

# 미셸 포킨(Michel Fokine)의 작품에 내재된 문화의 교섭과 혼종적 특징 연구<sup>†</sup>

- 발레 뤼스(Ballet Russee)의 초기 활동을 중심으로

한지영\* 이화여자대학교

**초록** 본 연구는 발레 뤼스의 초기 작품에 나타난 문화의 교섭과 혼종적 특징을 알아보는데 목적을 두고, 발레 뤼스의 첫 번째 안무가인 미셸 포킨의 네 작품을 분석하였다. 작품에서 발견되는 문화의 교섭과 혼종적 특징은 이국적 정취가 가미되거나 러시아적 색채가 도입된 작품으로 구분하여 논의하였으며, 결과는 다음과 같다. 첫째, 작품의 주제로는 팜프 파탈의 호색적인 내용이나 러시아의 향수를 불러일으키는 소재가 사용되었다. 둘째, 무대 미술에는 풍부한 색채사용과 독특한 색의 조합이 강조되었다. 셋째, 의상이나 소품은 이국의 지역적·문화적 특성이 반영되거나 러시아 토착문화에서 영감을 받았다. 넷째, 무용수의 동양적 이미지가 강조되고 새로운 발레 캐릭터를 제시했다. 이러한 작품의 특징은 이국주의가 중대된 파리의 유행을 부추겼고, 발레 뤼스 초기 정체성 확립에 큰 역할을 했다.

**주요어** : 발레 뤼스, 미셸 포킨, 문화교섭, 문화혼종, 세르게이 디아길레프

## I. 서론

본 연구는 발레 뤼스(Ballet Russes, 1909~1929)의 초기 작품에 나타난 문화의 교섭과 혼종적 특징에 관한 연구로, 발레 뤼스의 첫 번째 안무가인 미셸 포킨(Michel Fokine, 1880~1942)의 대표작을 중심으로 논의하였다. 발레 뤼스는 1909년 러시아의 상업적 예술 기획자 세르게이 디아길레프(Sergei Diaghilev, 1872~1929)에 의해 결성된 단체이다. 디아길레프는 파리에서 회화와 음악을 중흥무진하며 활발히 활동한 자신의 경험을 바탕으로 “다양한 분야에 걸쳐 예술가들의 능력을 한 무대에 총집결시키는 데는 발레만한 장르가 없다는 판단(전원경, 2005, p. 110)”을 하고, 당대 최고의 무용수들과 음악가, 미술가를 파리로 이끌었다.

발레 뤼스는 1909년 당시 정치적 안정과 경제적 풍요가 무르익고 예술적 발전이 한창이었던 프랑스 파리에서 첫 선을 보여 큰 성공을 거두었다. 직전까지 프랑스의 발레는 낭만발레(Romantic Ballet)가 쇠퇴하면서 예술적인 비전을 잃은 상황이었었는데, 발레 뤼스의 독특한 무대는 주제, 음악, 의상과 무대 디자인 면에서 서유럽의 전통을 넘어서는 것이었을 뿐만 아니라, 러시아에서 구축한 고전적 기법과 체제를 타파한 새로운 발레였다. 그 결과 유럽 사람들에게 발레 뤼스의 발레는 ‘루이 14세의 치세, 파리의 낭만 시대, 그리고 최근의 러시아 프티파 시대에 볼 수 있었던 작품들을 능가하는 발레적 여흥거리(조앤 카스, 1993, p. 212)’가 되었다. 당시 파리의 관객은 발레 뤼스에 “매혹적인 러시아인들의 침공”(William C. Carter, 2013, p.491)이란 찬사를 보냈고, 작품에 동원된 화려한 무대장치와 의상이 새삼 오리엔탈리즘 열풍을 불러일으킬 정도(메리 매콜리프, 2014, p. 326)로 발레 뤼스의 무

<sup>†</sup> 이 논문은 이화여자대학교 대학원 무용학과 2021학년도 박사학위 청구논문 “발레 뤼스(Ballet Russes)의 초기 활동에 나타난 예술적 특성 연구 : 벨 에포크 시기를 중심으로”(2021) 중 일부를 발췌하여 수정 및 보완한 것임

\* 이화여자대학교 무용학 박사, gks09271@naver.com

대가 극장계, 패션계, 실내 장식 분야에까지 영향을 미쳤다. 이에 따라 본고는 발레 뤼스의 초기 작품이 가지는 예술적 특징과 의미가 러시아의 예술적 성취와 프랑스 파리의 도시적 취향이 상생한 결과라는 전제로부터 출발한다.

연구 대상인 포킨의 네 작품, 「클레오파트라 (Cléopâtre)」(1909), 「셰헤라자데 (Scheherazade)」(1910), 「불새 (Fire Bird)」(1910), 「페트루슈카 (Petrushka)」(1911)는 발레 뤼스의 초기 2년에 안무된 것으로, 모두 유럽인들의 호기심을 불러일으키는 이국적이고 러시아적인 특징을 가진다. 여기서 이국적인 색채란 ‘타타르(Tatar)족의 지배와 강제 서구화에 대한 저항에서 비롯된 러시아 민족적 유산이자, 유라시아로 혼합된 러시아인의 정체성(Lynn Garafola, Nancy Van Vorman Baer, 1999, p. 118)’이라 할 수 있다. 따라서 파리 시민들은 발레 뤼스의 공연을 이국 또는 동양의 독특한 것이자, 흥미롭고 이색적인 볼거리로 향유하고 소비하였다. 이러한 무대 스타일은 당시 서유럽인들 사이에서 유행처럼 퍼진 오리엔탈리즘(orientalism)과 동떨어진 것이 아니어서 전자가 후자처럼 소비되거나 후자가 전자에 영감을 주기도 하였다. 이렇게 패션과 의상 디자인, 실내장식, 그리고 광고 등에서 수없이 모방되었을 정도로 대중의 취향에 부합한 발레 뤼스는 “이국성의 새로운 시대(게일 해리스 로먼, 버지니아 헤이글 스타인 마퀴트, 1992, p. 30)” 속에서 이른바 “발레 뤼스 스타일”이라는 하나의 유행을 창조하였다 할 수 있다.

다시 말해 발레의 종주국인 프랑스인들의 시선에서 포킨이 안무한 발레 뤼스의 작품들은 자신들의 예술인 발레에 타국의 문화가 결합한 것이라 할 수 있으며, 이로부터 본 연구는 네 작품에서 드러난 “문화교섭(cultural interaction)”의 과정과, “문화혼종성(cultural hybridity)”의 특징을 읽어내고자 한다. 문화교섭은 ‘두 개의 문화권의 가치, 규범, 생활양식, 그리고 구체적인 문화적 양식 속에 문화가 상호작용하고 교차하여 혼종적 문화 형태를 보인다는 것을 의미(이수안, 2013, p. 187)’한다. 그리고 문화혼종이란 문화의 다양한 혼합을 의미하는데, 이에 대한 논의의 핵심 개념으로는 혼종성, 혼종화, 혼종문화가 설명 대상에 있어서 약간의 차이를 보이고 있다. 정리하자면 ‘혼종성’은 문화 간의 ‘교섭’을 중요 성분으로 갖는다(박민수, 2015, p. 31).

따라서 본고는 발레 뤼스의 러시아적 기질과 프랑스 파리의 도시적 특성이 맞물리는 교차점에서 포킨의 작품을 다룬다는 점에서 문화연구적 시선을 무용학에 적용한 것이라 할 수 있다. 특히 포스트식민 이론가인 호미 K. 바바(Homi K. Bhabha)의 혼종성 이론에 따르면, 문화란 결코 통일적이고 확정적인 경계와 함께 전승되고 유지되는 것이 아니라, 차이들이 벌이는 교섭(negotiation)의 장(field)이다(박민수, 2015, p. 30). 차이와 교섭의 과정을 발레 뤼스에 적용해보면, 첫째, 프랑스 관객의 시선에서 발레 뤼스는 타자이며, 둘째, 발레 뤼스의 출현은 프랑스로부터 건너온 발레를 다시금 프랑스로 역수출한 상황이라 할 수 있으며, 셋째, 발레 뤼스의 성공은 프랑스의 시대적·문화적 분위기와 상호작용하여 이뤄낸 것이다. 나아가 혼종성은 주체에 대한 기존 이해에도 변화를 가져올 수 밖에 없다(박민수, 2015, p. 34)는 바바의 견해를 상기해 볼 때, 작품에 내재된 이국적 특징과 이에 대한 프랑스 관객의 반응을 교차하여 살피는 본고의 시도는 포킨의 예술적 업적을 밝히는데 보탬이 될 수 있을 것이다.

연구의 방법은 국내외 자료를 토대로 한 문헌연구로서, 디아길레프의 업적에 대해 예술, 기업, 관객을 중심으로 분석한 린 가라폴라(Lynn Garafola)의 『The Ballet Russes and Its World』(1999), 프랑스 언론 자료를 근거로 발레 뤼스에 대한 파리 시민들의 반응을 서술한 데비니아 케디(Davinia Caddy)의 『The Ballet Russes and Beyond』(2012), 발레 뤼스에 관한 연구에서 가장 많이 인용되고 있는 피터 리이븐(Peter Lieven)의 『The Birth of Ballet-Russes』(1973)를 주요한 참고자료로 활용하고자 한다. 이와 더불어 뉴욕대학교 ‘발레와 예술 센터(The Center for Ballet and the Arts, New York University)’의 설립자인 제니퍼 호먼스(Jennifer Homans)의 『Apollo’s Angel: a history of ballet』(2010)는 방대한 양의 발레 역사 연구서로, 발레 뤼스를 포함한 전후 맥락을 탐구하는데 참고하였다.

본 연구 전개에 있어 먼저 포킨의 작품에 나타난 문화 교섭과 혼종 현상으로서 발레 뤼스의 배경인 러시아 제정 발레의 쇠락과 이국주의가 증대된 프랑스 파리의 사회문화 현상을 이론적 배경으로 고찰할 것이다. 이어 포킨의 네

작품은 이국적 정취가 가미된 것과 러시아의 색채가 도입된 것으로 나누어 논의하고자 한다. 작품분석은 주제, 플롯, 안무, 음악, 무대미술을 종합적으로 살펴볼 것이며, 이를 통해 이국적이고 러시아적인 특징이 어떻게 도입 및 구현되었는지 진단하고자 한다. 이로써 이색적인 볼거리로 소개된 발레 뤼스의 발레에 대한 동시대 파리 관객의 반응을 파악함으로써, 발레 뤼스의 작품이 파리 대중이 이국주의 취향과의 관계성을 통해 소비된 문화상품이었다는 점을 고찰하고자 한다. 지금까지 미셸 포킨에 관한 많은 선행연구들이 그의 안무성향을 바탕으로 발레개혁과 모더니즘적 특성을 밝혀왔다는 점과 비교해볼 때, 본 연구는 포킨의 작품을 러시아와 프랑스 두 문화 사이에서 발생한 새로운 문화적 표현으로 바라봄으로써 포킨의 작품에 대한 새로운 시선을 제시할 수 있을 것이라 사료된다. 나아가 본 연구의 관점은 발레 뤼스가 확립한 이국적 정체성을 이해하는 단초를 마련해 줄 수 있다는 점에서 의의 지닌다.

## II. 이론적 배경

본 절에서는 발레 뤼스와 당시 파리의 사회문화적인 상황 상호간의 영향을 고려하여 발레 뤼스의 등장과 예술 활동의 행적을 추적하는 동시에 그 안에서 발레 뤼스의 정체성과 가치를 파악하고자 하였다. 이를 위해 발레 뤼스의 민족적 유산이자 뿌리인 러시아 발레를 선행적으로 살펴보고, 미국의 무용 역사가 린 가라폴라(Lynn Garafola, 1946~)가 “파리는 발레 뤼스의 출생지(Lynn Garafola, 1989, p. vii)”라 언급했듯이, 이들의 주무대인 프랑스 파리의 상황을 고찰하고자 한다.

### 1. 러시아 제정 발레의 쇠락

러시아의 발레는 18세기 초반 표트르 1세(Pyotr I, 1672~1725, 재위 1721~1725)가 내세운 개혁정책의 일환으로서 서구의 수입품으로 도입되었다. 18세기 중반부터 약 한 세기 간 러시아의 발레는 황실의 지원을 통해 예술형식으로서 모습을 갖추게 되었으며, 19세기 후반에 이르러 고전발레(classic ballet) 양식이 구축된다. 이는 예술적으로는 프랑스에서 구축된 낭만발레(romantic ballet) 이후 새로운 발레 양식이라 할 수 있으며, 기법상 “명료성과 조화, 대칭, 질서 같은 형식적 가치들에 주안점을 두는(김말복, 2003, p. 142)” 경향이 두드러졌다. 사회적으로는 황실의 중심예술로, 당시 엄청난 수의 무용수들과 방대한 자원으로 지탱되고 있던 러시아 황실 발레단의 규모에 맞게 환상적이고 사치스러운 행사로 확장되었다.

제국 스타일을 발레 무대에 완벽하게 녹여낸 프티파의 고전발레는 ‘농노제와 전제정치, 상트페테르부르크와 외국 문화의 위세 · 위계 · 질서, 그리고 동양적인 민속 형식들과의 긴장이 고조되고 있던 제정 러시아와의 지속적인 충돌과 얽힘을 통해 철저히 러시아적인 예술로 발전한 것이었다(Jennifer Homans, 2010, p. 288).’ 그러나 19세기 후반, “발레광(Balletomane)”을 출현시킬 정도로 절정기를 맞이했던 고전발레는 국가의 정치사회가 변화하자 이와 맞물려 막을 내리게 된다. 러시아의 군사력이 유럽에 크게 뒤편이 드러난 크림전쟁(1853~1856)을 계기로 개혁의 물꼬가 터졌고, 이 영향으로 사회 전반은 전제권력과 혁명가들의 정면대결로 치달아갔기 때문이다. 1881년 극심한 반동정치가 펼쳐지는 가운데 ‘인민의 의지’ 당원에 의한 알렉산드르 2세(Aleksandr II, 1818~1881, 재위 1855~1881)가 암살된다. 이렇게 러시아 제정 사회의 쇠락은 필연적으로 “귀족적 원리를 대변한(Jennifer Homans, 2010, p. 289)” 고전발레의 입지를 약화시켰다. 즉 세기말 러시아는 ‘프랑스 궁정 발레의 부활’이라 할 만큼 제국의 화려함을 그대로 재현한 고전발레가 생존가능성을 잃은 때였다. 고전발레의 쇠퇴기는 러시아 발레의 신세대가 활약한 발레 뤼스의 결성 배경이라 할 수 있다.

그렇다면 약 2세기에 걸쳐 전개된 러시아 발레의 역사적 흐름 속에서 발레 뤼스의 위치는 어디이며, 이들은 무엇을

변화시켰는가? 20세기 초에 등장한 발레 뤼스는 붕괴 직전이었던 제정 러시아에서 고전발레가 나아갈 길을 잃고 쇠퇴하고 있을 때 러시아의 구체제에서 교육받은 마지막 세대의 예술가들이 유럽으로 시선을 돌려 러시아의 발레사를 이어가고자 했다. 발레 뤼스의 기원과 민족적 뿌리는 러시아였지만, 이 단체는 러시아의 변화하는 정치사회에 대응하여 새롭게 만들어진 것이었다. 발레 뤼스의 초기 구성원인 미셸 포킨, 안나 파블로바(Anna Pavlova, 1881~1931), 타마라 카르사비나(Tamara Karsavina, 1885~1978)는 1905년 피의 일요일 사건을 직접 경험했고, 디아길레프는 제정 사회가 붕괴 직전이라고 판단해 러시아가 아닌 서방으로 눈을 돌렸다(Jennifer Homans, 2010, p. 294). 따라서 러시아 발레의 역사적 흐름으로 볼 때 발레 뤼스의 출범은 크게 두 가지 측면에서 그 의미를 정리 할 수 있다.

첫 번째로 민간 발레단으로 탄생한 발레 뤼스는 무너져가는 제정 사회를 바탕으로 출현한 단체인 만큼, 단체의 기획과 작품의 예술적 스타일면에서 ‘제정 발레와의 결별’을 의미한다고 볼 수 있다. 전제군주제(despotic monarchy)라는 특수한 사회적 맥락에서 구축된 제정 발레는 제국의 지명도 높은 사람과 궁정 고위 관리 등 사회적인 만족도를 충실히 반영했다. 프티파의 대표작인 「백조의 호수 (*Swan Lake*)」(1895)나 「잠자는 숲속의 미녀 (*The Sleeping Beauty*)」(1890)에서 볼 수 있듯이, 작품의 거대한 규모와 엄청난 수의 무용수를 계급구조에 따라 배열한 방식 등은 고전발레와 제정 러시아가 공유하는 이미지라 할 수 있다. ‘러시아 황실은 초기에 의상, 무대장치, 춤, 음악을 발레 뤼스에 무료로 대여해 주었지만, 이런 국가의 후원은 점점 줄어들었다(Jennifer Homans, 2010, p. 313).’ 이것이 발레 뤼스가 전적으로 황실의 취향과 지원, 그리고 통제로 만들어진 제정 발레와 구분되는 지점이다. 다시 말해 발레 뤼스가 황실로부터 자유로울 수 있었던 이유는 이들의 활동이 제국 극장의 비호를 받는 국가적 차원의 것이 아니라, 개인에 의해 조직된 단체라는 점에 기인한다.

두 번째로 발레 뤼스가 순전히 러시아 예술가들로 구성됐다는 것으로부터 ‘러시아 발레의 완성’이라는 의미를 찾을 수 있다. 러시아 발레 역사상 초빙된 외국 발레 마스터들은 러시아 스타일의 발레를 꾸준히 제작해 왔다. 예를 들어 디델로(Charles Didelot)가 창작한 「불새 *The Fire-bird*」(1822)와 「카프카스의 포로 (*The Prisoner of the Caucasus*)」(1823)는 러시아의 민담이나 시를 모티브로 한 최초의 러시아적 주제의 발레라 할 수 있으며, 1860년대 생 레옹(Saint Léon)은 러시아 동화나 푸슈킨(Aleksandre Sergeevich Pushkin, 1799~1837)의 시에서 영감을 받아 「곱사등이 망아지 (*The Little Humpbacked Horse*)」(1864)와 「황금 물고기 (*The Golden Fish*)」(1867)를 창작했다(Jennifer Homans, 2010, pp. 257-263). 그러나 발레 뤼스는 러시아인이 자체적으로 그들의 발레를 제작했다는 점에서 이전 보다 한 단계 더 진보한 것이었다. 그러므로 발레 뤼스는 차기 러시아 발레를 이끌 세대가 교체되었음을 가리키는 동시에 이들이 스스로 자신들의 역사와 민족적인 정서를 바탕으로 발레를 만들었다는 점으로부터 발레의 러시아화를 위한 노력이 결실을 맺은 것이라 바라볼 수 있다.

## 2. 프랑스 파리의 이국주의적 취향

발레 뤼스가 처음 등장한 20세기 초 프랑스 파리의 가장 두드러진 사회문화적 현상으로는 ‘이국주의(exoticism)’가 증대된 것을 살펴볼 수 있다. 이국취미로 번역되는 이것은 ‘외국의, 외래의’란 뜻의 그리스어 엑소티코스(exotikos)에서 유래한 것으로, ‘그 어원에서 ‘외부’ 즉, ‘여기와 다른 그 곳’이라는 의미를 내포하고 있다(Frederik N. Bohre, 2003, p. 10)’. 외국에 대한 프랑스인들의 관심은 오랜 역사를 가진다. 그러나 이 시기 이국주의가 더욱 발전된 요인으로는 두 가지를 꼽을 수 있다.

첫 번째는 제국주의를 기반으로 한 프랑스 식민지 팽창정책의 영향이다. 프랑스에서 수차례 열린 만국박람회(Exposition Universelle)는 제국주의를 기반으로 한 식민지 팽창정책과 이국주의의 증대라는 사회문화적 분위기가 서로 연결되는 중요한 사회적 사건이다. 왜냐하면 만국박람회의 기획 의도는 “제국의 확대를 일체화(권재희, 2012, p. 182)”였으며, 전시라는 매체를 통해서 타문화와의 무역을 증진시켰기 때문이다. 만국박람회 기간에 여러



참가국은 국가관(pavillions)에서 자신들의 문화를 알렸다. ‘각 참가국의 문화적 특징을 나타낼 수 있는 국가관은 만국박람회의 핵심적인 부분으로서, 박람회가 자국의 특성을 전시하는 국제적인 플랫폼이 되었다.(박윤옥, 2019, pp. 101-102)’ 전 세계를 손님으로 맞이한 1900년 파리 만국박람회에 이르러서는 총 41개국에 참가하였으며, 그 중에는 아프리카, 카브리해, 태평양 및 동남아시아의 프랑스 식민지를 위한 국가관이 따로 마련돼 이국적인 지역 제품과 문화를 강조했다(이지은, 2011, p. 227). 이렇듯 세계적 차원의 축제를 통해 수십 개의 나라의 문화가 프랑스에 소개되고, 프랑스 대중이 현지에서 다양한 이국의 문화를 직접 관찰하고 경험할 수 있게 되었다는 점에서 만국박람회는 이국주의가 강화된 당시의 사회문화적 분위기를 반영한다.

두 번째 요인으로는 교통·통신 기술의 발달을 지적할 수 있다. 1890년대에 이르러 프랑스 국토 전체를 촘촘한 그물망처럼 연결시킨 철도 시스템(데이비드 하비, 2003, p. 196)은 프랑스를 넘어 해외로까지 이어졌다. 대표적으로 1883년 6월 5일에 완공된 오리엔트 익스프레스(Orient Express)를 언급할 수 있다. 이는 여행객들을 운송하는 목적으로 개설된 유럽 최초의 대륙횡단 열차로, 최초의 노선길이는 2740km가 넘었다. 오리엔트 익스프레스는 파리에서 터키의 이스탄불까지 이어지는 노선을 통해 유럽과 아시아의 지리적 공간을 압축했다(Robert Curley, 2011, p. xiv). 따라서 오리엔트 익스프레스는 파리의 대중이 이국의 문화를 단순히 구경하는 데서 그치지 않고 직접 방문할 수 있는 기회를 제공했다는 점에서 이국주의의 강화와 밀접한 연관성을 가진다.

당시 이국주의의 증대가 더욱 중요한 의미를 갖는 것은 예술에서 이국적 소재가 단순히 작품의 주제에 머물던 이전의 시대와 달리, 작품의 양식에도 직접적인 변화를 초래할 만큼 예술에 깊숙이 침투했다는 것이다. 다시 말해 1789년 나폴레옹의 이집트 원정 때부터 시작된 “동양 르네상스(김중현, 2012, p. 90)”가 미지의 세계에 대한 호기심과 동경의 수준이었다면, 20세기 초에는 새로운 예술을 위한 수단으로서 적극적으로 활용된 것이다. 이렇게 이국에 대한 관심으로 인해 새로운 기법과 양식을 출현시킨 예술의 상황은 다양한 문화들이 계속해서 조우하고 혼합되면서 새로운 문화 산물이나 결과물들이 만들어지는 문화 교섭의 과정이자, 문화 혼종성으로 읽어낼 수 있다.

문화 교섭과 혼종에 관한 음악을 예로 들자면, ‘클로드 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862~1918)의 작품에 영향을 미친 지역은 크게 아랍, 동남아시아와 동아시아, 그리고 아프리카의 세 지역으로 나눌 수 있다(캐서린 카우츠키, 2017, p. 136).’ 이처럼 광범위한 지역에 걸쳐 영감을 얻은 드뷔시의 작품은 1889년 파리 만국박람회에서 경험한 이국적인 광경과 음향의 결과였다. 그는 박람회 당시 ‘베트남의 한 극장 악단이 연주하는 강한 징소리 효과를 내는 음악, 그리고 자바에서 온 한 가믈란(Gamelan) 앙상블의 5음만 사용하는 독특한 음계와 음영에 귀를 기울였다(알렉스 로스, 2007, pp. 71-72).’ 드뷔시의 초기 작품인 피아노곡집 「판화 (Estampes)」(1903) 중 1부 ‘탑(Pagodes)’은 인도네시아의 민족음악을 표현한 곡으로, “가믈란 합주 악기들의 소리를 서양악기로 충실히



그림 1. 폴 푸아레 도록



그림 2. 카츠시카 호쿠사이의 「하야 폭포」(1830)

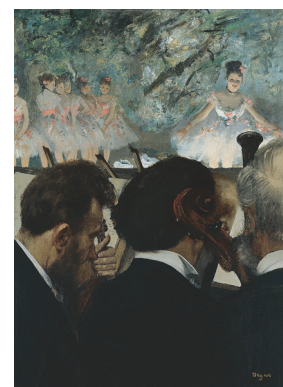


그림 3. 에드가 드가의 「오케스트라의 연주자들」(1872)

옮겨보려는 노력을 엿볼 수 있다(캐서린 카우츠키, 2017, p. 172).” 그 결과 검은 건반으로 이루어진 5음 음계가 등장하며, 이를 겹겹이 쌓아 동양의 탑을 음악적으로 이미지화하였다.

미술에서는 파리 만국박람회를 통해 크게 부각된 일본의 목판화인 우키요에(浮世繪)를 들 수 있다. 우키요에는 프랑스 예술가들이 ‘이 판화들 속에서 그들이 제거하려고 노력했던 아카데미한 규칙과 상투적 수법을 타개할 수 있는 새로운 전통을 발견하면서(이광래, 2016, p. 554)’ 프랑스 예술에 큰 영향을 미치게 되었다. 일본 미술은 동식물을 주제로 한 소재적 측면보다 구성적 측면이 많은 예술가들에게 영감이 되었다. 이를테면 대각선을 이용한 불안정한 평면 구도, 대상들의 비대칭적인 형상, 서구 회화의 전통적인 원근법과 달리 대상을 수직과 수평으로 배치하는 구성 방법 등이 있다. 일본 미술의 구성적 특징을 자신의 예술 양식으로 적절히 흡수한 화가로는 에드가 드가(Edgar De Gas, 1834~1917)가 있다. 그의 1872년 작품인 「오케스트라의 연주자들 (Orchestra Musicians)」에서 볼 수 있듯이, ‘무대와 오케스트라 단원석을 양분함으로써 관람자의 시선을 단원들과 같은 위치로 끌어들이는 효과를 발생시켰다(이광래, 2016, p. 541).’ 이는 스냅사진처럼 찰나의 동작과 조명의 즉흥적인 효과를 강조하기 위해 우키요에와 같은 평면적 접근을 시도한 결과이다. 이처럼 이국과의 지속적인 교류와 그로 인한 변화는 예술작품의 사례 이 시기의 유동적인 문화 정체성으로서, 새로운 형태의 예술에서 상이한 문화가 공존하는 혼종 문화의 생산이라 할 수 있다. 즉 20세기 파리의 이국주의의 증대는 어느 한 문화가 다른 문화로 병합되는 것이 아닌 문화 간 차이들이 벌이는 교섭의 장으로 이해될 수 있으며, 이는 문화의 혼종 현상으로 나아간다는 특징을 가진다.

### III. 미셸 포킨의 작품에 나타난 문화 교섭과 혼종 양상

앞서 살펴보았듯이, 발레 뤼스가 등장한 프랑스 파리는 외국과의 지속적인 교류를 통해 이국에 대한 실증적인 지식이 늘어남은 물론, 패션과 같은 대중의 유행에서 예술 작품에 이르기까지 타문화에 영향을 많이 받은 것이 특징이다. 그러므로 타문화와의 교섭을 통한 프랑스 문화의 혼종적 특징은 이국주의의 증대가 불러온 결과라 할 수 있다. 발레 뤼스의 초기 작품에서 발견되는 이국적 특성은 이러한 사회문화적 상황과의 관계 속에서 논의될 수 있다.

본격적인 논의에 앞서 유럽의 발레사에서 이국에 대한 관심은 끊임없이 이어져왔다는 점을 상기할 필요가 있다. ‘대발견의 시대(16-17세기)’ 이후 멀리 떨어진 이국의 이미지는 유럽 발레에서 통상적으로 등장했다. 그러나 이전까지 유럽발레에서 재현된 이국적 장면과 비교해 볼 때, 발레 뤼스는 러시아인으로 구성된 러시아 발레단으로서 유럽인들에게 타문화적인 이미지를 그들이 직접 제시했다는 근본적인 차이점을 가진다. 즉 발레 뤼스의 이국적 이미지는 유럽인들이 예술을 통해 타자를 재현 혹은 환기시키려는 관찰자적 시선이 아닌, 타문화 내부자의 시선이라는 것이다. 더욱이 발레 뤼스의 초기 작품들을 보면, 이들이 유럽 문화에 동화되려하기보다 오히려 이국적인 이미지를 강조하고자했음을 알 수 있다.

이렇게 볼 때, 파리에서의 발레 뤼스의 활동은 그 자체만으로 유럽과 러시아의 발레가 마주하는 문화의 다양성을 내포한다. 이를 바탕으로 문화의 교섭과 혼종이 이루어진 발레 뤼스의 작품은 구체적으로 ‘이국적 정취’와 ‘러시아적 색채’로 세분하여 각 특징이 작품 속에서 어떻게 나타나는지 분석해 보고자 한다. 이로써 발레 뤼스의 작품에서 이루어진 상이한 문화 간의 교섭과 혼종을 읽어내고, 이러한 특성이 파리에 어떠한 영향을 미쳤는지 알아보려 한다.

#### 1. 이국적 정취의 가미

##### 1) 「클레오파트라」

이국적 정취가 가미된 작품 중 첫 번째로 살펴볼 것은 이집트 문화의 표상을 발레화 한 「클레오파트라」이다. 이

작품은 발레 뤼스의 1909년 5월 개막 공연이 성공적으로 끝난 후, 6월 2일 두 번째 발레 프로그램에서 초연되었다. 미셸 포킨이 안무한 단막 작품이었으며, 무대미술과 의상에는 레옹 박스트가, 음악은 안톤 아렌스키(Anton Arensky, 1861~1906)가 편곡 및 작곡하였다. 하지만 정확히 말해 이 작품은 새로이 창작된 것이라기보다는 개작에 가까운 것이었다. 이것의 원전은 '1908년 3월 21일 상트페테르부르크 마린스키 극장에서 「이집트의 하룻밤 (*Une Nuit d'Egypte*)」이란 제목으로 공연된 작품이다(Davinia Caddy, 2005, p. 45).' 즉 발레 뤼스의 「클레오파트라」는 이전 러시아에서 공연된 작품을 여러 부분에서 수정 및 보완하여 완성도를 높인 것이었다.

먼저 「클레오파트라」의 대본은 이집트를 배경으로 두 젊은 연인인 타호르(Ta-Hor)와 아몬(Amon)의 이야기를 담고 있다. 이집트의 여왕인 클레오파트라의 아름다움에 사로잡힌 하인 아몬이 그녀와 밤을 보내는 대가로 죽음을 맞이하게 되자, 타호르가 연인의 시체를 찾기 위해 사원으로 돌아가는 장면으로 작품은 끝을 맺는다. 내용에서도 알 수 있듯이, 이 발레 작품에서 클레오파트라는 남자를 파멸로 이끄는 매혹의 여인이다. 역사적 인물인 클레오파트라를 관능적이고 치명적인 팜프 파탈 계열(*femme fatale*)의 여성으로 편입시킨 것은 당시 파리 예술계에서 흔하게 발견되는 소재였는데, 포킨의 발레는 이 같은 당대의 서구적인 시선과 어우러져 이국적 감성의 매력과 신비함을 증폭시켰다.

파리 관객들의 이목을 집중시킨 「클레오파트라」의 이국적 특성은 시각적인 측면에서 더욱 강조되었다. 그 이유는 무대미술의 색채와 무용수 이미지가 독특했기 때문이다. 레옹 박스트가 디자인한 무대장식은 '나일강을 둘러싸는 커다란 기둥들과 핑크색의 천으로 만들어진 거대한 것으로(제일 해리스 로먼, 버지니아 헤이글스타인 마퀴트, 1992, p. 30)', 이를 통해 이집트를 충실히 재현했다. '이 웅장한 무대 세팅이 파리에 심었던 인상은 너무나 강렬하여 이국주의의 새로운 시대를 활짝 열었다(리처드 버클, 1971, p. 280).' 또한 장식과 의상에서 보인 청색과 오렌지색의 조합, 그리고 다양한 보색들이 한데 어우러지는 무대는 과거 유럽의 발레 무대에서는 전혀 보지 못한 것이었다. 박스트의 대담한 색채 조합은 '표현주의와 야수파 등 20세기 미술의 다양한 조류를 혼합하여 만든 것으로(제일 해리스 로먼, 버지니아 헤이글스타인 마퀴트, 1992, p. 31)' 고대 이집트에 대한 그만의 독특한 해석이었다. 프랑스 소설가 조세핀 펠라단(Joséphine Péladin, 1858~1918)은 박스트의 디자인을 보고 "의상의 들라크루아(Eugène Delacroix)(Joséphine Péladin, 1911, p. 286)"라고 표현했는데, 이는 박스트의 작업이 풍부한 색채를 사용한 들라크루아처럼 찬란한 시각적 환희를 창조했음을 의미한다. 또한 「클레오파트라」가 공연된 시점부터 이집트 색과 이집트식 의상이 파리에 유행되었다(Huntly Carter, 1911, p. 521)'고 지적한 영국인 비평가 헌틀리 카터(Huntly Carter, 1861~1942)의 말을 통해 박스트의 호화로운 디자인이 당시 관객들에게 얼마나 큰 충격으로 다가갔으며, 이국에 대한 관심이 대단했던 프랑스의 취향을 독점했는지를 가늠해볼 수 있다.

무엇보다 파리의 관객들이 「클레오파트라」를 하나의 "특별한 예술적 사건(Davinia Caddy, 2005, p.44)"이라 평가한 결정적인 요인은 클레오파트라 역을 맡은 이다 루빈스타인에게 있었다. 루빈스타인에 관해 주목할 만한 것은 그녀가 러시아 황실 발레 학교의 전통적인 교육을 받지 않았으며, 황실 발레단에 소속되지 않은 비전문 무용수였다는 점이다. 그러나 루빈스타인은 이 모든 단점을 상쇄시킬만한 뛰어난 표현력의 소유자였다. 1908년 상트페테르부르크에서 「살로메의 일곱 베일의 춤 (*Salome's Dance of the Seven Veils*)」에 출연한 루빈스타인은 그 춤의 절정에서 '자신의 마지막 베일을 벗어 던지고 완전히 나체로 관객을 놀라게 하는 데 주저함이 없었고, 이것이 하나의 사건으로 급속히 전파되어 그녀가 파리에 도착할 무렵 이미 유명 인사가 되어 있었다(메리 매콜리프, 2014, p. 300).' 발레의 정형화된 기교를 뛰어넘는 루빈스타인의 표현력, 그리고 무대 위에서의 나체도 두려워하지 않는 그녀의 과감한 성격은 한 남자의 목숨을 앗아갈 정도로 치명적인 매력과 힘을 지닌 클레오파트라 역에 숨을 불어 넣었다.

알렉산더 브누아는 '파리를 흥분시킨 루빈스타인의 존재감은 당시 타호르 역의 여자 주역 무용수인 안나 파블로바를 가릴 정도였다(Alexander Benois, 1955, p. 241)'고 회고하였으며, 장 콥토는 그녀의 조각상 같은 몸에



대해 “코를 자극하는 이국적 향기처럼 관통하는 아름다움(Alexander Benois, 1955, p. 241).”라고 말했다. 또한 피터 리이븐은 루빈스타인의 신체를 중심으로 “그녀의 길고, 젊고, 날씬하고, 특이하게 각진 몸매는 이집트의 열은 부조에서 방금 내려온 것 같았다(Peter Lieven, 1973, p. 97)”고 묘사했다. 여기서 루빈스타인에 대해 연구한 데이비니아 케디는 리이븐이 “특이하다”고 표현한 이 부분에 주목하고 있는데, “그녀의 큰 키, 작은 가슴, 날씬한 엉덩이와 긴 다리를 지적하며 루빈스타인이 놀라운 시각적 이미지를 선보였다(Davinia Caddy, 2005, p. 45)”고 설명을 덧붙인다. 즉 그녀의 마른 신체 이미지는 서양인의 풍성하고 육감적인 신체 이미지와 대조를 이루며 강조된 것이다. 여성 무용수의 미적 기준에 개입된 서양인들의 시선은 19세기 동안 프랑스 시각 문화의 친숙한 비유였던 오리엔탈리즘과 맞물려 팜므 파탈을 재정의 한 것으로 사료된다.

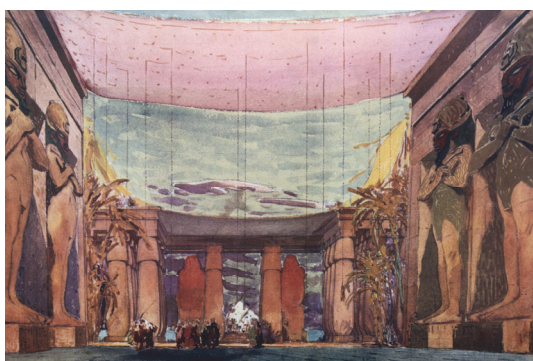


그림 4. 「클레오파트라」의 무대세트



그림 5. 클레오파트라 역의 이다 루빈스타인

## 2) 「세헤라자데」

「세헤라자데」는 포킨과 박스트가 함께한 또 다른 작품으로, 고대 이집트의 신비를 능가하는 페르시아 색채를 뽐내었다. 1910년 4월 6일 파리에서 초연되었으며, 립스키-코르사코프가 1888년에 발표한 동명의 교향시를 사용하였다. 이 음악은 페르시아 설화를 묶은 『아라비안나이트』(*The Arabian Nights' Entertainment*, 1885)로부터 영감을 얻어 작곡되었으며, 여주인공의 이름인 세헤라자데를 제목으로 붙였다. 그러나 포킨이 안무한 「세헤라자데」는 이것의 시원이 되는 문학작품, 그리고 코르사코프의 음악과 달리 기존 스토리를 그대로 따르고 있지 않다. 작품의 줄거리를 살펴보면, 첫 번째 장면은 샤리아르 왕과 그의 비호를 받는 조바이데가 모습이 보이고, 궁의 첩인 오달리스크(Odaliskues)들의 춤이 고대 국가의 신비로운 분위기를 재현한다. 이후 샤리아르 왕과 그의 동생인 샤 제망(Shah Zeman)이 궁을 잠시 비우자, 첩들은 내시 우두머리를 뇌물로 매수해 노예들이 갇혀 있는 3개의 문 중 2개의 문을 열어 노예와 쾌락을 즐긴다. 이어지는 두 번째 장면에서는 조바이데가 마지막 문을 열어 자신의 노예를 불러들이고, 그와 함께 정렬적인 파드되를 추는 부분이다. 그리고 조바이데와 그녀의 노예가 흥분에 찬 파드되로 절정에 다다르는 순간, 샤리아르 왕이 나타나 궁 안에 있던 첩들과 노예 모두를 가차 없이 처형하고, 뒤이어 희망이 없음을 깨달은 조바이데는 스스로 목숨을 끊는 세 번째 장면을 끝으로 막이 내린다. 이러한 플롯은 샤리아르(Shahryar) 왕이 잔악해진 사건, 즉 왕비 조바이데(Zobeide)가 외도를 하고 죽기까지의 이야기를 담고 있다. 그러므로 내용적으로 볼 때, 이 작품은 『아라비안나이트』의 프롤로그라 할 수 있다.

박스트는 「세헤라자데」의 무대미술에서 한 층 더 강렬한 색채 조합을 선보였다. 그의 무대는 “바쿠스 축제의 분위



기(Serge Lifar, 1954, p. 231)”, “황홀경과 관능적인 생기(Valerien Svetlov, 1927, p. 18)” 등으로 다양하게 묘사되었는데, 이것은 에메랄드와 인디고, 제라늄, 표범무늬와 뱀비늘, 검정색, 장미색, 주홍색, 의기양양한 오렌지색 등이 이루는 조화에 의한 것이었다. 특히 프랑스의 문학가였던 장 루이 보두아예(Jean-Louis Vaudoyer, 1883~1963)는 ‘오렌지색과 에메랄드색의 거친 조화는 박스트가 발레 뤼스를 통해 최초로 선보인 조합(게일 해리스 로먼, 버지니아 헤이글스타인 마퀴트, 1992, p. 33)’이라 진단하였다. 심지어 일각에서는 ‘『세헤라자데』의 성공이 없었다면 파리에서 동양이 그렇게 심도 있게 구현되지 못했을 것이라 공헌하는 사람도 있었다(James Laver, 1938, p. 110).’ 즉 이집트 색에 이어 페르시아풍의 강렬한 색채가 또 한 번 파리 관객을 동양 열풍으로 몰아넣은 것이다.

포킨은 내용상 집단 학살로 마무리되는 호색적인 작품의 면모를 새로운 춤 스타일을 통해 페르시아풍의 발레로 승화시켰다. 무대 위 모든 발레리나는 포인트 슈즈를 신지 않았고, 머리가 발끝까지 닿을 정도로 과도한 캄브레(cambre)와, 몸을 뒤틀어 골반을 강조하거나 배배 꼬인 포르 드 브라(port de bras)를 한다. 이는 전통적인 발레의 움직임 범위를 넘어설 뿐만 아니라 페르시아라는 이국적인 문화를 발레 어휘 자체에 반영한 결과이다. 이러한 독특한 움직임은 골반아래부터 부풀린 아라비아풍 의상과 결합되어 더욱 강렬한 시각적 효과를 발생시켰다. 그리고 머리에 두른 터번과 깃털 장식, 무대를 매운 쿠션과 온갖 장식들은 무대 전체를 페르시아로 만드는데 일조했다. 관객의 상상력을 자극한 발레 뤼스의 이국적 스타일은 재빨리 파리 대중들에게 유행처럼 번졌다.



그림 6. 「세헤라자데」의 무대세트



그림 7. 노예 역의 바슬라브 니진스키

나아가 「세헤라자데」의 이국성을 강조한 것은 ‘황금 노예’역의 바슬라브 니진스키이다. 니진스키는 루빈스타인과 함께한 「클레오파트라」에서 타호르 역을 훌륭히 소화해 내면서 이름을 알리기 시작했고, 그가 「세헤라자데」에서 다시 한 번 루빈스타인과 호흡을 맞추면서 일약 스타덤에 오르게 되었다. 포킨의 안무적 특징으로는 ‘루빈스타인을 위해 춤을 거의 포함하지 않는 특별한 움직임을 고안했으며, 니진스키를 위해서는 그의 연기력과 발레 테크닉, 특히 공중 도약이 두드러질 수 있도록 한 것이다(김경희, 2000, p. 15).’ 포킨의 의도에 걸맞게 「세헤라자데」는 “루빈스타인의 젊고 이국적인 몸매는 그 배역에 잘 어울렸고, 니진스키의 춤은 마력 같아서 관객의 숨을 멈추게 하였다(Peter Lieven, 1973, p. 117)”는 평가를 받았다. 관객의 숨을 멈추게 한 니진스키는 유전적으로 물려받은 이국적인 용모와 천재적인 테크닉으로 노예 역을 입체적으로 살려냈다. 그는 표현에 있어서도 섬세하고 동시에 과감하여 감탄을 자아냈는데, 화려하게 장식된 의상을 입은 그가 조바이테를 뜨겁게 끌어안고 그녀의 몸을 은밀히 어루만지는 장면을 통해 작품의 에로티시즘(eroticism)을 강화했다.

종합해볼 때, 「클레오파트라」와 「세헤라자데」는 각각 이집트와 페르시아 문화권을 다루는 동시에, 부정한 여인

이 등장하고 살인이 행해지는 자극적인 소재에서 출발한다는 점에서 동양을 향한 서구인들의 왜곡된 오리엔탈리즘적 시선을 찾을 수 있다. 하지만 작품의 이국적 특징이 갖는 파급력은 플롯보다는 시각적인 측면에 있었다. 무대미술에 있어 박스트는 청색과 오렌지색의 조합을 통한 이집트풍과, 오렌지색과 에메랄드색의 조합을 통한 페르시아풍을 제시했으며, 이러한 색채들은 다양한 보색들과 배치되어 다채롭고 풍부하게 디자인 된 것이 큰 특징이었다. 나아가 부풀린 바지, 깃털이 달린 터번, 온갖 장신구는 무대를 채운 다른 소품들과 함께 시각적 효과를 극대화시켰다. 또한 포킨의 안무는 이국적인 소재를 움직임 자체에 적용하여 새로운 발레 동작을 제시하고, 루빈스타인의 표현력과 니진스키의 테크닉 같은 무용수의 특기를 전적으로 살려냈다. 그 결과 무용수의 동양적이고 관능적인 이미지가 대중의 이목을 끌어 작품의 생동감을 더했으며, 무대에 구현된 디자인들은 인테리어와 각종 소품으로 전파되어 당대 동양 스타일의 유행을 부추기는 데 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있겠다.

## 2. 러시아 색채의 도입

### 1) 「불새」

러시아적 색채가 강조된 발레 뤼스의 작품 중 가장 먼저 살펴볼 것은 1910년 6월 25일 파리 오페라 극장에서 초연한 「불새」이다. 특히 발레 뤼스의 무대 및 의상 디자이너로 참여한 브누아가 「불새」는 서구로의 수출을 위해서 창작되었다(Jennifer Hormans, 2010, p. 301)고 증언한 바와 같이, 또 1909년 디아길레프가 쓴 편지에 최초의 러시아적 발레(Orlando Figes, 2002, pp. 272-273)라고 언급한 바와 같이 이 작품은 러시아적인 색채를 자의식적으로 담고 있다. 「불새」의 대본은 러시아 민속 전통에서 영감을 받은 것이다. 포킨은 러시아 민담가 알렉산드르 아파나시예프(Aleksandr N. Afanasyev, 1826~1871)가 출간한 이야기들에서 착안하여 주변 인물들의 도움을 받아 이를 각색 및 재구성하여 40여분짜리의 단막발레를 제작했다. 주요 등장인물은 러시아 전설에 등장하는 불새(Firebird), 왕자 이반(Prince Ivan), 사악한 마법사 코세이(Koschei), 코세이의 마법에 걸린 13명의 공주들이며, 작품은 불새가 이반 왕자를 코세이로부터 구하는 내용이다. 스토리에 맞게 작곡가 이고르 스트라빈스키는 러시아 토착 노래들에서 느껴지는 민속적 음향을 반영했다.

러시아적 색채는 「불새」라는 캐릭터에서 그 특징이 더욱더 분명해진다. 그 이유는 이 역할이 슬라브 등지의 민담에서 출발하고 있다는 점에서도 그렇지만, 무엇보다 이전까지 발레에 등장하던 발레리나의 캐릭터와는 전혀 다른 새로운 것이었기 때문이다. 즉 발레 뤼스는 불새를 통해 러시아적 주제 안에서 신세기적이라 할 수 있는 발레리나의 새로운 전형을 만들어냈다. 자세히 살펴보면, 러시아의 민족적 정서를 담고 있는 불새는 초자연적인 존재로 아무 면에서는 전체적으로 빠른 스텝과 새의 날갯짓을 닮은 활기찬 폴 드 브라가 특징이다. 불새는 아름답지만 위협적인 존재이기 때문에, 발레리나는 친근한 미소대신 무표정으로 일관한다. 중요한 것은 불새가 '움직임에 있어 분명 「백조의 호수」와의 연관성이 명확히 드러나면서도 여자나 연인이 아니기 때문에 불새는 “영원한 여성적인” 것이 아니라 “영원한 러시아적인” 존재라고 해석할 수 있다(Jennifer Hormans, 2010, p. 302)는 것이다. 따라서 작품의 전반부에 등장하는 불새와 이반 왕자의 파드되는 “어떤 낭만적인 이해나 결과와 상관없이 동등한 두 인물들 사이에 벌어지는 다툼으로 구성된 최초의 사례(샬리 베인즈, 1998, p. 176)”라 할 수 있다. 즉 불새가 새라는 점에서는 「백조의 호수」의 ‘백조’를, 그리고 초자연적인 존재라는 점에서는 「라 실피드 (*La Sylphide*)」(1832)의 ‘실피드’를 각각 연상시키지만, 불새는 두 작품과 달리 더욱더 추상적이어서 어떤 관념이나 힘에 가까운 것이다.

레옹 박스트의 의상은 이러한 불새의 정체성을 독창적으로 시각화시켰다. 불새는 일반적으로 격렬한 불꽃처럼 빨강, 주황, 노랑 빛을 밝게 발산하는 장엄한 깃털을 가진 큰 새로 묘사된다. 이에 따라 박스트는 격렬한 채도의 색깔을 사용하고 있으면서도, 디자인에 있어서는 ‘러시아의 농민 예술과 공예를 풍부하게 참조하여 독특한 이미지를 창조했다(Orlando Figes, 2002, p. 276).’ 결과적으로 농민들의 옷에서 영감을 받은 박스트의 호화로운 의상

은 발레의 표정을 바꾸었다. 초연 당시 불새의 이미지는 지금껏 발레리나의 상징으로 자리 잡아 온 튀튀를 입거나 왕관을 쓰지 않았으며, 토슈즈조차 신지 않았다. 그 빈자리에는 러시아적이고 감각적인 발레를 위하여 새로운 것들이 대신했다. 풍부한 깃털과 보석으로 치장한 정교한 머리장식, 볼륨감 있는 동양식 바지 의상 등이 그것이다. 동양적이면서 동시에 화려한 의상 디자인은 “러시아의 활기찬 신민족주의 스타일(Orlando Figes, 2002, p. 276)”이라 할 수 있는 것이었다.

