 깊이 계산하는 듯한 모습이며, 무엇인가를 측량하는 듯한 모습을 보여준다. 이것은 계시록의 하늘의 성의 건축에서 측량이 가지는 의미와 연결되어 있다. 또한 ‘자신들 내부에 빛’이 있다고 주장하는 이들의 표현은 새 예루살렘에서 더 이상 태양이 없지만, 빛으로 가득하다는 계시록의 표현을 실현해 놓은 것으로 보인다. 마지막 10장에서, 이들이 벌이는 비행기의 곡예 비행은 ‘장사들’이 “철로된 새가

난다”라는 표현으로 나타난다. 이 당시 유행했던 비행기에 대한 미래주의자들의 관심의 반영이면서, 동시에 계시록의 “하늘 한 가운데 날고 있는 새”에 대한 반영으로도 읽을 수 있다.

III. 끝맺는 말

우리는 이 글에서 <태양에 대한 승리>를 중심으로, 러시아 아방가르드의 반종교적 성격이 사실은 그 이면에 종교적 세계를 지향하고 있으며, 특히, 그 가운데 성경의 ‘아포칼립스’적인 성격이 텍스트와 무대 장치들에서 어떻게 구현되고 있는지 살펴보았다.

오페라 <태양에 대한 승리>는 전통적인 극장 예술을 미래주의적으로 발전시킨, 미래주의 예술의 절정에 서 있는 작품이다. 4인의 대표적인 러시아 아방가르드 예술가들의 공동작품인 이 작품은 당시 발표된 아방가르드의 선언문들에서 표방된 아방가르드 예술이 지닌 절대적이고 무한적인 모든 것의 허용, 일탈에 대한 승배, 혁명적인 예술가의 자의성을 승인하고 구체적으로 실현해 낸 것이었다. 이 작품을 비롯하여, 세계의 변혁과 자연의 모든 것을 포함하는 우주를 개혁하고자 하는 총체적인 성격의 러시아 아방가르드의 작품들은 일정정도 종교적인 성격을 띠는데, 특히, 그 가운데 아포칼립스의 절대적 세계에 대한 반항이 작품의 곳곳에 숨어 있다고 할 것이다. 우리는 이를 16세기 러시아 정교에서 ‘바보성자’의 측면, ‘아방가르드의 시인관’, 절대 언어인 ‘초이성적 언어’의 측면, ‘절대주의 예술’의 무대 장식적 측면에서 살펴보았으며, 특히, 아포칼립스적 모티프들이 희곡 텍스트에서 어떻게 구현되어 있는지를 인물들의 차원을 중심으로 살펴보았다.

미래주의 시인들은 자신들의 예술로 존재의 근간을 밝힌다고 생각했으며, 예술가는 새로운 형식을 획득하여 창조하며, 그러므로 신이 창조한 세계와 경쟁 관계에 놓이게 된다. 이러한 예술관은 미래주의 작품에서 끊임없이 시인과 예술가에 대한 상을 중심 모티프로 삼고, 그들을 때로는 거인으로, 때로는 신과 대적하는 이로 만드는 이유가 되기도 한다. 과장된 묘사가 나타나고, 그 척도는 우주적인 차원에서 이루어진다. 그러나 동시에 이들은 그 이면에 이 지상의 구체적 요소를 간직하고 있다. 이 행위의 주체가 위대한 이유는 그가 ‘육’과 ‘혈’을 가지고 있기 때문이며, ‘이 곳’의 가치를 긍정하며, 엄청난 공격적

에너지를 가지고 있기 때문이다. 미래주의자들이 선언하는 ‘새로운 사람’은 풍부한 내적 내용성을 갖고, 또 엄청난 내적 힘을 가지고 우주의 자연력을 지배할 수 있는 인간이다. 그들의 영혼의 빛은 태양을 가릴 수 있으며, 그들이 바로 자연을 변형시킬 수 있다. 바로 이런 사람들이라 주장하는 미래주의 예술가들은 다른 물들 가운데 하나의 물로서의 언어, 그림, 음악 등이 작가의 내적인 눈으로 바라본 현상의 비밀스런 본질의 기호, 표현해야만 하는 것이었고, 이 때 우리는 이들의 예술적 정신의 본질 속에서 절대적 세계를 그리는 이들의 열망, 특히 그것이 성경의 아포칼립스적 성격과 맞닿아 있다는 사실을 이해해야만 한다.

참 고 문 헌

1. 1차 자료

Крученых, А.(2001) <Победа над солнцем>, 『Поэзия русского футуризма』, Санкт-Петербург.

2. 2차 자료

Бирюков, С.(1991) “Заумь: ... Кратный курс истории и теории”, 『Хлебниковские чтения, Материалы конференции 27-29 ноября 1990 г.』, Санкт-Петербург.

