

혁명과 발레

: 소비에트 혁명발레 유산의 재조명

신혜조(성균관대)

1. 서론

춤의 정치적 기능을 주장했던 수잔 매닝(S. Maning)의 지적처럼,¹⁾ 발레와 정치는 그 의미상의 현저한 거리에도 불구하고 발레 역사에서 둘 사이의 밀접한 관계를 보여주는 예를 발견하는 일은 그리 어렵지 않다. 발레의 탄생지가 유럽 권력의 상징이었던 이탈리아의 황실이었고, 프랑스 절대왕정의 정점에 서 있었던 루이 14세가 봉건체제 유지의 정당성을 확보하기 위해 발레를 장려했으며, 히틀러가 루돌프 폰 라반(R.V. Laban), 쿠르트 요스(K. Jooss)와 같은 안무가들을 정치적인 이유로 박해했다는 사실은 유럽 역사 속에서 무용예술이 어떤 형태로든 정치에 관여하고 있었음을 증명한다. 러시아의 경우에도 표도르 로푸호프(Ф. Лопухов)는 정치와 발레의 통합을 평생의 과제로 삼았으며, 발레의 순수 예술성을 강조했던 레오니드 마신(Л. Мясин)조차도 『강철의 걸음걸이Стальной шаг』를 통해 자신의 정치색을 표면화시키며 간접적으로나마 정치 활동에 참여했다. 또한 1917년

1) 춤이 갖는 기능의 한 측면을 정치적 이념성의 반영이라고 보았던 수잔 매닝은 『죽음의 춤: 히틀러 이전의 독일』에서 뷔그만(M. Wigman)의 총체무 『토텐말Totenmal』과 쿠르트 요스의 『녹색 테이블The Green Table』을 정치적 맥락과의 연관성 속에서 비교 고찰하고 있다. 저자는 춤의 종합성이 안무가의 가치관이나 정치적 이념을 반영하는 무의식적·의식적 장치가 될 수 있다고 보았으며, 안무가는 삶과 죽음, 남성과 여성, 정치와 동작, 신과 악마와 같은 대립적 충동의 중재자로서 작품 속에 동시대 사회상을 반영하거나 사회와의 타협을 시도하면서 자신의 정치적 이념을 표출한다고 주장한다. 이에 대해서는, 수잔 매닝, “죽음의 춤: 히틀러 이전의 독일,” 현대무용의 미학과 비평 1, 김태원 편역 (서울: 현대미학사, 2003) 183-190 참조.

레닌이 혁명의 승리를 선언한 역사적 장소는 아이러니하게도 니콜라이 2세의 첫사랑이자 정부였던 발레리나 마틸다 크셰신스카야(М. Кшесинская) 집의 발코니였다.²⁾ 우연이든 필연이든 간에 황실의 몰락을 선포하기 위한 장소로 선택된 이 황제의 비밀스런 사적 생활의 현장은 현대에 이르기까지 기성 질서와 체제의 전복을 상징하는 역사적 장소로서 큰 의미를 부여받고 있다. 정치와 발레의 이러한 역사적 관계를 보면, 인간의 몸을 통해 사상과 감정을 직접적으로 형상화하는 발레를 - 새로운 권력 기반의 형성과 체제 유지·발전의 필수조건인 - 대중들의 자발적인 희생과 헌신, 복종과 협동을 호소하는 데 적합한 장르로 보았던 소비에트 발레마스터들의 시각은 일정부분 타당하다고 생각된다.

러시아에서 혁명 발레³⁾는 1927년부터 1934년까지 집중적으로 창작되는데, 이는 1917년 볼셰비키 혁명과 밀접한 연관성을 갖는다. 이 시기는 발레 뤼스(Ballet Russes)의 중심축 역할을 담당했던 디아길레프(С. Дягилев)가 사망하고 많은 무용수들이 러시아에서 유럽으로 이탈하면서 발레 뤼스가 그 동력을 상실했던 시기였다. 새로이 수립된 소비에트 정부는 정치 참여적 발레에 대한 요구를 확대했고, 그 이전까지 정치와 무관하게 발전했던 유타주의 발레는 혁명 발레로 변환되어 대중을 위한 봉사라는 최우선적 과제를 실천하기 위해 또 다른 러시아만의 고유한 창작 세계로 나아가게 된다. 그러나 발레에 반영된 이념적 색채는 오늘날 소비에트 발레가 ‘예술성을 상실한 예술’로 평가되는 데 주된 원인으로 작용했다. 소비에트 사회의 긍정적 전망을 작품 안에 담아내는 미학적 원리, 즉 ‘당성’이 발레 창작의 핵심 원리로 적용되면서 발레의 주제와 양식은 획일화되었고, 러시아 발레는 “국내 소비용”⁴⁾으로 전락했다는 외부의 평가를 받게 된 것이

2) Кулегин А.М. "Матильда Кшесинская против Владимира Ленина," Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. No.6(41). (СПб: 2015) 112-113, 115-116 참조.

3) 본 연구에서 말하는 혁명 발레(революционный балет)란 1920년대 이후 혁명의 이념적 토대에서 형성된 초기 소비에트 발레 작품들로서, 혁명 사건을 직접적으로 그리거나 관객들의 혁명 의식을 고취시키기 위한 의도로 창작된 작품들을 의미한다. 이러한 정치 참여적 혁명 발레를 긍정적으로 바라보는 비평가들의 입장에서는 이를 ‘현대성으로의 이행’을 촉진한 진보적 경향으로 보는 반면, 일부의 비평가들은 오로지 혁명을 기념(революционные празднества)하기 위해 탄생된 작품들이라며 부정적 견해를 밝히기도 한다. Слонимский Ю. Советский балет (М.: Искусство, 1950) 54-55 참조.

다. 이렇듯 러시아 볼셰비키 혁명 이후의 발레를 다양성의 상실로 보는 서유럽 중심의 해석과 평가는 소비에트 발레의 예술성이 온전하게 이해될 기회를 박탈하는 결과를 낳았다. 이를 증명하듯이, 일부의 초기 소비에트 발레 작품들은 해석의 가능성이 외면된 채 아직까지도 대부분의 연구서에서 소개조차 되고 있지 않으며, 이에 대한 자료들 또한 온전히 보존되지 못했다.

소비에트 발레 연구가 다분히 제한적이고 편향적이라는 문제의식에서 출발하고 있는 이 글은 일차적으로, 1917년 러시아 혁명에 초점을 맞추어 정치혁명과 발레예술 사이에서 발생되었던 상호작용의 과정 속에서 러시아 발레가 실천했던 혁명적 시도들을 살펴볼 것이다. 구체적으로는 1930년을 전후한 시기, 즉 1920년대 말부터 1930년대 중반까지 발레계에 나타난 새로운 시도와 변화 양상을 혁명 이념과의 연관성 속에서 살펴볼 것이며, 이와 함께 연구의 말미에서는 혁명기 발레의 영향 하에 형성된 볼쇼이 발레단의 창작 경향을 조명함으로써, 초기 소비에트 혁명 발레의 현대적 의의를 모색할 것이다. 이와 같은 혁명 발레 미학의 고찰은 초기 소비에트 발레 해석의 다양성을 확보할 뿐만 아니라, 오늘날에 이르기까지 세계 발레의 중심축 역할을 담당하는 볼쇼이 발레의 심미성을 보다 깊이 이해하는데 유의미한 작업이 될 것이라고 생각된다.

2. 발레 혁명에서 혁명 발레로

1905년 이후 문학을 비롯한 예술이 프롤레타리아를 위한 봉사가 되어야 한다는 볼셰비키의 호소는 러시아 문화예술계 전반에 걸쳐 수용되었다. 당시 러시아 예술가들에게 혁명-해방 운동은 최고의 관심사가 되었으며, 이들 중 다수는 짜리즘의 전복과 투쟁을 그리는 예술 창작 활동에 참여했다. 이미 1900년대 초반부터 막심 고리키(М. Горький)는 『어머니Мать』를 창작하면서 새로운 시대의 문학적 기초를 다졌고, 1910년대에 활동했던 급진적 예술가들은 과거의 문학 전통을 부정하면서 혁명 문학을 주도하고 있었다.

반면 발레 분야에서는 1차 혁명이 일어났던 1905년, 포킨(М. Фокин)이

4) Homans J. Apollo's Angels: A History of Ballet. (New York: Random House Trade Paperbacks, 2010) 391.

『빈사의 백조Умиравший лебедь』를 통해 정치, 사회분야뿐만 아니라 예술 분야에도 새로운 시대가 도래했음을 암시한 이후, 새로운 심미적 패러다임의 작품들을 탄생시키며 문화적 아방가르드 그룹에 합류했지만,⁵⁾ 정치·사회적 이데올로기를 반영하는 혁명적 발레는 다른 예술장르에 비해 비교적 뒤늦게 탄생한다. 러시아 발레의 본격적인 변화는 1920년대 중후반에 이르러야 비로소 시작되었고, 이는 러시아 발레계가 혁명의 움직임에 쉽게 동요되지 않았음을 보여준다.

정치 참여적 발레가 뒤늦게 출발한 이유는 발레가 태생적으로 민중들로부터 격리된 부르주아 예술이었다는 데에서 찾을 수 있을 것이다. 17세기 중엽, 발레가 러시아에 유입된 이래로 황실 발레는 끊임없이 짜르 정부와의 긴밀한 유착관계 속에서 정부의 행·재정적 지원을 받으며 존속되어 왔

5) 본 장의 제목에서 말하고 있는 ‘발레 혁명’은 20세기 초, 발레 뤼스에 의해 이루어진 다양한 전위적 시도들을 의미한다. 이전 시대에 대한 반성과 심미적 자율성의 지향이 ‘미적 근대성’으로 규정되는 가운데, 20세기 초 러시아 모더니즘 시대에는 기존 예술 양식의 전통과 대립하는 반전통의 움직임이 다양한 영역에서 각기 다른 표현양상으로 나타났다. 그 중 무용예술 분야에서는 발레 뤼스의 출현으로 인해 ‘완성된 미’를 추구하는 규범적 발레미학에 대한 예술가들의 부정적 인식이 표면화되었고, 근대적 의식과 자유로운 개성을 표현하려는 창작의 시도가 끊임없이 이루어지고 있었다. 이를 주도한 대표적 인물로는 발레 뤼스를 창립한 세르게이 디아길레프와 발레 뤼스의 1세대 발레마스터 미하일 포킨이 있다. 디아길레프는 모든 완성된 형태의 예술들이 하나의 작품 속에서 조화될 때 진정한 예술로서의 의미와 가치를 획득한다는 바그너식 ‘종합 예술적 경향’을 강조하면서 러시아 발레를 종합적 극장예술로 발전시켰고, 포킨은 프티파가 확립한 19세기 고전적 전통에서 탈피하고자 ‘새로운 발레’(Новый балет)의 원칙들을 제시하면서 발레 개혁을 추진했다. 포킨이 주장한 새로운 발레는 ‘5가지 원칙’으로 구체화된다. ① 주제와 일치하는 새로운 동작 구성과 형식을 창조해야 한다. ② 춤과 마임은 주제를 표현하는 방법으로 일관성 있게 사용해야 한다. ③ 무용수의 움직임은 몸 전체로 표현되어야 하며, 통상적인 손동작과 마임은 발레의 양식상 필요할 때만 제한적으로 사용한다. ④ 군무는 무대의 장식이 아니라 작품의 구성 요소로서 줄거리(Plot)를 표현해야 한다. ⑤ 무용에 기여하는 타 예술과의 동등한 공동 작업으로 하나의 통일된 결합을 이뤄야 하며, 특히 음악은 작품 주제와 일치하게 구성하여야 한다. 결과적으로, 디아길레프와 포킨이 주도한 발레 혁명은 19세기 발레의 주제와 형식으로부터 전적으로 탈피된 독특한 양식의 발레 작품들을 탄생시켰고, 발레 뤼스의 창작 원칙들은 1917년 볼셰비키 혁명 이후 혁명 발레의 시대로 접어들기 이전까지 러시아 발레의 심미적 성격을 규정짓는 미학적 근거가 되었다. 신혜조, “니진스키 발레의 미적 근대성과 전위성: 『유희』를 중심으로,” 노어노문학 2014. 26(4): 406-408 참조.

