

# 불가코프의 메타드라마 연구\*

백 승 무  
(서울대학교)

## I. 메타드라마: 현실과 허구의 접점

### 1. 허구의 작동방식

문학을 허구라 규정하는 이유는 그 진술이 사실성이라는 객관적 조건에 구애받지 않고 있음직한 개연성에 토대하기 때문이다. 모방론이든, 반영론이든 문학은 날 것으로서의 ‘사실’이 작가의 미학적 프리즘을 통해 가공·정제 과정을 거쳐 형식과 내용을 갖춘 하나의 예술로 구조화된 성형물이다. 그래서 문학은 일종의 사실적 허구이며, 허구로 직조된 사실이라고 할 수 있다. 한편, 문학적 언술의 허구적 성격 못지않게 문학이 독자(문학 수용자)에게 환기시키는 상상력의 효과 또한 허구에 속한다. 즉, 문학의 허구성은 그 언술의 허구성과 함께 독서행위를 통한 허구 생산력을 동시에 의미한다. 문학은 그 자체도 허구이고 그것이 환기하는 상상력의 영역도 실세계와 이질적인 허구인 것이다. 심지어 리얼리즘 문학도 독서행위를 통해 독자의 내면에 형성된 허구적 의식이라는 점에서 이 문학의 허구성에서 크게 벗어나지 않는다. 이때 허구 생산력은 단순히 인식의 유희나 호기심 충족이 아니라 작품이라는 총체적 세

\* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2008-327-A00821).

계 속에서 자기 실존을 발견하고, 삶의 의미와 가치를 체득하는 힘으로 규정할 수 있다. 문학의 허구를 통해 삶의 진실에 도달하는 이 과정을 고려해본다면, 문학은 가히 성스러운 허구라 부를 수 있을 것이다.

시나 소설과는 달리 희곡(과 그것의 시청각적 형상물인 연극)에서 그 허구의 생산-유통 방식은 좀 특이하다. 시와 소설이 독자의 독서행위를 통해 수용된다면, 연극은 극장이라는 특수한 공간 속에서 관객들에게 ‘직접 재현’의 방식으로 제시된다. 관객들은 현장성과 현실성이 강한 이 무대적 재현물을 보면서 감정이입을 통해 몰입<sup>1)</sup>에 빠지게 된다. 하지만 관객이 배우들과 완전한 감정적 동일화에 도달하는 순간조차도 관객들은 이 재현물이 허구라는 사실을 망각하지 않는다. 만약 배우든, 관객이든 무대 위의 현실을 자기 실존의 문제로 받아들인다면, 연극은 치밀하게 계산된 미학적 구도를 상실하고 즉흥적 퍼포먼스로 변질되거나 실세계의 편린으로 전락할 것이다.

이처럼 연극이 강력한 현실 재현력을 지니고 있으면서도 그 허구적 속성을 상실하지 않는 것은 그 담화 구조가 두 개의 차원을 공유하고 있기 때문에 발생한다. 현실 재현력을 가진 무대적 리얼리티가 그 하나라면, 연극의 형식과 조건을 통제하는 전통적 관례convention가 다른 하나이다. 전자는 관객으로 하여금 극 중 현실에 대한 몰입을 유도하는 직접적 매개로서, 배우들끼리 수행하는 의사소통이 이에 해당하는데, 주로 인물의 형상화와 사건의 전개, 갈등의 양상과 그 해결과정을 전달하기 위한 것으로, 1차 커뮤니케이션<sup>2)</sup>이라고 부른다. 반면 후자는 배우가 관객들을 향해 하는 직접 발언이나, 연출을 비롯한 스텝들이 무대의 극적 효과를 강화하기 위해 행하는 각종 기법과 장치들로서, 2차 커뮤니케이션이 이에 해당한다. 예를 들어, 시각적 자극을 위해

- 
- 1) 보통 일루선으로 음역되거나 환상, 환영, 착각 등으로 번역되는 illusion은 관객이 극세계를 실세계와 동일한 것으로 간주하고, 극현실의 허구성을 망각한 채 진짜인 것처럼 수용하는 태도나 그 상태를 말한다. 하지만 이 용어가 아직 보편적으로 수용되고 있지는 않기 때문에 본 논문에서는 맥락과 의미에 따라 몰입이나 일루선 등의 용어로 변주하며 사용하겠다.
  - 2) 연극의 커뮤니케이션 체계에 대해서는 서명수, 「연극의 커뮤니케이션과 언어」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1993, 193-205쪽을 볼 것. P. 파비스는 이 1차 커뮤니케이션을 ‘내적 커뮤니케이션’이라 명명하기도 한다. 파비스 P. 『연극학 사전』, 현대미학사, 138쪽.

임의로 조작되는 조명이나 극의 분위기를 설명하는 배경음악, 특별한 미학적 개념을 표현하기 위해서 제작된 무대장치나 의상, 시공간의 설정과 그 변화를 의미하기 위해 동원되는 각종 기법 등이 이 연극적 관례에 속한다. 1차 커뮤니케이션에서 관객은 무대 리얼리티의 외곽에서 엿보기를 하는 관찰자의 입장에 있다면, 2차 커뮤니케이션에서 관객은 배우의 직접 발화를 수신하는 청자나, 극 현실에 대해서 메타적 발언을 하는 연출부의 미학적 코멘트를 인지하는 수신자 역할을 수행한다. 특히 2차 커뮤니케이션의 소통방식을 중시하여 관객과의 직접 대화를 선호하는 극작가나 연출가의 경우, 각종 메타적 (언어적, 무대적) 기호를 송신하여 관객들로 하여금 연극 공연이 진행 중임을 상기시키는 장치를 자주 사용하는데, 이때 관객들은 극 현실에서 한 걸음 물러나 상황을 객관적이고 분석적으로 바라보게 되며, 좀 더 심도 있는 극 이해에 도달하게 된다.

## 2. 메타드라마의 의미와 기능

이처럼 연극에서 커뮤니케이션 과정은 이중 의사소통 체계를 형성하는데,<sup>3)</sup> 그 중 메타적 소통체계를 지시하는 2차 커뮤니케이션 과정에서 ‘메타드라마’*metadrama*라는 개념이 도출된다. 메타드라마는 연극에서 운용되는 두 가지 서로 다른 발화 체계를 활용하여 그 기호생산과 해석이 극 현실에 대한 반성적 거리두기를 지향하는 극 특성을 가리킨다. 널리 알려졌듯이 메타드라마는 라이오넬 에이블(Lionel Abel)이 1963년 발표한 메타극 이론서 『*Metatheatre*』<sup>4)</sup>에서 최초로 언급한 용어로서, 연극에서 2차 커뮤니케이션의 비중이 확대되자<sup>5)</sup> 그 기능과 의미의 중요성이 급부상하게 된 개념이다. 에이

3) 서명수, 「연극에서의 메타 의사소통」, 『기호학 연구』, 한국기호학회, 1998, 165쪽.

4) Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.

5) 그 이유로는 연출술의 발전과 음향, 조명 등 각종 표현매체의 진보, 그리고 무대의 모든 장치와 기법, 설정 등을 기호로 파악하고 그 의미를 분석하는 연극기호학의 출현 등을 꼽을 수 있겠다.

블이 자신의 저서에서 브레히트 극처럼 연극적 일루션을 완전히 파괴하는 극을 ‘메타연극’metatheatre이라 명명하는데 반해, 콜더우드는 메타연극 중 작품의 일루션을 손상시키지 않고 극예술 자체를 반영하는 극을 다시 메타드라마라 고쳐 말하고 있다.<sup>6)</sup> 물론 메타연극이든, 메타드라마든 ‘세상은 무대이며, 인간은 배우고, 신은 연출’이라는 바로크적 전통<sup>7)</sup>을 공유하는 점에서 정도의 차이만 있을 뿐 본질적인 변별성은 크게 없지만, 메타드라마가 그 의미적 실용성과 용례에 있어서 좀 더 포괄적이고 개방적인 개념으로 사용되어 왔고, 본 연구의 관심대상이 무대적 실천보다는 희곡 자체에 경사되어 있기 때문에 여기서는 메타드라마라는 용어를 선택하고자 한다.<sup>8)</sup>

사실 이 메타드라마 개념 자체는 20세기에 와서 새로이 등장한 것은 아니다. 메타드라마의 개념은 연극의 유구한 역사만큼이나 오래되었으나, 60년대 이후 포스트모더니즘 관점에서 메타픽션을 연구하는 붐이 불자 이에 상응하는 연극 개념으로서 메타드라마란 용어가 출현하게 된 것이다. 메타드라마의 초기 연구자들이 대부분 셰익스피어 극을 분석 대상으로 삼은 것이 그 개념의 유구성에 대한 증거라고 말할 수 있는데, 메타드라마라는 개념으로 새로운 연극사를 쓰고자 한 이들의 집요한 노력으로 메타드라마는 새로운 드라마 분석방법론으로 정착되어 오늘날까지 광범위하게 연구되고 있다. 셰익스피어

6) Calderwood J. L. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972. p. 5.

7) 이에 따르면 신은 이 세계를 구상한 작가이자, 연출가이며, 자신이 창조한 인간이라는 배우의 코미디를 관람하는 전능한 관객이다. 그리고 배우-인간의 존재는 신이 부여한 역할을 알지도 못한 채, 그저 삶으로 연기하는 광대에 불과하다.

8) 황계정의 경우 메타연극은 연극적 일루션을 초월하는 인물들의 사변적speculative인 측면을 강조하기 때문에 ‘사변극’으로, 메타드라마는 ‘묵시적 자체 반영극’의 성격을 띠기 때문에 ‘반영극’이라 명명하기도 한다. 황계정, 『메타드라마: 셰익스피어 희곡의 반영극적 분석』, 연세대 출판부, 11-13쪽. 하지만 이 명명법은 원어를 유추하기가 힘들고, 두 용어의 변별성도 드러나지 않으며, 너무 작위적이란 인상을 주기 때문에 공감하기 힘들다. 송원덕은 두 개념의 의미적 유사성에 주목하면서 특별한 변별성을 두지 않고 ‘메타연극’이란 용어로 통일해서 사용할 것을 제안하는데, 그런 의도라면 차라리 ‘메타극’이 더 타당하지 않을까 한다. 송원덕, 「셰익스피어의 메타연극과 현대 메타연극의 동질성에 대한 연구」, 『드라마논총』, 한국드라마학회, 1996를 참조할 것.

극 이전에도 고대 희랍극이나 로마극의 코러스, 르네상스 극의 프롤로그나 에피그라프 등이 메타드라마적 기법의 일환으로 간주될 수 있으며, 삶 자체를 연극적 일루션으로 사유했던 바로크 극들<sup>9)</sup>이나 모더니즘계열 연극,<sup>10)</sup> 현대에 와서는 브레히트, 버나드 쇼, 피란델로, 그리고 부조리극 등이 메타드라마의 전통 선상에 놓일 수 있다.

작품에 드러난 자기반영적인 주제와 기법을 분석하는 것을 주요한 과제로 삼는 메타드라마 연구는 극 속에 새로운 극을 삽입시키는 방식, 즉 하나의 극 현실 속에 시공간이나 설정 개념이 다른 새로운 현실을 주입하는 극중극 방식과 극 환상을 만드는 과정을 노출시켜 보여주는 방식, 혹은 배우가 제4의 벽을 깨고 실세계에 거주하는 관객과 소통을 시도하는 방식, 극 현실에 대한 반성적 사유를 유도하기 위해 극작가나 연출가의 미학적 의지가 강렬하게 투여되는 방식 등으로 제시된다. 이때 극작품에는 당시 사회상이나 시대정신뿐만 아니라, 작품의 창작과정과 그 소재와 주제에 대한 광범위한 관심이 표출되며, 이 경우 극작품은 인간의 삶을 투시하는 하나의 창문이자, 극이라는 표현매체에 대한 작가 자신의 이해와 그 자기반영성을 표현하는 거울 역할을

9) 대표적 작가로 칼데론, 셰익스피어, 몰리에르를 꼽을 수 있는데, 16세기말~17세기 초 프랑스 바로크에 이르러 하나의 연극적 구조물로 자리 잡는다. 바로크 시대는 외적으로는 안정과 질서가, 내적으로는 혼란과 불안, 격동과 열정이 뒤섞인 시기였고, 이런 자유분방하고 역동적인 기조는 연극 속에서 광기와 환영의 형태로 반영되었다. 바로크 사상을 미학적으로 가장 적합하게 표현할 수 있는 장르가 연극이었으며, 바로 이 시기에 메타드라마적 특성은 기법을 넘어 하나의 세계관으로 고착되었다고 볼 수 있다. 바로크 시대 연극에 대해서는 장 루세, 『바로크 문학』, 조화림 옮김, 예림기획, 2001, 91-101쪽을 볼 것.

10) 인생은 신의 치밀한 구상과 섭리에 따라 창조, 연출되는 ‘연극적 질서’라는 이 이원론적 사상은 20세기 초 러시아 모더니즘에 와서 새로운 형태로 분기된다. 상징주의 일파들은 사실주의 예술이 중시한 재현미학을 오히려 비사실적일 뿐만 아니라, 현실을 왜곡한다고 생각했다. 모더니스트들은 ‘현실/이념의 충실한 예술적 재현’이라는 기존 예술의 매개적 역할을 거부하고 예술 장르의 독자성 자체를 중시하며 예술을 또 다른 하나의 현실로 간주하려고 했다. 그들은 예술과 삶을 융합 시키고자 했고, 삶을 예술창조의 모델에 따라 창조하려고 했다. 삶의 연극화(N. 예브레이노프)를 주장했던 그들에게 예술은 그저 예술이기를 멈추고 ‘예술을 사는 것’이 된다. 삶을 연극화하고 연극화된 삶을 살기 위해서는 이 세계가 무대가 되고, 삶이 연극이 되는 것은 필수적이다.

한다. 이처럼 극작품이 단순히 현실의 재현이 아니라, 작가의 자기분석, 자기 비판의 기능까지 수행하게 되는 경우, ‘드라마에 관한 드라마’로서 메타드라마가 성립하는 것이다. 메타드라마의 자기반영적 기법들로 인해 환상과 실재의 경계인 무대와 객석의 차이는 희미해지며, 무대의 환상은 현실보다 더 현실적인 사태로 변전되고, 궁극적으로 관객들은 현실의 가치와 자기 자신의 정체에 대해 질문하는 반성적 태도를 견지하게 된다. 따라서 메타드라마에 대한 연구는 작가가 창조한 극작품과 그것의 실천인 연극에 대한 작가의식이 작품 속에서 어떻게 반영되고 있는가를 분석하는 것이며, 극적 환상의 파괴, 관객에 대한 작가적 발언, 극중극이나 역할놀이, 엮보기, 배우와 배역 사이의 괴리 등이 드러나는 양상과 그 연극적 효과를 해석하는 작업이 된다.

## II. 추악한 현실의 유희: 희곡 『백위군』

메타드라마는 작가가 지속적으로 무대 밖 현실(대상세계; reference)을 결 눈질하면서, 극 일루션에 균열을 가하고 그 틈으로 자신의 소통 욕망을 주입하는 극으로서, 연극적 일루션의 프레임 밖으로 원심력적 충동을 발현시키는 현상이라고 할 수 있다. 불가코프에게 연극은 세계(혁명이라는 사건)를 바라보는 창이자, 그 속에 포함되어 있는 자기 자신의 작가적 입장을 은유적으로 드러내는 자기반영의 거울이었다.<sup>11)</sup> 본 논문에서는 혁명과 내전에 대한 작가적 입장이 메타드라마의 격률 속에서 표출되고 있는 두 작품 『백위군』과 『질주』를 분석 대상으로 삼아,<sup>12)</sup> 그 형식적 기법과 장치가 어떻게 작품의 의미

11) 본 논문은 불가코프가 예술가로서 자기 자신을 바라보는 메타적 거울로 활용하고 있는 작품인 『적자색 섬』과 『몰리에르』에 대한 분석을 속편으로 염두에 두고 집필되었다. 따라서 향후 속편의 주제는 불가코프가 연극적 환영을 자신의 실존적 입장 내부로 수렴시키는 구심력적 충동에 대한 연구가 될 것이다.

12) 이 두 작품은 비단 소재적, 주제적 유사성뿐만 아니라, 인물배치의 구도, 희비극적 특성, 갈등의 양상, 대단원의 구성법, 체호프적인 분위기 등에서도 상당히 비슷한 특징을 공유하고 있다. См.: Петров В.Б. “Литературные традиции и типологические сходения в драматургии 20-х годов”, *Типологическое изучени*

및 주제와 상응, 결합되는지 밝힐 것이다.

## 1. 뒤집혀진 현실

20년대에 발표된 불가코프의 작품들은 하나 같이 ‘반혁명작가’의 낙인이 꼬리표처럼 붙어 다녔다. 언론과 평단은 그에게 마녀사냥의 화염을 덮어씌우려 달려들었고, 그의 희곡들은 반혁명의 레테르에 강금되어 서서히 질식되었다. 1925년 집필한 희곡 『백위군』<sup>13)</sup>은 그 혹독하고 부당한 탄압의 잔혹사를 개시하는 작품으로서, 이후 『투르빈가의 나날들』(1926년)로 최종 개작되어 대중의 폭발적 반응과 찬사를 받았음에도 불구하고 1929년 모스크바예술극장의 레퍼토리에서 강제로 제외되는 냉혹한 처분을 당하게 된다. 불가코프는 희곡 『백위군』에서 명예와 애국심으로 가득 찬 백위군 장교들의 의연한 최후를 서정적이고 애잔한 필치로 그려내고 있는데, 좌파 비평가들은 이런 우호적 입장이 백위군에 대한 정치적 옹호이자, 작가의 혁명 정부에 대한 암묵적 적대감이 반영된 결과라며 격렬한 비난을 쏟아 붓는다. 작품의 예술성과 연극적 미학을 외면한 이런 정치적 과잉해석은 『백위군』에 대한 논쟁을 작가의 사상과 작품의 주제적 측면으로 과도하게 편향시켜버렸고, 당연히 작품의 외적 형식으로서 메타드라마적 특징은 무시되거나 간과되는 결과를 낳았다.

『백위군』은 메타드라마의 기법과 장치가 인물들의 성격과 개별 에피소드, 그리고 작품의 주체적 차원까지 밀도 있게 침윤되어 있어, 내용이 형식을 주도하고, 형식이 내용을 규정하는 ‘역동적 통일성’(바흐친)의 전형형을 보여주는 작품이다. 특히 이 연극에 참여하는 개별 인물들의 세계관 자체부터 메타드라마적 인식에 깊이 경도되어있다는 사실은 이들이 기본적으로 작가의 페르소나 persona적 자질을 일정부분 공유하고 있다는 점을 보여준다. 그들 중 『백위군』의 주제적 요추에 가장 가까이 접근하고 있는 인물은 역시 작품의 분위

*e литературного процесса*. межвуз. Сб. науч. тр. Пермь: Пермский ун-т, 1987. С.67.

13) 『투르빈가의 나날들』이 아니라 『백위군』을 원본 텍스트로 선택한 이유에 대해서는 백승무, 「희곡 <백위군>의 판본문제와 알렉세이의 꿈」, 『러시아연구』, 제19권 제2호, 서울대 러시아연구소, 2009, 61-68쪽을 참조할 것.

기와 사건의 의미에 대해서 지속적인 코멘트를 제공하는 ‘서정적 주인공’<sup>14)</sup> 알렉세이다. 우크라이나 정부군의 군의관으로 복무하고 있는 그는 혁명과 내전 상황이 야기한 잔혹하고 끔찍한 사건들을 신화, 악몽, 검은 안개, 신기루, 그림자라고 규정하면서 계속해서 현실의 비실재성과 추악성을 폭로하고 있다. 현실에 대한 비판적 가치평하는 그 현실의 재현물인 극 일루션에 대한 가치저하를 동반한다. 반면 역설적으로 환영 속의 환영으로 제시된 알렉세이의 꿈 장면은 오히려 현실보다 더 우월한 실재성을 획득하게 되는데, 현실의 질감이 실재성을 상실하고 꿈과 같은 비실재적 사건이 현실을 능가하는 이런 가치 전도 상황은 『백위군』의 메타드라마적 본질을 상징적으로 보여준다. 알렉세이가 수시로 설파하는 메타드라마적 언술은 단순히 그의 세계관과 현실 인식을 노출시키는 수사적 차원이 아니라, 작품의 형식과 세부 구조를 결정하는 메타적 언술로서, 극작가 불가코프가 도저히 현실로 수용할 수 없었던 당대의 처참한 역사 현실에 대한 좌절과 회의를 관객에게 직접 전달하는 내면적 고백들이다.

정신적 가치와 윤리가 실종된 역사적 급변을 하나의 놀이나 시작과 끝이 있는 허구적 환영으로 치환시키는 메타드라마적 현실인식은 대부분의 인물들의 발언 속에서 공통적으로 나타나고 있다. 게트만이 이미 베를린으로 도주해 버렸고, 20만 명이 넘는 페틀류라 군이 진격 중이라는 사실을 알게 된 사령관 말리세프는 이 어처구니없는 상황이 유치하고 우스꽝스러운 발라간에 불과하다고 선언한다.

말리세프: 조용! 상황이 이렇다. 만약 이런 조건임에도 불구하고 제군들이 지금 방어할 결정을 내린다면... 도대체 무엇을, 누구를 방어하지는 말인가?! 한마디로 나는 제군들을 전장으로 이끌지 않을 것이다. 왜냐하면 나는 이 발라간에 참여하지 않을 것이고, 무엇보다 제군들이 이 발라간을 위해서 피를 흘리는 것은 너무나 무의미하기 때문이다. (이마를 문지른다) 제군

14) 알렉세이는 소설 『백위군』에서 등장하는 내적 독백과 서정적 일탈을 희곡 속에서 구현하는 인물로 설정되어 있다. См.: Лурье Я., Серман И. “От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных»”, *Русская литература*. № 2. Л.:Наука, 1965. С.201.

들! 내가 시키는 대로 하라. 나는 독일전에도 참전한 정규군 장교이다. 여기 스투진스키 대위가 그 증인이다. 나는 양심과 책임감을 전적으로 통감하고 있다. 제군들을 사랑하기 때문에 이렇게 경고를 하고 집으로 돌려보내는 것이다.<sup>15)</sup>

생도들을 집으로 귀가시키기 위해 전쟁 상황을 발라간에 비유한 말리셰프의 의도는 조국에 대한 애국심과 군인으로서의 사명감이 주는 현실적 중압감을 제거하기 위한 수사학적 냉소지만, 결과적으로 관객들에게 극 일루션의 허구성을 일깨워주고 역사적 상황에 대한 반성적 관점을 유도한다. 미슬라엠프의 “무도회는 끝났어.”(Кончен бал)(106쪽)라는 말도 역사 무대에서 자신이 참가한 공연은 더 이상 지속되지 않는다는 절망감의 표현으로서, 백위군의 저항이 종결되었음을 알리며 그들이 주인공으로 참여한 이 연극도 막바지에 도달했음을 암시해준다.

상대적으로 젊은 세대로서 낙관적인 성향을 지닌 라리오식은 자신이 겪은 이 “삶의 드라마”(жизненная драма)(108쪽)를 보다 객관적으로 거리를 두며 관조할 수 있는 ‘시인’의 자질을 지니고 있다. 그는 투르빈가에서 한 편의 ‘드라마’를 만났다고 말하며(У них я застал драму)(108쪽), 이 드라마가 또 다른 역사 희곡으로 이어질 것이라고 확신한다. 투르빈가에서 벌어진 드라마의 관객이자 역사의 증인으로서, 극 일루션과 실제 현실 간의 아날로지적 연관성을 강조하는 그의 태도는 극예술의 허구적 상상력 또한 진실의 준거로 기능할 수 있다는 극작가의 욕망을 대변한다. 역사의 매순간이 한 편의 드라마이고, 작가란 참여자이자 관객으로서 그 역사의 일부가 된다는 이런 관점은 희곡 『백위군』에 대한 일종의 작가적 논평에 해당한다. 라리오식이 투르빈가 ‘드라마’의 주연인 엘레나에게 체호프의 대사를 선물하는 것은 극작가 불가코프가 자신의 주인공들에게 전하고픈 애뜻한 연민이자, 극예술의 존재방식을 극 속에서 다시 극화하는 자기반영적 패러디이다. “저는 작가의 대사를 이용해서 그녀에게 이렇게 말해주고 싶어요. «우린 쉬게 될 거야, 우린 쉬게 될

15) M.A. Булгаков: Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. С.78. 이후 인용 문은 쪽수만 표시한다.

거야!»”(108쪽).

예비 극작가 라리오식이 투르빈가의 드라마를 새로운 희곡의 ‘프로로그’로 규정하는 장면 도 결국 이런 작가적 논평에서 멀지 않다. “여러분 들어보세요, 그들이 오고 있다고요! 여러분, 오늘 밤은 새로운 역사 희곡의 위대한 프로로그입니다...”(109쪽). 관객이 『백위군』의 관극 체험을 자신이 거주하는 1920년대 역사 현실로 진입하기 위한 일종의 예술적 입사의식으로 인식하게 만드는 이 대사는 역사를 극예술이라는 허구로 가공한 작가의 창조행위가 현실을 ‘새로운 역사 희곡’으로 극화하는 관객의 창조행위와 접합하는 지점을 가리키고 있다. 현실과 허구, 역사와 예술 간의 도치와 착종을 그려내고 있는 이 장면은 크리스마스 트리와 카드놀이와 니콜카의 연주, 창밖의 불꽃놀이와 행진곡 등이 한데 어우러져 서정적이면서도 반어적인 분위기를 연출하고 있다. 슬프지만 흥겹고, 화려하지만 음울하며, 서정적이지만 서사적인 이 장면은 이어지는 미슬라엡스키의 대사를 통해 그 반어적 의미가 극대화 된다. “아니야. 누구한테는 프로로그인지 모르지만, 나한테는 에필로그야. 관객 여러분, 백위군은 끝장났소. 공산당원이 아닌 참모대위 미슬라엡스키는 무대에서 내려갑니다. 내 패는 스페이드라고요.”(109쪽) 하루아침에 배역을 빼앗긴 자신의 처지를 카드놀이와 연극의 원리를 차용하여 패러디하는 미슬라엡스키의 좌절은 시작과 탄생을 상징하는 크리스마스의 분위기, 새로운 역사 희곡의 작가이자 주인공으로 활약하려는 라리오식의 자기도취와 마찰을 일으키며 강한 반어적 여운을 창출한다. 객석을 향해 조롱의 손짓을 하는 미슬라엡스키의 자극적인 행위(‘Показывает зрительному залу кукиш.’ - 105쪽)와 함께 “자기폭로성 농담”<sup>16)</sup>에 해당하는 이 대사는 임박한 극 일루션의 종결을 예고하면서, 관객들에게 폭넓은 역사해석의 선택권을 부여해준다. 극장 밖에서 자기 자신을 연기해야하는 관객들은 자기가 체험한 일루션이 실제 역사 현장의 프로로그인지, 에필로그인지, 혹은 한낱 망상에 불과한 뉘드리인지 판단해야하며, 그 선택에 따라 새로운 역사 희곡은 비극이 될지, 희극이 될지, 아니면 유치한

16) 스톨란스키는 이 대사가 ‘제 4의 벽’을 파괴하는 인형극적인 자기폭로성 농담이라고 규정한다. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С.82.

발라간이 될지 결정되는 것이다.

인물들이 견지하는 메타드라마적 세계지각은 연극 『백위군』의 구조를 니콜카의 기타 연주라는 가상적 프레임으로 포괄하려는 불가코프의 의도와 결합하여 한층 더 다의적인 완결성을 확보하게 된다. 『백위군』은 니콜카의 기타 연주로 시작하여 다시 그의 기타 연주로 종결된다. 정전으로 인해 조명이 꺼졌다 켜지면서 본격적인 공연이 시작되고, 그 대단원 또한 니콜카의 연주로 종결되는데, 그때 니콜카가 부르는 노래 또한 「측량」Съёмки이라는 동일한 곡이다. 하지만 시작 시 부르는 「Съёмки」의 가사는 생도들이 측량을 하면서 사람들을 만나는 내용이고, 종결 시 부르는 가사는 측량을 마치고 사람들과 헤어지는 내용을 담고 있다.

니콜카: (일어나서 기타를 치며 행진곡을 시작하는데, 부르면서 점차 프로시니엄으로 나간다).

안녕하세요, 별장 사람들,  
안녕하세요, 별장 사람들!  
저희들은 다시 측량을 시작하고 있어요.  
헤이, 내가 사랑하는 노래여,  
꿀룩, 꿀룩, 꿀룩, 보드카 병이여!  
멋진 해군모,  
반듯한 군화...

무대 뒤에는 거대한 합창단이 마치 니콜카의 기타에서 나온 것처럼 그의 툰에 맞춰 둔탁하고 우레 같은 소리로 같은 노래를 부른다. 전기가 갑자기 나가고, 조명이 비춰진 니콜카 외에는 모든 것이 어둠 속에 잠긴다.

합창: 근위대 생도들이 행진하네...

떨어지면서 조용해진다. (37쪽).

니콜카: (각광 쪽으로 기타를 들고 나가면서 노래한다).

안녕히 계세요, 시민 여러분,  
안녕히 계세요, 시민 여러분,  
저희들은 측량을 끝냈습니다.  
헤이, 내가 사랑하는 노래여,

보드카 병이여, 병이여!

무대 뒤에서 흐릿한 오케스트라 음악이 시작되면서, 희한하게 니콜카의  
기타 소리와 결합된다.

엘레나: 그들이 오고 있어요! 레오니드, 그들이 와요!

세르빈스키와 함께 창가로 달려간다. 카드테이블에 앉아 니콜카 노래를  
따라 부른다.

<...>

무대는 갑자기 어두워진다. 오직 니콜카만 각광 옆에서 조명을 받고 있  
다.

니콜카: 멋진 해군모,

반듯한 군화...

조명이 꺼지고 니콜카도 사라진다. (109쪽).

생도들의 작업개시를 알리는 노래는 그 임무를 마치고 떠나는 이별곡으로  
변주되고 있으며, 둘째 노래 가사 중 생도들의 행진을 묘사하는 부분에는 붉  
은 군대의 진군을 알리는 엘레나의 대사가 자리를 차지하고 있다. 니콜카가  
반복해서 부르는 이 「Съемки」의 내용은 그 사이에 배치된 투르빈가의 ‘드라  
마’와 의미적으로 교접하고 있는데, 니콜카가 마치 극의 사회자처럼 프로시니  
엄 쪽에서 단독 조명을 받으며 기타 연주로 무대를 열고 닫는 형식은 그의  
연주가 본극에 해당하는 투르빈가의 드라마를 포위하는 액자로 설정되어 있  
음을 보여준다. 즉, 새로운 역사 희곡의 프롤로그, 혹은 에필로그로 정의되는  
『백위군』은 또 다시 그 속에 니콜카의 연주라는 내부 프롤로그와 에필로그를  
포함하는 복잡한 극중극 구조를 띠고 있는 것이다.<sup>17)</sup>

## 2. 속임과 기만의 극중극

극의 구조가 개념상 서극과 본극으로 이중 분리되는 복잡한 양상은 다시

17) 루리에는 이 독특한 구조를 환상구조(кольцевое построение)라 명명하는데, 시작  
과 끝이 다시 만나는 이 환상구조는 프롤로그와 에필로그를 동시에 포함하고 있는  
희곡의 구조적 성격을 정확히 지적하는 용어이다. Лурье Я. “Сюжетные развязки  
у М. Булгакова”, *In memoriam*. СПб.: Atheneum-Феникс, 1997. С.98.

그 내부에 다양한 극중극의 상황과 메타드라마적 에피소드로 분화되어 한결 중층화된 결합구조로 발전된다. 『백위군』 속에는 극 일루션의 허구성을 상기시키는 여러 계기들이 다양한 방식으로 메타드라마적 자기반영성을 노출시키고 있는데, 꿈을 통한 극중극 연출이나 게트만이 펼치는 인형극, 신분을 숨기기 위한 숨바꼭질 놀이, 베르체프의 구조를 딛 무대 개념, 카드놀이 등이 이에 속한다.

먼저 『백위군』에서 표면적으로 가장 도드라진 극중극인 알렉세이의 꿈 장면은 극 일루션 속에 배치된 새로운 가상현실, 즉 허구 속의 허구에 해당하며, 현실과 극예술의 관계를 도상적으로 보여주는 효과적인 장치가 된다. 현실이 가진 강력한 실체적 질감을 거부하고 그것을 연극적 구조로 치환하려고 하는 알렉세이의 현실인식태도는 자신이 처한 역사적 상황이 차라리 현실이 아니길 바라는 간절한 희구에서 비롯되었는데, 황망하고 조야한 허구만도 못한 현실에 대한 일종의 척력이 작용한 결과라고 볼 수 있다. 그 속에는 삶과 현실이 유지한 발라간으로, 추악한 코미디로, 끔찍한 악몽으로 언제든지 변질될 수 있다는 비관적인 절망이 가득하다.

알렉세이의 꿈은 그가 ‘악몽’이라 말한 역사적 현실의 실현태로서, 현실보다 더 강력한 사실성을 가진 ‘비현실적인 현실’<sup>18)</sup>이다. 알렉세이가 현실보다 더 생생하고 정확한 예지몽으로 목격한 꿈 장면은 관객들의 관객 행위에 대한 아날로지이다. 또한 페틀류라 군의 만행을 관객의 입장에서 옛본 알렉세이의 고통은 무대 관객들도 동일하게 체험된다. 페틀류라 군의 살인 행위는 개념적으로는 알렉세이의 꿈 의식을 거쳐 관객들에게 전달되는 것이지만, 무대 실천 차원에서는 알렉세이와 관객들 공히 옛보는 자의 지위에서 이 장면을 여과 없이 실시간으로 목격하기 때문이다. 관객들은 알렉세이 혼자 경험한 배타적 꿈-체험을 은밀하게 옛본 비밀스러운 관찰자이자, 알렉세이에게 부과된 죄의식과 고통을 똑같은 무게와 강도로 공체험하는 암묵적 공범자가 되는 것이다.

이 꿈 장면은 관객이 알렉세이의 시선을 공유하고, 그의 심리에 감정적 동화를 일으키도록 섬세하고도 상징적으로 구성되었는데,<sup>19)</sup> 현실과 가상의 전

18) Лотман Ю. “Сон - семиотическое окно”, *Семiosфера*. СПб., 2004. С.125.

도를 통해 허구에서 출발한 극예술이 궁극적 차원에서는 진실이 될 수 있다는 작가의 예술적 자의식이 여실히 드러난다. 이것은 보이지 않는 것을 보게 만드는 연극의 인지효과이자 보는 자와 보여주는 자의 관계 역전을 통해 반성적 의식을 고양하는 예술적 기법이라 할 수 있다. 이 꿈 장면 이후에도 알렉세이는 계속해서 악몽에 시달리며 힘겨운 싸움을 반복하는데, 이때 관객은 공범의식을 가진 관찰자-목격자 지위를 넘어서서 극적 아이러니(dramatic irony)까지도 향유하는 우월한 지위를 확보한다. 강도의 습격을 당한 후 집 주인 반다가 “이건 꿈이야!”(97쪽)라고 외치는 장면, 그리고 냇을 잃고 좌절감에 빠진 바실리사가 “투르빈씨! 투르빈씨!”하고 호소하는 순간이 악몽에 시달리는 알렉세이의 잠꼬대 “넌 누구냐? 누구냐? 누구냐?”와 겹치는 장면(93쪽)은 관객만이 유일하게 이 상황의 의미를 이해하도록 설정되어 있다.

게트만이 벌이는 비열한 도주 발라간 또한 수치와 민망함을 야기하는 장면이다. 언제 적이 급습할지 모르는 긴박한 상황과 핵심 참모들이 이미 도주해 버린 낭패 상황을 배경으로 한 이 장면은 긴장감이 넘치고 분노가 끓어오르지만, 대사 곳곳에는 분위기를 희화하는 웃음과 조롱이 숨어 있다.

세르빈스키: <...> 이봐, 친애하는 표도르, 당신 농담하는 거요? 당직도 서지 않고 궁전에서 이탈했다고? 그가 정신병원에라도 가버렸다는 말인가요?

시종: 잘 모르겠습니다. 그들은 그냥 부관 휴게실에서 자기네 칫솔과 수건, 비누를 챙겼어요. 저는 그들에게 신문도 줬습니다.

세르빈스키: 뭐라고? 무슨 신문?

시종: 중위님, 보고 드리겠습니다. 그들이 어제자 신문으로 포장을 했거든요. (67쪽)

조국을 버리고 해외로 도주한 장교의 비겁함을 폭로하는 이 대화에는 뜬금 없이 신문을 줬다는 시종의 대사 때문에 어이없는 실소가 새어나오게 된다. 이 대화는 세르빈스키가 사령부를 떠나는 순간에도 다시 반복되면서 코믹한

19) 꿈 장면의 구성과 의미에 대해서는 백승무, 「희곡 <백위군>의 판본문제와 알렉세이의 꿈」, 『러시아연구』, 제19권 제2호, 서울대 러시아연구소, 2009, 74-79쪽을 볼 것.

웃음을 유발한다.<sup>20)</sup>

세르빈스키: 표도르, 어서 부관 휴게실에서 내 수건과 면도기, 비누를  
갖다 주세요!

시중: 신문도요?

세르빈스키: 당연하죠. 신문도 가져오세요. (73쪽)

엄중한 전시 분위기를 전복시키고 애국심이라고는 조금도 없는 지휘부를 회화하는 작가의 전략은 이 게트만 장면을 우스꽝스러운 인형극이나 유치한 발라간으로 윤색하려는 의도를 내포하고 있다. 상황 맥락을 낮설게 하는 코믹하고 우스꽝스러운 장면들은 계속해서 이 인형극 틈새로 끼어든다. 참모들의 무단이탈이라는 초유의 사태가 발생했는데도 상황판단을 못하는 게트만은 세르빈스키에게 우크라이나어로 보고를 하라고 채근한다. 우크라이나어에 익숙하지 않던 그가 더듬거리며 보고하는 장면이나, 답답함을 참지 못하던 게트만이 다시 러시아어로 보고하라고 말하는 장면도 상황의 위중함을 역전시키는 코믹한 순간이다.

게트만: 내가 오래전부터 당신과 다른 부관들에게 우크라이나어로 말해야 된다고 주의를 주고 싶었소. 이걸 도대체가 꼴볼건이요! 한 사람도 조국의 언어로 말하지 않는다면, 우크라이나에 가장 부정적인 인상을 유발시킬 것이요. 프로하유 라스코보(정중하게 부탁하오 - 필자주).

세르빈스키: 슬루하유, 바샤 스페틀로스치(알겠습니다, 각하 - 필자주). 테주르니 아드유탄트, 고르네트...(당직 부관인 기병소위... - 필자주) (혼잣말로). 우크라이나어로 '공작'이 뭐더라?.. 쟈장! (소리내어) 노보질체프 팀 차소보 비코누유치 오보얏키...(노보질체프 공작이 근무지를 이탈했습니다 - 필자주). 야 두마유, 시토 빈 자호보라프...(제 생각엔 아픈 것 같습니다 - 필자주).

20) Петров В. “Мотив "бега" в драматургии М. Булгакова о гражданской войне”, *Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс*. межвуз. Сб. науч. тр. Вологда:Вологодский ГПИ, 1987. С.71.

게트만: 러시아어로 말하십시오! (68쪽)

세르빈스키는 전쟁극과 인형극 둘 중 자신이 어떤 극에 참여해야하며, 어떤 역할을 맡아야 하는지 진지하게 고민한다. 본능적으로 자신의 역할을 찾아내고 어떤 역이든 소화해낼 줄 아는 유능한 배우 세르빈스키는 게트만이 뒹달할 때는 자신의 처지를 개탄하면서 자신의 역할에 대한 회의와 답답함을 표현하기도 한다.

게트만: 당신이 무슨 보고를 했는지 아시오? 무슨 일이 일어난 거요?  
대혼란 아니요? 그들이 도망쳤단 말ियो? 왜 아무 말 없는 것이요? 응?!

세르빈스키: (혼잣말로). 어이구, 세르빈스키.. (소리내어) 그렇습니다,  
각하. 대혼란입니다. <...> (69쪽).

독일장군의 소극적 태도를 지켜볼 때는 그들의 위선적 행위에 대한 관객으로서 분통을 터뜨리며(“어휴, 개자식들!” - 70쪽) 객석을 향해 공감을 요청하는 욕설을 내뱉기도 한다. 독일정부의 방관자적 태도 때문에 게트만이 도주를 결심하자 시라트 장군은 “비밀스럽게, 어떤 소란도 없이 시행하십시오(Будьте любезны, майор, действовать тайно и без всяки шум. - 71쪽)”라는 명령으로 게트만의 도주라는 비열한 꼭두각시 인형극을 지시한다. 과감하고 독단적인 연출가 시라트는 두 발의 총성을 시작으로 이 뻘뻘스러운 가면무도회<sup>21)</sup>를 시작한다. 그가 구상한 인형극의 슈제트는 이렇다: “각하, 제가 부상당한 것처럼 독일 군복으로 갈아입으십시오. 당신을 날 가장하여 데리고 나가고, 당신은 궁전에 있는 척 하겠습니다. 그러면 도시에서 그 누구도 이를 알지 못할 것이고, 경비병 사이에서도 요소가 발생하지 않을 겁니다.”(72쪽)

게트만은 연출가 시라트 장군의 지휘로 옷을 갈아입고 그의 대본대로 들것에 실려 나간다. 명예와 절도를 목숨처럼 여기는 군 사령관의 위신은 외국장교의 조종으로 그저 시키는 대로만 움직이는 꼴불견 인형으로 추락한다. 이

21) Петров В. *Аксиология Михаила Булгакова*. Магнитогорск: Магнитогорский уни-т, 2000. С.53.

인형극의 관객 셰르빈스키와 연출가 시라트는 방금 시행된 공연의 성격을 두고 메타적 말장난을 한다.

시라트: <...> 견장을 떼시오. <...>

셰르빈스키: 기습사격.

시라트: 바로 그거요. ‘베글리’란 단어로 말장난을 하는구려. <...>

(72-73쪽)

Шратт. <...> Снимайте погоны. <...>

Шервинский. Беглый огонь.

Шратт. Именно. Калабур: беглый. <...>

셰르빈스키는 견장(погоны)이란 단어로 기습사격(беглый огонь)이란 말장난을 시도하는데, ‘베글리’(беглый)의 뜻에 ‘도망’이라는 의미가 있으므로 결국 ‘беглый огонь’은 ‘도주를 위한 사격’이란 새로운 의미를 획득한다. 시라트가 발사를 명한 두 번의 격발은 도주극-인형극의 개시를 알리는 ‘беглый огонь’이었음을 셰르빈스키가 비꼬는 것이다. 이후에 “견장을 떼시오”란 표현은 말리세프의 연병장 장면에서 총 6번이나 반복되는데, 명예와 양심에 따라 의연하게 전사하는 말리세프의 영웅적 최후는 ‘беглый огонь’과 극명한 대조를 연출하면서 이 인형극의 의미를 메타적으로 되새기게 만든다.

무책임하고 무능한 배신자의 도주를 목격한 셰르빈스키는 ‘무대 앞’(у авансены - 72쪽)으로 나와서 자신도 옐레나와 함께 이 인형극에 참여할지 말지를 고민한다. 도망치지 않기로 결심한 후에도 셰르빈스키는 “난 돼지일까, 아닐까”(73쪽)란 대사를 읊조리며 자신의 행위를 메타적으로 바라보면서 관객들에게 자신의 언행에 대한 이해와 동정을 구한다.

사령부를 나오면서 마지막으로 시종에게 당부하는 대사에는 그가 애초부터 배역 속에서 삶을 연기하는 광대였음을 보여주는 고백이 들어있다: “나는 결코 궁전에 온 적이 없고, 당신도 모르오. 나는 그냥 오페라 가수예요.”(73쪽) 그가 원래부터 오페라 배우였고, 부관 직책 또한 삶에서 부여받은 배역의 일환이라는 암시는 위장과 역할놀이를 통해 본질과 허상의 착종과 극세계와

실세계의 역전을 보여주고자 하는 연극적 선언이다. 이를 증명이라도 하듯이 그는 엘레나와의 사랑을 오페라 『세빌리아의 이발사』의 슈제트에 맞게 변조하려 나선다. 변신과 위장을 반복하는 알마비바 백작과 로지나의 남편감으로 전혀 어울리지 않는 바르톨로 박사의 대결, 그리고 알마비바 백작의 최종 승리는 세르빈스키가 정확히 모방하려는 러브스토리의 슈제트이다. 『세빌리아의 이발사』를 삶의 모델로서 연기할 뿐만 아니라, 생존을 위한 직업으로 연기하는 세르빈스키의 재기발랄한 변신술은 삶과 예술을 넘나드는 존재론적 자유와 결합될 수 없는 두 세계를 동시에 지각하는 그의 미학적 능력을 보여 준다.

세르빈스키: 어떻게 먹고살 지에 관해선 걱정하지 마. 한 달 후에 난 오페라에 데뷔를 한다고. 그렇게 된다면 와우! 누가 정권을 잡든지 상관없이 먹고살 수 있다고!

엘레나: 난 그 점에 관해선 전혀 걱정 안 해요. 당신이 실패하지 않을 거라는 점은 제가 확신해요. 세빌리아 이발사 의상은 우리가 멋지게 만들 어줄 게요. 빨간 모자와 망사셔츠를요. (그에게 키스한다).

세르빈스키: 갑시다, 갑시다. 미(mi)... 미(mi)...

같이 나간다.

알렉세이: (무대 뒤에서). 레나! 어서 이혼해!

엘레나: 알랴샤! 나도 알아!

세르빈스키: 우린 노래 부르러 갑니다. (문을 닫는다). 알렉세이를 방해 하지 말아야지.

문 뒤에서 왈츠 소리가 희미하게 들리더니 세르빈스키가 『세빌리아의 이발사』 아리아를 부른다.

“말할 것도 없이 행복한 결말이라네,  
이렇게 결혼이 성사되었네...  
이 모험을 함께한 친구인 가로둥이여,  
널 꺼야할 때가 되었구나...” (101쪽).

예술 텍스트를 삶의 슈제트로 변용하는 그의 탁월한 능력은 완벽하게 볼세

비키로 변장(‘переодеваться’, ‘гримироваться’)하는 그의 기민한 처세술과도 무관하지 않다. 다른 인물들이 현실인식 차원에서 메타드라마적 관점을 견지하는 것과 달리 그는 삶을 질료로 한 예술 창조와 예술을 통한 삶의 운영을 동시에 연출할 수 있는 자질을 보유하고 있다.

페틀류라 군의 불심검문 때문에 3막 2장에서 벌어지는 역할놀이는 극 일루션 속에서 새로운 허구적 정체성이 생성되는 순간을 보여주는데, 기존의 역할을 버리고 새로운 가면을 쓰도록 강요하는 현실에 대한 저항감과 연민을 전달한다.

미슬라엡스키: <...> 지금부터 나는 경비원인 척 하겠다. <...> 배역을 정하지. (스투진스키에게) 대위는 의대 대학생이야. 환자한테 가봐, 그를 돌보고 있다고 말해. <...> 니콜카는 그의 대학생 동생이야. 생도였던 적은 없는 거야. 자, 지방 오페라 가수인 너는 손님으로 온 거고. 젠장, 사람들이 너무 많군. 좋아, 괜찮아. 나는 사촌형인 조합원이야. 라리온은 하숙생이고. <...> 군의관은 티푸스에 걸린 거고, 부상당한 거 아냐.

여기서 인물들은 하루아침에 급변해버린 현실의 슈제트 속에서 새로운 배역을 떠안아야 하는 안타까운 장면을 연출하고 있는데, 이 역할놀이가 보여주기 아니라 타인을 속이고 자신을 기만하기 위한 감추기라는 사실에 그들의 비극이 있다. 자신들의 과거 배역이 들통 나면 총살당할지도 모르는 급박한 상황은 집밖에서 벌어지는 발라간의 관객이었던 이들을 즉흥극의 광대로만 들어버린다. 어쩌면 이들의 광대놀이는 한 순간을 모면하기 위한 즉흥극이 아니라, 평생 동안 수행해야 할 거짓 가면놀이가 될지도 모른다. 자신의 얼굴을 지우고 가면을 써야만 생존할 수 있는 불행한 미래를 앞두고 그들이 벌이는 비극적 역할놀이는 금방이라고 붕괴될 것 같은 극세계와 실세계의 연약한 경계를 보여주면서, 새로운 역사 희곡의 주인공인 관객들이 과연 현재 어떤 역할을 맡고 있는가라는 질문을 은연중에 제기하고 있다.

죽음과 악몽의 역사극이 끝나고 부활과 희망의 크리스마스 성사극으로 전이되는 투르빈가와 물질적 탐욕과 소시민적 편협함으로 일관하는 바실리사 집의 대조는 아래층과 위층이라는 공간 배치도 그렇거니와, 성사극과 소극의

결함이라는 장르적 특징에서도 베르테프вертеп 구조를 연상시킨다. 인형으로 성서 내용을 재현하는 중세 신비극인 베르테프는 보통 2층으로 나뉜 구조물에서 공연되는데, 위층에서는 신비극이, 아래층에서는 막간극으로 코믹한 소극이나 광대극이 선보였다. 『백위군』의 무대 구조와 그 장르적 성격이 베르테프 드라마를 모방하고 있다는 것은 관객의 관극체험을 상대화시키고, 극 일루션의 내구성을 약화시키는 효과를 유발한다. 인물들이 카드놀이를 즐기며, 러시아를 카드놀이 테이블에 비유하는 것(106쪽)도 카드판을 세상의 메타포로 인식하는 메타드라마적 시선과 직결된다. 신들이 인간을 카드패로 삼아 운명의 놀이를 즐기는 세계극장론의 구도는 역사의 잔혹함과 인간들의 무력함을 깨달은 인물들의 카드놀이 속에서 메타적으로 반복된다. 따라서 자기패가 스페이드<sup>22)</sup>임을 밝히는 미슬라엡스키의 고백(109쪽)은 카드놀이의 종결이나 백위군 운동의 실패만을 의미하는 것이 아니라, 신이 자신에게 부여한 운명의 패가 역할을 다했다는 것, 그리고 신의 지위에 선 극작가가 자신에게 부여한 배역이 여기까지라는 의미 등 연극적 자기반영성의 노출로 해석할 수 있는 것이다.

이처럼 희곡 『백위군』 속에는 극중극과 역할놀이, 세계극장론 메타포 등이 다양하게 분포되어 있고, 그 작은 공연들은 다시 니콜카의 기타 연주 프레임 속으로 포섭되며, 종국에 『백위군』은 거대한 역사 희곡의 프롤로그나 에필로그로 자리매김 된다. 현실의 지위가 추락하고 허구적 일루션이 더 강력한 현실지시력을 획득하는 『백위군』에서는 메타드라마적 기법과 장치가 유희나 극적 수단의 차원을 넘어 작가의 주제의식 자체를 발현시키는 효과적 추진력으로 슈제트화 되어 있다. 현실과 허구를 뒤엎고 뒤섞으며 그 차이를 삭제하고 일소하는 작가의 메타드라마적 세계관은 현실에 대한 조롱과 냉소를 통해 궁극적으로 현실의 치유와 정화를 지향하고 있다. 현실 속의 꿈이 아니라, 꿈 속의 현실이 작품의 전체를 구성하는 『질주』에서는 가치 추락된 현실이 통제로 꿈으로 대체되어 그 복원 가능성이 완전히 상실된 비판적 세계가 그려진다.

22) 4가지 카드 모양 중 스페이드는 가장 불행한 문양으로 취급되는데, 흔히 죽음을 상징한다.

### III. 깨어날 수 없는 꿈의 질주: 희곡 『질주』

『질주』에서 꿈은 단순히 비유적 의미나 상징적 차원에서 사용되는 게 아니라, 작품의 내용과 형식을 결정하는 핵심적 개념이자 장치로서 등장하고 있다. 작품의 부제도 “8개 꿈”이고, 각 장들은 거의 다 꿈과 관계된 작은 제사(題詞; epigraph)를 가지고 있으며, 각 장의 마지막에는 지문을 통해 꿈이 끝나고 있음을 고지하고 있다. 게다가 수차례 반복되는 꿈과 관련된 언급들을 볼 때면, 이 작품에서 꿈이 작품의 형식을 구성하는 원리이자 형식 자체일 뿐만 아니라, 주제와 내용을 직조하는 거대한 원칙이자 소재로 기능하고 있음을 알 수 있다.<sup>23)</sup>

하지만 인간은 아무리 선명하게 꿈 체험을 기억하더라도 그것이 『질주』에 서처럼 개연성과 논리성을 가진 대화형식으로, 또한 개별 꿈이 연작물처럼 순차적으로 이어져서 하나의 거대한 서사를 완성시키는 예술형식으로 구성되진 않는다. 꿈 체험이 짧은 에피소드를 구성하거나 서사의 모티프를 제공할 수는 있겠지만, 『질주』처럼 꿈 자체가 시작과 끝을 가진 하나의 완결된 예술 작품이 될 수는 없는 것이다. 게다가 꿈은 일 주체의 배타적 체험으로서 꿈꾸는 자의 주관성이나 시선이 어떤 식으로든 드러날 수밖에 없지만, 『질주』에서는 이 꿈의 주체가 누구인지에 대한 정보가 전혀 제공되지 않고 있다.<sup>24)</sup> 그렇

23) 코즐로프는 이 꿈 기법의 다기능성을 설명하면서 『질주』의 집필시점이 불가코프가 풍자 3부작(『악마의 서사시』, 『치명적 알』, 『개심장』)을 통해 그로테스크와 과장, 환상을 능수능란하게 운용하는 기술을 연마한 이후라는 사실을 상기시키고 있다. См.: Козлов Н.П. “Пьеса из восьми снов: О “Бере” М. Булгакова”, *Содержательность форм в художественной литературе*. Куйбышев: Куйбышевский ун-т, 1990. С.106.

24) 물론 꿈꾸는 자의 의식세계를 암시하는 몇몇 부분이 존재하기는 한다. 예를 들어, 차르노타가 작전이동할 때마다 연주하는 ‘부드러운 왈츠’(203쪽)가 울려 퍼질 때, 지문에 나온 “언젠가 이 왈츠에 맞춰 김나지움 무도회에서 춤을 춘 적이 있다.”라는 구문은 명백히 꿈꾸는 주체의 기억에 의해 구술된 부분이다. 급박한 퇴각 명령이 하달되는 장면(215쪽)에서 사령부 대원들이 녹듯이 사라지고, 지도가 휘어지거나 전화기들이 사라지는 현상은 꿈꾸는 자의 일시적 각성으로 인해 꿈 인식이 붕괴되는 순간을 그리고 있다. 역장이 딸 올카에게 교수형 당한 크라필린의 시신을 보지 말라고 당부하는 장면에서 “어둠 속으로 빠져 들어가고 있는 것을 보지

다면 『질주』에서 꿈 장치는 호접지몽이라는 은유적 차원이나 과장법의 영역 속에서 작동하는 개념적 수단에 해당한다고 보는 것이 타당하다. 꿈이면서도 현실적이며, 현실이지만 몽환적인 양가적 가수면 상태, 혹은 꿈과 현실의 질적 도약을 유발하는 인식론적 착시 상태가 『질주』의 분위기와 상황을 해명하는 핵심어가 되는 것이다. 『질주』는 바로 이 지점에서 가상과 실제의 착종과 꿈과 현실의 교합이 작품의 주제적 근간을 형성하는 『백위군』과 만나게 된다. 『백위군』이 분명한 현실을 악몽으로 간주하는 이들의 심리적 저항을 그린 반면, 『질주』는 작가의 설정상 꿈이 분명한 상황을 현실처럼 묘사하는 꿈꾸는 자의 폭로성 증언이며, 그 발언 욕망을 반영하는 무의식적 고백이 되는 것이다.

## 1. 꿈속의 현실

『백위군』과 마찬가지로 『질주』에도 역사의 소용돌이가 몰고 온 광포한 파란은 인물들의 정체성을 뒤흔들고 현실의 단일성을 파괴하며 지속적으로 실재와 허구의 전도를 야기하는 많은 극중극 장면을 양산해 낸다. 때로는 목숨

---

못한 사람은 행복하다.”(223쪽)라고 서술하는 것도 꿈꾸는 자의 상념에 해당한다. 각 꿈 장면 도입부에 배치된 개별 에피그라프 중 일부가 골롭코프의 행위소와 밀접한 연관을 가진다는 점에서 꿈꾸는 주체를 골롭코프라고 규정할 가능성은 존재한다. 첫 번째 꿈의 에피그라프 “나는 꿈에 수도원을 보았다.”(176쪽)라든가, 방첩 특무실에서 골롭코프가 본 전기고문용 바늘을 의미하는 세 번째 꿈 에피그라프 “꿈에 바늘이 빛나고 있었다.”, 세라피마와 일시적 이별을 하는 골롭코프의 처지를 암시해주는 여섯 번째 꿈 에피그라프 “이별이다, 그대여, 이별이다!”, 차르노타와 골롭코프의 파리 방문과 관련된 일곱 번째 꿈 에피그라프 “세 장의 카드, 세 장의 카드, 세 장의 카드!”가 그것이다. 이런 정황증거에도 불구하고 『질주』의 꿈들이 누구의 것인지에 대해서는 단정적으로 말하기 힘들데, 이런 출처 불명의 애매모호함은 익명인의 꿈을 엿본다는 관음증적 욕망을 자극하고, 이 모든 비극적 사건들이 차라리 꿈이길 바라는 작가의 강한 회원을 표현한다는 사실은 분명하다. 엿보기 욕망이든, 현실을 꿈으로 위장하려는 회원이든, 그것이 극 일루션에 대한 작가의 예술적 자의식에서 비롯되었다는 사실에는 변함이 없다. 이런 점에서 불가코프의 ‘꿈의 시학’(поэтика снов)이 셰익스피어의 자유로운 연극성과 연관된다고 언급한 스멜란스키의 지적은 예리한 통찰이 아닐 수 없다. См.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С.174.

을 연명하는 수단이나 이기적 욕망을 은닉하는 가식으로, 때로는 진실을 밝히는 도구나 거짓을 강요하는 음모로, 그리고 때로는 비루한 현실을 거부하는 저항이나 현실의 모순을 폭로하는 조롱으로 극중극은 다양한 양상과 내막을 가지고 등장한다. 첫 번째 꿈에서 영특한 변장술을 이용해 구사일생으로 목숨을 건진 차르노타의 극중극은 강요된 가면놀이의 비극성을 유쾌한 웃음으로 전환시키는 반전이 매력적이다.

차르노타: 당신의 이 스카프만큼이나 가까워서 죽음을 보았지. 크랍치코프를 만나려고 사령부로 달려갔더니, 그 빌어먹을 놈이 나를 빈트 판에 앉히는 거야... 하트 에이스를 내어놓더군... 그런데 그때 갑자기 기관총 소리가 퍼붓는 거야! 부존니가 들이 닥친 거지! 사령부를 박살내버리더군! 나는 방어 사격을 계속하면서 창으로 뛰어내렸지. 텃밭을 지나 바라반치코프라는 어느 선생의 집으로 뛰어들어갔어. 그리고 말했지. “신분증을 내봐!” 그 선생이라는 작자가 기겁을 하면서 잡히는 대로 증명서를 집어줬는데! 여기 수도원에 들어와서 보니까 증명서가 여자 건 거야, 마담 바라반치코바. 거기다 임신부라는 확인 도장까지 찍혀 있지 않겠어! 주위는 온통 적위군 판이고, 에라 모르겠다 싶어서 무조건 교회에만 있게 해달라고 했지! <...> 그런데 그 놈이 신분증만 받아 쥐고, 마구는 들추지 않은 거야!25)

자기에게 주어진 엉뚱한 배역을 수행하기 위해 임신부를 연기해야 했던 차르노타의 극중극이 끝났을 때(‘이제부터 그는 차르노타이다’ - 186쪽), 그(녀)를 “알 수 없는 여자”, “수수께끼 같은 부인”(179), “정말 흥미로운 부인”(184)라 평했던 주변인물들(내부관객)이 느꼈을 놀람과 객석 관객들의 황망한 웃음은 충분히 예상할 수 있다. 관객의 예상을 뒤엎는 반전과 ‘유쾌한 상대성’(바흐친)을 연상시키는 코믹한 신분 폭로는 아프리카누스 예하의 가면놀이 극중극에서 보다 우스꽝스럽게 반복된다.

드 브리자르: <...> (마호로프에게) 이봐, 당신은 증명서도 필요 없겠군.

25) 미하일 불가코프, 『조야의 아파트·질주』, 김혜란 번역, 책세상, 187-188쪽. 이하 번역문은 쪽수만 표기한다.

그 머리 끝만 봐도 어떤 족속인지 알만하니까! 크라필린, 여기 좀 비춰봐!  
파이스: (황급히 뛰어들어오며) 무슨 짓입니까, 지금 무슨 짓을 하시는  
겁니까? 그 분은 예하(猯下)십니다! 대주교 아프리카누스 예하이십니다!  
드 브리자르: 뭐라고 지껄이는 거야? 시커먼 꼬리에 영락없는 사탄처럼  
생겼는데. (189쪽)

어둡고 음산한 지하묘지를 연상시키는 수도원에서 벌어지는 위태롭고 긴  
막한 수색작전은 순식간에 조롱과 풍자가 넘치는 카니발적 웃음으로 대체된  
다. 하지만 실재와 허구의 아이러니한 관계를 폭로하는 짤막한 가면놀이를  
통해 성과 속을 뒤집고, 진지함을 웃음으로 전복시키는 불가코프의 카니발적  
세계인식은 죽음의 이미지와 불안감, 광기가 지배하는 이후 장면부터는 그다  
지 강력하게 발현되지는 않는다. “내 꿈은 점점 더 고통스러운 것이 되어 간  
다.”(197쪽)란 에피그라프로 시작하는 두 번째 꿈, 즉 저승사자 홀루도프가  
무대를 지배하는 순간부터 “우리의 비극이 시작되고 있다”(200쪽)란 그의 말  
처럼 극 분위기는 급속하게 비극으로 방향전환 된다.

자신이 주인공으로 등장하는 무대를 비극으로 몰아넣고자 하는 홀루도프  
의 욕망은 그 비극에 걸맞은 감정의 폭발과 격렬한 논쟁을 요구하지만, 크라  
필린이 장르의 문법을 충족시키지 못하자 그는 크게 실망하며 곧바로 교수형  
을 명한다.

크라필린: (홀루도프 앞에 서서) 그렇고. 맞는 말ियो. 책에 써어 있던  
그대로요! 들개! 올라미 하나로 전쟁에 이길 수는 없는 거요! 더러운 짐승,  
당신은 무엇을 위해 병사들의 목을 베고 있는 거지? <...>

치하: 각하, 체포할까요?

홀루도프: 아니다. 저 자의 말엔 전쟁에 대한 병들지 않은 사고가 담겨  
있다. 계속하라, 병사, 계속 말하라.

<...>

크라필린: (파멸 직전의 흥분에 휩싸여) <...> 자칼, 당신은 죽어가고 있  
소. 굶주린 짐승, 당신은 더러운 시궁창으로 떨어지고 있단 말ियो! <...>  
(갑자기 정신을 차린 듯 몸을 떨기 시작한다. 무릎을 꿇고 애원하며 말한

다) 각하, 이 크라필린을 불쌍히 여겨주십시오! 제가 제정신이 아니었습니다!  
다!

홀루도프: 아니, 아니야! 형편없는 인간! 넌 훌륭하게 시작해서 구역질  
나게 끝냈어. <...> (220-221쪽)

크라필린의 걱정적이고 대담한 발언에 홀루도프는 진지하게 응답하며 논쟁을 이어가고자 하지만, 크라필린이 순식간에 파토스 넘치는 배역을 포기하고 비극의 분위기를 망치자 홀루도프는 이 실패한 배우를 가차 없이 죽여버린다. 홀루도프는 직속상관인 총사령관, 대주교, 골롭코프, 세라피마 등과 신분, 직위고하를 가리지 않고 논쟁하고 대립하며 자기 자신을 비극의 주인공으로 개조하고자 한다. 하지만 그가 자신의 공연을 비극으로 만들기 위해 칼을 휘두르고 피를 뿌릴수록 현실은 점점 더 코미디로 바뀐다는 것이 그가 알지 못했던 이 비극의 정체이다. 홀루도프는 시대의 절망과 비운을 안고 장엄하게 죽음을 맞이하기 위해 골롭코프에게 권총을 건네지만, 자신이 비극의 주인공은커녕 연민이나 혐오감을 야기하는 코미디의 저급한 캐릭터에 불과하다는 사실을 깨닫게 된다.

골롭코프: 아니야, 난 당신을 쓸 수가 없어. 난 당신이 불쌍하고 무섭고,  
혐오스러워!

홀루도프: 이 무슨 코미디란 말인가!<sup>26)</sup>

잔인함이라는 비극적 결함hamartia를 가진 비극 주인공을 꿈꾸던 홀루도프가 골롭코프와 세라피마의 멜로드라마를 도와주는 조연으로 강등되자 끝내 자살로 생을 마감하는 것은 그로선 피할 수 없는 결말이다. 결국 그의 비극은 역사적 현실이 자신에게 부여한 배역이 혐오스럽고 추악한 코미디의 주인공이라는 사실을 깨닫지 못한 것, 그리고 자신이 누군가의 꿈에서 파렴치한 전범(戰犯)에 불과하다는 사실을 용납할 수 없었다는 것이다. 자신이 코미디의 광대에 불과하며, 신분을 속이고 권위를 사칭하는 홀레스타코프와 같은 우스

26) M.A. Булгаков: Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. С.273.

팽스러운 등장인물이라는 사실은 홀루도프도 이미 예감하고 있다.

총사령관: 그래, 병이 아니었어. 당신은 지난 일 년 동안 나에 대한 증오심을 감추려고 그 역겨운 광대 짓을 했던 거였어.

<...>

(의자를 내리치며) 광대 같은 놈!

홀루도프: “마케도니아의 알렉산더는 영웅이었습니다! 하지만 그렇다고 의자까지 부술 필요는 없지 않습니까?” (243쪽).

홀루도프는 고골의 『검찰관』에 나오는 대사를 패러디하면서 자신과 총사령관이 벌이는 설전이 얼치기 광대들의 말장난에 불과하다고 자기조롱을 하는 것이다. 이어지는 장면에서 골롭코프가 홀루도프를 총사령관으로 오인하여 탄원을 하는 에피소드는 『검찰관』에서 가짜 검찰관 행세하는 흘레스타코프와 그에게 청원하러 오는 마을 사람들 모습과 정확히 일치한다.<sup>27)</sup> 자신의 드라마가 의도와는 달리 추졸한 코미디로 추락하자 골롭코프에게 제발 비겁한 모습만은 보여주지 말라며 청원을 말하게 한 것은 그가 지키고자 한 마지막 자존심 때문이다.

자신의 비극-극중극을 마지막 순간까지 옹호하고자 한 홀루도프와는 달리, 자신들의 저열한 욕망과 위선을 서슴없이 극중극에 담아내는 인물들의 난장은 시종 계속 된다.

코르주히에게 돈을 뜯어낼 목적으로 티히와 구린이 골롭코프에게 행하는 극중극 놀이는 폭력과 야만성으로 점철된 내전상황의 어두운 음영을 도상적으로 보여준다. 골롭코프를 방첩특무대 사무실로 호출한 티히는 자신의 야욕을 감추고 공손하게 신사적으로 심문을 시작하지만, 골롭코프가 이 극중극에 순순히 참여할 의사를 보이지 않자 야수로 돌변하여 본성을 드러내고 만다.

티히: 흥분을 하고 계시는군요, 진정하십시오. 그 여자에 대해서는 잠시 후에 말씀드리겠습니다.

27) 홀루도프(Хлудов)와 흘레스타코프(Хлестаков) 이름 간의 음성적 유사성도 어렵지 않게 눈치 챌 수 있다.

침묵.

자, 이제 강사 흉내는 그만하면 됐어! 이런 코미디도 지겹고! 더러운 놈!  
여기가 어디라고 앉아 있어? 일어서! 똑바로 서 있어! (226쪽).

자신의 극중극에 협조하지 않는 골롭코프에게 되레 가면을 쓰고 있다고 욕박지르는 티히는 이 코미디-극중극의 연출이자 배우로서 자격이 없는 인물이다. 자신의 극중극이 골롭코프의 위장 가면극을 능가할 수 없다고 판단한 티히는 다시 골롭코프를 주인공으로 삼아 한 편의 인형극(marionette)을 주조해낸다.

티히: 좋소. (골롭코프 앞에 종이 한 장을 밀어놓고, 그에게 펜을 준다.)  
지금부터 내가 부르는 대로 받아쓰시오. 당신한테는 그게 더 편할 거요.  
미리 경고하겠는데, 받아쓰기를 멈추면, 저 바늘이 당신의 몸에 닿게 될  
것이요. 멈추지 않는다면, 당신이 걱정할 것은 아무것도 없소. 그땐 당신을  
위협하는 것은 아무것도 없을 테니까. (바늘에 전기를 넣는다. 바늘이 종이  
를 밝게 비춘다. 골롭코프에게 받아쓸 것을 불러준다.) “나, 아래 서명한...”  
골롭코프, 티히가 부르는 대로 받아쓰기 시작한다. <...> (228-229쪽).

연출과 극작가를 겸한 티히의 공포스러운 인형극에 굴복한 골롭코프의 비참한 심정에 대해서 불가코프는 “책상 위에 둔 모자를 잊은 채”(230쪽) 방을 나오는 상징적 장면을 그려 넣고 있다. “어떤 위험 같은 것이 자신을 위협하고 있다고 생각해서”(228쪽) ‘거짓말’을 한 코르주힌을 비난했던 골롭코프가 전기고문의 위협 앞에 굴복하여 치욕스러운 배신을 했다는 사실은 자신의 죄를 자살로 응징하는 홀루도프가 당부한 “제발 비겁한 모습은 보여주지 말아주세요.”(Да не проявляйте, пожалуйста, трусости. - 245쪽)라는 말과 결합되어 불가코프특유의 ‘비겁함’과 ‘죄와 벌’ 테마를 상기시킨다. 이후 골롭코프가 샤르만카를 등에 지고 유로지비Юродивый처럼 참회의 고행을 하고, “세라피마를 파멸시킨”(281쪽) 주역인 코르주힌을 찾아가 “당신은 대가를 치르게 될 것입니다.”(И вы получите возмездие. - 292쪽)라고 강력한 경고를 던진 이유는 이러한 심리적 맥락을 내포하고 있다.

여덟 개의 꿈-극중극으로 결합된 『질주』 중에서 여섯 번째 꿈은 이별과 만남, 사랑과 증오가 교차하면서 가장 첨예한 메타드라마적 주제의식을 발현시키고 있다. 일단 마당과 주랑을 가진 차르노타 부부의 이층집은 그 구조 자체부터 “그리스인들과 아르메니아인들”이 관객으로 들어찬 하나의 무대를 연상시킨다. 이 여섯 번째 꿈-극중극을 지휘하는 인물은 현실과의 지난한 투쟁에 지친 나머지 자신에게 주어진 삶의 역할과 콘스탄티노플 슈제트 모두를 거부하는 류시카이다. 그녀에게는 좌판<sup>28)</sup>을 팔아먹고도 도둑맞았다고 우기는 차르노타의 지겨운 연기도 혐오스럽고, 억척스러운 자신과는 달리 “고상한 척”(269쪽) 삶을 연기하는 세라피마의 순진함도 가증스럽다. 파탄 직전의 위중한 상황에 나타난 골롭코프에게 “어쨌든 당신의 등장은 아주 멋졌어요!”(278쪽)라고 칭찬하는 것은 훌륭한 배우 연기를 인정해주는 연출가의 평가와 닮아있다. 골롭코프와 세라피마가 열띤 멜로드라마를 연기하려고 하자 “아주 연극을 하시는군, 대단한 연극이야! 저 그리스 사람들까지 감동하는 것 봐.”(279쪽)라며 빈정거리는 것도 마찬가지다. 이들의 극중극을 용납할 수 없을 정도로 황폐화된 류시카의 고단한 심신은 급기야 그녀로 하여금 이 모든 역할놀이를 내팽개치고 새로운 역할을 찾아 파리로 떠나게 만든다. 마지막 등장인물인 홀루도프가 나타나자 차르노타가 “저기 로만이 오는군. 나올 사람은 이제 다 나왔군.”(Вот и Роман. И он появился. - 280쪽)이라고 말하는데, 홀루도프의 이름인 ‘로만’(Роман)이 사랑이야기를 뜻하는 로맨스(romance)란 뜻과 겹치기 때문에 그의 대사는 “이것이 바로 로맨스지. 로맨스도 등장했군.”이란 메타적이고 반어적인 해석도 가능하다.

여섯 번째 꿈-극중극 분위기에 코믹한 소극(farce)의 색채를 가미하는 ‘그리스인 돈주앙’ 장면 또한 메타드라마적 극 구성법을 충실히 따르고 있다. 자신에게 내려진 사랑의 저주를 깨닫지 못하고 호색한 돈주앙의 텍스트를 연

28) 차르노타가 좌판에서 판매하는 물건이 “고무로 만든 도깨비와 스프링이 달린 인형”(252쪽)이라는 점도 매우 상징적이다. 바퀴벌레 황제인 아르투르를 “페트루시카가 튀어나올 듯”(255쪽) 나타난다고 묘사하는 지문도 이 상징성의 자장 하에 있다. 바퀴벌레처럼 조국을 등지고 도주(бег)한 이들이 바퀴벌레 경주(бег)에 몰두하는 것이나 인형처럼 허깨비 같은 삶을 사는 그가 인형을 팔고 있다는 설정은 자기반영적 현실타라는 『질주』(Бег)의 주제의식과 긴밀히 상통한다.

기하는 이 ‘그리스인 돈주앙’은 결국 연적에 의한 파멸이라는 원본 텍스트의 슈제트를 그대로 반복하고 있다. 자신이 『돈주앙』이라는 문학적 슈제트로 호출되었고, 『질주』에서 자신에게 문학적 캐릭터가 부여된 지도 모르는 이 참칭자 돈주앙은 하나의 소극-극중극의 주인공이 되기에 모자람이 없다. 세라피마를 거리로 내쫓아 부득불 이 소극의 연출을 맡게 된 류시카가 라파엘<sup>29)</sup>-골롭코프의 등장을 칭찬한 것도 이 맥락을 공유한다.

## 2. 꿈의 종착

『백위군』의 세르빈스키처럼 불가코프의 작품에 감초처럼 등장하는 ‘타고난 배우’ 역할은 두말할 것 없이 코르주힌에게 돌아간다. 시종일관 자신의 정체성을 부정하며 위선과 가식의 가면을 쓰고 등장하는 코르주힌은 『조아의 아파트』의 악당 아메티스토프와 개과천선한 배우 세르빈스키 사이의 진폭<sup>30)</sup>을 오가면서 극 일루전의 허구성을 노출시키는 다양한 극중극을 펼쳐 보인다. 먼저 흘루도프가 코르주힌을 체포하기 위해 설치한 극중극의 음모를 영악한 연기력으로 유유히 극복하는 장면부터 그의 배우 자질은 빛을 발한다.

티히: (부드럽게, 코르주힌에게) 당신의 부인, 세라피마 블라지미로브나께서 당신을 만나기 위해 페테르부르크에서 이렇게 오셨습니다.

코르주힌: (티히와 흘루도프의 눈을 쳐다본다. 뭔가 함정이 있음을 눈치챈다.) 난 세라피마 블라지미로브나라는 사람을 모릅니다. 여기 이 여자도 처음 보는 사람입니다. 나는 페테르부르크에서 올 사람이 아무도 없습니다. 이걸 속임수입니다. (218쪽)

흘루도프는 코르주힌이 펼치는 이 거짓 극중극의 정체를 뻔히 알고 있으면

- 29) 『돈주앙』에서 마리아의 연인으로 등장하여 돈주앙을 파멸로 이끄는 인물.  
30) 불가코프는 진지하고 철학적인 선과 악의 이분법보다는 두 극단을 자유롭게 내왕하는 웃음의 마력을 좀 더 선호했다. 그에게 광대형 인물들은 늘 악한 듯 선하고, 추한 듯 호쾌하다. 세르빈스키가 엘레나의 교정과정을 거치면서 투르빈가의 일원으로 환생하듯이, 악당 코르주힌 또한 천상의 소피아인 류시카에 의해 ‘악이면서도 결국 선을 행하는 힘’의 분신이 된다.