Ванслов, В.(1980) “Модернизм: кризис буржуазного искусства”, 『Модернизм: анализ и критика основных направлений』, М. Искусство.

Варламов, А.(1992) “Не печали, не жертвы. Заметки о прозе Леонида Бородина”, 『Литературная газета』, 13, мая. с. 4.

_____ (1996) “Адресат — будущее”, 『Вопросы литературы』, No. 1.

_____ (1996) “Сумерки литературы”, 『Slavica Gandensia』, Chent, Belgium, No. 23.

_____ (1997) “Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX века. Автореферат”, Кандидатская диссертация.

Васльев, И.(1998) “Поэтика пьесы-оперы А. Крученых <Победа над солнцем> в контексте авангардного движения 1910-х годов”, 『XX век. Литература. Стили. Стилиевые закономерности русской литературы XX века(1900-1950)』, Выпуск III, Екатеринбург.

Гройс, Б.(1990) “Русский авангард по обе стороны <черного квадрата>”, 『Вопросы Философии』, No.11. М.

Губанова, Г.(1998) “Миф и символ в победе над солнцем (Эскизы Казимира Малевича)”, 『Терентьевский сборник』, М.: Гилея.

Жаккар, Жан-Филипп(1995) 『Даниил Хармс и конец русского авангарда』, Санкт-Петербург: МСМХСУ.

- Кацис, Л.(1992) “К творческой истории цикла Б. Пастернака <несколько стихотворений>”, 『Быть знаменитым некрасиво』, Пастернаковские чтения. М.
- _____ (1994) “Древний Египет у русских футуристов (к семантике футуристического текста IV)”, 『Русский авангард в кругу европейской культуры』, М.
- _____ (2000) 『Русская эсхатология и русская литература』, М.
- Левкиевская, Е.(1999) “Заумь в славянской народной культуре: голос из потустороннего мира”, 『Russian Literature』, XLVI.
- Лихачев, Д. С., Панченко, А. М., Поньрко, Н. В.(1984) 『Смех в древней руси』, Л.: Наука.
- Маяковский, В.(1995) 『Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений』, М.
- Харджиев, Н.(1997) 『Статьи об авангарде в двух томах』, М.
- Douglas, Ch.(1974) “Birth of a ‘Royal Infant’: Malevich and ‘Victory Over the Sun’”, 『Art in America』, Vol. 62, No. 2. (March-April)
- Epstein, M.(1995) 『After the Future』, The University of Massachusetts Press.

Резюме**Апокалипсическая характеристика
в русском художественном авангарде****Пак, Чжон-Со**

Данная статья посвящена анализу оперы <Победа над солнцем> в контексте апокалипсической характеристики русского авангарда. Опера послужила кульминацией футуристического развенчания традиционных школ театрального мастерства. Она представляла подобно радикальной попытке тотального разрушения всех литературных, эстетических и идеологических канонов, стандартов и нормативов классического мышления и видения. Иными словами, текст мотивировался замыслом не только сделать апокалипсис центральным сюжетно-тематическим текстуальным кодом, но пойти гораздо дальше — материализовать, воплотить апокалипсис внутри, в средоточии поэтического текста.

Тексты эпохи авангарда полны филиппик против современной цивилизации и особенно против прогресса. Этот возвратный, направленный против движения исторического прогресса реактивный жест авангарда обращен отнюдь не в историческое будущее — от будущего как продолжения господствующей тенденции художник не ждет для себя ничего хорошего, — а в будущее эсхатологическое, совпадающее для него с абсолютным прошлым.

В данной статье рассмотрены связи авангардизма с юродством, богохульством, и религиозная характеристика особо сложного “заумного” языка авангардизма. Особое внимание уделено анализу либретто Крученых <Победа над солнцем> в связи с его апокалипсической характеристикой. Нашла подтверждение мысль о том, что творческая основа русского авангардизма развертывает перед читателями и слушателями оперы как бы “выворачивание мира наизнанку”, т.е. апокалипсический мир.

Понимание авангарда является не результатом его нигилизма, простой любви к разрушению или веры в историческое будущее, предполагающей как раз продолжение традиции, а, напротив, выражением уверенности в том, что путем окончательной ликвидации традиции — к тому же изнутри уже разрушенной — окажется возможным вернуться на новом этапе к изначальным формам жизненной и художественной практики и таким образом остановить прогресс и возвратить миру его единство и смысл.

논문심사일정

논문투고일: 2002. 10. 8
 논문심사일: 2002. 11. 1~2002. 11. 10
 심사완료일: 2002. 11. 20

필자약력(박종소)

소 속: 서울대학교 교수
 출 신: 모스크바 국립 대학교
 전 공: 19-20세기 러시아 문학
 대표논문: "블라지미르 솔로비요프의 창작에 나타난 종말론적 요소"
 (러시아연구, 2001)
 대표저작: