

발레 뤼스의 「불새」의 미국적 수용에 대한 연구

정 옥 희

I. 서론	IV. 결론
II. 다이아몬드 모델로 재구성한 「불새」의 미국초연	참고문헌 Abstract
III. “러시아적인 것”의 미국적 수용	

1. 서론

할리우드 뮤지컬 영화인 「레미제라블 *Les Misérables*」(2012)은 한국 개봉시 대선 후의 사회정치적 상황과 맞물려 큰 호응과 다양한 시사점을 이끌어냈고,¹⁾ 인종차별정책인 아파르트헤이트(Apartheid)가 극심하던 80년대의 남아프리카 공화국에 흘러든 미국의 무명가수인 시스토 디아즈 로드리게즈(Sixto Diaz Rodriguez)의 음반이 엄청난 호응을 얻으며 독재와 탄압에 대항하는 저항정신을 대변하게 된 사연은 다큐멘터리 영화 「서칭 포 슈가맨 *Searching for Sugar Man*」(2012)으로 알려진 바 있다. 이렇듯 예술 작품의 의미는 예술가가 의도한 바를 넘어 이를 수용하는 관객에 의해 새로운 궤적을 만들어내며, 특히 시대 및 장소가 다른 사회맥락에 이식되면 또 다른 층위의 의미를 만들어내게 된다.

* 성균관대 강사, oki1004@hotmail.com

1) 박은경, “지금, 왜 ‘레미제라블’에 열광하는가” 경향신문, 2012.12.26., <http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201212262201445, 2013.2.5.>; 최동호 “레미제라블과 한국의 현실” 서울신문, 2013.1.31. <<http://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20130131031018>, 2013.2.5.>

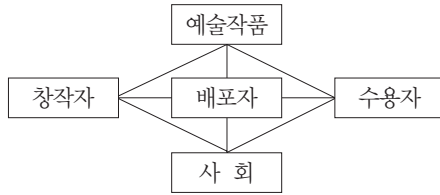
예술작품의 의미가 텍스트 속에 내재되어 있다고 전제하기 보다는 수용자가 적극적으로 의미를 만들어낸다고 보는 수용이론의 관점에서 본 연구는 발레 뤼스의 대표작인 「불새 *Firebird*」의 미국초연에 대한 반응을 살펴본다. 1910년 파리에서 초연된 이 작품은 이후 1912년 런던 공연을 거쳐 1916년 1월 17일 뉴욕의 센츄리 극장에서 미국초연 되었다. 발레 뤼스의 첫 미국 투어의 개막작이기도 했다는 점에서 원작자들이 「불새」에 부여한 상징성은 결코 적지 않다고 할 수 있다. 또한 1909년 파리 데뷔 이후 유럽에서 선풍적인 인기몰이를 하던 발레 뤼스를 기다리던 미국의 예술애호가 및 상류층 관객들이 이 첫 미국 투어의 개막작에 걸었던 기대도 만만치 않게 컸으리라 예상할 수 있다. 그러나 이 모든 기대와 야단법석과는 대조적으로 「불새」의 미국초연에 대한 반응은 시원치 않아서 매우 간단하고도 평이한 평문 두세 개만 남겼으며, 이후 센츄리 극장에서 2주 동안 지속된 공연기간 및 남은 미국투어에서도 추가적인 평문이 등장하지 않았다. 평문의 개수나 몇몇 평론가들의 주관적 평가로만 한 작품의 의미나 성공여부를 가늠할 수는 없겠으나 무관심에 가까운 반응은 「불새」의 원작자들이 의도했던 바나 유럽에서의 반응과는 또 다른 미국적 해석과 수용이 이루어졌음을 시사한다.

연구자는 「불새」가 창작자들, 즉 안무가 미셸 포킨, 의상 및 무대 디자이너 레옹 박스트, 작곡가 이고르 스트라빈스키, 그리고 흥행사 세르게이 디아길레프가 공동 작업한 기획물이며, 특히 해외관객을 대상으로 “러시아적인 것(Russianness)”를 표상하기 위해 주도면밀하게 만들어진 문화상품이라는 점에 주목한다. 따라서 「불새」의 미국초연에 대한 연구는 공연 전 미국관객들의 기대와 공연 후의 실망 혹은 무관심을 대조하고, 창작자들이 의도했던 “러시아적인 것”과 미국관객들이 수용한 방식 사이의 괴리를 규명하는데 목표가 있다.

본 논문의 이론적 토대는 세 가지로 요약된다. 첫째, 빅토리아 D. 알렉산더 (Victoria D. Alexander)의 “보완된 문화의 다이아몬드” 모델(표 1)을 본 논문의 이론적 토대이자 논문의 구성원리 요소로 삼는다.²⁾ 문화의 수용을 강조하는 사회

2) Victoria D. Alexander(2003), *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*(UK, Oxford: Blackwell Publishing).

〈표 1〉 “보완된 문화의 다이아몬드” 모델³⁾



학적 접근으로는 문화연구와 문화비평에서 비롯된 수용이론을 주요 축으로 볼 수 있으며, 이들 모두 의미 생산에 있어서 “적극적인 관객(active audience)”의 역할을 강조하고 있다. 이러한 측면에서 볼 때 예술작품의 의미를 작품, 창작자, 수용자, 배포자, 그리고 사회의 연결망 속에서 파악하는 알렉산더의 모델은 예술사회학의 토대라 할 수 있는데, 특히 웬디 그리스월드(Wendy Griswold)가 제시했던 문화의 다이아몬드 모델에 배포자의 역할을 추가한 것이 특징이다. 창조자와 수용자를 연결하는 배포자는 한 작품이 기존의 사회문화적 맥락에서 벗어나 다른 맥락에서 수용되는 문화번역의 현상에서 무시 못 할 역할을 한다는 점에서 본 연구에 의미하는 바가 크다. 따라서 본 연구의 II장은 다이아몬드 모델의 구성요소를 하나씩 열거하며 「불새」의 “러시아적인 것”의 의미를 다층적으로 구성했다.

둘째, 「불새」에 대한 역사적 접근법으로서 페르낭드 소쉬르의 공시성/통시성(diachrony/synchrony)의 개념을 활용한다. 통시적으로 「불새」가 1910년의 파리 초연, 1912년 런던 공연, 1916년의 미국초연, 그리고 미국에서의 다른 도시에서의 공연들로 수평축을 이룬다면, 공시적으로는 개막공연날 관객들이 모인 극장의 분위기, 당시 미국에서의 무용/공연 상황, 세계 1차 대전으로 상징되는 정치사회적 맥락, 그리고 청교도주의 전통의 미국문화 등으로 확장되는 수직축을 구성할 수 있다. 이러한 공시성/통시성의 확장된 좌표 위에서 본 연구는 공시적 수직축, 즉 1916년 1월 17일 뉴욕 공연이라는 특정한 이벤트를 중심으로 미국적 수용이라는 의미에 한정하여 살펴볼 것이다.

셋째, 구체적인 방법론으로는 공동체 의식형성에 있어 인쇄-자본주의의 역할

3) Ibid., pp.60-63.

을 강조했던 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)의 주장을 받아들여 1차자료인 당시 언론 기사를 적극 수집, 분석했다. 앤더슨은 『상상의 공동체 *Imagined Communities*』에서 신문, 잡지와 같은 근대 대중매체가 민족이라는 공동체 의식을 형성하는데 큰 역할을 했다고 주장했다.⁴⁾ 발레 뤼스 미국공연의 관객층이 불특정 다수의 대중이 아니라 매우 한정되고 균질적인 취향과 계층의 집단이라 상정하면서, 이들이 언론매체를 통해 발레 뤼스에 대해 어떠한 정보를 얻고 개념화했는지를 추적할 것이다.

발레 뤼스는 발레사 뿐 아니라 모더니즘 예술 전반에 엄청난 영향을 준만큼 발레 뤼스에 대한 선행연구 역시 일일이 열거할 수도 없이 많다. 대표적으로는 린 갈라폴라의 『디아길레프의 발레 뤼스 *Diaghilev's Ballets Russes*』(1989)와 그녀의 공동편자인 『발레 뤼스와 그 세계 *The Ballets Russes and Its World*』(1999), 리처드 시드의 『발레 뤼스 *Ballets Russes*』(1998) 등의 주요 저서가 존재하며,⁵⁾ 이외에도 수많은 회고록, 평문 모음집, 소논문 등이 존재한다. 그 중에서도 본 연구와 직접적으로 관련된 선행연구로는 샬리 베인즈의 “*불새*와 러시아적인 것의 개념 *Firebird and the Idea of Russianness*”을 들 수 있다.⁶⁾ 베인즈는 1910년 파리 초연을 중심으로 원작자들이 의도했던 “러시아적인 것”의 개념을 파헤쳤는데, 특히 이 개념이 서양-동양의 이분법에서 벗어나 서양과 동양 모두에 속하면서도 동시에 모두와 구별되는 러시아 특유의 분열된 정체성을 반영한다고 주장한다. 한편, 발레 뤼스를 수용의 측면에서 살펴본 연구로는 1909-1914년 발레 뤼스에 대한 파리와 런던의 예술가와 지식인들의 수용을 분석한 조앤 아코첼라의 박사논문, 1911-1929년 발레 뤼스 시각디자인에 대한 영국에서의 반응을 분석한 프란시스

4) Benedict Anderson(1984), *Imagined Communities: reflections on the origins and spread of nationalism* (London: Verso).

5) Lynn Garafola(1989), *Diaghilev's Ballets Russes*(New York: Da Capo Press); Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer, Eds.(1999), *The Ballets Russes and Its World*(New Haven & London: Yale University Press); Richard Shead(1998), *Ballets Russes*(New York: Knickerbocker Press).

6) Sally Baner(1999), *Firebird and the Idea of Russianness*, *The Ballets Russes and Its World*, Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer, Eds.(New Haven: Yale University Press).

볼드윈의 석사논문, 그리고 유럽관객층을 “디아길레프의 숙련된 관객층”이라 규정한 린 가라폴라의 연구 등이 있으며, 특히 1911-1929년 사이 영국과 미국공연의 평문집은 단행본으로도 출간된 바 있다.⁷⁾ 그러나 유럽에 비해 미국공연에 대한 관심은 상대적으로 적으며, 특히 「불새」의 미국적 수용으로 특화된 연구는 없었다는 점에서 본 연구의 의의가 있다.

한편 발레 뤼스에 대한 국내의 선행연구는 국외 연구에 비해 다소 광범위하고 일반적인 접근법을 보여준다. 발레 뤼스의 전반적인 모더니즘적 작품성향에 대한 연구가 주를 이루며,⁸⁾ 이 외에 디아길레프의 예술경영적 능력,⁹⁾ 박스트의 의상디자인¹⁰⁾ 등 특정요소를 분석하는 경향을 보인다. 예술 작품의 의미를 구성하는 여러 층위 중에서 예술가, 작품, 기획자는 골고루 다루어지긴 있으나 그 수용의 측면은 해외 연구경향에 비해 상대적으로 주목받지 못했다. 예외적으로 문화적 혼용의 측면에서 한국의 비보이와 발레 뤼스를 비교한 김수환은 중심-주변이라는 문화적 국주의적 시각에서 벗어나 외래적인 것과 토착적인 것의 상호작용 방식을 살펴본 바 있다.¹¹⁾ 그러나 여전히 문화적 혼용을 창작에 초점이 맞추었을 뿐 수용의 측면은 중요하게 다루지 않았다.

이렇게 볼 때 본 연구의 의의는 다음과 같다. 우선 발레 뤼스에 대해 포괄적이고

7) Joan Acocella(1984), *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914*, Diss. Rutgers University; Frances Baldwin(1980), *Critical Response in England to the work of the Designers for Diaghilev's Russian Ballet, 1911-1929*, M.S. Thesis, Courtauld Institute of Art (London); Lynn Garafola(1998), *Diaghilev's cultivated audience*, *Routledge Dance Studies Reader*, Ed. Alexandra Carter (New York: Routledge); Nesta Macdonald(1975), *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*(New York: Dance Horizon).

8) 신정희(2004), 발레뤼스(1909-1929)의 작품 성향 연구, 『한국무용교육학회지』, 15(1):149-170; 전성민(1993), 「발레에서의 모더니즘에 관한 연구-발레뤼스를 중심으로-」, 미간행, 석사 학위논문, 이화여자 대학교 대학원; 임재정(2002), 발레 뤼스의 총체적 예술형식과 모더니즘 성향과의 관련성 연구, 『대한무용학회논문집』, 34:79-93.

9) 김서령(2000), 디아길레프의 예술경영 (Art Management)에 관한 연구-조직 및 인력 관리를 중심으로, 『무용예술학연구』, 5:69-90.

10) 서영숙(2009), 발레 뤼스에 나타난 박스트의 의상디자인 연구, 『복식문화연구』, 17(3):407-423.

11) 김수환(2009), 문화의 상호작용에 대한 문화기호학적 접근: 한국 비보이와 러시아 발레 뤼스를 중심으로, 『러시아연구』, 19(1):31-57.

일반적인 접근이 주를 이루는 국내 연구 경향에 비해 매우 구체적인 사례에 집중함으로써 미시적 역사연구의 생생함을 강조한다. 특히 1차 자료를 집중적으로 분석하였는데, 뉴욕타임즈처럼 온라인으로 접근가능한 자료 외에도 국내에서 쉽게 구할 수 없는 자료들을 풍부하게 활용했다는 점에서 미시적 연구로서의 의의가 있다. 또한 발레 뤼스에 대한 기존 연구가 창작자의 혁신성에 집중되면서 간과되기 쉬운 문화번역과 수용의 측면을 강조함으로써 예술작품에 대한 시각을 보다 폭 넓게 제시한다. 전지구화된 교류 현상으로 예술을 포함한 문화적 산물의 영향력과 파장이 급속하고 복잡하게 확산되는 오늘날 무용작품을 문화번역이라는 거시적 관점에서 접근해야함을 강조한다.

II. 다이아몬드 모델로 재구성한 「불새」의 미국초연

1. 창작자: 디아길레프의 핵심세력

「불새」는 미셸 포킨 안무, 이고르 스트라빈스키 작곡, 알렉산더 골로빈의 무대/의상 디자인, 레옹 박스트의 의상 디자인으로 1910년 6월 25일 파리 오페라 극장에서 초연되었다. 이들 창작자들의 회고록들을 비교해 볼 때 「불새」의 구체적인 창작과정에 대한 기억이 완전히 일치하는 것은 아니다. 예를 들어 포킨은 자신이 전체 대본을 썼으며 1909년 발레뤼스의 파리 데뷔 공연 이전부터 안무를 시작했다고 주장했으나, 다른 이들은 파리 데뷔 공연 이후에 작품구상을 시작하였으며 협업을 통해 수정해나갔다고 밝혔다. 무용단의 공식 기록가(régisseur)인 세르주 그리고리에프는 포킨이 자신의 도움을 받으며 혼자서 나흘 만에 시나리오를 썼으며, 이후 위원회 회의에서 통과되었다고 했다. 한편 브누아는 포킨을 대본가로 칭하지 않았으며, 그를 포함하여 포킨, 골로빈, 작곡가 니콜라이 체레핀, 화가 D.S. 스텔레츠기가 일종의 컨퍼런스를 조직하여 대본작업을 했다고 회고했다.¹²⁾ 이처

12) Michel Fokine(1961), *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. 1st ed. Trans. Vitale Fokine, Ed. Anatole Chujoy (Boston: Little, Brown), p.158; Serge Grigoriev

림 엇갈리는 서술은 「불새」가 얼마만큼 긴밀한 공동작업을 통해 철저하게 기획되었는지를 드러내는 증거이기도 하다.

구체적인 창작과정에 대한 엇갈리는 회고와는 달리 공통적으로 드러나는 점은 포킨이 말했듯 “순수하게 민족적인 발레”¹³⁾를 만들겠다는 목표이다. 1909년 발레 뤼스의 파리 데뷔 공연은 서유럽 관객의 열광적인 반응을 얻었으면서도 다른 한편으로 민족적인 정서가 부족하다는 지적을 받았는데, 이에 따라 디아길레프는 유럽 관객들이 무엇을 보고 싶어 하는지 즉각 알아차리게 되었다. 파리 데뷔 공연 후 러시아 작곡가 아나톨리 라도프(Anatoly Konstantinovich Lyadov)에게 보낸 편지에서 그는 이렇게 말했다.

저는 러시아적 발레—그런 것은 없었기 때문에 최초의 러시아 발레—를 필요로 하고 있습니다. 러시아 오페라, 러시아 교향곡, 러시아 노래, 러시아 춤, 러시아 선율은 있지만 러시아 발레는 없습니다. 그리고 그것이 바로—파리 그랑 오페라와 런던의 대규모 로얄 드루니 레인 시어터에서 내년 5월에 공연하기 위해—제가 필요로 하는 것입니다. 그것은 우리 모두의 집단적 창작품입니다. 그것은 1막2장이 될 발레 「불새」입니다.¹⁴⁾

이렇게 볼 때 파리관객들이 요구했던 “러시아풍으로 (du vrai Russe)”의 캐치프레이즈가 러시아적 동화발레를 만들게 된 가장 직접적인 동기가 되었으며, 이는 훗날 스트라빈스키가 “‘러시아 수출품’이라는 도장이 무대와 음악 모두의 여기저기 찍혀있을 정도다”¹⁵⁾라고 회고할 정도로 충실하게 달성되었다.

그러나 “러시아적인 것(Russianness)”의 추구가 단지 외부적 요인, 즉 파리 관객들의 요구에 수동적으로 반응하여 비롯된 것은 아니다. 오히려 당시 러시아 지식인과 예술인들에 큰 영향을 준 민족주의적 움직임을 들 수 있다. 디아길레프는

(1974), *The Diaghilev Ballet 1909–1929*(New York: Dance Horizons), p.28; Alexander Benois(1941), *Reminiscences of the Russian Ballet*, Trans. Mary Britnieva (London: Putnam), p.304.

13) Michel Fokine(1961), p.158.

14) Figes O.(2003). 『러시아 문화사』(서울: 이카루스미디어), p.272. (김수환(2009), p.50. 재인용.)

15) Igor Stravinsky and Robert Craft(1962), *Expositions and Developments*(N.Y.: Doubleday), p.147.

1898년에 예술잡지인 『예술세계 *Mir Iskusstva*』를 창간하여 서유럽의 상징주의 예술사조 및 서유럽화된 러시아 미술을 주로 소개했는데, 이를 중심으로 활동하던 동인 예술가들이 곧 발레 뤼스의 핵심세력이 되었다. 또한 발레 뤼스를 조직하기 전인 1906년 디아길레프는 파리의 가을 살롱 (Salon d'Automne)에서 러시아 미술전을 성공리에 개최한 바 있는데, 이때도 세련되게 수정된 민족성에 대한 추구는 드러난다. 러시아적인 것에 대한 디아길레프의 관점은 당시 디아길레프처럼 러시아의 문화예술을 서유럽에 소개하는데 열의를 보인 또 다른 인물인 마리아 테니셰바(Maria Tenisheva) 공주와의 대조에서 더욱 드러난다. 러시아 문화의 서유럽화에 강한 반발감을 지녔던 테니셰바 공주는 1905년에서 1908년 사이 파리에서 러시아 미술전을 기획하면서 서구화되지 않은 러시아 토속적 경향을 소개하는데 주력했으나, 이는 대부분의 유럽인들에게 “야만적이고, 유치하고, 절대 이해불가능”하다고 받아들여졌다.¹⁶⁾ 유럽화된 러시아 예술을 평가절하했던 테니셰바 공주와는 달리 디아길레프와 그의 측근들은 카톨릭적 색채가 묻어나고 유럽화된 러시아 예술을 긍정적으로 받아들이고 이를 세련되고 코스모폴리탄적인 고급취향으로 바꾸는데 적극적이었다. 이처럼 카톨릭적이고 서유럽화된 접근법이 발레 뤼스가 추구하는 “러시아적인 것”의 특성을 이루게 되었으며, 이는 「불새」에서 악마의 왕국이 무너진 자리에 기독교 도시가 세워지고 남자 주인공인 이반이 악한 존재들을 물리치고 왕이 되는 마지막 장면에서도 극명하게 드러난다.