다. 물론 혁명의 급격한 기류변화 속에서 예술 개혁의 전방에 있었던 포킨, 파블로바(А. Павлова), 레가트(С. Легат), 크셰신스키(И. Кшесинский)와 같은 젊은 무용수들은 기존의 체제에 반기를 들며 자발적으로 반지도부 그룹을 조직하기도 했다.⁶⁾ 그럼에도 불구하고 그들은 자신들의 정치적 입장을 적극적으로 해명할 수 없는 처지에 놓여 있었는데, 그 이유는 그들이 황실의 보호와 지원 속에서 전문교육을 받고 성장했으며, 그들의 공연을 정기적으로 관람했던 관객들 역시 귀족이나 관료계급과 같은 특권지배층이 주류를 이루었기 때문이다. 이렇듯 발레가 전체주의의 관습적 문화 구성물이자 부르주아 계층의 전유물로 인식되고 있다는 비판의식을 수렴하여 마린스키 극장은 ‘발레의 수요일’(Балетные среды)을 지정하여 발레 대중화를 위한 개방 정책을 도입했지만,⁷⁾ 극장은 상류 사교계의 생활상을 모방하려는 대중들의 집합소로 기능했을 뿐 진정한 의미의 대중화를 이루었다고 보기는 어렵다. 이렇듯 1917년 혁명이 성공하기 전까지 발레는 단 한 번도 참된 민중의 예술로서 존재한 적 없으며, 발레 작품에서 새 시대의 정신을 함의하는 혁명적 실천은 찾아보기 힘들다. 오히려 혁명의 열기가 고조될수록 황실발레단은 반혁명집단으로 간주되었으며, 사회주의 건설이라는 궁극의 목적 실현을 위해 최우선적으로 폐지되어야 할 집단으로 치부되었다. 대중들은 발레를 새로운 시대에 불필요한 부르주아적 향락주의로 규정했고, 급기야 발레 폐기를 요구하는 목소리는 점차 커져갔다. 당장 극심한 식량난과 빈곤을 해결하기 위해 대중들에게 필요한 것은 발레가 아니라 생활 안정을 위한 기초 시설들과 새로운 일자리였기 때문이다.

발레의 존재논란과 관련하여, 문화 유산적 가치로서 발레예술의 존재를 긍정한 인물은 인민교육위원회 초대 의장 루나차르스키(А. Луначарский)였

6) 이에 가담했던 무용수들은 이후 발레단 생활에서 상당한 불이익을 받는 상황에 직면했다. 유능한 안무가였던 크셰신스키는 퇴직을 강요받았고, 간판 스타급 발레리나였던 키셀료바(В. Кивелева)의 경우는 지도부의 압박에 의한 심리적 충격으로 정신착란 증세를 일으켜 발레단을 떠났으며, 레가트는 발레 지도부에 대한 실망과 배신감으로 자살을 선택하게 된다. 이 그룹을 주도했던 포킨의 경우는 당시 마린스키 극장의 최고 수석무용수로서의 능력을 인정받고 있었다는 이유로 퇴출은 면했으나, 관리부로부터 강도 높은 질책과 비난을 받았으며, 일정기간동안 발레마스터의 지위를 박탈당하기도 했다. Бахрушин Ю. История русского балета. (М.: Советская Россия, 1965) 199.

7) Рафалович В.Е., Кузнецов Е.М. ред. История советского театра.Т.1 (Л.: ГИХЛ, 1933) 296.

다. 그는 “말 그대로, 페트로그라드의 모든 노동 대중들은 노동자들에 의해 만들어진 마린스키 극장을 소중히 여겨야 한다. 그것의(마린스키) 폐쇄는 대중들에게 강한 타격이 될 것이다.”⁸⁾라면서 노동대중을 위한 예술 개화 정책을 전개하였고, 비로소 발레는 ‘대중들에게 쓸모 있는 것’으로서 프롤레타리아 예술로 수용, 장려되었다. 이 시기에 발레마스터들은 새로운 국가 건설을 위해 실천해야만 할 중요한 과제들을 부여받았다. 구체적으로 이들에게 요구된 과제는 모더니즘 발레의 낯선 형식으로부터 탈피하여 다시금 발레의 고전적 전통을 회복시키는 것,⁹⁾ 대규모의 망명사태로 인해 축소된 발레단의 인원을 확충하는 것, 침체된 분위기와 맞물려 현저히 줄어든 발레 공연 횟수를 늘리는 것, 그리고 무엇보다 새로운 관객층의 수준과 취향에 부합하는, 전적으로 새로운 작품을 창작하는 것이었다. 그러나 발레뤼스의 전위적 시도들에 이미 길들여진 페테르부르크의 주요 발레마스터들은 ‘고전발레로의 회귀’라는 난해한 새로운 요구 지침에 창작 방향성을 상실했으며, 결국 프티파(М. Петипа)의 고전발레를 개작하려는 시도를 선택한다. 그러나 이러한 소재의 작품들에는 여전히 부르주아적 색채가 농후했고, 비평가들 중 다수는 고전발레가 새로운 대중에게 적합하지 않다는 회의적 입장을 보였다.

발레계 내부의 주요 인사들은 사장될 위기에 처한 발레를 다시금 부활시키고자 이전에 없던 전혀 새로운 발레 양식을 모색하는데 전념한다. 이 가운데 순수 발레를 지향했던 진영과 새로운 혁명 발레 창작을 적극적으로 찬성했던 진영 간의 대립구도가 형성되었다. 이들 사이에서는 혁명 발레 창작 방법론에 대한 논쟁이 벌어지는데, 이는 향후 소비에트 발레가 나아가야 할 방향성을 제시하는 결정적인 변곡점이 되었다. 이 논쟁에서 주요 논제는 ‘창작 방향성’의 문제와 ‘창작 대상’의 문제였으며, 이는 혁명

8) 루나차르스키가 레닌에게 보낸 서한 중. Юфит А.З. Революция и театр. (Л.: Искусство, 1977) 138에서 재인용.

9) 소비에트 발레연구가 유리 바흐루신은 고전주의 발레 양식을 소비에트 발레의 성장을 촉진한 주된 요소이자 소비에트의 미적 진리를 구체적으로 형상화하는데 적합한 창작 방법론으로 보았다. 그는 인민예술가 겔체르(E. Гельцер)의 기념행사에서 “우리에게 구식 발레가 필요한 이유는 그 자체가 가치 있고 심미적이기 때문만이 아니라, 이 불씨가 새로운 불씨를 생성시키기 때문”이라고 주장한 루나차르스키의 연설을 인용하면서, 소비에트 발레 미학을 클래식 발레의 재평가(переосмысление)와 그에 대한 계승(преемственность)으로 규정한 바 있다. Бахрушин 3.

적 ‘이성과 감성’, ‘예술성과 현실성’에 대한 논의로 구체화된다. 당시 혁명 발레를 주도했던 자하로프(Л. Захаров), 라브로프스키(Л. Лавровский), 로푸호프와 같은 발레마스터들은 혁명 발레를 창작하기 위해서는 러시아 사회 전체를 조망해야만 가능하며, 이는 개별적으로 발생하는 사회 현상들을 관찰하는 데서 출발한다고 강조한다. 그들은 이렇게 관찰된 대상들, 즉 사회 현상의 실제적 측면과 대중-노동자들이 살아가는 현실적 삶, 정서를 있는 그대로 묘사하는 것을 혁명 발레의 창작 원칙으로 규정했다.¹⁰⁾ 또한 이들은 예술가 역시 현실을 살아가고 현실 사회에 지배 받는 노동자임을 강조한다. 노동자로서 발레마스터들은 민중 발레를 지향하며, 민중의 발레란 노동대중의 접근과 이해를 방해하는 현란한 기교를 강조하는 발레가 아니라, 그들의 현실적 삶을 사실적으로 반영하는 것을 의미했다. 따라서 그들에게는 발레 작품을 구성하는 부르주아적 예술 장치들을 철저히 제거하는 일과 동시대의 현실을 반영하는 안무와 무대의상, 사회적 의식을 내포하는 주제의 창작이 무엇보다 중요한 과제였다.

이와 반대로 마신, 니진스카야(Б. Нижинская), 투마노바(Т. Туманова)와 같은 발레 뤼스의 창작 경향을 계승했던 발레마스터들은 발레의 예술적 측면을 강조하는데, 사회적인 현상을 일차적으로 검토하고, 여기에서 대중이 취하는 행동과 정서를 ‘예술적으로’ 형상화하는 것이 보다 중요하다는 입장이다. 대중들이 현실에서 체험하는 정서를 반영하더라도 발레 고유의 예술성이 결여된 발레 작품은 더 이상 발레일 수 없으며 마임에 불과하다는 관점이다.¹¹⁾ 즉 발레의 가치는 발레가 갖는 고유의 예술적 원칙들에 의해 드러나며, 발레가 예술로서 존재하기 위해서는 반드시 보호되어야 할 일련의 원칙들이 분명 존재한다는 것이다. 이와 같은 주장은 모든 원칙들이 파괴된, 현실세계의 풍경과 전적으로 일치하는 사실주의 발레에 대한 거부 의사의 표현이라고 볼 수 있다. 그런데 여기에서 주목해야할 점은 창작방법론에 대한 이견에도 불구하고 양 진영의 발레마스터들 모두 창작의 대상이 대중이어야 한다는 점을 인식하고 있었다는 점이다. 즉 노동대중은 러시아 사회를 구성하는 새로운 주체로 부상함에 따라 혁명 발레 논쟁의 구도 속에서 더 이상 주변이 아닌 중심적 위치에 진입했으며, 1920년대 중

10) Куранов В.Л. Воспоминания о танце. (М.: Канон-плюс. 2006) 25-28 참조.