## 2) 「페트루슈카」

「페트루슈카」는 포킨의 안무와 스트라빈스키의 음악, 그리고 알렉산드르 브누아의 디자인으로 완성된 것으로, “발레 뤼스의 초기 제작물 중 가장 러시아적인 작품(Jennifer Hormans, 2010, p. 303)”으로 평가된다. 그 이유는 이 작품이 1830년대 상트페테르부르크의 카니발을 배경으로 하고 있어, 러시아인들의 기억에 기초해 향수를 불러일으키는 작품이기 때문이다. 「불새」가 러시아의 민담에 기초해 작품 안에서 러시아적 감성이 추상적이고 관념적인 형태에 머물렀다면, 「페트루슈카」는 러시아의 더욱 실제적이고 가까운 전통을 발레 무대로 옮긴 것이라 해석할 수 있다.

러시아의 명절 기간에는 사람이 복적이든 장터에 임시 목조 극장이 세워져 페트루슈카 같은 인형들의 공연이 펼쳐지는 축제가 있었다. 「페트루슈카」는 바로 이러한 전통을 배경으로 하고 있으며, 35분 안팎의 러닝타임 동안 페트루슈카와 발레리나 인형, 그리고 무어인 인형이 생명을 얻어 벌이는 상상 속의 춤을 선보인다. 작품은 크게 북새통을 이루는 활기찬 장터, 공연이 끝나고 인형상자에 갇힌 세 인형들의 춤, 다시 사람들이 모여 있는 장터로 전개된다.

먼저 작품의 전반부는 “장터에 대한 디아길레프의 애정 어린 향수를 공유하고 있다(Jennifer Hormans, 2010, p. 303).” 안무를 맡은 포킨은 장터에 있는 사람들의 모습을 통해 다양한 인물들의 군상을 창조했는데, 바삐 움직이는 사람들 사이로 축제를 즐기는 이들의 경쾌한 모습이 어우러진다. 옛 러시아인들의 일상복과 제복을 입은 남성들이 섞여 있고, 어린이들과 귀부인들이 무대를 가로지른다. 또 우크라이나의 민속 무용인 호파크(hopak) 춤 스타일을 응용한 남성들의 활기찬 춤과 트라이앵글을 연주하며 곡예를 부리는 소녀들의 모습이 교차한다. 이들은 ‘대중가요와 농민들이 흔히 부르는 곡조에서 딴 스트라빈스키의 선율(Jennifer Hormans, 2010, p. 303)’에 맞춰 춤을 춘다. 뒤이어 축제의 한복판에서 늙은 흥행사는 세 인형을 등장시켜 사람들의 이목을 집중시킨다. 사랑스러운 발레리나와 검은 피부의 무어인, 그리고 슬픔에 가득 찬 페트루슈카이다. 후일 브누아는 장터와 무대에 대해 “내 어린 시절의 기쁨이자 그 전에는 아버지의 기쁨이기도 했던(Richard Buckle, 1993, p. 180)” 기억이라고 회고했다.

장터에 이어 세 인형들이 춤을 추는 장면은 고전발레에 가하는 일침이라는 의미를 가진다. 인형들의 묘사를 살펴보면, 양증맞은 발레리나 인형은 뻗뻗하고 어색하게 움직이고, 무어인 인형은 과장적인 제스처로 현란한 테크닉을 수행하고자 기를 쓴다. 이러한 이미지는 이제는 진부해진 클래식 발레의 관행들을 대변하는데, 발레리나 인형이 발레리나가 줄곧 유지해온 아름다움과 여성스러움의 상징이라면, 무어인 인형은 관객의 호기심을 반영한 감초역할이라 할 수 있다. 반면 위축된 제스처로 일관하는 페트루슈카는 발레리나 인형에게는 외면을, 무어인 인형에게는 위협당하는 불쌍한 존재로 그려진다. 그는 발레리나 인형에게 구애하기 위해 도약과 회전을 하지만, 이내 “망가진 팔다리가 뒤틀리면서 덜그럭거리는 몸짓으로 무너진다(Richard Buckle, 1993, p. 180).” 결국 페트루슈카는 광장 한 가운데에 무어인이 휘두른 칼에 최후를 맞이하지만, 날이 저물어 장터가 닫히자 군중들은 흩어질 뿐이다.

페트루슈카는 러시아를 상징하는 강력한 캐릭터로 부각되었다. 발레의 대본을 구상한 ‘스트라빈스키는 처음부터



그림 8. 불새 역의 카르샤비나





그림 9. 페트루슈카 역의 니진스키

영국 풍자 인형극의 펀치(Punch)나 그보다 앞선 이탈리아의 코메디아 델라르테의 피에로(Pierrot)에 맞먹는 것을 구상하고 있었다(메리 매콜리프, 2014, p. 352). 얼마 후 디아길레프는 스트라빈스키가 제시한 ‘인형의 고통’이라는 주제를 독립된 발레로 발전시킬 것을 요구하였고, 이에 스트라빈스키는 이야기가 완성되기 전에 음악을 상당히 진척시킨 상태였을 정도로 이 작품에 대한 열정에 사로잡혀 있었다. 그 결과 리이븐에 의하면 페트루슈카는 “난폭한 러시아 모험가 대신에 단순함, 순진함, 그리고 고통 받는 피에로(Peter Lieven, 1973, p. 138)”에 비교된다. 그러나 페트루슈카의 ‘볼품없지만 감동적인 영혼으로부터 자신을 발견한 니진스키(Peter Lieven, 1973, p. 138)’는 그만의 “인상적이고 사무치는 묘사”(Jennifer Hormans, 2010, p. 304)를 더해 피에로와 견줄 수 없는 캐릭터를 창조했다.

이제까지 살펴본 바와 같이 「불새」와 「페트루슈카」는 발레 뤼스의 고유 레퍼토리로서, 이들이 발명해낸 발레 역사상 최초의 러시아적 발레를 대표한다. 두 작품은 러시아의 민담에 기초하거나 러시아의 1800년대 모습을 바탕으로 한다는 점에서 러시아의 색채가 직접적으로 가미되었다고 할 수 있다. 그리고 러시아의 토속적이며 민속적인 선율을 현대적으로 해석한 스트라빈스키의 음악, 농민 예술과 복장에서 모티브를 얻은 박스트와 브누아의 신민족주의 스타일에 의지하고 있음을 알 수 있었다. 그러나 두 작품에 내재한 러시아 색채의 진정한 업적은 새로운 캐릭터, 즉 ‘불새’와 ‘페트루슈카’에 집약되어 있다. 전자의 경우 초자연적인 존재로 여성이나 인간을 뛰어넘어 관념과 힘을 나타낸다는 점에서 새로운 여성 캐릭터의 탄생이라는 의미를, 후자는 전통인형에 숨을 불어넣어 러시아 발레에서 비극성을 강조한 최초의 시도라는 의미를 발견 할 수 있었다. 이렇게 두 작품을 통해 발레 뤼스는 유럽 발레, 고전발레와 차별화된 러시아적 발레의 정체성을 정립해 나갔으며, 프랑스인들에게 발레를 통해 러시아를 알림으로써, 발레 뤼스는 이국주의 열풍 한복판에서 러시아 문화와 스타일을 전파시켰다고 하겠다.