디아길레프의 기존 핵심세력들을 비롯하여 포킨, 스트라빈스키, 골로빈 등의 창작자들은 브누아의 집에서 차를 마시며 「불새」를 위한 일종의 “위원회”를 조직했다. 그들은 발레에 적절하면서도 아직 한 번도 다루어지지 않은 소재를 찾다가 알렉산더 아파나시예프가 수집한 민속설화 중에서 “이반 왕자, 불새, 그리고 회색 늑대”로 결정했다. 그러나 이 이야기를 원작 그대로 반영하기보다는 여러 측면에서 수정했다. 이반이 불새를 잡는 것과 공주를 만나는 장면만 고수한 채 회색 늑대, 이반의 나쁜 두 형제, 다른 왕국의 왕들 등 많은 인물들을 생략했으며, 악마 코

16) Wendy R. Salmond(1996), *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917* (New York: Cambridge University Press), Chapter. 4.

스체이(Kostchei) 캐릭터와 같이 다른 러시아 민속설화에 등장하는 요소들을 추가했다.

이러한 개작 및 차용 과정을 통해 창작자들이 만들어내고자 한 것은 “독창적이고, 시적이고, 표현적이고, 환상적이고, 아름다운” 설화적 특질 뿐 아니라 히어로 니무스 보쉬나 브뤼켈 형제의 그림에서 나타나는 어둡고도 오싹한 느낌이 나는 작품이었다.¹⁷⁾ 이들이 추구한 “어둡고 오싹한 느낌”은 민속설화 특유의 유치함을 불식시키고 성인관객을 위한 진지한 예술로 인정받으려는 의도를 내포했다. 그러나 협업자 중 하나인 브누아가 “유치하고 진부한 우화”라고 인정할 정도로 기존관념을 깨지는 못했다. 이러한 실패의 요인은 이들의 접근방식에서 설화에 대한 민속학적이고 고고학적인 근거와 충실성이 빈약했기 때문이라 평가할 수 있다. 작가인 알렉세이 레미조프는 괴상하고 야만적인 괴물인 “벨레보쉬키(Bellyboshkies)”의 춤을 삽입할 것을 제안했는데, 이는 다소 작품에 맞지 않았지만 매우 매력적인 캐릭터라 생각되어 삽입되었다. 또한 원작에는 불새가 이반 왕자에게 러시아의 고대 악기인 구슬리(gusli)를 건네지만 포킨은 이미 립스키-코사코프의 오페라 「사드코 Sadko」에서 활용된 바 있다는 이유로 황금깃털로 바꾸었으며, 스트라빈스키의 주장을 받아들여 피날레 춤을 왕위즉위식으로 바꾸었다. 이처럼 기존의 우화에다가 새로운 요소들을 자유롭게 받아들이거나 서사를 바꾸었으며, 심지어는 “러시아적인 것”을 추구하기 위해 의도적으로 고중의 충실성을 간과했다. 브누아의 회고에 따르면 창작자들은 화가인 이반 빌리빈(Ivan Bilibin)과 스텔레츠키가 러시아풍 디자인에 전문가임을 인정하면서도, 이들이 너무 민속학적이고 고고학적인 충실성을 강조한다는 점 때문에 오히려 골로빈과 작업했다고 한다.¹⁸⁾ 따라서 어둡고 음울한 러시아적 특질은 기독교성과 함께 「불새」의 대표적 특질이 되었으나, 세련된 변형을 추구한 나머지 역사적인 근거를 상실함으로써 그 호소력을 잃었다.

17) Alexander Benois(1941), p.306.

18) Ibid., p.306.

2. 사회: 1910년대 미국의 사회문화적 분위기

1914년에 1차 세계대전이 발발하지 않았더라면 미국인들은 발레 뤼스의 공연을 볼 기회가 없었을지도 모른다. 일찍이 1910년부터 메트로폴리탄 오페라 하우스가 발레 뤼스를 초청하고자 부단히 노력했으나, 그 시도는 번번이 실패했다. 당시 미국기자가 인정하듯 서유럽에서 대흥행하고 있던 발레 뤼스가 굳이 대서양을 건너 올 필요가 없었던 것이다.¹⁹⁾ 더군다나 디아길레프는 미국문화를 “물질주의적이고, 편협하고, 야만적이고, 역겹다”라고 폄하할 정도였기에 전쟁으로 유럽시장이 동결되지 않았더라면 미국공연은 영영 이뤄지지 않았을 것이다.²⁰⁾