11) Куранов 27-28, 30 참조.

반 이후에는 프롤레타리아가 발레계의 핵심적 개념으로 전방에 서게 되었다.¹²⁾

이러한 논쟁의 결과 초기 소비에트 발레의 창작 방향은 크게 두 갈래로 나뉜다. 한편에서는 고르스키(А. Горский)의 창작 경향을 이어받아 고전발레를 개작하여 무대 위에 선보였고,¹³⁾ 다른 한편에서는 이전과는 전혀 다른 주제, 안무, 형식의 혁명 발레를 창작하기에 이른다. 실제로 이 시기에는 『지젤Жизель』, 『백조의 호수Лебединое озеро』와 같은 19세기 발레들이 다수 개작되기도 하였고, 『붉은 양귀비Красный мак』, 『파리의 불꽃Пламя парижа』, 『빛나는 개울Светлый ручей』¹⁴⁾ 등과 같은 정치성, 사실성, 민중

12) 그러나 소콜로프-카민스키(А. Соколов-Каминский)는 프롤레타리아 발레에서 창작 주체의 문제와 관련하여, 이 시기 발레계에서는 노동자 대중의 출현을 인식했음에도 불구하고 발레라는 특정한 형식의 논의 과정 속에서 창작 대중들은 담론 구도에서 주변화 되었음을 지적한다. 이 담론의 주도권은 당시 발레계를 이끌었던 소수의 인원들이 부여받았으며, 대중들은 수행 주체로서 역할에서 배제되어 있었다는 것이다. 즉 그는 혁명 발레 창작의 필요성을 호소하며 이를 위해 단결해야 할 주체가 프롤레타리아 계급이 아닌 황실발레극장 출신의 발레마스터들이었으며, 이를 혁명 발레의 뒤늦은 출발의 이유로 보았다. Соколов-Каминский А. Советская балетная школа (М.: Знание, 1983) 19-20.

13) 1902년에서 1924년까지 불쇼이 극장의 발레마스터로 활동했던 고르스키는 1910년대부터 고전발레를 개작하여 발레 대중화를 추진한 바 있다. 그는 일반 대중에게 어렵지만 했던 고전주의 작품을 사실주의적 관점에서 재해석하여 ‘보다 이해 가능한 발레’로의 변형을 시도했다. 예컨대 『돈키호테 Дон Кихот』나 『백조의 호수』의 1막은 귀족들의 연회를 그린다. 고르스키는 발레 의상을 해당 시대와 문화에 상응하는 양식으로 디자인 했고, 드레스를 착용한 무용수들의 무대는 실제 유럽식 연회와 매우 유사하게 묘사되었다. 또한 고르스키의 『지젤』 1막에서는 무용수들이 발레슈즈가 아닌 일반 신발을 신고 등장했으며, 2막에서는 유령이 된 윌리들이 백색 튀튀가 아닌 나이트가운을 무대의상으로 착용하기도 했다. 그가 이렇게 개작한 고전발레들은 『해적Корсар』1912, 『백조의 호수』1912, 1914, 1920, 『라 바야데르Баядерка』1917 『레이모나Раймонда』1918 등이 있다. 이처럼 원작에 대한 과도한 변형은 당시 비평계에서 조롱의 대상이 되기도 했으나, 이후 발레 창작에서 안무 중심의 테크닉보다 극의 완결성에 주목하여 ‘드라마 발레’를 체계화 시킨 인물로 인정받고 있다. 이송, “19세기 리얼리즘과 춤 연구,” 우리 춤 연구. 2009. 8: 76., Суриц Е., Белова Е. сост. Балетмейстер А.А. Горский (СПб.: Дмитрий Буланин 2000) 13-18.

14) 북부 카프카즈 쿠반(Кубань) 지역의 집단농장을 배경으로 하여 풍요로운 노동자들의 삶을 그리고 있는 『빛나는 개울』은 원작 공연에 대한 정보가 보존되지 못한 까닭에 본 논문에서는 주요 분석 대상에서 제외되었다. 그러나 이는 발레 연구서에서 소비에트 사회상을 잘 반영하고 있는 대표적 혁명기

성을 반영하는 창작 발레들이 등장하기도 한다. 그리고 이와 같은 발레마스터들의 노력과 정부의 적극적인 정책으로 발레는 점차 침체기에서 벗어나게 된다. 공연 관람료는 대폭 인하되어 관객의 수요를 자극하였고, 발레 상연은 노동 대중들에게 개방되면서 민중 교화에 활용되었을 뿐만 아니라, 국민들을 위한 공연들이 상연되어 외교 활동의 통로로도 활용되었다. 또한 레닌그라드의 발레마스터들과 무용수들은 모스크바로 자신들의 주 활동무대를 옮김에 따라 모스크바가 러시아 발레의 중심지가 되었으며, 볼쇼이 발레는 소비에트를 대표하는 최고의 발레단으로 부상하게 된다.

3. 혁명기 발레의 심미적 특수성

3.1. 디베르티스망의 부활과 발레의 대중화: 『붉은 양귀비』

대부분의 발레 연구서들에서는 1927년에 초연된 라실린(Л. Лащинин)과 티호미로프(В. Тихомиров)의 『붉은 양귀비』를 최초의 소비에트 발레 작품

작품으로 언급되고 있으며, 현대에 이르기까지 공연되고 있는 극소수의 혁명기 발레 작품 중 하나이기도 하다. 『빛나는 개울』은 총 세 가지 버전이 존재한다. 초연은 로푸호프의 연출로 1935년 4월, 레닌그라드 말리 오페라극장에서 상연되었으며, 바실리에바(З. Васильева), 구세프(П. Гусев), 발라비나(Ф. Балабина)등이 주역을 맡아 주목받았다. 또 다른 버전은 동년 11월에 탄생되는데, 발레마스터 모이세예프(И. Моисеев)가 로푸호프의 버전을 수정, 각색하여 모스크바 볼쇼이 극장에서 선보였다. 그러나 당시 비평계에서는 이 작품에 대해 비판적 공격을 가했다. 이러한 분위기를 주도한 대표적인 비평가로는 1936년 2월 6일, 『프라브다Правда』 잡지에 실린 ‘발레의 위선’(Балетная фальшь)을 들 수 있다. 여기에서 저자는 혁명 발레가 혁명 이전까지의 발레와 마찬가지로 민중 삶에 대한 위선적 태도로 일관하고 있다고 밝히면서, 『빛나는 개울』이 현실의 공간을 배경으로 삼고 있음에도 불구하고 실제 농민들의 삶이 아닌 농민들로 ‘분장한 인형들의 삶’을 그리고 있음을 지적한다. 이러한 강도 높은 비판은 볼쇼이 극장 측에서 『빛나는 개울』의 상연을 중지시키게 되는 직접적인 원인이 되었다. 이 작품의 마지막 버전은 2003년 라트만스키의 버전이다. 그는 볼쇼이 극장 무대를 통해 『빛나는 개울』을 다시금 부활시키지만 로푸호프의 버전이 온전히 보존되지 못했기 때문에 전적으로 새로운 안무로 구성하여 선보이게 된다. 따라서 현재 볼쇼이 극장에서 드물게나마 상연되고 있는 『빛나는 개울』은 로푸호프의 원작이 아닌 라트만스키의 버전이다. Свиньин В., Осеев К. сост. “Балетная фальшь. О балете «Светлый Ручей»,” Сталинские премии. Две стороны одной медали: Сб. документов и художественнопублицистических материалов. (Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2007) 53-55 참조.

으로 소개하고 있다. 그러나 보다 정확히 말하자면, 이는 혁명적 이데올로기를 담아낸 최초의 작품이라기보다 흥행에 성공한 최초의 혁명 발레라고 볼 수 있다. 골레이조프스키(К. Голейзовский)와 로푸호프는 이보다 이른 시기에 이미 혁명을 주제로 한 작품들을 몇 차례 제작한 바 있으며,¹⁵⁾ 이 작품들에는 1930년대 들어 출현한 다수의 발레 작품들에서 나타나는 양식적 특징들이 이미 충분히 적용되어 있었다. 그러나 당시 관객들에게 낯선 주제와 안무, 예컨대 황실의 파멸을 묘사하거나 노동자, 농민들의 삶을 공중무예 형식의 아크로바틱 안무로 형상화한 이 작품들은 초연되었을 당시부터 하나같이 예술성에 대한 논란, 즉 작품의 주제와 안무적 양식이 발레 예술의 고유한 원칙들에 부합하는지의 여부를 묻는 논쟁을 불러일으켰고, 당시 꾸준히 상연되고 있었던 클래식 발레의 그늘에 가리어 대중들의 시선도 사로잡지 못했다. 오늘날에는 이들의 작품이 소비에트 발레 양식을 구체화하는 데 주요 기반이 되었음을 그 누구도 부정하지 않지만, 동시대인들의 시각에서는 대중성과 예술성 모두에서 거리가 먼, 처참히 실패한 작품들일 뿐이었다.

이러한 실패의 원인은 발레 예술의 장르적 특수성을 규정짓는 요소이자 흥행을 담보했던 요소들의 부재에서 찾을 수 있다. 당시 발레라면 마땅히 가져야 한다고 간주되었던 첫 번째 요소는 ‘환상성’이다. 가예프스키(В. Гаевский)가 발레의 환상성을 “현실로부터의 해방감과 정신적, 심리적 풍요를 제공”¹⁶⁾하는 요소라고 언급했듯이, 고전발레 속에 등장하는 공주 오로라나 유령 윌리와 같은 초월적 존재, 백조나 불새와 같은 의인화된 상징적 피조물들이 만드는 환상적 무대는 대중들의 경직된 현실 삶에 위안을

15) 혁명 이후 창작된 최초의 혁명 발레는 골레이조프스키의 작품이다. 그는 1919년 흑사병의 위기 속에서 국민을 외면하고 도피한 왕과 귀족들의 파멸을 그리는 에드거 앨런 포(E.A. Poe)의 단편소설 『붉은 죽음의 가면 The Masque of the Red Death』 개작하여 발레로 선보였으나, 초연 이후 불쇼이 극장의 상연목록에서 바로 제외되었다. 1923년에는 베토벤 음악에서 영감을 얻은 로푸호프가 『세계의 위력 Величие мироздания』 창작에 착수하여 완성에 이르지만 마린스키 극장의 거부로 대중에게 소개조차 되지 못했다. 2년 후, 그는 또다시 혁명을 위한 해병, 노동자, 농민들의 격렬한 투쟁을 그린 『붉은 격동 красный вихрь』을 창작하고 가까스로 무대 상연에 성공하기에 이르지만, 흥행 성적은 매우 저조했으며 이후 오랜 시간동안 무대 위에서 자취를 감추었다.

16) Гаевский В. Диверсисмент (М.: Искусство 1981) 83.

주는 아름다운 휴식처이자 즐거움을 선사하는 쾌락의 요소였다. 20세기에 들어 포킨이 주도한 발레 개혁 이후에도 고전발레의 동화적 환상성은 신화적 환상성으로 그 외형이 변모되었을 뿐, 발레 역사상 환상이라는 소재가 전적으로 배제된 적은 결코 없었다. 다의적 해석의 가능성을 내포하는 환상성은 발레 동작들이 갖는 의미 해석의 난해함과 스토리 파악의 어려움이라는 극복하기 힘든 소통의 장벽에도 불구하고 발레가 대중성을 확보하는데 핵심이 되는 요소였다고 볼 수 있다. 그러나 혁명 직후, 신비로운 환상의 발레는 혼란스런 현실의 발레로, 요정의 발레는 노동자의 발레로 급격히 이행되었으며, 환상적 피조물들의 부재는 발레가 고유하게 갖고 있던 장르적 정체성의 상실을 의미했다.

또한 이 시기의 작품들은 대부분 발레 뤼스가 확립한 형식적 토대를 바탕으로 창작되었는데, 이 역시 흥행 실패의 한 요인으로 작용했다. 널리 알려진 바와 같이, 클래식 발레는 장막극의 형식을 취하고 있으며, 주역 무용수들 이외의 군무파트와 솔리스트파트가 상당 부분 삽입됨으로써 2시간 이상의 상연 시간이 소요된다. 이는 19세기 발레를 화려함과 웅장함으로 특징짓는 중심 요소였으나, 포킨은 예술적 표현성을 배가시키기 위해 클래식의 인위성을 제거해야 한다고 주장하면서 ‘스토리와 안무의 간결성’을 새로운 발레의 첫 번째 원칙으로 삼는다.¹⁷⁾ 그는 주제의 연속적 전개를 위해 주제와 상응하는 안무만을 사용했고, 고전발레에서 무용수의 기교를 보여주는 디베르티스망(Divertissement)¹⁸⁾이나 군무를 공연 내용의 흐름상 불

17) 앞서 언급한 바 있는 포킨의 새로운 발레 원칙들 중 발레 형식과 관련하여 주목해야 할 부분은 포킨이 무엇보다 스토리에 상응하는 안무 표현에 초점을 두고 있다는 것이다. 스토리와 안무의 ‘간결성’이라는 원칙은 디베르티스망뿐만 아니라, 작품의 피날레를 장식하는 그랑 파드되(grand pas de deux) 역시 배제시키는 결과를 낳았다. 이는 아다지오(adagio) → 바리아시옹(variation) → 코르 드 발레(corps de ballet)로 이어지는 그랑 파드되의 전형적인 형식을 파괴함으로써 발레연기자들의 인위적 기교보다는 예술적 표현성을 중시하려는 의도라고 볼 수 있다. 신혜조 406-407 참조.

18) ‘기분 전환’이라는 뜻을 갖는 프랑스어 디베르티스망은 주역이 아닌 무용수들의 기량을 선보이기 위해 삽입된 발레극의 일부분을 지칭하는 용어이다. 이는 대체적으로 발레화 된 민속춤이나 캐릭터댄스의 형태로 작품에 삽입되며, 대중들에게 널리 알려진 디베르티스망들로는 『호두까기 인형』의 중국 춤, 인도 춤, 스페인 춤, 러시아 춤, 『백조의 호수』의 공주들과 시녀들의 춤, 『지젤』의 사냥꾼 춤 등이 있다. 정통 발레 안무와는 또 다른 독특한 색채를 자아내는 디베르티스망은 작품 전체 분위기에 활기를 불어넣을 뿐

필요한 것으로 간주하여 전적으로 배제시켰다. 그 결과 작품들의 총 분량은 상당히 축소되었고, 『세헤라자데Шехеразада』, 『불새Жар-птица』와 같은 그의 대표 작품들은 30분을 채 넘기지 않는 상연 시간을 갖게 된다. 이러한 파격적인 작품들은 유럽에서 대대적인 성공을 거두지만, 정작 러시아 내부에서는 일반 대중들에게 감상할 기회가 충분히 제공되지 못했던 탓에 아직까지 낯설기만 한 것이었다.¹⁹⁾ 결과적으로 이 시기의 혁명 발레들은 ‘환상성이 배제’된 ‘단막 발레’였으며, 이렇게 발레에 대한 근본적 개념 자체를 부정하면서 만들어진 새로운 소비에트식 발레 양식들은 대중들이 외면한 직접적 요소로 작용했다.

이에 1920년대의 모스크바 발레가 지녔던 일차적인 목적은 ‘발레의 대중화’였다. 이를 위해 발레마스터들은 비록 스토리 전개상 불필요한 부분 일지라도 관객들에게 다양한 볼거리를 제공하는 디베르티스망과 그랑 파드되를 부활시켰고, 발레의 환상성은 이국적 색채와 꿈이라는 소재로 대체되었다. 즉 형식적 측면에서 소비에트 발레는 20세기 초 포킨에 의해 표준화된 모더니즘의 형식들로부터 이탈하게 되었고, 다시금 고전주의적 양식으로 일정부분 되돌아갔다고 볼 수 있다.



사진 1 [붉은 양귀비]



사진 2 [붉은 양귀비]

만 아니라, 관객들의 몰입을 유도하고 시선을 사로잡는, 달리 말해 작품의 흥행과도 밀접한 연관성을 갖는 요소이지만, 작품 주제의 명료성과 간결성을 주장했던 포킨은 디베르티스망이 극의 스토리와 무관한 여흥거리 춤이라는 것에 주목하면서 구시대적 발레 경향으로 간주하고 배제시켰다.

- 19) 당시 발레 뤼스의 상연 횟수가 클래식 발레 상연 횟수에 비해 현저히 낮았다는 점은 이를 증명하는 주요 자료라고 볼 수 있다. 1917년부터 1927년까지 각 분야별 인기작품 상연 횟수를 비교해보면, 고전발레 『백조의 호수』 85회, 『잠자는 미녀』 89회, 『에스메랄다Эсмеральда』 44회를 기록한 반면 발레 뤼스의 작품들은 『불새』 25회, 『풀치넬라Пуччинелла』 14회, 『페트루슈카Петрушка』 43회로 현저한 차이를 보인다. Слонимский 60.

1927년 6월 14일, 볼쇼이 극장에서는 티호미로프와 라셀린의 『붉은 양귀비』가 상연되었다.²⁰⁾ 중국 공산주의자들과 제국주의자들의 대립적 관계를 그리는 이 작품은 3막 발레의 형식을 갖고 있다. 중국 대도시 항구의 정박장을 배경으로 인부들의 저항 운동과 파업 등의 사건들로 전개되는 이 작품의 중간에는 “인부들의 영웅 춤”, 해군들의 춤 “야볼로치코Яблочко”와 같은 고전발레의 디베르티스망과 유사한 형태의 군무가 포함되었다. 극중 여자 주인공 타오 호아(Tao Hoa)는 직업 무용수로 등장하여 화려한 기교를 드러내는 오인무 “황금 손가락Золотые пальцы” 춤을 선보이기도 한다. 또한 『붉은 양귀비』는 지극히 현실적 공간과 일상을 그리면서도 타오 호아의 꿈을 통해 환상적 무대를 연출한다. 작품 말미에 아편을 피운 여주인공은 꿈속에서 꽃과 나비들을 거느리고 유토피아적 이상의 세계로 나아가며 춤추는 자신을 마주하게 되는데, 이와 같은 이국적이면서도 환상적인 무대는 클래식 발레의 동화적 환상성을 대체하는 요소로 기능한다.²¹⁾ 이전의 혁명 발레 작품에서 볼 수 없었던 디베르티스망적 경쾌함과 익살스러움, 환상적 모티프들은 시종일관 진중하고 무거운 주제의 흐름에서 한층 유쾌한 분위기로의 변화를 유도하면서 관객들의 고조된 긴장감을 웃음으로 해소시키는 요소로 기능했다.



사진 3 [황금 손가락] 오인무

그러나 무용비평계에서는 이 작품에 대한 긍정과 부정의 견해가 첨예하게 대립했다. 발레 뤼스를 지지했던 예술가

20) 1920년대 중반 볼쇼이극장 관리부는 혁명 발레 제작을 위해 극장소속 직원들을 대상으로 리브레토 경연을 실시했다. 당시 무대조형분야를 담당하고 있었던 쿠릴코(М. Курилко)는 『프라브다』 잡지에 실린 선행사건을 모티프로 리브레토 작업에 착수했다. 그 내용은 당시 중국과 러시아를 오가며 운항하고 있었던 ‘레닌호’가 중국의 한 항구에서 굶주린 사람들에게 식량을 나눠주었다는 내용이었다. 쿠릴코의 리브레토는 관리부에서 바로 승인되었고, 글리에르(Р. Глиер)가 음악을, 티호미로프와 라셀린이 안무 작업을 담당하여 작품 제작에 들어갔다. 그리고 이듬해, 『붉은 양귀비』라는 제목으로 볼쇼이 무대에서 초연되었다. Дубкова С. Жар-птица: балетные сказки и легенды (М.: Белый город. 2009) 244.

21) Розанова Ю., Разумова С. сост. Балетное либретто (М.: Музыка. 2002) 54-57 참조.

들에게 고전발레 양식의 부활은 당대의 예술 경향에 부합하지 않는, 오히려 표현성과 다양성의 확보라는 자신들의 애초 취지와 무관하거나 역행하는 방향으로 나아간 결과였다. 상당수의 발레마스터들과 러시아 프롤레타리아 음악 협회(РАПМ) 소속 예술가들은 『붉은 양귀비』 작품 제작에 참여했던 쿠릴코, 글리에르, 겔체르, 티호미로프를 “지난 시대의 예술가”들의 공동 작업이라고 폄하하며 “반동적 보수주의”, “고루한 것”, “예술의 파멸”로 규정했다.²²⁾ 그러나 이와 반대로 정부로부터는 전폭적인 지지를 받았고, 노동조합과 언론의 적극적인 요구로 『붉은 양귀비』는 1929년 페테르부르크 무대에서 상연되기도 했다. 참여한 비평계의 논쟁과는 별개로 흥행 성적의 결과는 대성공이었다. 1927년 12월 『붉은 양귀비』는 클래식을 포함한 모든 다른 작품들을 제치고 60회 이상 상연되었고, 두 시즌동안 총 공연된 횟수는 200회를 넘기며 기록적 성과를 거두었다. 뿐만 아니라, 시중에서는 붉은 양귀비 향수와 비누 같은 기념품들이 판매되었고 붉은 양귀비 카페가 등장하기도 했다.²³⁾ 나아가 소비에트 발레의 기폭제로 역할을 했던 『붉은 양귀비』의 형식은 이후 창작되는 작품들의 모델이 되었으며, 향후 『볼트Болт』, 『황금시대Золотой век』를 비롯한 여러 작품들에서 막간극 형식의 선동 동연들(агитконцерт)을 선보이게 되는 계기가 된다.

3.2. 춤과 체육의 경계 : 『황금시대』와 『축구선수』

1929년 초, 『페테르부르크스카야 가제타Петербургская газета』는 레닌그라드 오페라 발레 극장에서 소비에트 발레 리브레토 공모전을 개최한다는 소식을 전했다. 『붉은 양귀비』의 대대적인 성공 이후 시민들의 참여를 통해 소비에트 발레의 영역을 확장하고 그 독자적 양식을 확립하기 위한 하나의 수단으로 시나리오의 공개 모집이라는 방법이 채택된 것이다. 따라서 경연에 참여할 시나리오에 대한 세부 지침과 요구사항들이 마련되어 있었으며, 심사에 있어서도 엄격한 기준이 적용되었다. 공모전 참가자들에게 요구되었던 과제는 작품의 “테마가 현대적이어야 하고, 사회주의 건설을 그 주제로 삼아야 하며, 작품 안에는 반드시 군중, 시위행진, 전투, 거리운동과

22) Слонимский 77-78.

23) Номанс 349.

같은 대중의 움직임에 포함해야 한다.”²⁴⁾는 것이었다. 치열한 경쟁 끝에 이 경연에서 최종적으로 선발된 작품은 총 두 작품이었다. 쿠르듀모프(B. Курдюмов)의 『축구선수Футболист』와 『황금시대』²⁵⁾라는 제목으로 세상에 공개된 이바노프스키(A. Ивановский)의 『디나미아다Динамиада』로, 이 두 작품들은 당선 직후 곧 상연을 위한 작업에 착수되었으며, 완성작은 그 이듬해 세상에 공개되었다. 그런데 여기에서 눈여겨보아야 할 점은 이 두 작품에 공통적으로 스포츠 경기라는 소재가 등장했고, 아크로바틱 안무가 본격적으로 도입되었다는 점이다.

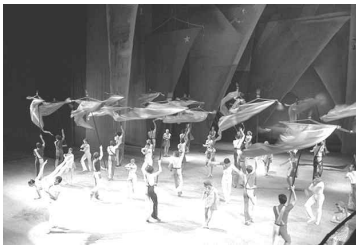


사진 4 [황금시대]

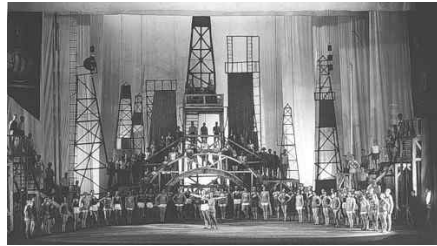


사진 5 [축구선수]

먼저 작품의 구성적 측면에서 보면, 이 두 작품은 체조와 권투, 축구와 같은 운동경기가 진행되면서 그 내용이 전개된다. 운동경기에 임하는 시민들의 모습과 응원하는 시민들의 모습을 사실적으로 묘사한 이 작품의 주제는 당시 관객들로부터 큰 관심을 끌었다. 사실 ‘체육에 대한 강조’는 초기 소비에트 발레에서 두드러지게 나타나는 현상인데, 이러한 작품들을 선호했던 것은 당시 정부가 추진했던 ‘스포츠 대중화’ 전략을 선전하기 위

24) Слонимский 87.

25) 영화감독 이바노프스키의 『디나미아다』는 쇼스타코비치(Д. Шостакович)의 음악, 호다세비치(В. Ходасевич)의 무대디자인과 결합되어 『황금시대』라는 제목으로 초연되었다. 그리고 무대 전체 구성은 발레마스터 바이노넨(B. Вайнонен)과 야콥슨(Л. Якобсон), 체스나코프(В. Чеснаков)가 공동으로 연출했다. 초연 당시 최고의 발레리나로 명성을 떨치고 있었던 올리노바(Г. Уланова)가 여자주인공의 역할을 맡아 큰 이슈가 되었으나, 몇 년 후 볼쇼이 극장의 상연목록에서 제외되었다. 그리고 1982년, 볼쇼이 극장의 무대감독 그리고로비치(Ю. Григорович)와 글리크만(И. Гликман)이 공동으로 개작하여 새로이 세상에 공개되었다. 새 버전의 『황금시대』는 1982년 11월을 시작으로 1989년 1월까지 총 49회 공연되었으며, 현재는 매우 드물게 볼쇼이 극장 무대에서 상연되고 있다. Дубкова 300.

함이었다. 실제로 새로운 정부의 주요 과제 중 하나는 바닥난 국가의 경제를 되살리고 자본을 축적하여 생산에 투자하는 것이었다. 이러한 목적의 실현을 위해서는 무력했던 국민들에게 강한 신체, 정신을 통한 의지력과 저하되어 있던 사기를 고취시키는 것이 무엇보다 중요했다. 국민들의 근검 절약과 자기희생적 금욕주의라는 생산과 노동에 대한 국민들의 도덕관념이 절실히 필요했으며, 이는 이전의 제정시대에 부재했던 집단적, 조직적 삶을 위한 국민들의 내적통제와 사회적 규율의 강화를 의미하고 있었다. 혁명 사상과 지식, 건강한 체력은 모든 사회주의적 인간이 갖추어야 할 하나의 조건이었으며, 스포츠 교육 이념은 올바른 사회주의적 인간상을 구현하고 국민들의 정치적 사상을 강화하기 위한 담보로서 기능했다. 실제로 리브레토 공모전을 주최한 마린스키 극장은 이 두 작품의 초연과 관련하여, “소비에트의 현실성을 표현하는 새로운 양식의 발견이 이 두 작품을 통해 획득한 가장 큰 성과이며, 이는 구체적으로 운동경기를 소재로 하고 있다는 점, 생활 체육에 임하는 대중의 행위를 묘사하고 있다는 점”²⁶⁾이라고 밝히면서, 이 두 작품을 상연한 주된 목적이 국민들의 체육이념을 고취시키는 것이었음을 암시하였다. 그리고 이를 확인시켜주듯이, 얼마 후 정부는 소비에트 전 지역의 스포츠 활동을 장려, 관리하는 최초의 행정기관, 소비에트 연방 중앙집행위원회 부속 체육회의(Спорткомитет СССР)를 설립하기도 했다.²⁷⁾

다른 한편으로, 이 두 작품은 이분화 된 사회의 갈등과 투쟁을 그린다는 공통점을 갖는다. 『황금시대』에서는 ‘부르주아와 소비에트 인간’을 『축구선수』에서는 ‘자본주의와 사회주의의 이념’을 이분법적 구도로 설정하여 내용이 전개된다. 이러한 주제를 구체화함에 있어 소비에트를 대표하는 인물의 춤은 공중무예식의 현란한 테크닉을 구사하고 있는 한편, 부르주아들이 보여주는 동작은 고전적 테크닉에 입각한 사교춤으로, 두 계급 간의 안무는 극적으로 대비된다. 즉 안무 구성에 있어서 두 작품에는 고전적 전통의 안무들과 아크로바틱 안무들이 혼재되어 있다는 것이다. 이에 대해 『황금시대』의 연출자는 프롤레타리아의 내면세계를 건강, 힘, 용기, 기쁨으로, 부르주아 의식을 폭스트롯, 블랙 바텀, 투스텝과 같은 경쾌하지만 절제

26) Слонимский 88.

27) 모리카와 사다오 외, 스포츠의 정치학 임태성, 손환 공역 (서울: 홍경, 2004) 21.

된 에너지로 묘사했다는 점을 언급한 바 있다.²⁸⁾ 달리 말해, 강인한 신체를 묘사하기 위한 안무체계, 즉 부르주아 계급과 대비되는 사회주의 인간상을 구현하는 데 가장 적합한 안무법을 바가노가식의 아크로바틱 동작들로 여겼다는 것이다. 흔히 아크로바틱이라 일컬어지는 무용동작들은 단순히 묘기와 같은 기계적 동작이 아니라, 섬세한 표현력을 증폭시키는 등과 팔의 유연성이 속도감 있는 강한 동작과 결합되어 만들어진 고급 기술들이다. 이 두 작품의 안무는 비교적 고난이도의 회전, 점프와 같은 균형성과 민첩성 요하는 동작들로 구성되어있으며, 이러한 동작들은 바로 후기 소비에트 안무체계를 완성시키는 데 토대가 되었다. 또한 아크로바틱적 안무의 도입은 단순히 테크닉적 기량을 드러내기 위한 방법으로 사용된 것이 아니라, 강인한 소비에트인의 정신을 가시화 하려는 의도를 담고 있었다는 점에서 이전 안무 경향과의 차별성을 갖는다.



사진 6 [황금시대]

3.3. 프롤레타리아 발레와 공동체 의식: 『볼트』

혁명 발레가 갖는 보편적 특징 중 가장 두드러지는 점은 집단적 노동의 식과 사회 중심의 인간관이 발레 분야에도 고스란히 적용되었다는 점이다. 따라서 발레작품의 주체는 개인에서 집단으로 변화되었고, 작품 속에서는 무엇보다 집단적 노동의 중요성이 강조되고 있다. 대도시의 향구를 배경으로 정박장에서 노동하는 선원들의 생활을 그리는 『붉은 양귀비』를 비롯하여 공장 인부들의 생활상을 묘사하는 『볼트』, 집단농장에서 농사짓는 일꾼들의 모습을 형상화하는 『빛나는 개울』 등 20-30년대 발레 작품들은 대부분 노동자의 삶이라는 테마를 취한다. 작품들은 현실의 일상적 공간을 배경으로 삼아 노동대중들의 삶을 집중조명하고 있으며, 개인적인 감정의 표현을 극히 제한적으로 다루는 대신 집단의식을 형상화 하는데 초점을 두고 있다.

28) http://worldartdalia.blogspot.kr/2012/07/blog-post_5114.html (검색일: 2016. 09. 27)

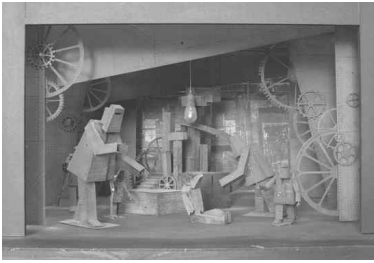


사진 7 [볼트]의 무대 배경



사진 8 [볼트] 체조 군무

예컨대 1931년 페테르부르크에서 초연된 3막 7장의 발레 『볼트』²⁹⁾의 원작은 나태한 노동자가 자신이 근무했던 공장에서 벌인 코믹한 사건을 그리고 있다. 정교회 성직자를 포함한 소비에트 반동세력과 친분관계를 맺고 있었던 공장노동자 론카 굴바(Ленка Гульба)는 근무시간에 이탈하여 술을 마시고, 태만한 업무태도를 이유로 상부로부터 해고당하기에 이른다. 성직자가 방금 나온 카페에서 론카는 동료들과 부당해고에 대한 복수를 모의하는데, 그가 고안해낸 방법은 공장의 주요 시설에 볼트를 집어넣어 생산을 망치려는 것이었다. 그러나 그 무리 중 얀(Ян)이라는 인물의 폭로로 결국 론카의 모든 계획이 실패로 돌아가게 된다.³⁰⁾ 무엇보다 이 작품에서는 공장노동자들의 삶과 생활공간이 섬세하게 묘사되어 있다. 예를 들어, 갓 출근한 노동자들이 탈의실에 모여 체조하는 모습, 체조 시간이 종료되자 서둘러 작업장으로 들어가는 일꾼들의 모습, 작업장에서 조업개시를 준비하는 노동자들의 행위 등과 같은 장면은 매우 사실적으로 형상화되고 있으며, 이는 당시 공장 노동자들의 일상적 삶의 모습일 것이라 추측된다. 이를 위한 발레 무대에는 거대한 규모의 공장 세트가 마련되었고, 공장에서 사

29) 『볼트』는 두 가지 버전이 존재한다. 하나는 본 연구에서 다루어지고 있는 로푸호프의 버전이고, 다른 하나는 라트만스키(A. Ратманский)가 개작하여 선보인 새 버전이다. 2005년 2월, 볼쇼이 극장에서 상연된 라트만스키의 『볼트』 역시 원작과 마찬가지로 불성실한 노동자의 음모와 실패를 주제로 삼고 있지만, 주인공이 음모를 계획하게 된 직접적인 동기가 부당해고에 대한 분노가 아니라 약혼녀의 배신으로 설정되었다는 점에서 차이가 있다. 그리고 작품의 형식에 있어서 로푸호프의 원작은 3막 7장이었던 반면, 라트만스키의 버전은 2막 4장으로 구성되었다. Галайда А. "Большой закрутит Болт," <http://www.musiccritics.ru/?readfull=5548> (검색일: 2016.08.01)

30) Розанова, Разумова 181-182.

용되는 대형 기계 모형이 무대 위에 설치되기도 했다. 의상 또한 주목할 만한 부분인데, 1923년, 스테파노바가 현대 의상을 운동복과 유니폼을 포함한 ‘실용적 노동복’이라고 언급했듯이,³¹⁾ 대부분의 등장인물들은 매우 유사한 형태의 상하의 노동복을 착용하고 있으며, 여성 노동자의 의상 역시 남성의 것과 유사한 형태로 제작되었다.

주제와 관련하여 보다 흥미로운 점은 작품 속에 선과 악의 대립구도가 선명하게 설정되어 있다는 것이다. 스미르노프(В. Смирнов)가 리브레토에서 비판받아야 할 대상을 “해충들(вредители), 결근자, 알코올중독자 등 작업을 방해하는 모든 이들”³²⁾이라고 규정하고 있듯이, 인간 내면의 선과 악을 구분 짓는 중심적 가치는 윤리적 차원의 도덕성이라든지 덕을 실천하려는 인간 의지가 아니라 성실과 태만이라는 노동의 근무 태도로 구분된다. 예컨대 『볼트』에서 술, 카페, 교회는 반혁명적 요소로 등장한다. 극중 술은 론카의 근무태만을 유도하는 악의 상징이며, 카페는 타락한 성직자의 행태를 보여주는 퇴폐적 공간으로 묘사된다. 성직자가 동네 여성들을 축복하며 나온 그 카페 안에서 론카와 그의 동료들은 복수의 음모를 꾸민다. 이러한 론카의 일행을 포함한 등장인물들의 행위는 작품의 중간 중간에 배치된 청년동맹원들의 집단 군무를 통해 타락으로 규정되고 있다. 이 막간극은 바로 론카의 일행이 사회주의 건설을 방해하는 ‘해충들’에 다름 아님을 드러내는 요소인 것이다. 이 작품에서 ‘선한’ 사회주의 인간의 전형으로 등장하는 인물은 작품의 말미에 론카의 복수극을 폭로하는 주체인 얀이다. 그는 여성, 부랑자와 함께 등장하여 참된 화합의 모습을 연출한다. 극중 얀은 붉은 군대의 갑작스런 등장에 당황하는 부랑자를 군인들의 틈에 밀어 넣는데, 곧 부랑자는 군인들과 함께 어울려 춤을 춘다. 이는 소비에트 군대가 억압의 대상이었던 소외된 계급 역시 다가올 미래를 함께할 사회공동체의 일원으로서 수용하는 모습을 보여주고 있으며, 이를 통해 자본주의 시스템 속에서 중심으로부터 소외된 자들의 해방을 지향하는 사회주의적 이상을 표현하고 있다고 볼 수 있다.

다른 한편으로는 이렇게 노동과 집단의식의 중요성을 부각시키는 프롤

31) 우주형. “러시아 구성주의 연극의상에 관한 연구” 한국의류산업학회지 2004. 6: 159.

32) Розанова, Разумова 181.

레타리아 발레에서 개인적인 감정의 표현은 부재하거나 극히 제한적으로 나타난다. 종래의 발레는 개인의 삶 속에서 경험되는 주관적 감정의 변화를 통해 당대 사회가 갖고 있던 제도와 관습들을 우회적으로 보여주었다면, 혁명 발레에서 주관적 감정과 정서는 해당 사회의 토대였던 계급적 질서가 평등한 사회로 소통되는 길을 봉쇄하는 하나의 부정적 요소로 간주되었다.

특히나 계급 사회의 개혁을 추구하는 사회주의적 관점에서 볼 때 이성에 대한 사랑의 감정은 인간의 의지를 약화시키는, 혁명적 투쟁과는 양립할 수 없는 것이었다. 따라서 프롤레타리아 발레에서는 『볼트』의 안과 같이 전투의식으로 무장된 인물들이 주인공으로 선택되고 있으며, 이러한 영웅적 주인공은 사적 감정과 개인 생활을 희생하면서 혁명투쟁에 헌신한다. 예컨대 “계급 간의 평화로운 결합”³³⁾을 그리는 『황금시대』에서 소비에트 축구팀 대표는 주요 여성인물 디바(Дива)에게 호감을 갖지만, 막상 그녀가 사적 공간에서 춤을 권하자 혁명적 투쟁에 전념하기 위해 그녀의 제안을 단번에 거절한다. 『붉은 양귀비』에서는 타오 호아와 반 리첸(Бан Личен)이라는 연인들이 주인공으로 등장하지만, 타오 호아는 혁명을 준비하는 반 리첸의 조력자로서의 역할에 보다 충실히 임한다. 작품 전반에서 둘의 관계는 개인적인 감정 묘사가 제한적으로 이루어짐으로써 연인의 관계라기보다는 새로운 유토피아적 세상을 함께 꿈꾸는 동료로서의 동지애가 집중 조명되고 있다. 이처럼 혁명 발레의 주인공들에게 주어진 사랑은 남녀라는 성별의 차원을 초월한 계급의식의 실천적 투쟁으로 그려지며, 노동자들의 연애는 주관적 감정이 철저히 배제된 객관적 논리를 토대로 한다.

앞서 살펴본 바와 같이, 혁명기 발레는 사회주의 실현의 주체로서 노동자의 삶을 찬미함과 동시에 반혁명세력에 대한 부정적 시각을 노골적으로 노출하고 있다. 실제 삶에서 익숙한 공간들에 특정 성격을 부여함으로써 선과 악, 옳음과 그름, 성실함과 나태함으로 이분화 하고 있으며, 결국 주인공이 속한 공간의 문제가 혁명 정신의 유무와 강약을 가르는 준거기준이 되고 있다. 즉 이 작품들은 소비에트 인간이 준수해야 할 ‘사회적 윤리의식’과 사적 감정을 제한하는 ‘집단주의적 가치관’을 반영하고 있으며, 관객들에게 사회 구성원으로서의 동참과 단결, 국가와 사회에 대한 절대적

33) Розанова, Разумова 180.

충성을 촉구하는 정치적 선동 메시지를 담고 있다고 볼 수 있다.

4. 혁명기 발레의 현대적 의의: 볼쇼이 발레의 『스파르타쿠스』

앞서 살펴본 혁명기 발레의 모든 특징들은 1934년, 소비에트 리얼리즘이 공표된 이후 더욱 심화되었고,³⁴⁾ 획일적으로 양식화된 소비에트 발레는 침체기에 접어들었다. 유럽, 미국을 비롯한 외국비평가들은 소비에트 발레를 줄곧 예술성을 상실한 정치적 이데올로기의 선전 도구로 인식했다. 러시아 내에서도 소비에트 발레는 비평의 대상에서조차 제외되었으며, 1960년대까지 러시아에서는 다시금 프티파의 고전발레가 각광받기에 이르렀다. 이러한 분위기 가운데 소비에트 발레의 부활 가능성을 제기한 단체는 모스크바의 볼쇼이 발레단이었다. 주지하다시피, 볼쇼이 발레는 소비에트의 시대에 들어와 러시아 발레의 메카로 군림했던 페테르부르크 발레의 명성을 이어받으면서 점차 러시아 발레의 창조적 중심지로 부각되었다. 나아가 1956년 런던 공연과 그에 뒤이은 미국 공연에서 모두 대성공을 거두었고, 이 시기부터 세계 발레사는 볼쇼이를 중심으로 상승 흐름이 전개되는 새 국면을 맞이했다. 당시에는 라브로프스키가 무대 감독을 맡아 활약하고 있었지만 1964년도에 퇴임하였고, 그의 뒤를 이어 유리 그리고로비치가 발레마스터로 임명되었다. 그런데 무려 33년간 볼쇼이 발레단의 수장을 맡았던 그리고로비치의 창작 경향은 그가 스스로 로푸호프를 최고의 스승으로 여겼듯이³⁵⁾ 초기 혁명 발레의 맥을 상당부분 이어받고 있었으며, 그가 소비에트 발레의 예술적 변화를 위해 시도한 다양한 실험적 구상들은 1960년대 이후 볼쇼이 발레단이 세계 최고의 발레단이라는 명성을 얻게 되는 데 원동력이 되었다.

34) 1934년, 총 26일간 진행되었던 제1차 전소비에트 작가동맹대회의 자료를 검토해보면, 발레분야는 연극분야와 달리 논의의 대상에서 제외되었다. 그럼에도 불구하고 발레는 연극과 그 맥을 같이 하면서 사회주의 리얼리즘의 예술 원칙에 부합하는 방법론에 따라 창작되었다. Горький А.М. ред. Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934 (М.: Советский писатель, 1990) 3-6 참조.

35) Ванслов В. Искусств прекрасный мир (М.: Памятники исторической мысли, 2011) 354.

특히 그리고로비치가 볼쇼이 발레단에서 활동하기 이전 작품인 『석화Каменный цветок』³⁶⁾에 담긴 창작성은 그가 라브로프스키를 대신하여 볼쇼이 발레단의 예술 감독으로 임명되는 데 크게 기여한 한편, 이후 볼쇼이 발레의 창작 경향을 예견케 한 중요한 작품이었다. 그리고로비치는 그가



사진 9 [석화]

아직 키로프에서 활동하던 시기인 1957년, 라브로프스키와 멘델손 프로코피예바의 원작을 수정한 2막 8장의 발레 『석화』를 선보인 바 있다. 이 작품의 주인공 다닐라(Данила)는 절대적 아름다움과 진리를 찾기 위해 험난한 여정을 마다하지 않는 ‘선한’ 석조예술가이다. 여느 소비에트 발레가 그렇듯이, 극중 돌을 다듬고 조각하는 이 예술가의 행위는 춤이라기보다 노동의 형태로 묘사되면서 예술과 노동의 상호 등가적 관계를 보여준다. 즉 선한 다닐라의 삶에서 예술은 즐거운 노동이며, 그의 석공예 작품은 즐거운 노동의 결과물인 것이다. 그런데 생동의 미를 추구하는 성실한 노동자 다닐라는 실제 꽃과 꼭 닮은 돌 꽃을 만들기 위해 산으로 떠난다. 그는 여행 중에 마주친 악한 존재들의 위협과 유혹, 음모 등 온갖 시련을 극복하고 결국 노동-예술적 성취를 거둔다.³⁷⁾ 이처럼 러시아 우랄 지방의 민요

36) 러시아 우랄 지방의 민요를 주제로 하는 『석화』는 음악가 프로코피예프(C. Прокофьев)가 창작한 리브레토이다. 소비에트 민속학자이자 작가였던 파벨 바조프(П. Бажов)의 『말라카이트의 상자Малахитовая шкатулка』를 읽고 영감을 받은 프로코피예프는 『석화』, 『산속의 장인Горный мастер』 등과 같은 바조프의 작품들에서 다양한 모티프를 차용하여 작품을 완성하게 되며, 리브레토 작업에는 그의 아내 멘델손-프로코피예바(М. Мендельсон-Прокофьева)와 라브로프스키도 참여했다. 프로코피예프는 『석화』의 음악을 1949년에 완성했지만, 초연은 프로코피예프가 사망한 이후인 1954년 2월 12일 모스크바 볼쇼이 극장에서 이루어졌다. 라브로프스키의 안무로 완성된 볼쇼이 버전의 공연은 흥행에 실패했고, 3년 후 당시 키로프 발레단에서 활동하고 있었던 유리 그리고로비치가 알라셀레스트(A. Шелест)와 함께 개작하여 1957년 4월 22일, 페테르부르크 키로프 극장의 무대를 통해 새로이 선보였다. 키로프 버전의 『석화』는 흥행에 대대적으로 성공했으며, 곧 유리 그리고로비치는 볼쇼이 발레단의 발레마스터로, 알라셀레스트는 키로프 발레단의 발레마스터로 각각 임명되면서 러시아 소비에트 발레를 이끄는 주역들로서 활약하게 된다. Дубкова 278 참조.

를 테마로 하는 이 작품의 주인공은 예술가이자 석공노동자로서 즐거운 노동을 통해 진정한 예술작품을 탄생시킨다는 내용을 취하며, 이는 소비에트 발레마스터들의 주제적 전통을 계승한 프롤레타리아 발레로 회자되고 있다. 이 작품에서 그리고로비치는 작은 러시아 마을에서 살아가는 노동대중들의 일상적 삶과 여흥을 조명하면서 소비에트 발레의 주제적 틀에서 이탈하지 않지만, 작품의 안무와 무대 구성에서는 초기 소비에트 양식과 일련의 차이를 보이기도 한다. 비교적 단순하고 기계적이었던 소비에트식 체육주의 군무는 무용수들 각각의 존재를 부각시키는 개성적 움직임이 결합된 역동적 군무로 변화되었으며, 극의 주인공들에게는 보다 고난이도의 동작들이 요구되었다. 이와 같은 소비에트 안무 양식, 즉 통일성의 해체는 무대의 에너지를 한층 강화시켰으며, 극 전체의 역동성과 표현성을 심화시키는 요소로 작용했다. 이를 위해 그리고로비치는 당시 올라노바(Г. Уланова)와 같이 유능한 발레리나를 주역 무용수로 발탁하기보다는 오히려 현란한 테크닉을 구현하는 콜파코바(И. Колпакова, 카테리나 역)와 오시펜코(А. Осипенко, 청동산의 여왕 역)를 선택했는데, 이와 같은 캐스팅은 고고한 세련미와 서정적 분위기의 구현보다는 색다른 구성과 화려한 테크닉에서 비롯되는 강렬한 인상을 표현하기 위함이었을 것이다. 이에 비평계에서는 그리고로비치가 소비에트 발레양식을 취하면서도 몰개성적 보편주의와 진부성을 극복했다는 점을 높게 평가했으며, 그리고로비치의 『석화』는 라브로프스키 버전과는 대조적으로 큰 성공을 거두었다.



사진 10 [석화]의 청동산의 여왕

또한 그리고로비치의 『석화』는 현재 볼쇼이 발레를 상징하는 대표작품인 3막 발레 『스파르타쿠스Спартак』³⁸⁾

37) Ванслов 357.

38) 현재 볼쇼이 발레단을 대표하는 작품 『스파르타쿠스』 역시 몇 개의 버전이 존재한다. 야콥슨의 안무와, 호다세비치의 무대조형으로 구성된 초연은 1956년 12월에 레닌그라드 오페라 발레극장에서 이루어졌고, 모스크바 볼쇼이 극장의 초연은 1958년 4월, 모이세예프의 안무와 콘스탄티노프스키(А. Константиновский)의 무대조형으로 개작되었다. 모스크바 버전에서는 당대 최고의 발레스타로 세계적인 명성을 떨치고 있었던 마야 플리세츠키야(М. Плисецкая)가 에기나(Эгина)의

의 탄생을 암시하는 작품이었다. 『석화』에서 보여졌던 안무의 역동성은 『스파르타쿠스』에 이르러 더욱 증폭되어 나타난다. 로마의 폭군 크라수스에 대항하여 로마 보병대를 지휘하는 노예 검투사 스파르타쿠스의 영웅성을 형상화하는 이 작품은 막이 오름과 동시에 남성 코르 드 발레(군무)가 펼쳐지며 대중들의 시선을 압도한다. 『스파르타쿠스』에 내재된 그리고로비치의 창작 경향은 『볼트』에서의 남성 노동자들의 단체 체조라든지, 통일된 안무동작을 선보였던 군인들의 집단 움직임을 연상시킨다. 물론 『스파르타쿠스』의 남성 군무는 로푸호프의 것보다 더욱 공격적이며, 안무 전체가 매우 통제적이고 엄격한 단위의 동작들로 구성되어 있다. 갑옷에 방패를 두른 다수의 남성무용수들은 무대에서 발을 힘차게 구르거나 무릎을 굽히고 공중으로 몸을 던지는 공격적인 도약들을 선보이는데, 이러한 안무들은 관객들에게 매우 강렬한 인상을 전달한다. 스파르타쿠스와 크라수스의 대립에서 표출되는 역동적 에너지, 사슬에 휘감긴 양팔을 들어 올리며 고된 독무를 연기하는 스파르타쿠스의 춤에서 드러나는 남성적 강인함은 그리고로비치의 창작 경향을 특징짓는 주된 요인이다. 제니퍼 호퍼스는 이러한 스파르타쿠스의 자기희생적 투쟁이 장엄한 집단무와 교차되면서 시민적 자부심을 극단적으로 가시화하고 있으며, 이는 또 다른 볼쇼이 방식의 ‘체육주의’(athleticism) 발레라고 규정한다.³⁹⁾

역할을 연기하면서 큰 화제가 되기도 했다. 그러나 『스파르타쿠스』가 그 예술성과 대중성을 획득한 것은 훗날 새롭게 창작된 유리 그리고로비치의 버전이다. 그는 1968년 4월, 10년간 대중에게서 잊혀졌던 『스파르타쿠스』를 개작하여 다시금 선보였고, 이 작업에 무대미술가 비르살라제(С. Вирсаладзе)가 합류하여 장엄한 무대 분위기를 연출하는 데 힘을 보탰다. 또한 주역 무용수로는 스파르타쿠스역의 바실리에프(В. Васильев)와 크라수스(Красс)역의 리에파(М. Лиепа)가 열연했고, 프리세즈카야의 뒤를 이어 ‘러시아 발레의 전설’로 발레 역사에 이름을 남긴 예카테리나 막시모바(Е. Максимова)가 프리기야(Фригия)의 역할을 맡아 연기했다. Дубкова 286 참조.

39) Homans 388.



사진 11 [스파르타쿠스]



사진 12 [스파르타쿠스]

그렇다면 현시대 최고의 안무가로 인정받고 있는 그리고로비치의 발레 스타일은 어떤 심미적 특수성을 지니는가? 그것은 유럽 전통의 형식과 모티프를 총체적으로 흡수했던 페테르부르크 발레와는 전혀 다른 ‘강렬함’⁴⁰⁾이다. 대다수의 발레비평가들이 그리고로비치의 작품을 마린스키의 서정적 하모니, 우아함과 세련미에 대한 저항이자 마린스키가 지향했던 유럽적 경향에 대한 거부라고 지적하듯이, 그리고로비치는 초기 소비에트 발레의 전통을 차용, 변형함으로써 유럽이나 페테르부르크 등 외부 영향에서 탈피한 볼쇼이발레만의 독자적 예술 경향을 확립하고자 했다. 물론 이와 관련하여, 서구의 비평가들 중에는 그리고로비치의 볼쇼이 발레를 초기 소비에트 발레의 탈예술적 경향, 즉 “체육주의”, “반항적 슬라브 예술형식”을 계승했다며 비판적 견해를 드러내기도 한다.⁴¹⁾ 소비에트 발레 『볼트』에서 처음으로 등장한 남성 코르 드 발레를 체계화시켰다거나, 관객들의 이목을 집중시키기 위해 서커스를 연상시키는 고난이도의 아크로바틱 안무들을 창작했다거나, 투쟁하는 인물들을 내세워 영웅주의 의식을 일관되게 드러내고 있다는 부분이 비판의 대상이 된 것이다.

그러나 또 다른 관점에서 보면, 그리고로비치가 실천한 소비에트 발레의 계승은 오늘날 볼쇼이 발레가 세계 최고의 자리를 점유하는 데 가장 큰 동력으로 작용했다고 볼 수 있다. 그가 갖고 있었던 소비에트 발레 유산에 대한 긍정적 태도는 일련의 틀에 얽매이지 않는 다양한 소재의 포착, 엄격하게 통일된 군무와 화려한 디베르티스망의 삽입, 갈등과 긴장감 속에서 연출되는 극적 전개를 가능케 한 주된 원인이었다. 비예술적 요소로 간주

40) Ванслов 357.

41) Номанс 393.

되었던 초기 소비에트 발레 양식의 특수성은 그리고로비치의 작품세계 속에서 재해석, 재예술화되어 혁신의 요소로 작용했고, 불쇼이 발레만의 고유한 스타일로 확립된 것이다. 즉 혁명 발레는 긍정과 부정의 상이한 비평적 견해에도 불구하고 그리고로비치에 의해 새로이 예술성을 획득하였고, 혁명 발레의 심미성은 그의 다양한 작품 속에 투영되어 오늘날 세계 발레를 선두하는 불쇼이 발레의 특색과 개성으로 여겨지고 있다.

5. 결론

지금까지 20세기 초반 정치혁명과 발레예술 사이에 발생하였던 상호작용의 과정 속에서 러시아 발레가 실천했던 혁명적 시도들을 살펴보고, 이 시기에 형성된 소비에트 발레 미학의 특징들을 조명하였다. 또한 소비에트 발레를 초기와 후기로 구분하여 이를 비교적 관점에서 해석함으로써 초기 소비에트 발레의 현대적 의의를 모색하고자 시도해 보았다.

혁명기에 접어들어 ‘전체주의 문화적 구성물’ 또는 ‘부르주아적 향락주의’로 규정되면서 첼폐의 위기를 맞게 된 러시아 발레는 티호미로프, 라쉴린, 골레이조프스키, 로푸호프 등과 같은 발레마스터들이 새로운 독자적 양식을 모색하면서 이전과 전혀 다른 국면으로 진행된다. 새로운 소비에트 발레양식이 적용된 작품들은 1930년을 전후한 시기에 집중적으로 창작되었다. 이 시기에 발레마스터들과 무용수들은 환상적 발레라는 허구적 세계로부터 현실의 세계 속으로 들어가 발레의 근본적 변혁을 위한 행동에 참여했다. 대중성과 이념성을 모두 인정받기 위해 이들이 했던 고민과 시도들은 유럽식 부르주아 발레에서 소비에트식 프롤레타리아 발레로의 이행을 위한 발걸음이었으며, 이는 향후 소비에트 발레의 발전 방향을 제시하는 데 중요한 역할을 담당했다.

이들이 확립한 초기 소비에트 혁명 발레의 특징은 우선적으로 발레 양식적 측면에서 나타난다. 바로 20세기 초반 발레 뤼스에 의해 철저히 배제되었던 고전적 형식들이 다시금 차용되었다는 것이다. 소비에트 발레가 지녔던 일차적인 목적은 발레의 대중화였으며, 이를 위한 실천적 방법으로 발레마스터들은 고전발레를 특징짓는 요소들을 부활시켰다. 달리 말해 소비에트 발레는 20세기 초 포킨에 의해 양식화된 다양한 모더니즘적 형식들로

부터 이탈하게 되었고, 고전주의적 양식으로 일정부분 되돌아갔다고 볼 수 있다.

두 번째 특징은 소비에트 시대에 들어와 발레마스터들은 ‘아크로바틱적 안무’를 본격적으로 도입하여 체계화시켰다는 점이다. 소비에트 사회에서는 혁명 사상과 지식뿐만 아니라 건강한 체력이 모든 사회주의적 인간이 갖추어야 할 하나의 필수 조건이었으며, ‘체육화된 발레’를 통한 스포츠 이념의 교육은 올바른 사회주의적 인간상을 국민들에게 교육시키기 위한 방법으로 활용되었다.

또한 주제와 관련해서는, 집단적 노동의식과 사회 중심의 인간관이 발레 분야에도 적용되어, 작품의 주체가 개인에서 집단으로 부각되었다. 이 시기의 발레 작품들은 대체적으로 소비에트 인간이 준수해야 할 사회적 책임의 문제를 형상화하면서 개개의 구성원들의 동참과 단결을 강조하는 메시지를 담고 있었다.

이와 같은 소비에트 발레의 모든 특징적 요소들은 발레마스터들이 사회주의 건설에 절실히 요구되는 사회주의적 삶의 지침을 발레 용어로 대신하고자 노력했다는 사실을 보여주고 있으며, 이는 소비에트 발레의 존재 목적과 이유를 설명해주는 부분이다. 즉 사회주의 이데올로기에 입각한 혁명 발레는 예술을 통해 민중들의 정치적, 문화적 계몽을 촉진시키려는 정부의 의도가 반영된 결과물이었던 것이다. 이와 관련하여, 발레비평계에서는 그 창작 의도와 존재 목적에 주목하면서 초기 소비에트 발레를 ‘예술성이 부재한 예술’로 간주했고, 소비에트 발레는 오랜 시간동안 프티파의 고전발레와 디아길레프의 모던발레의 그늘에 가리어 조명 받지 못했다. 실제로 프티파의 작품들이 아직까지 세계 3대 걸작으로 평가되고 있다는 사실과 1927년 자취를 감춘 발레 뤼스의 업적이 확대되어 현대 발레의 모태가 되고 있다는 점을 상기해보면, 초기 소비에트 발레가 갖는 오늘날의 위치는 참혹하기까지 하다. 그러나 소재의 다양성, 군무의 통일성, 극적 긴장성 등 현재 볼쇼이 발레단의 작품세계를 특징짓는 중심 요소들은 당시 비평계에서 실패의 원인으로 여겨졌던 혁명 발레의 유산이며, 따라서 초기 소비에트 발레가 세계 발레 역사에 미친 영향이 결코 적다고는 볼 수 없을 것이다. 초기 소비에트 발레의 심미성은 1960년대에 이르러 세계 최고의 자리를 점유했던 볼쇼이 발레 경향의 출발점으로 기능했으며, 이는 러시아 발

레가 또 다른 고유한 세계로 나아갈 수 있는 창조적 동력이 되었다는 점에서 그 의미가 매우 크다고 볼 수 있다.

참고문헌

1. 모리카와 사다오 외. 스포츠의 정치학 임태성, 손환 공역, 서울: 홍경, 2004.
2. 수잔 매닝. 현대무용의 미학과 비평 1. 김태원 편역. 서울: 현대미학사, 2003.
3. 수잔 오. 김채연 역. 발레와 현대무용. 서울: 시공사, 2004.
4. 신혜조. “니진스키 발레의 미적 근대성과 전위성: 『유희』를 중심으로,” 노어노문학. 26권. (2014): 403-429.
5. 우주형. “러시아 구성주의 연극의상에 관한 연구,” 한국의류산업학회지. 6권. (2004): 153-162.
6. Асафьев Б., Бондаренко Ф. ред. Большой театр Союза ССР. М.: Издание государственного ордена Ленина академического большого театра СССР. 1947.
7. Бахрушин Ю. История русского балета. М.: Советская Россия. 1965.
8. Ванслов В.В. Искусств прекрасный мир. М.: Памятники историческому мысли. 2011.
9. _____. В мире балета. М.: Анита Пресс. 2010.
10. Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство. 1981.
11. Горький А.М. ред. Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. М.: Советский писатель. 1990.
12. Гусарова А. Мир Искусства. Л.: Художник РСФСР. 1972.
13. Добровольская Г. Федор Лопухов. Л.: Искусство. 1976.
14. Дубкова С. Жар-птица: балетные сказки и легенды. М.: Белый город. 2009.
15. Захаров Р. Слово о танце. М.: Молодая гвардия. 1977.
16. _____. Записки балетмейстера. М.: Искусство. 1976.
17. Куранов В.Л. Воспоминания о танце. М.: Канон-плюс. 2006.
18. Кулегин А.М. “Матильда Кшесинская против Владимира Ленина,” Вестник академии русского балета им. А.Я Вагановой. No.6(41). СПб: 2015. 112-120.

19. Красовская В.М. Русский балетный театр начала 20 века. СПб.: Изд. Лань; Изд. Плагета музыки. 2009.
20. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство. 1966.
21. Пантин И.К. Русская революция. М.: Летний сад. 2015.
22. Розанова Ю., Разумова С. сост. Балетное либретто. М.: Музыка. 2002.
23. Рафалович В., Кузнецов Е. ред. История советского театра: Очерки развития. Л.: ГИХЛ. Т.1. 1933.
24. Свиньин В., Осеев К. сост. “Балетная фальшь. О балете «Светлый Ручей»,” Сталинские премии. Две стороны одной медали: Сб. документов и художественнопублицистических материалов. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2007. 53-55.
25. Слонимский Ю. Советский балет. М.: Искусство. 1950.
26. Соколов-Каминский А. Советская балетная школа. М.: Знание. 1983.
27. Суриц Е., Белова Е. сост. Балетмейстер А.А. Горский. СПб.: Дмитрий Буланин. 2000.
28. Худеков С.Н. Искусство танца: история, культура, ритуал. М.: Эксмо. 2010.
29. Юфит А.З. Революция и театр. Л.: Искусство. 1977.
30. Nomans J. Apollo's Angels: A History of Ballet. New York: Random House Trade Paperbacks, 2010.
31. Garafola L. The Ballet Russes and It's World. Yale University Press, 1999.
32. http://worldartdalia.blogspot.kr/2012/07/blog-post_5114.html (검색일: 2016.09.27.)
33. <http://velikayakultura.ru/russkiy-balet/gorskiy-i-fokin-reformatryi-russkogo-baleta-v-nachale-20-veka> (검색일: 2016.08.03.)
34. <http://www.musiccritics.ru/?readfull=5548> (검색일: 2016.08.01.)

Abstract

This paper examines the changes witnessed in the field of ballet during the post-Revolution period from the late 1920s to 1930s with a focus on the Russian Revolution in 1917 from the perspective of continuity with the Soviet Union's revolution ideology and highlighted significance of ballet in the revolutionary period from the contemporary context.

During the early 20th century, the beginning of the Revolutionary Period, Russian ballet was regarded as a component of totalitarian culture and was in danger of being abolished. To overcome such a gloomy outlook, ballet masters, including Tihomirov, Lachlin, Goleizovsky, and Lopukhov, explored new modes of ballet. Their attempts helped open the door to proletariat ballet which focused on the lives of the public, and targeted the public as the audience. Through their efforts, ballet was brought back to the hands of the public who were not able to afford the extravaganza called 'ballet' in their daily lives. The novel modes of ballet, as created by those ballet masters, were characterized by the tendency to return to classical ballet modes, the adoption of acrobatic choreography, and a collective ideology. The distinct features of Soviet ballet had a tremendous influence on the Moscow Bolshoi Ballet, which was led by Yuri Grigorovich in the period that followed (1960s to 1980s), in its endeavor to build unique creative world. Therefore, the exploration of the Soviet ballet aesthetics in this study would be indispensable for understanding the aestheticism of Russia's Bolshoi ballet, which has played a pivotal role in world ballet to date, by going beyond the contemplation of the ballet of the past.

Key words: Russian Revolution, Soviet ballet, Bolshoi ballet, V. Tihomirov, L. Lachlin, K. Goleizovsky, F. Lopukhov

주제어: 러시아 혁명, 소비에트 발레, 볼쇼이 발레단, 티호미로프, 라쉴린, 플레이조프스키, 로푸호프