표 1. 포킨의 작품에 나타난 문화 교섭과 혼종에 관한 요약정리

구분	특징	영향
이국적 정취의 가미	① 주제: 팜므 파탈 계열의 여성이 등장하는 호색적인 줄거리 ② 의상: 지역적·문화적 특성 반영 ③ 무대미술: 풍부한 색채 사용과 이것의 독특한 조합, 다양한 장식 소품 ④ 기타: 서양인의 신체 이미지와 대비되는 무용수의 외모	무대에 구현된 디자인들이 인테리어, 패션, 각종 소품으로 전파되어 이국적 스타일의 유행을 부추김
러시아 색채의 도입	① 주제: 러시아 민담이나 1830년대 역사를 기반으로 한 줄거리 ② 의상: 러시아 토착문화에서 영감 ③ 기타: 러시아적 주제 안에서 새로운 발레의 전형을 제시한 캐릭터	타국에 대한 유럽인들의 관심을 바탕으로 발레를 통해 프랑스에 러시아의 문화와 스타일을 알림

#### IV. 논의 및 결론

본 연구는 발레 뤼스에서 활동할 당시 미셸 포킨의 작품에 나타난 문화의 교섭과 혼종 양식을 살피는 데에 목적을 두고 진행되었다. 이를 위해 발레 뤼스의 초기 2년 간 안무된 포킨의 네 개의 대표작을 분석한 결과, 「클레오파트라」와 「세헤라자데」를 통해 본 작품의 이국적 특징은 팜므 파탈 계열의 여성이 등장하는 호색적인 줄거리, 풍부한 색채사용과 독특한 조합이 강조되는 무대 미술, 지역적·문화적 특성이 반영된 의상과 다양한 장식 소품,

서양인의 신체 이미지와 대비되는 무용수의 외모로 정리할 수 있었다. 이러한 특징은 무대에 구현된 디자인들이 인테리어, 패션, 각종 소품으로 전파되어 이국적 스타일의 유행을 부추겼다는 점에서 다양한 문화가 서로 어우러지는 문화의 교섭과 혼종화 현상을 짚어볼 수 있었다. 「불새」와 「페트루슈카」를 통해 본 작품의 러시아적 특징은 러시아 민담이나 1830년대의 과거를 바탕으로 한 작품의 소재나 줄거리, 러시아 토착문화에서 영감을 받은 의상, 러시아적인 주제 안에서 새로운 발레의 캐릭터를 제시한 것으로 정리할 수 있었다. 이 역시 타국에 대한 유럽인들의 관심을 바탕으로 발레를 통해 러시아의 문화와 스타일을 알렸다는 점에서 이국주위가 증대된 파리의 사회문화적 분위기와 긴밀하게 연관되어 있음을 논의할 수 있었다. 이로써 발레 댄스는 파리의 사회문화적 취향을 발레화한 실제적 사례라는 의미를 가지게 된다. 나아가 프랑스인들의 기준으로 타문화적인 작품의 성격은 발레 댄스 초기 정체성 확립에 큰 역할을 한 주요인으로, 존립 자체만으로 이질적인 문화가 마주하는 장이라 할 수 있었다.

본고는 작품의 특징을 예술가들의 출신 문화권인 러시아와 이들의 활동 배경인 프랑스 파리가 상생한 과정으로 바라봄으로써, 작품에서 발견되는 문화의 혼종적 특징은 결국 작품에 독창성을 부여하고 단체의 정체성 확립에 크게 기여한 요소라는 점을 확인할 수 있었다. 이러한 시각은 전 세계적 차원에서 교류와 융합이 활발하게 이루어지고 있는 오늘날의 무용계에 더욱더 유의미할 것이라 사료된다. 특히 한국의 경우, 발레는 더 이상 서양의 수입품으로 머물러 있지 않다. 국립발레단은 「허난설현-수월경화」(2017), 「호이랑」(2019)과 같이 현대적인 방식으로 한국적 발레를 창작하거나, 「해적」(2020), 「돈키호테」(2023)와 같이 직접 개작한 클래식 발레 작품을 해외 투어 공연에 올려 이른바 'K-Ballet' 시대를 외치고 있기 때문이다. 이러한 행보로 볼 때, 창작과 수용의 측면에 존재하고 있는 개별 문화의 이해, 그리고 공연을 둘러싼 다문화적 고찰은 세계 발레 혹은 한국 발레를 해석하고 발전시키는 데 주요한 단초를 제공 할 수 있을 것이며, 이에 대한 후속 연구를 준비해 보고자 한다.

## 참고문헌

- 제일 해리스 로먼, 버지니아 헤이글스타인 마퀴트(1992). **아방가르드 프린티어: 러시아와 서구의 만남 1910~1930**. 차지원 역 (2017). 서울: 그린비출판사.
- 권재희(2012). **세계 박람회 건축과 정치 이데올로기**. 국민대학교 박사학위논문.
- 김동일(2010). **예술을 유희하는 사회학: 부르디외 사회이론으로 문화읽기**. 서울: 갈무리.
- 김말복(2003). **무용 예술의 이해**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 김말복(2011). **무용예술코드**. 서울: 한길아트.
- 김중현(2012). **프랑스 문학과 오리엔탈리즘**. 서울: 아모르문디.
- 리처드 버클(1971). **니진스키 인간을 넘어선 무용**. 이희정 역(2021). 서울: 을유문화사.
- 메리 매콜리프(2014). **새로운 세기의 예술가들 1900-1918**. 최애리 역(2020). 서울: 현암사.
- 박윤옥(2019). 서구정체성 형성 과정에 관한 고찰 - 19세기 만국박람회 및 박물관을 중심으로. \, 95-113.
- 박인철(2015). **현상학과 상호문화성**. 경기: 아카넷.
- 샬리 베인즈(1998). **춤추는 여성**. 김수인 외 역(2012). 서울: 성균관대학교 출판부.
- 알렉스 로스(2007). **나머지는 소음이다**. 김병화 역(2010). 경기: 21세기북스.
- 이광래(2016). **미술 철학사 1. 권력과 욕망: 조토에서 클림트까지**. 경기: 미메시스.
- 이수안(2013). 문화혼종화 양상에 대한 문화이론적 연구 : 1970년대 이후 한독 문화교섭을 중심으로. **한독사회과학논총** 23(3), 183-212.
- 이지은(2011). **부르주아의 유쾌한 사생활**. 서울: 지안출판사.
- 전원경(2005). **짧은 영광, 그래서 더 슬픈 영혼**. 서울: 시공사.
- 조앤 카스(1993). **역사 속의 춤**. 김말복 역(1998). 서울: 이화여자대학교 출판부.

- 캐서린 카우츠키(2017). *드뷔시의 파리: 벨 에포크 시대의 초상*. 배인혜 역(2020). 서울: 만복당.
- Alexander Benois(1955). *Memoris II, Moura Budberg* (trans, 1964). London: Chatto & Windus.
- Davinia Caddy(2012). *The Ballet Russes and Beyond*. New York: Cambridge University.
- Frederik N. Bohre(2003). *Orientalism and Visual Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- James Laver(1938). *Taste and Fashion*. New York: Dodd and Mead.
- Jennifer Hormans(2010). *Apollo's angel: a history of ballet*. New York: Random House.
- Lynn Garafola(1989). *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press.
- Lynn Garafola, Nancy Van Vorman Baer(1999). *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press.
- Orlando Figes(2002). *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. New York: Metropolitan Books.
- Peter Lieven(1973). *The Birth of Ballets-Russes*. New York: Dover.
- Richard Buckle(1993). *Diaghilev*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Robert Curley(2011). *The Complete History of Railroads: Trade, Transport, and Expansion*. Britannica Educational Publishing.
- Serge Lifar(1954). *History of Russian Ballet*. London: Hutchinson.
- Tim Scholl(1994). *From Petipa to Balanchine*. New York: Routledge.
- Valerien Svetlov(1927). "The Art of Leon Bakst", in *Inedited Works of Leon Bakst*. New York: Brentano's.



## ABSTRACT

## The Study on the Cultural Interaction and Hybridity Characteristics of Michel Fokine's Works: †

Focusing on the Early Activities of Ballet Russes

Jiyoung Han\* Ewha Womans University

This study analyzed four works of Michel Fokine, the first choreographer of Ballet Russes, with the purpose of examining the cultural interaction and hybridity characteristics of the early works of Ballet Russes. The cultural interaction and hybridity characteristics found in the works could be discussed by dividing them into works with an exotic atmosphere or Russian colors. The results of the discussion are as follows. First, as the theme of the work, the material that evokes nostalgic content of femme fatale or Russia was used. Second, rich use of colors and unique color combinations were emphasized in stage art. Third, costumes and props reflect the regional and cultural characteristics of foreign countries or were inspired by Russian indigenous culture. Fourth, the oriental image of the dancer was emphasized and a new ballet character was presented. The characteristics of these works fueled the exotic fashion in Paris and played a big role in establishing the identity of the early Ballets Russes.

**Key words** : Ballet Russes, Michel Fokine, cultural interaction, cultural hybridity, Sergei Diaghilev

논문투고일: 2023.02.27

논문심사일: 2023.04.03

심사완료일: 2023.04.18

† This study is a revised and supplemented thesis for the 2021 doctoral thesis "A Study on the Artistic Characteristics of the Early Activities of the Ballet Russes : Focusing on the Belle Epoque Period" at Department of Dance, Ewha Womans University.

\* Ph.D, Department of Dance, Ewha Womans University