햄릿과 브루벨*

– '러시아 햄릿주의'와 브루벨의 〈햄릿과 오필리어〉 연구

안 지 영
(경희대학교)

Ⅰ. 들어가며: '러시아 햄릿주의'와 브루벨의 햄릿화(畵)

푸른색과 보라색이 뒤섞인 어스름한 하늘을 배경으로 앉아 있는 슬픈 눈의 〈악마(Демон, сидящий)〉(1890)로 잘 알려진 화가 브루벨(Михаил Врубель, 1856~1910)은 그의 기이하고 비극적인 생애 동안 총 세 편의 햄릿 그림을 남겼다. 1883년에 수채화로 그린 최초의 〈햄릿과 오필리어(Гамлет и Офелия)〉는 미완의 작품으로 끝났고, 1884년, 유화로 다시 시도한 〈햄릿과 오필리어〉 역시 완성하지 못했다. 그리고 4년이 흐른 후 다시 햄릿에게로 돌아온 브루벨은 1888년에 이르러서야 현재 모스크바소재 국립트레티야코프스키박물관에 걸린 〈햄릿과 오필리어〉를 완성했다.

주지하다시피, 〈햄릿과 오필리어〉는 브루벨의 악마 연작이나 후기 작품들에 비해 별다른 주목을 받지 못했다. 이 작품은 주로 고전문학에서 창작의 영감을 얻었던 화가 브루벨이 본격적으로 형상화한 최초의 문학적 인물이자, 이후 브루벨 창작의 본류를 형성하게 될 '악마'의 형상을 예고하고 있다는

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2008-332-A00256).

www.kci.go.kr

점에서 언급되어왔다.[1)]

본 논문에서 우리는 기존의 접근들과는 다른 각도, 즉 '러시아 햄릿주의(русский гамлетизм)'의 흐름이라는 측면에서 브루벨의 햄릿 그림들을 조명해 보고자 한다.[2)]

주지하다시피, '햄릿주의'는 자신을 둘러싼 사회적/역사적 문제 앞에 선 한 세대, 혹은 어떤 그룹이 햄릿의 고뇌를 자신들의 상황에 투영하여 사유하는 과정에서 역사적으로 집적되어 형성된 햄릿상이다.[3)] 셰익스피어의 원전『햄릿』을 온당하게 이해했느냐, 아니냐의 잣대로 재단될 수 없는 '햄릿주의'는 이 문학적 형상을 통해 자신을 이해하고, 역사를 이해한 많은 세대와 민족이 그려낸, 햄릿에 대한 다양한 신화화와 탈신화화의 맥락 모두를 포함하고 있다.[4)] 일상 회화의 수준에서도 사용되는 '햄릿형 인간'이라는 표현은 유럽문화 전반에 편만한 '햄릿주의'적 사고의 전형적인 예라 할 수 있다.[5)]

---

1) 이에 관하여는 아래의 저서와 논문들을 참조하시오. Сарабьянов Д. *История русского искусства конца XIX - начала XX века*. М., 2001. С. 51-52; Гусарова А. *Михаил Врубель*. М., 2005. С. 5. 〈햄릿과 오필리어〉에 대하여 상세하게 언급하며 비교적 많은 지면을 할애한 저서로는 코간(З.Д. Коган)의 *Михаил Алексадрович Врубель*(М.,1980)을 들 수 있다. 코간의 책 전문은 페테르부르그 국립게르첸사범대학에서 운영하는 브루벨 관련 웹사이트에 실려 있다. (http://vrubel-world.ru/kogan.php).

2) 19세기의 '러시아 햄릿주의'에 관한 보다 상세한 논의는 졸고, "변환기의 햄릿과 체호프 - 19세기 말 20세기 초 '러시아 햄릿주의'에 관한 小考," 『러시아어문학연구논집』40집을 참조하시오. 상기 논문에서 19세기 러시아햄릿주의에 관한 상세한 논의를 진행하였으므로, 본 논문에서는 그 개요만을 소개하기로 한다.

3) '햄릿주의'의 정의와 관련된 보다 자세한 논의에 관하여는 Левин Ю.Д. "Русский гамлетизм," *Вожди умов и умы. Чужое имя как наследуемая модель жизни.* СПб., 2003. С. 145-146을 참조하시오.

4) 바첼리스(Т. Бачелис)는 '돈키호테주의'나 '돈주앙주의', '메피스토펠레스주의', '프로메테우스주의' 등 '영원한 형상'의 반열에 오른 다양한 문학적 인물들의 신화화와 탈신화화의 맥락 중에서도 '햄릿주의'는 독특한 특징을 가지고 있음을 지적한다. "'돈키호테주의'나 '돈주앙주의'의 경우와 달리, '햄릿주의'와 셰익스피어의 '햄릿'은 항상 서로 갈등하며 서로에게 낯설다." (Бачелис Т. *Гамлет и Арлекин.* М., 2007. С. 173)

5) 소비에트의 저명한 셰익스피어 영화연출자 코진체프(Г. Козинцев)는 장구한 역사의 흐름 속에서 '햄릿주의'가 너무도 강력한 문화적 입장으로 자리 잡게 된 나머지,

www.kci.go.kr

‘러시아 햄릿주의’는 대략 1830-1840년대에 형성되었다. 러시아에서는 낭만주의시기까지도 별다른 인기를 누리지 못했던 셰익스피어의 『햄릿』은 1825년 데카브리스트 난의 실패와 이어지는 니콜라이 1세의 반동정치라는 역사적 흐름 앞에서 새롭게 주목받기 시작했다. 이상의 실현을 믿을 수 있던 시대가 가고, 반동적인 현실의 힘이 점차 그 모습을 드러내는 가운데, 러시아의 지성인들은 거대하고 견고한 왕궁의 음모와 사위를 조여 오는 악 앞에서 햄릿이 느끼는 고뇌와 절망, 무력감 속에서 자신의 모습을 보았다.[6)]

흥미로운 것은 햄릿의 고뇌에 대하여 러시아 지성인들이 품었던 비장한 공감의 분위기가 시간이 흐르며 조금씩 다른 방향으로 선회하게 되었다는 사실이다. 이러한 변화의 배경에는 낭만주의에서 사실주의로 이행해가는 문예사조적 전환, 문화를 주도하는 선진세력이 귀족 인텔리겐치아에서 잡계급 계층으로 전이되며 ‘잉여인간’에 대한 비판의식이 강도를 더해갔던 사회 분위기

셰익스피어의 『햄릿』을 이해하기 위해서는 ‘햄릿주의’와 ‘햄릿’을 구분하는 것이 전제가 되어야 함을 지적하기도 했다. “상복을 입은 작은 형상에서 거대한 개념이 박리되어 나와 버렸고, 그 개념은 장대한 이데올로기들의 전투에 참여하게 되었다. 하지만 전투가 치열해 질수록 사람들은 더 자주 오직 개념에 관해서만 이야기 하게 되었고, 덴마크 왕자의 형상 자체는 어딘가 저 먼 곳으로 사라지고 말았다. 논쟁의 대상이 된 것은 ‘햄릿주의’라는 개념일 뿐이었고, 이것을 창작한 작가는 셰익스피어만이 아니라 훨씬 더 많은 수의 다른 사람들이었다.” (Козинцев Г. *Наш современник Вильям Шекспир.* М., 1962. С. 170-171)

6) 특히 1836년에 발표된 폴레보이(Н.А. Полевой)의 『햄릿』 번역은 이러한 새로운 흐름에 박차를 가했다. 주지하다시피 러시아에서는 1828년이 되어서야 『햄릿』의 완역본이 출간되었다(브론첸코(М.П. Вронченко) 역). 하지만 아마추어번역가의 매끈하지 못한 직역 때문에 브론첸코의 『햄릿』 번역본은 가독성이 현저히 떨어져 공연텍스트로 사용되지 못했다. 반면, 폴레보이는 능숙한 의역과, 심지어 자의적인 첨삭까지 더해 매우 유려한 번역본을 선보였고, 러시아의 거의 모든 무대에서는 폴레보이 번역의 〈햄릿〉이 공연되었다. 폴레보이는 햄릿에게서 반동의 시대를 무력하게 살아가는 자신과 동시대 러시아인들의 모습을 보았고, 자신의 심정을 번역작업에 고스란히 쏟아 놓았다. 레빈은 폴레보이의 번역의 의미를 다음과 같이 평한다. “1836년에 완성되어 모스크바와 페테르부르크의 각종 무대에서 상연되었고, 1837년 초에 단행본으로 출간된 폴레보이의 『햄릿』은 ‘러시아 햄릿주의’의 형성, 다시 말해 1830-40년대 선진적 인텔리겐치아가 자신들에게 특징적인 어떤 사회적·심리적 상황 속에서 셰익스피어의 인물을 해석하는 데에 있어 결정적인 역할을 담당했다.” (Левин Ю.Д. “Русский гамлетизм.” С. 157).

www.kci.go.kr

등이 자리하고 있다. 1848년에 출간된 투르게네프(И.С. Тургенев)의 단편 「시그로프스키현의 햄릿(Гамлет Щигровского уезда)」은 1840년대 이후 가속화된 '러시아 햄릿주의'의 햄릿 탈신화화의 초석을 놓은 작품이다. 이 작품에서 주인공은 무기력하고 목표 없는 자기 삶의 여정에 관한 고백을 다음과 같은 말로 마무리한다.