서도 물증의 부재로 인해 그의 위선을 공략하지 못한다. 위선에 위선으로 맞서는 코르주힌의 뻔뻔함을 능가할 비책을 찾지 못한 홀루도프는 그를 “취세끼”(219쪽)라고 비난할 뿐, 그만 그를 풀어주고 만다. 파리 아파트로 찾아온 골룸코프를 매몰차게 문전박대하는 코르주힌의 후안무치는 그가 썼던 가면이 이제 그의 본질로 고착되어버렸음을 보여준다.

코르주힌: <...> 첫째 제겐 아내가 없습니다. 그리고 둘째, 난 그 역이 기억나지 않습니다.

<...>

유감입니다만, 저는 어떤 흑한도 기억나지 않습니다. 아마도 당신이 뭔가 잘못 알고 계신 것 같습니다.

<...>

그러나 아시다시피, 난 그때 바로 러시아를 떠났고, 그후로 러시아와는 아무런 관계도 맺지 않으며, 또한 앞으로도 그럴 생각은 없습니다. <...> (287-288쪽).

수출용 모피를 착복<sup>31)</sup>하여 호화로운 파리 생활을 즐기는 코르주힌의 프랑스인 놀이는 이미 그의 위선이 극한에 도달해 있음을 방증한다. 자신의 하인에게 프랑스식 옷을 입히고, 프랑스식 이름(앙투안)을 붙여주며, 프랑스어를 강요하는 그의 몰염치한 변신술은 N. 예브레이노프의 『아름다운 폭군』(1905년)<sup>32)</sup>을 연상시킬 정도로 완벽한 극중극의 세계를 구축한다. 극중극의 일부 선 효과가 강화될수록 그의 위선은 점점 더 극한으로 수렴되고, 그의 나르시시즘적 자기망상은 도를 훌쩍 넘어선다. 그 뻔뻔스러운 자기탐닉이 러시아에

31) 홀루도프가 이 수출용 모피의 소각을 명령했지만, 세바스토폴 항구로 가는 기차 시간을 알아보는 코르주힌의 명민한 대처(209쪽)로 보아 그가 이 모피를 착복하여 부를 축적했다는 사실은 쉽게 유추할 수 있다.

32) 1904년을 사는 한 귀족이 동시대 사회를 등지고 조부의 영지에서 1808년의 삶을 재현하며 사는 모습을 그린 이 작품은 한마디로 외부 현실을 완벽하게 대체하는 허구의 존재가능성에 대한 연극적 탐구라 할 수 있다. 자세한 내용에 대해서는 안지영, 「예브레이노프의 연극론 읽기 - "아름다운 폭군"의 딜레마」, 『러시아어문학연구논집』, 한국러시아문화학회, 2006, 69-94쪽 참조.

대한 증오심을 근원으로 하고 있다는 점에서 그의 극중극 놀이는 교정불능의 광기와 맞닿아 있다.

코르주헌: 앙투안, 넌 정말 영락없는 러시아 게으름뱅이야. 내 말 잘 들어. 러시아어는 입에 담을 수 없는 말로 욕을 하거나, 더 심한 경우, 그러니까 뭔가를 파괴하자는 그런 유의 슬로건을 선언할 때 외에는 아무 쓸모가 없어. <...> (285쪽).

이 자폐적 광기가 얼마나 심각한 수준에 도달했는지 보여주는 그의 시낭송 공연(290-291쪽)은 망상 속에 구축된 또 다른 망상으로서, 저급한 물질주의와 과대망상, 황폐한 정신성과 맹목적인 집착을 그로테스크하게 드러낸다. 웅장한 서사시의 스케일로 추상적이고 초월적인 상징주의의 시풍을 흉내 내는 그의 얼빠진 즉흥시 공연은 씁쓸하다 못해 냉소를 머금게 만든다. 이 극중극 공연을 관람한 콜롭코프가 그를 “어떤 사람보다도 무섭고 냉혹한 사람”(291쪽)이라고 평가한 것은 자기반성에 몰두하는 홀루도프와 달리 코르주헌은 복귀불가능한 금단의 영역으로 들어섰음을 간파했기 때문이다.

콜롭코프가 코르주헌에게 대가를 치를 것이라고 경고한 저주가 류시카의 기지 번뜩이는 마지막 극중극으로 실현되는 장면은 반전의 묘미와 복수의 통쾌함뿐만 아니라, 악당-관객 코르주헌을 상대로 극중극이 조성한 욕망의 은밀한 거래 현장을 엿보는 재미까지 선사한다.

코르주헌: 사람 살려! 사람 살려!

<...>

커튼이 젖혀지고 류시카가 나타난다. 그녀는 잠옷을 입고 있다. 차르노타와 콜롭코프를 보자 돌처럼 굳어진다.

<...>

차르노타: (놀라서) 이게 누구야?

코르주헌: (차르노타에게) 마두무야젤 프레졸을 아시요?

류시카, 코르주헌 등 뒤에서 무릎을 꿇고 애원하듯 손을 모은다.

차르노타: 제가 저 분을 어떻게 알겠습니까? 절대 모르는 사람입니다.

<...>

류시카: 어쨌든 고국 분들을 만나 무척 반가웠습니다. 그리고 더 이상은 절대 만나지 않게 되기를 바랍니다. (작은 소리로) 다 챙겼으면, 빨리 도망쳐요! <...> (301-303쪽).

류시카와 차르노타 일행이 공모한 이 극중극은 양자 간의 욕망 교환을 매개로 관객 코르주힌을 기만하기 위해 시행된 통렬한 즉흥 공연이다. 코르주힌의 위선적이고 맹목적인 가면극을 조롱하고 응징하는 차르노타 일행의 역할 놀이는 냉소적이고 비판적인 이전의 극중극과 달리 관객과의 강한 유대감과 공범의식을 형성한다. 이 극중극의 비밀을 공유한 객석 관객들은 허구와 진실이 혼재된 이 장면에서 차르노타 일행의 연극적 승리를 은밀히 지지함으로써, 자연스레 그 허구성의 공모자가 되어 코르주힌의 패배와 차르노타 일행의 쾌거를 즐기게 된다. 차르노타와 류시카의 완벽한 앙상블 연기에 일말의 의구심도 품지 못하고 속아 넘어간, 실패한 배우이자 어리석은 관객인 코르주힌이나 연극적 감각은 전혀 없는 순진한 관객 골롭코프에 비해 훨씬 더 우월한 지위에 있는 실제 관객들은 이 극중극이 묵시적으로 제안하는 진정한 관객의 태도에 적극적으로 호응하면서 작가와의 은밀한 교감에 열중하게 된다.

이처럼 극중극에서는 보여주는 자가 보는 자가 되어 일시적으로 관객의 지위를 흉내냄으로써, 실제 관객들의 관극행위 자체를 자기반영적으로 묘사한다. 무대 위에 즉흥적으로 설정된 관객과 배우의 구도를 통해 객석의 관객들에게 그 반영 이미지를 보여주는 설정은 삶의 본질이 결국 연극적 역할놀이와 동일하다는 사실과 내란의 급박한 역사적 정황 속에서 인간의 정체성이란 상대적이고 가변적인 부유물로 추락할 수밖에 없다는 불편한 진실을 대변해 주고 있다.

무대와 객석, 극세계와 실세계, 실재와 허구라는 이원성을 본질로 하는 극예술 형식을 작가의 메타드라마적 자의식 속에서 표출시키는 장치는 극중극 외에도 다양한 방식으로 등장한다. 삶을 꿈이나 놀이, 게임, 문학적 텍스트로 간주하고 변주하는 수많은 비유와 상징이 그것이다. 각 장면이 꿈으로 구성되어 있는 『질주』는 ‘꿈이라는 가상을 모방하는 허구’, 즉 ‘허구 속의 허구’를

그 재현적 전체로 삼고 있는데, 인물들이 자주 꿈을 언급하는 것은 그 재현적 전체가 연약한 연극적 일루션을 구축하고 있으며, 언제든지 사라져버릴 수 있다는 허망함의 정서를 조장한다. “나는 꿈에 수도원을 보았다.”(176쪽)라는 에피그라프로 시작하는 첫 번째 꿈에서 첫 대사를 개시하는 골롭코프는 “난 이따금씩 내가 정말 꿈을 꾸고 있는 건 아닐까 하는 생각이 들 때가 있어요.”(177쪽)라고 말한다. 꿈의 비논리성과 작위성을 연상시키는 이 대사는 납득할 수도, 용납할 수도 없는 비참한 현실을 비하하면서, 바로 그 비하된 현실로서의 꿈이 현재 진행 중임을 아이러니하게 암시한다. 부당한 처형을 자행한 홀루도프를 비난하는 세라피마의 말 “홀루도프가 나오는 꿈까지 꾸었었지!”(216쪽) 속에는 홀루도프와 대면한 ‘지금, 현재’ 자체가 ‘홀루도프가 나오는 꿈’이라는 역설을 숨기고 있다. 현실을 수용하지 못하는 역장이 “꿈을 꾸듯 중얼”(223쪽)거리는 것이나, “밤새 마드리드 꿈”(275쪽)을 꾸었다고 진술하는 차르노타의 말도 ‘꿈속의 꿈’이라는 자기지시적 아이러니를 함유한다. 코르주힌의 뻘뻘스러움에 충격을 받은 골롭코프가 “아! 나는 꿈을 꾸고 있는 거야!”(289쪽)라며 한탄을 하거나, 파리에서 느닷없이 차르노타와 골롭코프를 만난 류시카가 “어제 꿈에 바퀴벌레들이 나오더니만!”(301쪽)이라며 놀라는 것, 골롭코프가 세라피마에게 이 모든 사건들이 꿈에 불과하다고 위로하는 모습(313쪽)<sup>33)</sup>도 현실에 대한 강한 메타적 상상력을 자극하는 장면들이다.

가장 연극적 인물 중 하나인 차르노타가 엄중한 교전 상황에서 크랍치코프 장군과 빈트판을 벌인 것(184쪽)이나 코르주힌의 파리 아파트에서 카드를 보자마자 모든 재산을 걸고 대담한 결투를 벌이는 것(294쪽)도 카드놀이를 인생의 축소판으로 간주하는 메타드라마적 세계관과 무관하지 않다.<sup>34)</sup> 홀루도프가 현실을 “체스 게임”(199쪽)으로 간주할 수 없다고 비판하는 것과 역장

33) 희곡의 시작과 끝에 배치된 골롭코프의 꿈 언급은 『백위군』에서 니콜카의 기타 연주처럼 무대 일루션의 시작점과 끝점을 암시하는 일종의 메타적 프레임으로 간주할 수 있다.

34) 굿코바는 이 카드놀이가 인생에 대한 전통적 은유 차원을 넘어 “주인공들의 운명이 걸린 놀이로서 중요한 주제적 하중을 보유”하고 있다고 진단한다. Гудкова В. “Примечания”, М.А. Булгаков: Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. С.565.

의 딸에게 멈출 수 없는 자신의 무한질주를 은유하는 “굴렁쇠 놀이”(206쪽)를 언급하는 것도 마찬가지이다.

백위군의 비참한 도망(δερ)을 바퀴벌레 경주(δερ)에 비유하는 ‘질주’(δερ) 테마 또한 삶에 대한 고전적 은유를 연극적 허구 속에 주입하여 세계극장론(Theatrum mundi)과 유비관계를 형성하기 위해 의도된 설정이라고 할 수 있다. 백위군의 도주를 출애굽기의 도주와 서사적으로 겹쳐놓거나, 혹은 겁을 먹고 “물통 속으로”(241쪽, 245쪽) 맹목적으로 돌진하는 바퀴벌레들의 도주, 매일 같이 반복되는 바퀴벌레 경주 등과 비속하게 결합시키는 작가의 주제의식은 인물들이 페트루시카처럼 생명성을 잃어버린 인형이나 삶의 목적과 방향을 상실한 바퀴벌레와 유사한 처지에 있다는 사실을 포함하고 있다. 신의 장난이나 운명의 농간으로 인물들이 인형이나 바퀴벌레 취급을 받는 이 비참한 상황은 극예술에 대한 자기반영적인 메타포 속에서 음울하고 부조리하게 폭로된다.

머리에 부상을 입고 광증을 보이는 드 브리자르가 자신을 문학텍스트 주인공(게르만)으로 착각하고 수시로 오페라 『스페이드 여왕』의 소절을 반복하는 장면(214쪽, 236쪽)은 꿈의 가상성과 문학의 허구성을 광기 증세와 유비시커 현실을 아이러니하게 조롱하는 기능을 담당하고 있다. 특히 『스페이드 여왕』의 모티프는 일곱 번째 꿈 전체를 관통하는 핵심 장치로 작동하는데, 오페라의 아리아를 읊조리며(296쪽, 299쪽) 파멸로 종결되는 주인공 게르만의 운명을 상기시켰던 차르노타는 일순간 자신의 행위 교범을 크릴로프의 우화 「여우와 학」(Волк и журавль)으로 전환하여<sup>35)</sup> 관객의 예상을 유쾌하게 배반함으로써, 허구와 환상을 조작하는 연극성의 대가임을 스스로 입증하고 있다.