한편 전쟁은 발레 뤼스의 해외공연 정책에만 영향을 준 것이 아니라 미국인들의 세계관 및 러시아에 대한 인식에도 영향을 주었다. 당시 미국은 아직 전쟁에 직접 참전하지는 않았으나 신문 잡지 매체를 통해 수많은 전쟁사진과 보도를 접하면서 서유럽 정세와 국가 간의 차별성에 촉각을 세우고 있었다. 베네딕트 앤더슨이 인쇄자본주의를 통해 근대 집단정체성이 형성되었다고 했듯이, 1910년대 미국인들은 인쇄매체를 통해 전해지는 국제정세를 통해 미국인이라는 공동체의식을 형성, 공유했다고 할 수 있다. 특히 라디오(1920)와 텔레비전(1936)이 보급되기 이전인 1916년 신문과 잡지는 정보공유에 있어 가장 핵심적이고 권위 있는 원천이라 할 수 있다. 그런데 신문과 잡지는 정치, 시사, 교양, 오락의 콘텐츠들이 교차편집되기 때문에 무용공연에 대한 기사 역시 정치면을 장식하는 민족이나 국가와 같은 추상적 개념과 함께 복잡하고도 모순된 담론을 형성하게 된다. 이렇게 볼 때 발레 뤼스의 방미공연에 대한 인식은 1905년으로 거슬러 올라가는 러시아 혁명 및 러시아의 1차 세계대전 참전을 둘러싼 정치적 맥락과 분리할 수 없다. 예를 들어 1월 23일자 신문에 러시아 군대가 쑥대밭을 만들어놓은 요새의 잔해를 시찰하는 러시아 황제의 사진이 크게 보도된 뒤 이틀 후 “러시아 예술을 위해 투쟁하던 지난 날

19) Henry T. Finck(1915), Leon Bakst and Serge de Diaghileff's Russian Ballet. *The Evening Post Saturday Magazine* [New York], Nov. 20.

20) Edward L. Bernays(1965), *Biography of an Idea: Memories of public relations counsel* (New York: Simon and Schuster), pp.110-111.

우리는 모두 혁명가였다”라는 멘트로 시작하는 디아길레프의 인터뷰 기사는 자연히 러시아 예술 뿐 아니라 정치까지도 은유하는 이중적 의미를 내포한다.²¹⁾

그렇다면 당시 미국사회는 발레 뤼스를 받아들일 준비가 얼마만큼 되어있었을까? 금욕을 강조하는 청교도주의 전통과 예술춤에 대한 지식 부족 때문에 일반적인 미국인들은 춤을 대중적 오락 이상으로 생각하지 않았다. 안나 파블로바, 루스 세인트 데니스, 버논과 아이렌 캐슬, 그리고 보드빌 장르의 춤이 뒤섞여서 공연되었고, 이들 춤 간의 차이점은 흥행과 오락을 강조하는 쇼 비즈니스 매커니즘에 함몰되어 드러나지 않았다. 반면에 미국 상류층들 사이에서는 젊은 남녀가 무도회를 통해 사교계에 데뷔하는 유럽적 전통이 유행했다. 발레 뤼스를 미국에 초청한 오토 칸(Otto Kahn)은 발레 뤼스 공연 직전 딸의 사교계 데뷔를 위해 무도회를 개최했는데, 성악가 엔리코 카루소와 안나 파블로바가 축하공연을 하고 1000여 명의 인원이 참석할 정도로 호화스러웠다고 한다.²²⁾ 이처럼 춤을 둘러싼 다양한 공연과 사회현상에도 불구하고 춤이 예술로 인정받지는 못했기에 발레 뤼스를 미국사회에 소개함에 있어서 춤에 대한 기존의 관념에서 벗어나 발레가 “고급예술”이라는 인식을 심어주는 게 무엇보다 필요했다. 발레 뤼스를 소개하는 미국언론인이 “러시아에선 다른 나라에 비해서 춤이 훨씬 심각한 순수예술로써 여겨진다... 러시아에선 권위 있는 예술가가 공연예술을 위해 봉사하는 것이 관습이다”²³⁾라고 설명한 것도 이러한 맥락에서라 할 수 있다.