> 아니, 내 성만은 묻지 말아주십시오. 〈...〉 나 자신에게도, 그리고 다른 사람들에게도. 그저 운명의 저주를 받은 무명의 사내 바실리 바실리예비치라고만 기억해주시면 됩니다. 더욱이 나처럼 독창성 없는 인간은 특별한 이름을 가질 자격도 없으니까요... 그래도 굳이 무엇이라 이름을 붙이고 싶으시다면... 시그로프스키현의 햄릿이라 불러주십시오. 당신은 아직 만난 일이 없을는지 모르겠습니다만, 나 같은 햄릿은 어느 군에나 수두룩하게 많이 있습니다.[7]

「시그로프스키현의 햄릿」을 기점으로 햄릿의 '탈 영웅화'는 놀라운 속도로 진행된다. 햄릿을 고골(Н.В. Гоголь)의 『결혼(Женитьба)』의 주인공 포드콜료신과 동일시하며, 장가가야만 하는 상황을 피해 창밖으로 뛰어내린 포드콜료신의 행동과 햄릿의 국왕 살해를 한데 묶어 "무기력한 절망의 행위"[8]로 평하는 그리고리예프(А. Григорьев)의 독설이나(1847), 러시아 뿐 아니라 전 세계 햄릿주의 논쟁에도 지대한 영향을 미친 투르게네프의 논문 「햄릿과 돈키호테」(1868), 또 『루딘(Рудин)』(1855), 『처녀지(Новь)』(1876) 등의 작품에서 만개한 투르게네프의 '러시아 햄릿' 형상, 그리고 1860-1870년대의 문학작품이나 평론 글에서 범람했던 '작은 햄릿(Гамлетик)'이라는 표현들은 19세기 러시아를 휩쓴 햄릿의 탈 영웅화가 어디까지 이르렀는지를 보여주는 단적인 예가 된다. 그리하여 1880년대에 이르면 러시아 문화 곳곳에서 '힘을 잃은 지성', '무력한 주체'의 가장 일반적인 대명사로 사용되는 '햄릿'을 만날 수 있다.

---

7) Тургенев И.С. *Собрание сочинений в двенадцати томах.* Т.1. М., 1975. С. 254.

8) Григорьев Ап. "Гоголь и его последняя книга II," *Московский гродской листок*. 1847. 17 марта. No. 62. С. 249.

www.kci.go.kr

급기야 1882년, 인민주의 신봉자 미하일로프스키(Н.К. Михайловский)는 인민주의 운동에 회의를 느껴 인민주의 진영을 떠난 이들을 사유에 사로잡혀 행동하지 않는 지성이라 비판하며 "햄릿화된 돼지새끼들(гамлетизированные поросята)"이라[9] 부르기에 이른다. 시대의 문제를 고민하며 자신의 무력함을 비관하던 수많은 인텔리겐치아의 자기반추와 시대비판 속에서 햄릿의 형상은 '우수에 찬 낭만적 지성'에서 '햄릿화된 돼지새끼들'로까지 격하된 것이다. 이 시기에 이르면 햄릿은 지성이나 자기반추의 기본적인 능력조차 갖추지 못한, 가장 무능하고 저속하며 무책임한 '잉여인간'의 별명이 된다.

우리가 브루벨의 햄릿 그림에 주목하는 것은 바로 이 시기에, 햄릿의 이름을 둘러싼 광휘가 땅에 떨어지고, 19세기 '러시아 햄릿주의'가 양산한 '햄릿화된 돼지새끼들'이 러시아 문화계 저변을 가득 메우고 있을 때 브루벨이 계속해서 햄릿에게 돌아오며 자신의 화폭 위에 햄릿의 형상을 완성하는 데에 매진했기 때문이다. 더욱이 그는 햄릿을 그저 미학적, 철학적 관조의 대상으로 사유하지 않고, 스스로 기꺼이 햄릿의 옷을 입고, 햄릿의 고뇌를 통해 예술가 자신의 고뇌를 표현했다. 그리고 이러한 브루벨의 햄릿 형상에는 20세기 러시아의 새로운 '햄릿주의'를 예단할 수 있게 하는 새로운 햄릿의 형상이 엿보인다. 주지하다시피, 세기말의 정치적·문화적 격변을 거친 20세기에 이르면 햄릿에 대한 극단적인 탈신화화의 흐름이 그치고, 전혀 다른 햄릿의 형상, '비극적 영웅', '시대의 서정시인'으로서의 햄릿상이 떠오르기 시작한다. 우리가 알고 있는 블록(А. Блок)의 햄릿, 아흐마토바(А. Ахматова)의 햄릿, 파스테르나크(Б. Пастернак)의 햄릿은 '햄릿식 돼지새끼들'을 그려냈던 19세기 '러시아 햄릿주의'와는 전혀 다른, 20세기 러시아의 새로운 '햄릿주의'를 보여주는 대표적인 형상들이다.

이에 우리는 브루벨의 햄릿 그림 석 점을 통해 19세기 말 20세기 초라는 변환기 '러시아 햄릿주의'의 흥미로운 한 양상을 고찰해 보고자 한다. 이를 위해 이어지는 2장에서 브루벨의 햄릿 그림을 이해하는 데에 반드시 필요한 브루벨 창작의 몇 가지 특성을 개괄하고, 3장에서 각각 1883년, 1884년,

9) Михайловский Н.К. *Литературно-критические статьи.* М., 1957. С. 279.

www.kci.go.kr

1888년에 그려진 〈햄릿과 오필리어〉 석 점을 분석해 보고자 한다.

Ⅱ. 내적 진실을 드러낼 형식의 탐색 – 브루벨의 창작세계

1910년 4월 3일, 브루벨의 장례식장에서 낭독된 블록의 추도문이 증거하는 것처럼, 브루벨은 이미 생전에 자신을 둘러싼 수많은 '전설'에 휩싸인 신비한 화가였다.[10] 그 전설의 골자는 브루벨이 '악마'에 사로잡힌 화가였고, 그 사로잡힘에 대한 대가로 개인사적 불행 — 그는 행복의 절정에서 어린 아들을 잃고, 미치고, 눈이 멀고, 결국 정신병원에서 생애를 마감했다 — 을 감내해야했다는 것이다.

브루벨의 불행한 인생역정이 악마에 대한 그의 사랑의 대가였는지는 알 수 없으나, 그가 자신을 둘러싼 수많은 전설의 주인공이 될 만큼 극적인 삶을 살았던 것만큼은 분명해 보인다. 그의 작품들은 생전에 온당한 평가를 받지 못했고,[11] 그 평가 역시 종종 극단적인 의견으로 양분되곤 했다. 그를 "'세상의 저속함에 맞서 싸우는 위대한 투사'로 숭앙하기도 하고, '살롱의 가벼움과 경박함의 전령'"으로 평가절하하기도 했으며, 그의 예술에서 '데카당'과 '모데른', '아르누보' 예술의 전형을 보기도 하고, '르네상스'와 '고전'의 부활을 칭송하기도 했다.[12]

브루벨은 페테르부르크법과대학을 졸업한 후 뒤늦게 전문미술학교에 입학했다. 대학을 졸업한 후에 예술아카데미에 입학했기 때문에 동기들에 비해 엄청난 독서량을 갖추고 있었고, 몇 가지 외국어에 능통했으며, 철학에 박학

10) Блок А.А. *Собр. соч. в 6 тт. Т. 4.* Л., 1982. С. 152.

11) 트레티야코프스키박물관을 건립한 19세기의 저명한 예술애호가 트레티야코프는 브루벨 생전에 그의 창작의 위대함을 알아보지 못하고, 〈물 위를 걸으심(Хождение по воде)〉 외에 다른 작품들을 구입하지 못한 것을 안타까워했다. 트레티야코프스키 박물관에 소장된 브루벨의 그림들은 모두 그의 사후에 구입한 것이다. 이에 관하여는 Воронина М. Гамлеты Врубеля, http://www.rosculture.ru/mosaic/item13193/ 참조.

12) Гусарова А. *Михаил Врубель*. С. 3.

www.kci.go.kr

했고, 문학에는 전문가에 가까운 지식을 가지고 있었다. 사라비야노프(Д. Сарабьянов)는 브루벨의 이러한 특징이 "19세기 화가로서는 매우 드문 자질"이라 평한다.[13] 이렇듯 뛰어난 인문적 소양을 갖춘 화가 브루벨의 창작사는 페테르부르크예술아카데미(Петербургская Академия художеств) 수학기(1880-1884), 키예프시기(1884-1889), 모스크바시기(1889-1902), 그리고 투병기(1902-1906)로 비교적 분명하게 나뉜다.

먼저 아카데미 수학시기가 브루벨에게 남긴 가장 의미 있는 유산이자, 평생에 걸친 브루벨 창작의 기조가 된 것은 대상의 '내적 진실'을 드러내는 '형식의 탐색'이다. 브루벨은 예술아카데미에서 대상을 무수한 평면으로 나누며, 외적 현상보다 대상의 내적 본질을 드러내는 일에 몰두했던 스승 치스챠코프(П. Чистяков) 교수 밑에서 수학했다. 그가 미학적으로, 또 인간적으로 어떻게 당대 사실주의회화의 거장이자 개인적인 스승이기도 했던 레핀(И. Репин)과 결별했는지를 보여주는 편지는 당시 브루벨의 미학적 입장을 알 수 있게 해주는 가장 인상적인 자료이다. 1883년 열렸던 이동파화가들(передвижники)의 제11회 전시회에서 레핀의 〈십자가 행진(Крестный ход)〉을 본 후 그는 누이에게 다음과 같은 편지를 쓴다.

> 움직임의 가장 중요한 내용인 형식은 저기 어딘가에 버려져있고, 몇 가지 과감한 특징들은 보이지만 예술가는 자신의 실제대상(натура)과 애정어린 대화를 나누지 않았더군. 그분은 온통 자신의 경향성을 관객에게 더 깊게 각인시키고자 하는 생각에 사로잡혀 있어. 물론 관객들이 전문적인 섬세함을 잘 모르긴 하지. 하지만 〈...〉 우리가 배고픈 이들에게 섬세하게 준비한 우아한 요리를 제공해야하지 않을까. 그런데 그 대신 우리는 그들에게 죽을 주는 거야. 거칠게 만든 것이긴 하지만, 사회의식이 반영된 것이니까. 이동파화가들은 이렇게 생각하는 것 같아.[14]

같은 편지에서 그는 '치스챠코프주의자들(чистяковец)'이라 불리는 자신

13) Сарабьянов Д. *История русского искусства конца XIX - начала XX века*. С. 48-49.

14) Врубель М. *Переписка. Воспоминания о художнике*. Л., 1976. С. 37.

www.kci.go.kr

들이 왜 레핀을 비롯한 이동파화가들의 그림에 동의할 수 없는지를 설명한다.

> 아침부터 저녁까지 *형식으로서의 실제대상*을 연구하고, 그 무한한 굴곡을 탐욕스럽게 들여다보고, 그럼에도 종종 절망적으로 손을 늘어뜨린 채 자기 화폭 앞에 앉아있지. 화폭에는 아직 조각들 밖에 없는데, 저 편에는 경이로운 디테일들이 무한히 조화를 이루는 세계가 펼쳐져있는 거야. 우리는 우리를 연결해주는 *깊이 있는 실제대상의 컬트(культ глубокой натуры)*의 출발점이 되는 이러한 순간에 전율하지. 그런 우리들이 전시장에 들어가며, 우리 심장에서 이 모든 것을 꺼내놓고 갈 수는 없지 않겠어. 그런데 우리 앞에 우리의 사랑과 땀과 노력을 비웃는 그런 그림들이 끝없이 이어지는 거야. (이탤릭은 역자강조)[15]

1901년 쓴 자서전에서 브루벨이 자신의 인생의 가장 행복하고 의미 있는 시절로 묘사한 이 시기에[16] 그는 "깊이 있는 실제대상의 컬트"에 매료되어 있었고, 이는 이후 브루벨 창작의 가장 중요한 기조가 된다. 아무리 환상적인 제제를 다룰 지라도, 그의 예술은 실제대상에 대한 깊이 있는 연구에 근거하고 있으며,[17] 그의 예술의 가장 큰 특징으로 이야기되는 현란한 '형식적 기교' 역시 그 근원에 있어서는 깊이 있는 실제대상의 '표현'과 등가를 이룬다. 편지에서 기술하고 있는 것처럼, 그에게는 실제대상이 곧 형식이었으며, 형식적 작업은 실제 대상의 '내적 진실'을 드러내는 일에 다름 아니었기 때문이다.

브루벨 창작의 두 번째 시기이자 그의 창작사에서 가장 중요한 의미를 가

15) Там же. С. 37.

16) Там же. С. 303.

17) 그의 친우들은 회상록에 브루벨과 나눈 다음과 같은 대화를 기록하고 있다. "그림이든 초상화든 간에 무언가 환상적인 것을 그리려고 마음먹었으면 말이야, 그러니까 저... 초상화도 사실적인 차원이 아니라 환상적인 차원에서 그릴 수 있잖아. 그럴 경우는 항상 정말 사실적으로 그린 어떤 한 조각에서 시작해봐. 초상화에서는 손가락에 낀 반지나 담배꽁초, 단추, 아니면 뭐 그런 별로 중요하지 않은 디테일이 될 수 있겠지. 하지만 그걸 그릴 때는 모든 사소한 것까지 완전히 엄격하게. 실제대상대로 그려야 해. 그건 마치 좋은 노래의 표준음 같은 거야. 그런 부분이 없이는 네 모든 환상도 심심하고, 그냥 억지로 지어낸 것, 전혀 환상적이지 못한 것이 되고 말지." (Там же. 322).

www.kci.go.kr

지는 시기라 할 수 있을 키예프 시기는 단순한 우연으로 시작된다.[18] 치스챠코프교수는 자신을 방문한 키예프의 프라호프(А. Прахов)교수가 키예프 소재 키릴로프교회의 벽화복원작업을 함께 할 문하생을 부탁하는 순간 그의 작업실에 들어선 애제자 브루벨을 주저 없이 프라호프교수 문하로 보낸다. 이리하여 1884년부터 1889년 모스크바로 이주할 때까지 브루벨은 키예프에서 비잔틴양식의 중세 이콘화들을 공부하며 중세의 예술적 사고를 경험하고, 심지어 이탈리아로 건너가 비잔틴 양식을 본격적으로 연구하기까지 한다.

그림 1. 〈여인의 머리〉
(Е.Л. Прохова) 1884-1885

그림 2. 〈성모와 아기예수〉
1835

흥미로운 것은 브루벨에게 맡겨진 이 최초의 거대한 예술적 과제를 브루벨이 너무도 브루벨다운 방식으로 해결했다는 사실이다. 그는 현실에서 발원하는 것이 아닌 본질 그 자체를 그려내는 탈개성적인(имперсональный) 비잔틴 예술의 '본질성'에 심취하면서도, 그것을 추상과 형이상학의 영역에서가 아니라 '실제대상(натура)'의 본질에 다가가는 것을 통해 이루려했다. 키릴로프 성당에 그린 그의 그림 〈성령강림(Сошествие Святого Духа)〉(1885)에 등장

18) Коган З.Д. *Михаил Александрович Врубель* (http://vrubel-world.ru/kogan.php).

www.kci.go.kr

하는 사도들의 얼굴은 모두 그가 스케치하여 사용한 실제 인물들에 근거한 것이고,[19] 〈성모와 아기예수(Богоматерь с младенцем)〉의 성모상 역시 브루벨을 키예프로 초청했던 프라호프교수의 아내 얼굴의 스케치를 거의 변화 없이 사용한 것이다. 그림 1, 2에서 볼 수 있는 것처럼, 이러한 연유로 그의 성모상은 성모상의 가장 본질적인 형상성에 충실하면서도, 동시에 매우 현대적인 느낌을 준다. 바로 이 시기, 즉 1880년대 중반부터 "고뇌하는 현대인의 특성, 그 영혼에 인류의 모든 비극적인 짐, 그 모든 역사적이고 동시대적인 모순을 담고 고뇌하는 복음서의 인물들이 브루벨의 화폭 안으로 들어오게 된다."[20]

그림 3. 〈무덤 앞의 눈물〉 (1887)

그가 근원적인 진리를 갈구하면 갈구할수록, 브루벨은 더 절절하게 인간의 삶과 죽음, 인생의 해결할 길 없는 모순이라는 영원한 문제와 맞닥뜨리게 되었다. 그리고 그 순간 깊이 신(神) 안에 침잠하여 종교적인 진리를 희구하는 대신, 브루벨은 삶과 죽음, 고통, 영원이라는 인간 실존의 가장 비밀스러운 문제의식 속으로 더 깊이 빠져들었고, 이러한 고민은 이후 브루벨 창작의 가장 중요한 주제적 축이 된다. 키릴로프교회복원작업 이후 그가 열정을 가지고 착수했던 블라디미르사원의 성화 시안은 바로 이러한 이유 때문에 교회의 위원회로부터 거부당하게 된다. 구사로바(А. Гусарова)는 블라디미르사원측의

19) Врубель М. *Переписка. Воспоминания о художнике.* С. 176.
20) Сарабьянов Д. *История русского искусства конца XIX - начала XX века.* С. 50.

www.kci.go.kr

거절의 이유를 다음과 같이 설명한다.

> 거부의 원인은 브루벨의 회화적이고 구성적인 해결방식의 비정전성(неканоничность), 즉 그의 스케치가 당시 유행하던 네오러시아적 양식과 맞지 않았기 때문만은 아니었다. 사실 이 작품들은 브루벨 상징주의의 첫 시도, 다시 말해 깊이 있는 종교적 신앙심 없이 죽음과 영원한 삶의 비밀에 침투해보려는 시도이자, 전적인 불신앙과 절망의 시도였다.[21]

당시 그는 예수의 〈부활〉 삼단화(триптих)와 흔히 '피에타'라고 불리는, 예수의 시신을 앞에 둔 마리아의 그림인 〈무덤 앞의 눈물(Надгробный плач)〉의 스케치를 블라디미르사원측에 제출하였다. 그가 그린 부활한 예수의 눈빛이나 〈무덤 앞의 눈물〉에 그려진 마리아의 형상은(그림 3) 인생을 둘러싼 가장 근원적인 질문들에 대한 끝없는 고뇌와 의문, 고통스러운 의심과 허무감으로 가득 차 있다. 그리고 바로 그 때문에 가장 고전적인 양식의 옷을 입은 1880년대 브루벨의 성상화들은 매우 서정적이고 현대적인 울림을 가지게 된다(이어지는 3장에서 우리가 살피게 될 브루벨의 〈햄릿과 오필리어〉 최종본도 바로 이 시기의 끝에 그려진 그림이다).

그림 4. 〈악마〉 (1890)

〈악마〉(1890, 그림 4)로 시작하여 〈넘어진 악마(Демон поверженный)〉

21) Гусарова А. *Михаил Врубель*. С. 8.

www.kci.go.kr

(1902, 그림 5)로 막을 내리는 모스크바시기의 그림들, 브루벨에게 실제적인 명성을 안겨준 이 시기의 명작들(〈마몬토프의 초상(Портрет С.И. Мамонтова)〉(1897), 〈아르츠이부세프의 초상(Портрет К.И. Арцыбушева)〉(1897), 〈판(Пан)〉(1899), 〈백조-황녀(Царевна-Лебедь)〉(1900), 〈라일락(Сирень)〉(1900), 〈밤(К ночи)〉(1900) 등)은 분명 페테르부르그시기와 키예프시기 화가를 사로잡았던 본질적이고, 형식적인 고민들의 자연스러운 결과물이라 할 수 있을 것이다.

그런 의미에서 브루벨 필생의 주제였던 '악마'에 대한 관심이 그가 1880년대 성상화 작업을 할 때에 이미 생겨난 것은 충분히 납득할 만한 일이다.[22] 물론 이러한 관심은 일차적으로 레르몬토프(М.Ю. Лермонтов)의 서사시 『악마(Демон)』에 대한 브루벨의 열렬한 애정과 당시 서유럽을 휩쓸었던 '악마주의(demonism)'에 그 근원을 둔 것이겠으나, 브루벨 자신이 누차 강조했듯이 그의 '악마'는 '사탄(сатан)'이나 '악귀(черт)'와는 다른 존재였다. 그는 자신의 악마를 "사악한 영혼이라기보다는 슬픔에 잠겨 고뇌하는 영혼이며, 그럼에도 불구하고 강하고 위대한 영혼"[23]이라 소개한다. 그는 자신의 악마 형상이 "그 자체로 인간의 저항적인 '영(душа)', 끓어오르는 열정을 화해시키고 삶을 인식하고자 하지만, 이 땅에서도, 하늘에서도 자신의 의심에 대한 답을 찾지 못하는 인간의 저항하는 영의 영원한 투쟁을 체현"[24] 한다는 사실을 강조했다.

그림 5. 〈넘어진 악마〉 (1902)

22) 브루벨은 이미 1880년대 중반 키예프에서 성상화 작업과 병행하여 악마의 머리를 그리기 시작했다. 그가 이 시기에 그린 악마의 형상은 소실되었다.
23) Врубель М. *Переписка. Воспоминания о художнике.* С. 118.
24) Там же. С. 304.

www.kci.go.kr

1890년의 〈악마〉의 형상과 비교할 때, 후기 브루벨의 '악마' 형상들 속에는 초기 악마의 서정적인 '슬픔'보다는 암울한 '저항'의 기조가, 생의 의미와 삶의 고통에 대한 애잔한 질문보다는 신과 운명을 향한 거친 반항의 정조가 지배적이다. 1902년, 이미 광기의 징후가 간헐적으로 나타나기 시작할 즈음, 자신의 〈넘어진 악마〉를 '예술세계(Мир искусства)' 화가들의 전시장에 걸어 두고도, 화폭에 표현된 악마의 형상에 만족할 수 없어, 결국 친우들이 그것을 금할 때까지, 관객들이 그득한 전시장에 사다리를 밟고 올라가 미친 듯이 자신의 악마의 얼굴을 지우고 그리고, 또 다시 지웠던 브루벨의 말년을 생각하면,[25] 그를 둘러싼 전설이 어떤 과정을 통해 만들어지고, 강화되고, 재생산되었는지를 충분히 납득할 수 있게 된다. 더욱이 말년에 병상에서의 몇 년간 브루벨 자신이 쏟아 놓은 죄책감과 후회의 말들은 이러한 전설이 완성되는 데에 결정적인 역할을 했다.[26]

1903년부터 브루벨은 정신병원에 입원하고 퇴원하는 생활을 반복하였고, 1906년 브류소프의 초상화를 끝으로 완전히 실명하여 더 이상 작품 활동을 할 수 없게 될 때까지 주로 목탄화만을 남겼다(정신병원에서는 유화로 창작하는 것이 허용되지 않았다). 그리고 1906년부터 이 색채와 빛의 마술사는 완전함 어둠 속에서 4년 여 간의 고통스러운 삶을 이어간 후에야, 1910년 4월 1일, 그 고단한 생애를 마치게 된다.

브루벨의 창작사를 둘러싼 온갖 모순적인 평가에도 불구하고 분명한 것은 그 모든 광기와 고통의 근원에 영원한 것을 향한 채워지지 않는 갈구가 자리하고 있다는 점이다.

---

25) 베누아는 이러한 브루벨 생애의 마지막을 기억하며, 다음과 같이 브루벨의 비극적인 결말을 설명한다. "악마가 그에게 포즈를 취해주었다는 것이 믿어진다. 이 끔찍하고 아름다우며 눈물이 날 만큼 흥분시키는 그림들에는 무언가 깊이 사실적인 것이 있다. 그의 악마는 끝까지 자신의 실제에 충실했다. 하지만 동시에, 브루벨을 사랑했던 그는 결국에는 브루벨을 기만했다. 악마의 마술은 조롱이고 유희였다. 브루벨은 때로는 악마의 신성의 이런 측면을, 또 때로는 저런 측면을 보았고, 또 때로는 이런 저런 특성을 동시에 보았다. 그 잡히지 않는 것을 좇으며 그는 빠른 속도로 저주받은 것에 매혹되어 심연으로 빠져들었다. 그의 광기는 그의 악마주의의 논리적인 귀결이었다."(Бенуа А. "Врубель," *Мир искусства.* 1903. No. 11. С. 181).

26) Гусарова А. *Михаил Врубель*. С. 3.

www.kci.go.kr

> 브루벨은 이 세상 속에서 무언가 항상적인 것, 시간적인 변화에 굴복하지 않는 것을 찾는다. 그래서 그는 정지, 사이(пауза)를 허용하는 모티브들에 끌린다. 악마는 기다림과 관조의 자세로 정지되어있다. 이 부동의 상태는 (영원토록이 아니라면) 아주 길게 계속될 지도 모른다.[27]

이제 살피고자 하는 햄릿 그림들 역시 분명 영원한 것을 향한 이 비극적인 화가의 끝없는 갈구와 고뇌의 기록에 다름 아니다. 그리고 바로 이러한 자신의 열렬한 갈구에 당시로서는 홀대받던 햄릿의 옷을 입힘으로서 브루벨은 '러시아 햄릿주의'라는 지평에서 보면, 분명 의미 있는 예언적 성취를 이뤘다.

Ⅲ. 햄릿과 브루벨

분명 '영원한 것', '시간의 변화에 굴복하지 않는 것'에 대한 브루벨의 끝없는 희구는 그의 창작의 다양한 형식적 탐색의 동력인 동시에 가장 중요한 주제적 축이다. 브루벨 작품의 문학성, 이미 존재하는 형상에 대한 매혹에[28] 근원을 둔 작품들의 의미도 동일한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 고전문학작품이 남긴 불멸의 주인공들이나 세계문화사와 러시아문화사 속에서 영원히 살아 숨 쉬는 형상들은 그 자체로 '영원한 것'의 상징인 동시에, 장구한 세월 속에 인류가 고민해 온 가장 본질적인 문제의식을 담지하고 있다. 브루벨은 이러한 형상들을 긴 세월 동안 인류가 갈고 닦아 창조해 낸 일종의 원

27) Сарабьянов Д. *История русского искусства конца XIX - начала XX века*. С. 54.

28) "브루벨의 전 작품은 온전히 문학적이다. 그에게는 문학적이거나 연극적인 것에 근원을 두지 않은 작품이 매우 드물다. 문학성과 세계문화의 영원한 형상들에 대한 집요한 희구가 브루벨과 동시대 예술가들의 간극을 더욱 벌려놓았다. 그들이 보기에 브루벨에게는 무언가 지나치게 무겁고 기념비적인 것, 당대의 젊은이들을 대변하던 한 비평가의 표현에 따르면 지나치게 '서사적인 이념으로 준비된' 어떤 것이 존재한다." (Киселев М. "Графика журнала "Весы"," *Советская графика 78*. М., 1980. С. 208)

www.kci.go.kr

(原)유형이자, 상징, 신화로 사용한다. 문학작품이나 오페라의 주인공들, 러시아민속문화의 형상들 뿐 아니라, 평생을 함께한 성서의 형상들[29]역시 브루벨에게는 종교적인 의미보다는 인류의 영원한 고민을 표현하는 문화의 원형적 형상의 의미를 지녔다고 할 수 있을 것이다.

흥미로운 것은 이러한 영원한 형상들이 브루벨 작품세계의 자장 안으로 끌려 들어오면, 가장 깊고 내밀한 '서정성'을 획득하게 된다는 사실이다. 그는 이러한 형상들을 통해 영원성의 범주에 속하는 본질적인 문제들에 대하여 성찰하되, 그 성찰의 중심에 화가의 '나'라는 서정적 자아를 위치시킨다. 이런 의미에서 '타인'의 이야기에서 발원하는 브루벨의 작품 세계가 본질적으로는 가장 '자전적'이라는 아이러니가 브루벨 창작의 가장 중요한 특징이 된다.

> 브루벨의 창작은 흥분된 고백과도 같다. 그가 수많은 자화상들과 자전적인 성격을 지니는 그림들에서 자신에 관하여 말하기 때문만은 아니다. 알렉산드르 블록이 말한 것처럼, 그의 모든 작품들, 심지어 남을 그린 초상화조차도 '예술가의 거대한 개인적 세계'의 표현이다.[30]

동시에, 블록이 추도사에서 레르몬토프의 『악마』를 인용하며 이야기한 것처럼 "낮도 아니고, 밤도 아니고, 어둠도 아니고, 빛도 아닌", 브루벨의 자전적 세계는 폐쇄된 밀교적 세계로 끝나지 않았다. 브루벨의 연보랏빛 세계는 19세기 말 20세기 초의 종말론적 위기의식과 너무도 온전하게 공명하며, 그 자체로 동시대의 정신을 표현할 가장 명료한 "상징"이 되었다.[31]

앞서도 언급했듯이, 브루벨의 햄릿이 우리의 눈을 사로잡는 것은, 햄릿의 형상이 그 광휘를 잃고 '햄릿화된 돼지새끼들'로까지 격하되었던 19세기 후반, '러시아 햄릿주의'의 자장 안에서 살았던 브루벨이 기꺼이 자신에게 햄릿의 옷을 입혔기 때문이다. 그는 햄릿의 형상을 그리되, 그것을 객체화하거나 대상화 하는 대신, 햄릿을 통해 자신의 내면을 그려냈다. 그의 햄릿은 브루벨

29) 브루벨은 성상화 작업 시기만이 아니라 '악마' 창작에 매진했던 시기를 지나 죽기 직전까지도 세라핌, 에스겔 선지자 등 성서의 형상들을 놓지 않았다.
30) Гусарова А. *Михаил Врубель*. С. 3.
31) Блок А. *Собрание сочинений в 6 тт.* Т. 4. С. 153.

www.kci.go.kr

의 alter-ego, 그의 분신이다. 시간이 흐름에 따라 다른 함의와 뉘앙스로 더욱 풍부해지기는 했지만, 그 근본에 있어 브루벨의 햄릿 그림 석 점에 그려진 햄릿은 모두 '브루벨-햄릿'이다. 그는 햄릿의 옷을 입고 자신의 고뇌를 사유하고, 고통스럽게 자기 자신을 인식하고, 또 그것을 초월한다. 구사로바의 지적처럼, 비록 그것이 "19세기 후반기에는 거의 잊혀진" 가치였지만, 브루벨에게 예술은 여전히 "자기 인식과 자기표현의 수단"[32]이었다. 그리고 바로 그렇게 영원한 것, 인간실존의 풀리지 않는 수수께끼를 고민하는 자신의 고뇌 위에 햄릿의 옷을 입혔을 때, 그의 햄릿은 19세기 '러시아 햄릿주의'의 제한적인 시각을 벗어나, 세기말의 러시아 문화계가 앓고 있던 고뇌를 고스란히 담아내는 동시에, 20세기 러시아의 새로운 햄릿형상의 도래를 예고하는 예언적인 형상으로까지 자라가게 된다.

1) '햄릿-브루벨' -햄릿형상의 자전성: 〈햄릿과 오필리어〉(1883, 1884)

1883년은 브루벨이 자신의 예술의 중요한 전범으로 여겼던 라파엘로(S. Raffaello) 탄생 400주년이 되는 해이자, 괴테(J. W. Goethe), 레르몬토프와 더불어 브루벨이 가장 사랑한 작가였던 셰익스피어(W. Shakespeare) 탄생 319년이 되는 해였다. 평자들의 추측처럼, 햄릿에 대한 브루벨의 각별한 애정 외에도, 라파엘로 관련 기사와 더불어 각종 문예지를 장식했던 셰익스피어 관련기사들도 브루벨이 햄릿 그림에 착수하게 된 하나의 동기가 되었을 것이다.[33]

당시 페테르부르그예술아카데미에서 수학하던 브루벨의 수채 〈햄릿과 오필리어〉에서는 몇 가지 흥미로운 디테일들을 발견할 수 있다. 먼저 시선을 사로잡는 특이한 소품은 햄릿이 손에 들고 있는 팔레트이다. 주지하다시피 셰익스피어의 『햄릿』 그 어디에도 그림을 그리는 햄릿에 관한 언급은 없다. 비록 검은 베레모에 검은 빌로드 옷이라는 전형적인 햄릿의상을 입고는 있지만, 햄릿이 손에 든 팔레트로 인해 브루벨 최초의 햄릿 그림이 당대 서유럽에서 유행하던 햄릿 그림들처럼 연극 〈햄릿〉의 한 장면을 그린 것이 아니라는

32) Гусарова А. *Михаил Врубель*. С. 5.
33) Коган З.Д. *Михаил Александрович Врубель*(http://vrubel-world.ru/kogan.php).

www.kci.go.kr

점이 분명해 진다. 1884년과 1888년의 〈햄릿과 오필리어〉에 등장하는 햄릿과 오필리어보다 훨씬 어리고 미숙하고 불안한 모습을 하고 있는 이 두 인물은 오히려 햄릿과 오필리어의 무대의상을 입어본 무대 뒤의 젊은 배우들이나, 미술대학의 학생들(햄릿의 손에는 팔레트가 들려져 있다)처럼 보인다.

또 한 가지 눈에 띄는 디테일은 브루벨이 예술아카데미의 동학인 딜론(М. Диллон)을 모델로 그린 오필리어의 손과 눈빛이다. 햄릿보다 뒤에 서 있는데도, 원근법을 무시한 그녀의 손은 앞에 앉은 햄릿의 손보다 훨씬 거대하다. 고양이 같은 눈빛을 한 그녀는 맹수의 손같이 거대하고 손톱이 긴 손을 하고 햄릿의 마음을 사로잡으려 한다. 그녀는 19세기의 많은 화가들이 화폭에 묘사한 것 같이 낭만적이거나 순결한 영혼이 아니라, 유혹적이고 공격적인 캐릭터로 그려진다.[34]

그림 6. 〈햄릿과 오필리어〉(1883)

하지만 역시 이 작품의 주조음을 결정하는 가장 인상적인 부분은 햄릿의 얼굴이다. 의자 뒤에 서 있는 오필리어의 공격적인 유혹의 손길이나 눈빛은 그에게 아무런 의미가 없고, 한 공간 안에서 바싹 다가선 채 붙어 있으나 실은 서로 전혀 다른 곳에 속한 듯, 햄릿의 시선과 몸짓은 그녀의 존재를 원천적으로 배재하고 있다. 대신 불안과 의문으로 가득 찬 그의 시선은 화폭 너머, 그림을 바라보는 우리를 향하고 있다. 그는 그 본질을 파악하고 그려내야 하는 피사체를 바라보는 화가처럼 화폭 너머의 어딘가를 응시하고 있다. 가장 흥미로운 점은 아카데미 동료 브루니(Н. Бруни)를 모델을 두고 그린 햄릿의 얼굴이 실제로는

34) 오필리어의 형상이 이렇게 그려진 데에는 개인적으로 딜론을 좋아하지 않았던 브루벨의 취향도 한 몫을 했을 것이다. 누이에게 보내는 편지에서 브루벨은 딜론을 "참을 수 없이 분을 발라대는" 여자로 묘사한다(Врубель М. *Переписка. Воспоминания о художнике.* С. 37).

www.kci.go.kr

브루니가 아니라 브루벨의 자화상이라는 점이다. 〈햄릿과 오필리어〉와 비슷한 시기에 그린 자화상의 코와 앙다문 입술, 덥수룩한 아마 빛 머리는 화폭 위의 햄릿의 것과 거의 일치한다(그림 6, 7).