사건과 행위를 메타적으로 해석하고 예견하는 문학텍스트처럼 성경텍스트 또한 『질주』의 행위소들과 인접하게 결합된 하위텍스트로서 인물들의 행위를 설명하고 지시해주는 상징적 대본 역할을 하고 있다. 특히 『질주』에서 집중적으로 차용된 파멸과 구원에 관한 성경적 모티프들은 작품의 슈제트와 주

35) “너 농담하니’ 교활한 짐승이 소리쳤다!...”(300쪽). 이 대사 속에도 연극성의 계기가 다분함을 쉽게 알 수 있는데, 여기에는 여우의 목소리와 그 여우를 비난하는 화자의 어조, 동화텍스트를 구연하는 차르노타의 연기력, 그 기저에 흐르는 조롱의 메시지 등이 다층적으로 융해되어 있다.

제의식을 양성하는 핵심적 동력으로 자리하는데, ‘요한계시록’의 심판과 ‘노아의 방주’의 구원이 그 대표적 예이다. 다양한 출신성분을 가진 인물들이 모인 수도원을 드 브리자르는 “노아의 방주”(190쪽)에 비유하는데, 그 주요 인물이 다시 러시아로 귀환하는 대단원을 고려한다면 이 수도원은 단순한 피신처의 의미를 넘어 구원과 갱생의 약속을 상징한다고 볼 수 있다. 반면 요한계시록을 읊조리는 아프리카누스(183쪽)를 위시하여 총사령관, 코르주힌 등 자신의 안위만 염려하며 유럽으로 도주하는 인물군은 홀루도프가 예리하게 지적하듯이<sup>36)</sup> 가나안으로의 질주가 아니라, 파멸로의 질주를 벌이는 심판의 대상자라 할 수 있다.

그렇다고 부당한 죽음을 사주한 홀루도프가 이 심판의 명부에서 자유로울 수는 없는 법이다. 콘스탄티노플로 망명한 인물들의 향후 진로를 결정하는 여덟 번째 꿈은 홀루도프에게 예정된 운명이 속죄와 참회를 위한 자살임을 암시하는 에피그라프로 시작한다. 계시록의 심판을 상징하는 ‘일곱 시’(316쪽)가 되자 바퀴벌레 경주를 알리는 전축소리가 울려 퍼지는데, 그 가사내용은 마치 홀루도프의 자살을 순차적으로 지시하는 암호처럼 상징화되어 있다.

“열두 명의 도적과 아타만 쿠데야르가 살고 있었다네.”(316쪽).

“수많은 도적들이 정직한 기독교인들의 피를 흘렸도다...”(317쪽).

“주 하느님께 기도합시다. 먼 과거의 일을 주께 고하고...”(318쪽).

“브랑겔의 수색대”(310쪽) 때문에 한 곳에 정착할 수도 없고, 그렇다고 사형 당할 것이 분명한 러시아로 돌아갈 수도 없는 홀루도프의 선택은 자살밖에 없는 듯하다. 하지만 전축에서 흘러나오는 합창곡은 살육의 죄와 그 속죄<sup>37)</sup>를

36) 출애굽기의 구절을 에피그라프로 삼고 있는 네 번째 꿈은 이 인용의 주체가 누구인지에 대한 논쟁을 그 내용으로 하고 있다. 아프리카누스는 코르주힌의 도주를 목격하고 이스라엘 민족의 탈출을 연상(238쪽)하지만, 홀루도프는 반대로 이집트인의 파멸 장면을 떠올린다(239쪽). 아프리카누스와 총사령관을 코르주힌과 엮고, 홀루도프와 차르노타를 골룸코프와 세라피마와 엮은 작가의 의도는 명확하다. 명예와 책임감을 버린 총사령관을 ‘비존재’(небытие - 245쪽)로 규정한 점을 보더라도 전자의 질주(бег)가 파멸의 저주임을 의심할 나위 없다.

37) N. 네크라소프의 서사시 『러시아는 누구에게 살기 좋은가』의 시구를 사용하고

내용으로 하고 있고, 마지막 고해성사를 언급하는 순간 홀루도프의 자살이 시행되는 점을 보면 그의 결정은 불가피한 선택이 아니라 오랜 고뇌와 참회의 결과임을 알 수 있다. 바퀴벌레 경주를 “러시아의 치욕”(309쪽), “힘오스러운 제국”(318쪽)이라 저주하며 “난 바퀴벌레가 아니오.”(311쪽)라고 되뇌는 그의 고해성사는 바퀴벌레 경주가 시작되는 시간에 그 신호음에 맞춰 시행된 자살로 마감된다. 인간인형-바퀴벌레를 가지고 행해지는 신들의 놀이판에서 벗어나고자 하는 그의 마지막 결단은 세계극장론의 메타포를 더 이상 수용할 수 없다는 항명의 표시인 동시에, “더러운 짐승! 들개!”(216쪽)의 삶 대신 자유의지를 가진 인간의 모습으로 죽고 싶다는 간절한 바람이다. 작가가 자신을 위해 섬세하게 배치한 합창곡 암호를 정확히 해독하고 한층의 망설임 없이 기꺼이 실천하는 홀루도프의 결연한 모습은 그가 『질주』의 에피그라프에 나오는 주콥스키의 명령형 시구 “질주를 마친 자, 편안히 쉬지어다!”(Покойся, кто свой кончил бег)<sup>38)</sup>의 가장 적법한 수신자임을 반증한다.

#### IV. 결론

연극을 삶의 메타포로 삼고 현실과 가상, 실재와 허구 사이의 경계를 허물고 지우고자 했던 불가코프의 메타드라마 『백위군』과 『질주』는 살육과 증오로 점철된 현실세계를 반성과 정화의 기억으로 재구성하고자 한 작가의 치열한 고뇌의 산물이다. 그의 메타드라마적 세계인식은 연극적 유희나 관념에

---

있는 이 합창곡은 잘못을 회개해도 고뇌가 사라지지 않던 도적 쿠데야르가 사악한 지주를 죽임으로써 안식을 찾는다는 내용을 담고 있다. 홀루도프에게 있어서 죽어야 할 ‘사악한 지주’는 바로 자기 자신임을 자명하다. См.: Петров В. *Аксиология Михаила Булгакова*. Магнитогорск: Магнитогорский уни-т, 2000. С.68.

38) 공연을 목적으로 창작된 희곡에 에피그라프를 다는 것은 흔한 일이 아니다. 여덟 개의 꿈뿐만 아니라, 작품 자체에도 에피그라프를 달았다는 말은 작가적 주체가 그만큼 강한 소통의 욕망을 표출하고 있다는 증거이다. См.: Гудкова В. “О чем рассказывают "Восем снов" "Бега"”, *Вопросы театра - 11*. М.: СТД РСФСР, 1987. С.237. 이 작품에 등장하는 수많은 메타드라마적 작가의식은 그 소통법에 대한 다양한 탐색으로 간주할 수 있을 것이다.

머무르지 않고, 현실의 본질을 각성하고 세계를 축조하는 하나의 구조로 정착되어 있다. 연극적 일루전을 통하지 않고서는 현실의 하중과 부조리를 견뎌내지 못하는 인물들이나 자신의 위선과 비열한 욕망을 숨기기 위해서 허구적 가면놀이를 서슴지 않는 인물들, 주체적 삶의 텍스트를 창조하거나 옹호할 수 없는 인물들 모두 이 메타드라마적 구조에서 자유롭지 못하다. 불가코프는 극단적 갈등과 대립에 처한 이 인물들을 통해 용납할 수 없는 현실의 추악상과 꿈이나 망상으로 추락한 현실의 비실재성을 그려내고 있다. 배우를 관객으로 탈바꿈시키고, 관객을 배우와 동열에 위치시키는 극중극과 역할놀이, 현실을 조롱하고 냉소하는 연극적 메타포, 정체성을 뒤흔들고 진실을 은닉하는 속임수와 위장 등 극예술에 대한 자기반영적 자의식을 드러내는 수많은 기법과 장치들은 이 허약한 현실에 균열을 일으키고 내구성을 무력화시키는 효과적인 무기가 되었다. 삶을 반영하는 예술이 아니라, 삶을 조롱하고 위협하고 예술이 되어버린 불가코프의 극작세계는 현실세계와 예술의 관계에 대한 새로운 인식론을 요구한다. 현실권력과 예술, 예술가의 존재방식에 대한 사유를 담고 있는 『적자색섬』과 『몰리에르』의 연구는 현실과 예술의 관계를 새롭게 인식할 수 있는 또 다른 단초를 제공하리라 믿는다.

## ❖ 참 고 문 헌

- 미하일 불가코프, 『조야의 아파트·질주』, 김혜란 번역, 책세상, 2005.  
 백승무, 「희곡 <백위군>의 판본문제와 알렉세이의 꿈」, 『러시아연구』, 제19권 제2호, 서울대 러시아연구소, 2009.  
 서명수, 「연극에서의 메타 의사소통」, 『기호학 연구』, 한국기호학회, 1998.  
 \_\_\_\_\_, 「연극의 커뮤니케이션과 언어」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1993.  
 송원덕, 「셰익스피어의 메타연극과 현대 메타연극의 동질성에 대한 연구」, 『드라마논총』, 한국드라마학회, 1996.  
 안지영, 「에브레이노프의 연극론 읽기 - "아름다운 폭군"의 딜레마」, 『러시아어문학연구』

- 구논집』, 한국러시아문화회, 2006.
- 장 루세, 『바로크 문학』, 조화림 옮김, 예림기획, 2001.
- 파비스 P. 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
- 황계정, 『메타드라마: 셰익스피어 희곡의 반영극적 분석』, 연세대 출판부, 1992.
- ABEL L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- CALDERWOOD J. L. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972.
- БИККУЛОВА И. *Анализ драматического произведения ("Дни Турбиных" Михаила Булгакова)*. М.: МО РФ. РИПКРО, 1994.
- ГУДКОВА В. "О чем рассказывают "Восем снов" "Бега"", *Вопросы театра* - 11. М.: СТД РСФСР, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Примечания", *М.А. Булгаков: Пьесы 1920-х годов*. Л.: Искусство, 1989.
- КОЗЛОВ Н.П. "Пьеса из восьми снов: О "Бега" М. Булгакова", *Содержательность форм в художественной литературе*. Куйбышев: Куйбышевский ун-т, 1990.
- ЛОТМАН Ю. "Сон - семиотическое окно", *Семиосфера*. СПб., 2004.
- ЛУРЬЕ Я. "Сюжетные развязки у М. Булгакова", *In memoriam*. СПб.: Atheneum-Феникс, 1997.
- ЛУРЬЕ Я., СЕРМАН И. "От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных»", *Русская литература*. № 2. Л.:Наука, 1965.
- М.А. Булгаков: Пьесы 1920-х годов*. Л.: Искусство, 1989. С.78.
- ПЕТРОВ В. *Аксиология Михаила Булгакова*. Магнитогорск: Магнитогорский уни-т, 2000.
- \_\_\_\_\_, "Литературные традиции и типологические схождения в драматургии 20-х годов", *Типологическое изучение литературного процесса*. межвуз. Сб. науч. тр. Пермь: Пермский ун-т, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Мотив "бега" в драматургии М. Булгакова о гражданской войне", *Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс*. межвуз. Сб. науч. тр. Вологда: Вологодский ГПИ, 1987.
- СМЕЛЯНСКИЙ А. *Михаил Булгаков в Художественном театре*. М.: Искусство, 1989.

## ❖ ABSTRACT

## A Study on M. Bulgakov's Metadrama 1)

Paik, Seung Moo

This paper focuses on the specificities and semantic meaning of Mikhail Bulgakov's metadrama *White Guard* and *The Flight*. The standard conception of metadrama is to purposefully break the dramatic illusion and make bare a playwright's self-consciousness of the theatrical art itself. With the use of the metadrama Bulgakov expressed the essentials of ugly reality, which he couldn't accept as a valuable truth. In this respect, Bulgakov's metadrama becomes at once a window, from which he views the external world in the theatrical vision, and a mirror, in which his political and existential stance as a playwright is reflected.

In *White Guard* Bulgakov described the already theatricalized reality through several instances of 'play-within-play'. In *The Flight*, composed of eight pieces of dream, a life turned out to be a less solid and less firm reality than dream. Continuously demolishing the cognitive wall between reality and illusion, Bulgakov leads spectators to have a reflective view on the reality. Allowing more powerful demonstrativeness for a **play-within-play** than for a play-within-play, Bulgakov elevates a metadramatic technique to the level of thematic structure.

## Key Words

메타드라마, 극작가의 자의식, 일루션, 현실, 극중극  
metadrama, playwright's self-consciousness, illusion, reality, play-within-play

논문접수일: 2011. 04. 15.

심사완료일: 2011. 06. 07.

게재확정일: 2011. 06. 10.