그림 7. 자화상(1882(左), 1883(右)

코간(З. Коган)에 따르면, 브루벨은 19세기 후반 러시아에 편만했던 '러시아 햄릿주의' 담론을 잘 알고 있었고, 그 중에서도 투르게네프의 「햄릿과 돈키호테」(1868)에는 큰 관심을 가지고 있었다.[35] 분명 그의 1883년판 〈햄릿과 오필리어〉에는 투르게네프적인 의미의 '햄릿' - 사유하지만 행동하지 않고, 그렇기에 이기적이고 불안한 영혼 - 상이 강하게 투영되어 있다. 화폭 속의 햄릿의 고뇌에는 영웅적이고 저항적인 풍모가 부재하고, 아직 어린 청년의 눈빛에는 불안과 의문만이 가득하다.

그림 8. 들라크루아, 〈묘지에 있는 햄릿과 호레이쇼〉(1839)

그리고 그런 불안하고 연약한, 하지만 끊임없이 고뇌하는 햄릿의 형상에 브루벨은 자신의 고뇌를 투영하고, 기꺼이 햄릿의 옷을 입는다. 19세기의 가장 유명한 햄릿 그림이라 할 수 있을 들라크루아나 토마스 로렌스경의 〈햄릿〉

35) Коган З.Д. *Михаил Александрович Врубель*(http://vrubel-world.ru/kogan.php).

www.kci.go.kr

들과 비교해 보면,[36] 브루벨의 햄릿이 지니는 강력한 자전성과 서정성이 더욱 두드러진다. 들라크루아나 토마스 로렌스는 연극 〈햄릿〉의 장면들을 그렸고, 그들의 화폭 속에 그려진 햄릿은 미적, 철학적 관조의 대상이다.

반면 브루벨은 전혀 다른 방식으로 햄릿에게 다가간다. 그는 햄릿의 인성을 자기화하며, 그것 속으로 섞여 든다. 바첼리스는 브루벨의 〈햄릿과 오필리어〉와 서유럽의 햄릿 그림들 간의 차이를 다음과 같이 요약한다.

그림 9. 토마스 로렌스, 〈햄릿 역의 캠블〉(1801)

> 브루벨의 햄릿은 극장에서 온 햄릿이 아니다. 그는 화가의 비극적 인식에서 나온 존재이다. 이 '내적 초상' 속에서 현대의 예술가와 셰익스피어의 환상의 창조물은 하나로 결합하고, 이 작품은 고통스러운 정신적 위기를 경험하는 예술가의 자기 고백이 된다.[37]

브루벨의 수채화 속에서 햄릿의 눈빛이 담고 있는 슬픔과 불안, 절망감은 코케트처럼 햄릿의 시선을 사로잡으려 하는 오필리어의 시선과의 극명한 대조 속에 더욱 처연하게 보인다. 브루벨의 첫 햄릿 그림은 분명 19세기 '러시아 햄릿주의'의 자장아래 있는 작품이다. 브루벨은 햄릿에게 덧입혀진 온갖 부정적인 뉘앙스까지 포함하여, '브루벨-햄릿' 안에 있는 예민함과 연약함, 그리고 그럼에도 삶을 향한 정직한 질문을 포기할 수 없는 의지를 함께 드러낸다.

하지만 이듬해 세로프(В. Серов)와 세로프의 사촌누이이자, 당시 브루벨이 연정을 품고 있던 마샤를 모델로 삼아 같은 구도로 그린 〈햄릿과 오필리어〉는 1883년의 그림과는 또 다른 정조를 전한다. 1883년의 〈햄릿과 오필리어〉가 밝고 화려한 고블렌 무늬의 의자와 그와 유사한 색상을 배경으로 그려

36) 다양한 햄릿 그림들에 관하여는 권오숙, 『셰익스피어, 그림으로 읽기』, 2008. 10-41쪽을 참조하시오.

37) Бачелис Т. Г*амлет и Арлекин.* С. 175.

www.kci.go.kr

졌다면, 1884년의 그림은 전체적으로 상가(喪家)를 연상시킬 정도의 어두운 색조로 바뀌었고, 대신 방을 연상시키는 소품들(액자, 벽난로 위의 조각상 등)이 추가되었다.

그림 10. 〈햄릿과 오필리어〉(1884)

이 모든 변화 중 가장 눈에 띄는 것은 햄릿을 바라보는 오필리어의 모습이다. 의자 뒤에서 나와 햄릿에게 한층 더 다가앉은 그녀의 얼굴과 내리뜬 눈가에는 햄릿의 고뇌에 대한 깊은 공감과 연민이 가득하다. 그녀는 고양이처럼 치켜 뜬 눈을 한 공격적인 유혹자가 아니라, 누이이자 친구이며, 그녀가 입고 있는 상복과도 같은 드레스는 햄릿을 연민하는 그녀의 깊은 슬픔을 보여준다.

하지만 물리적으로도 햄릿에게 한층 더 가까이 다가앉은 그녀의 변화도 햄릿에게 아무런 영향을 주지 못한다. 그들은 물리적으로 한 공간에 있지만, 심리적으로는 커다란 벽을 사이에 두고 앉아 있다. 그는 여전히 번민에 차 있고, 수수께끼 같은 어둠에 갇혀 있다. 그의 절대적인 외로움, 어떤 사랑으로도 구할 수 없는 외로움이 이 그림에서 강하게 느껴지는 정조이다.

한편 햄릿의 형상에 투사된 예술가 브루벨의 현전은 여전히 강하게 감지된다. 거친 유화 붓으로 그려낸 1884년의 햄릿은 여전히 손에 팔레트를 들고 있는데, 거친 붓 터치가 주를 이루는 그림 가운데 놀랄 만큼 사실적으로 그려진 손이 눈길을 사로잡는다. 1883년의 수채화에 비해 나이가 들고 남성적으로 보이는 햄릿의 형상은 1883년의 햄릿 형상보다 훨씬 강인해 보이고, 예민함과 불안함과 함께 비극을 향한 어두운 결의를 내보인다. 그의 얼굴은 분명 1880년대 '러시아 햄릿주의'가 그려냈던 무력한 햄릿 상을 넘어서는 강인함을 드러낸다. 오필리어의 얼굴에 비해 덜 완성된 햄릿의 얼굴에서 감지되는 이러한 변화는 이어지는 1888년의 햄릿 그림에서 더욱 온전하게 실현된다.

www.kci.go.kr

2) '비극'의 주인공 햄릿: 〈햄릿과 오필리어〉(1888)

1884년, 두 번째로 시도한 〈햄릿과 오필리어〉마저도 완성하지 못한 브루벨은 1888년 다시 〈햄릿과 오필리어〉를 그리기 시작한다. 왜 브루벨은 제법 많은 세월이 지난 후에 또다시 햄릿에게로 돌아왔을까. 셰익스피어의 『햄릿』에 매혹되었던 작가 체호프(А. Чехов)의 수많은 등장인물들이 모두 햄릿의 후예라고 평한 진게르만(Б. Зингерман)의 다음과 같은 언급은 이 질문에 대한 나름의 답변이 될 수 있을 듯하다.

> 체호프의 주인공들은 셰익스피어의 햄릿, 세계 드라마사상 최초로 *인생의 의미에 관한 답 없는 영원한 문제의 해결과 인간의 소명 문제를 그 어떤 다른 문제들보다도 더 중요한 것으로 여긴* 햄릿의 후예들이다. 트레플레프, 니나 자레치나야, 아스트로프, 세 자매, 베르시닌, 투젠바흐, 라네프스카야 모두는 자신의 시대의 비극적 상황 속에서 살면서도 그 장애보다 높은 곳, 그 위에 있었던 존재들이다. (이탤릭은 역자강조)[38]

진게르만의 통찰력 있는 지적처럼, 햄릿은 햄릿 이전 비극의 단골 주제였던 인간의 뜨거운 열정이나 비극적 사랑, 영웅적 성취, 운명의 파괴적인 힘 앞에 선 인간의 의지보다도 인생의 의미를 묻는 영원한 문제, 서로의 정당성을 배제하는 모순으로 점철되어 출구를 찾을 수 없는 인간실존의 문제에 대한 고뇌를 자신의 삶의 가장 중요한 문제로 여긴 인간이다. 그에게는 "사느냐, 죽느냐" 혹은 "존재냐, 비존재냐"라는[39] 질문으로 귀

그림 11. 〈햄릿과 오필리어〉(1884)

38) Зингерман Б. "Время в пьесах Чехова," *Teamp*. 1977. No. 12. С. 111.

39) 주지하다시피, 햄릿 3막의 1장의 이 유명한 대사 "to be, or not to be"는 매우 다양하게 번역된다. 예를 들어, 필자가 참조한 최종철 역 『햄릿』은 이를 "있음이냐, 없음이냐"로 번역한다(셰익스피어, 『햄릿』, 민음사, 2006, 94쪽).

www.kci.go.kr

결될 만큼 절실했던 이 문제는 그의 온 존재를 삼켜 버리고, 결국 그를 파멸로 이끈다. 햄릿은 분명 새로운 유형의 비극의 주인공이었다.

그런 의미에서, 키예프 시기, 본질적인 진리를 탐색하는 비잔틴의 세계관과 예술양식을 습득하며 오히려 인간의 삶의 그 해결할 길 없는 모순과 비탄을 그려낼 수밖에 없었던 브루벨이 키예프 시기가 끝나갈 무렵 다시 햄릿에게로 돌아온 것은 어쩌면 당연한 귀결인지도 모른다. "악마를 제외한다면, 햄릿은 브루벨이 강하게 매료되었던 거의 유일한 인물"이라는[40] 평자들의 지적은 결코 과장이 아니다.

그림 12. 〈무덤 앞의 눈물〉 (1887) 마리아 얼굴부분

〈햄릿과 오필리어〉 (1888) 햄릿얼굴부분

〈향로와 초를 든 천사〉 (1887)의 천사얼굴부분

분명 1888년의 〈햄릿과 오필리어〉는 브루벨 창작의 키예프 시기가 없었다면 만들어질 수 없었을 작품이다. 미숙함을 드러내는 초기의 햄릿 그림들과 달리 이 작품에서 브루벨은 기교적인 면에서나 주제적인 면 모두에서 후기의 원숙함을 선취하고 있다. 1883년, 1884년의 〈햄릿과 오필리어〉에서 노골적으로 드러났던 자화상 적이고 심리적인 특질들이 사라지고, 후기 브루벨을 예고하는 보다 견고한 상징의 세계가 열린다. 햄릿의 날카로운 코끝이 여전히 이 형상과 서정적 자아로서의 브루벨의 깊은 연관성을 암시하지만, 동시에 햄릿의 얼굴은 브루벨이 키예프시기에 그렸던 성상화의 얼굴들, 다시 말해, 비잔틴 양식이 추구하는 본질과 진리에 관한 가장 근원적인 물음들을 현대인의 고뇌와 결합시켰던 그 시기 성상화에 그려진 얼굴들과 매우 유사하다(그림 12).

40) Демон Врубеля. История рождения образа, http://vrubel-lermontov.ru/analyse8.php.

www.kci.go.kr

그리하여 1888년 판 〈햄릿과 오필리어〉에 그려진 햄릿의 형상 속에서 우리는 심리적이고 역사적이며 일상적인 차원을 넘어서, 인생의 가장 본질적인 질문 앞에서 고통스러워하면서도 그 끝없는 심연을 들여다보기를 멈추지 않는 진정한 '비극'의 주인공을 보게 된다.[41] 그는 답 없는 인간실존상황의 심연 앞에서 심리적인 불안감과 예민함을 여과 없이 드러내던 청년 '햄릿-브루벨'이 아니라, 그 심연을 마주하기로 결정한 전사(戰士)이자, '비극적 영웅-브루벨'이다. 고뇌와 쓴 아이러니가 더해진 햄릿의 눈빛에는 분명 당시 브루벨의 내적 초상이 투영되어있지만, 동시에 이 그림에 그려진 햄릿은 그 어떤 화해도 거부하고, 삶과 죽음, 유한과 무한, 의미와 무의미가 한데 얽혀 있는 인간실존의 모순적 상황을 그대로 직시하기로 결단한, 인생을 향한 하나의 태도를 형상화하고 있다. 이는 응당 예술가와 인간으로서의 브루벨이 선택한 삶의 태도이기도 했다.

1888년판 햄릿의 형상을 이후 브루벨의 악마 형상에 가장 근접한 형상으로 이해하는 것 역시 같은 맥락에서이다. 악마는 "슬픔에 잠겨 고뇌하는 영혼이며, 그럼에도 불구하고 강하고 위대한 영혼"[42]이고, "그 자체로 인간의 저항적인 '영(душа)', 끓어오르는 열정을 화해시키고 삶을 인식하고자 하지만, 이 땅에서도, 하늘에서도 자신의 의심에 대한 답을 찾지 못하는 인간의 저항하는 영의 영원한 투쟁을 체현하는 존재"[43]라는 브루벨의 변(變)을 1888년의 햄릿 형상에 대한 설명으로 사용한다 해도 별다른 문제가 없을 것이다.

본질적인 변화를 겪은 것은 햄릿 형상만은 아니다. 오필리어의 형상 역시 전혀 새로운 차원에서 그려진다. 브루벨이 남긴 세 편의 햄릿 그림은 모두 햄릿과 오필리어의 듀엣을 그리고 있는데,[44] 5년여의 시간 동안 더욱 현격한

41) 구사로바는 1888년의 〈햄릿과 오필리어〉의 특징을 셰익스피어의 낭만화로 요약한다. 그녀는 이 그림 속에서 "사랑하는 연인들의 형상은 탈 물질화 되고, 육체 없는 그림자로 화한다."고 묘사하며, 베르코프스키의 저작을 인용하여("낭만주의적인 셰익스피어에는 자신의 재구성, 자신의 양식화가 존재한다. 그 안에는 몸과 성격이 사라진 제거된 대신 달빛이 더해졌다." (Берковский Н.Я. *Романтизм в Германии*. Л., 1973. С. 76)) 이 그림을 달빛 어린 셰익스피어의 낭만적 해석의 하나로 평가한다. 이에 관하여는 Гусарова А. Михаил Врубель. С. 6을 보시오.

42) Врубель М. *Переписка. Воспоминания о художнике.* С. 118.

43) Там же. С. 304.

www.kci.go.kr

변화를 겪은 쪽은 햄릿의 형상보다는 오필리어의 형상이다. 햄릿의 형상이 브루벨의 내면과 그의 화가로서의 성장과 더불어 서서히 진화했다면, 오필리어의 형상은 보다 급격한, 그리고 예기치 못한 변화를 겪는다. 1888년의 그녀는 맹수 같이 긴 손톱을 한 유혹자도(1883년의 오필리어), 햄릿의 고뇌를 온 존재로 아파하는 누이도(1884년의 오필리어) 아니다. 그녀가 입은, 연극적이라 느껴질 만큼 아름다운 드레스 위로 떨어지는 흰 꽃과 그녀의 머리 위로 드리워진 흰 꽃나무 가지는 그녀의 형상을 낭만주의적인 여주인공에 가깝게 만들어주는 듯 보이지만, 눈을 떴는지 감았는지도 파악할 수 없을 만큼 텅 빈 눈과 부서져 내릴 듯 희미하게 그려진, 밀랍인형처럼 창백한 얼굴 윤곽을 통해 우리는 오필리어 역시 햄릿처럼 절대 고독 안에 갇힌 존재로 형상화되었음을 알 수 있다. 그녀의 형상에는 아름다운 들꽃에 둘러싸여 창백한 얼굴로 물속에 누워 있는 낭만주의적 오필리어의 그림들보다[45] 더 격렬한 고독과 비극의 그림자가 드리워져 있다. 석 점의 〈햄릿과 오필리어〉 모두에서 햄릿과 오필리어라는 한 쌍의 배치는 사랑의 실현보다는 그 실현불가능성, 혹은 그 어떤 사랑으로도 구원할 수 없는 실존의 근원적인 고독을 전하고 있지만, 그 고독이 주로 햄릿의 것이었던 이전의 그림들과 달리, 구체적인 역사성과 일상성을 벗어버린 1888년의 〈햄릿과 오필리어〉에 표현된 고독은 두 연인의

44) 이형구는 〈햄릿과 오필리어〉를 그가 연구한 '악마형상의 양성성'에 관한 논의와 결합시킨다. "악마의 양성성에 관한 우리의 논의와 관련하여 더욱 흥미로운 것은 이러한 의식과 무의식의 대립. 인간의 유한한 이성과 생명의 무한성의 대립이 햄릿과 오펠리아라는 남성과 여성의 한 쌍을 통해 표현되고 있다는 점이다. 앞에서 지적되어진 '앉아있는 악마'의 양성적 특질 중 상반신의 남성적 근육은 햄릿과 같은 외부적 세계와 의식적 행위에로의 지향을 나타내며, 깊은 사색에 잠겨있는 듯한 악마의 여성적 얼굴은 오펠리아가 대표하는 내면의 무의식적 층위로의 침잠에 해당한다. 초기의 이 그림에서 인간의 의식과 무의식을 대변하는 햄릿과 오펠리아는 독립된 별개의 두 인간이라기보다 양성적 한 인간의 분열되어진 내면상태를 표현하는 것이라 하겠다. 아울러 오펠리아가 햄릿을 감싸 안고 있는 듯한 포즈는 '앉아있는 악마'의 깍지 킨 팔을 연상시키며, 그녀와 햄릿을 서로 불가분의 한 단위로 만들고 있다."고 평한다. (이형구, 미하일 브루벨의 양성적 악마 - 상보적 세계상을 향하여, 노어노문학 제12권 2호, 308쪽)

45) 가장 대표적인 작품으로 밀레(J. E. Millais)의 〈오필리어〉(1852)나 워터하우스(J. W. Waterhouse)의 〈오필리어〉(1894) 그림을 들 수 있을 것이다.

www.kci.go.kr

몫일 뿐 아니라, 인간의 실존적 존재 상황의 몫임이 분명해 진다.

분명, 브루벨의 마지막 〈햄릿과 오필리어〉에 그려진 햄릿은 고독한 비극적 영웅이자, "인생의 의미에 관한 영원한 문제의 해결과 인간의 소명 문제를 그 어떤 다른 문제들보다도 더 중요한 것으로 여긴" 예술가의 서정적 자아, 그의 분신이다. 그리고 브루벨의 마지막 햄릿상이 보여주는 깊은 서정성과 비극성, 그리고 자전성은 20세기 러시아의 새로운 햄릿주의의 가장 핵심적인 특성들을 예고하고 있다.

앞서도 언급한 바대로, 세기말의 정치적·문화적 격변을 거친 20세기에 이르면 러시아 문화의 지형도 속에 전혀 다른 햄릿의 형상, '비극적 영웅', '시대의 서정시인'으로서의 햄릿상이 떠오르기 시작한다. 블록, 안넨스키(И. Анненский), 아흐마토바, 파스테르나크에게 햄릿은 "나는 햄릿이다"라는 자각 때문에 피가 식는,[46] 그리고 "인생을 사는 것이 들판을 건너는 것이 아님"을[47] 가르쳐 주는 영웅이자 시인이었다. 그리고 우리가 '햄릿-브루벨'이라는 이름을 20세기의 '러시아 햄릿주의'의 계보 맨 윗줄에 써넣는다하더라도, 그것은 결코 과장이 아닐 것이다.

Ⅳ. 맺으며: 햄릿 – 악마 – 예언자

〈햄릿과 오필리어〉와 더불어 키예프시기를 마감한 브루벨은 짧은 행복의 시기 이후, 혹독한 인생의 부침 속으로 휘말려 들어간다. 그 모든 개인적 시련과 창작의 위기들을 거치며, 브루벨은 점점 더 자신을 외로운 선구자, 이단아로 느꼈다. 그는 "자신을 자유의 선포자로 여겼고, 새로운 예술적 발견의 전령이라 생각했다. 그는 동시대인들에게 이해받지 못했고, 삶에서도 예술에서도 자신의 이단성과 외로움을 날카롭게 느꼈다."[48]

---

46) 이는 블록(А. Блок)의 시 「나는 햄릿. 피가 식는다(Я - Гамлет. Холодеет кровь)」(1914)의 첫 구절이다.

47) 파스테르나크(Б. Пастернак)의 시 「햄릿(Гамлет)」(1946)의 한 구절이다.

48) Гусарова А. *Михаил Врубель*. С. 12.

www.kci.go.kr

그림 13. 〈예언자〉(1905)

절대적인 고독 속에서 진실의 얼굴을 직면하고자 고뇌하던 '햄릿-브루벨'의 형상은 이후 다양하게 변주되어 '악마-브루벨'의 형상으로, 그리고 생의 말년에 가서는 '예언자-브루벨'의 형상으로까지 진화해 나간다. 1903년부터 정신병원에 입·퇴원을 반복하던 브루벨은 푸시킨의 시 「예언자(Пророк)」에 몰두하며, 수많은 '세라핌' 천사의 형상과 '예언자'의 머리들을 그려냈다.

햄릿이나 악마의 형상이 일차적으로 브루벨 자신의 실존을 이해하고 표현할 한 방식이었던 것처럼, '예언자'는 말년에 모든 것을 잃어버린 브루벨이 붙잡은 마지막 형상이자 비전이었을 것이다. "영적인 갈증으로 괴로워하다(Духовной жаждою томим)" 세라핌 천사를 만난 후 고독의 광야에 홀로 누워 "사람들의 심장을 불태우라(жги сердца людей)"[49]는 소명을 받은 푸시킨의 예언자의 형상을 통해 브루벨은 예술가로서의 자신의 삶의 고난과 고독, 그리고 무엇보다 소명을 이해하고자 했던 듯하다. 하지만 '햄릿 – 악마 – 예언자'로 이어지는 브루벨의 서정적 형상의 계보는 여기서 끝나고 만다. 그리고 브루벨 인생의 가장 수수께끼 같은 마지막 장이 바로 여기서 시작된다. 완전히 실명한 채, 정신병원에 격리되어 죽기 전까지의 4년여의 기간, 어둠과 절대적인 고독 속에서 브루벨이 붙잡은 마지막 형상이 무엇이었을지 우리는 끝내 알 수 없을 것이기 때문이다.

주제어

햄릿, 햄릿주의, 러시아 햄릿주의, 브루벨, 〈햄릿과 오필리어〉

---

49) Пушкин А. Полное Собрание сочинений в 10 тт. Т. 2. М., 1977. С. 304.

www.kci.go.kr

❖ 참 고 문 헌

권오숙, 『셰익스피어, 그림으로 읽기』, 예경, 2008.

셰익스피어, 『햄릿』, 민음사, 2006.

이형구, “미하일 브루벨의 양성적 악마 - 상보적 세계상을 향하여,” 노어노문학 제 12권 2호.

Бачелис Т. *Гамлет и Арлекин*. М., 2007.

Блок А.А. *Собр. соч. в 6 тт. Т. 4.* Л., 1982.

Воронина М. Гамлеты Врубеля, http://www.rosculture.ru/mosaic/item13193/.

Врубель М. *Переписка. Воспоминания о художнике.* Л., 1976.

Григорьев Ап. “Гоголь и его последняя книга II,” *Московский гродской листок*. 1847. 17 марта. No. 62.

Гусарова А. Михаил Врубель. М., 2005.

Зингерман Б. “Время в пьесах Чехова,” Театр. 1977. No. 12.

Киселев М. “Графика журнала "Весы",” *Советская графика 78*. М., 1980.

Коган З.Д. Михаил Александрович Врубель. М., 1980.

Козинцев Г. *Наш современник Вильям Шекспир.* М., 1962.

Левин Ю.Д. “Русский гамлетизм,” *Вожди умов и умы. Чужое имя как наследуемая модель жизни.* СПб., 2003.

Михайловский Н.К. *Литературно-критические статьи.* М., 1957.

Пушкин А. Полное *Собрание сочинений* в 10 тт. Т. 2. М., 1977.

Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX - начала XX века. М., 2001.

Тургенев И.С. *Собрание сочинений в двенадцати томах.* Т.1. М., 1975.

http://vrubel-lermontov.ru/

http://www.wroubel.ru/

http://vrubel.narod.ru/

www.kci.go.kr

❖ ABSTRACT

Hamlet and M. Vrubel'
- Russian hamletism and Vrubel's 〈Hamlet and Ophelia〉

Ahn Ji-Young

Mikhail Vrubel' has written three Hamlet paintings in his extraordinary tragic lifetime. The first watercolor painting 〈Hamlet and Ophelia〉, which he has written in 1883, remained unfinished. He could not complete the second version of 〈Hamlet and Ophelia〉, which he painted in oil in the next year, neither. Finally, he has completed the third version of 〈Hamlet and Ophelia〉 in 1888.

As is generally known, 〈Hamlet and Ophelia〉 is not widely known Vrubel's work. This work is mainly mentioned from the point of view that it is the first literary hero whom Vrubel' has created in his literature-oriented art world, and it is a presage of the Demon, Vrubel's central hero's advent.

In this paper, we analyzed Vrubel's three 〈Hamlet and Ophelia〉 from a different angle, nothing but from the angle of Russian Hamletism. For this, in the second chapter, we've researched Vrubel's main artistic credo. In the next chapter, we've analyzed Vrubel's three 〈Hamlet and Ophelia〉 in detail from the view of Russian Hamletism.

Keywords

Hamlet, Hamletism, Russian Hamletism, M. Vrubel', 〈Hamlet and Ophelia〉

www.kci.go.kr

논문접수일: 2012. 05. 14
심사완료일: 2012. 06. 11
게재확정일: 2012. 06. 15

www.kci.go.kr