3. 배포자: 에드워드 버네스의 홍보전략

발레 뤼스를 미국에 초청하는데 가장 큰 역할을 한 이는 메트로폴리탄 오페라

21) Picture. Nicholas II., Emperor of all the Russias, and the grand duke Nicholas Nikolaievitch, commander of the Russian armies on the southeastern front, accompanied by British officers of high rank, inspecting the ruins of a fort crumpled by their artillery fire. *New York Times*, Jan. 23, 1916; Downes, Olin. The Revolutionary Mr. Diaghileff. *New York Times*, 25 Jan. 1916.

22) Gorgeous Ball for Miss Kahn's Debut: Daughter of Mr. and Mrs. Otto H. Kahn Presented to 1,000 Guests at Sherry's. *New York Times*, 8 Jan. 1916.

23) Henry T. Finck(1915), pp.5-7.

극장의 이사회 회장인 오토 칸(Otto Kahn)이지만, 실제 홍보업무를 담당한 주요 인물은 에드워드 버네스(Edward L. Bernays)이다. 메트로폴리탄 오페라 극장의 음악부서에서 일하던 그는 발레에 대해 배경지식이 거의 없음에도 불구하고 칸에 의해 홍보담당으로 임명되었다.²⁴⁾ 버네스는 발레 리뷰를 보러 올 예상 관객층으로 “고급 잡지와 주요일간지의 일요판 화보 특집호(rotogravure)를 통해 유럽 예술계의 뉴스를 접하는 이들”²⁵⁾이라 상정했으나, 이들 특수계층만으로는 전미 투어의 객석을 채우기 어렵다는 점도 꿰뚫어보았다. 따라서 발레 리뷰가 가진 고급 취향을 강조하면서도 발레 자체에 대한 대중의 인식을 변화시켜야 한다고 보았다. 따라서 그가 구체적으로 내세운 전략은 “첫째, 발레를 몇 가지 예술장르를 결합시키는 새로운 예술형식으로 제시할 것, 둘째, 특정 계층의 집단을 타겟으로 삼을 것, 셋째, 미국적 생활방식, 특히 미국산 공산품의 디자인과 색채감에 직접적인 영향을 미칠 것, 넷째, 흥미로운 스타 무용수들을 부각시킬 것”²⁶⁾으로 추려졌다.



〈그림 1〉 짐벨스 백화점 광고 중 박스트 테마의 장신구 광고 (뉴욕타임즈 1916. 1.16.)

이러한 버네스의 홍보전략은 특히 인쇄-자본주의를 적절하게 활용함으로써 새로운 관객 공동체를 형성해냈다고 할 수 있다. 우선 그는 주요 신문과 잡지를 발레 리뷰에 대한 비하인드 스토리와 이국적인 사진들로 채웠으며, 공연 한 달 전인 1915년 12월에는 『베니티 페어』와 『보그』를 비롯한 20여 개의 잡지가 발레 리뷰를 커버사전에 실게 하는데 성공함으로써 잡지가판대를 지나치는 사람이라면 모를 수가 없도록 만들었다. 한편 일반 미국인들의 흥미를 끌기 위해 발레 리뷰의 아름다운 발레리나가 브롱크스 동물원에서 목에 뱀

24) 지그문트 프로이드의 조카이기도 한 버네스는 발레 리뷰 업무를 담당할 경험을 바탕으로 이후 홍보를 전문적인 영역으로 끌어올린 창시자가 된다.

25) Edward L. Bernays(1965), p.104.

26) Ibid., pp.105-6.

을 두르고 사진 찍게 하는 등 다양한 가십거리와 자극적인 소재도 마다하지 않았다. 신문에 공연 광고를 게재하는 것뿐만 아니라 공산품 제조업자로 하여금 발레 뤼스에서 영감을 받은 머리장식품이나 장신구를 만들게 하여 판매하기도 했다(그림 1).²⁷⁾ \$650에 달하는 하드만 그랜드 피아노사가 발레 뤼스의 방미공연 전체에 독점적으로 피아노를 공급했다는 광고를 실을 정도로 상업적 매커니즘을 잘 활용함으로써(그림 2),²⁸⁾ 버네스는 발레 뤼스를 미국 상류사회의 라이프스타일과 밀접하게 결합시키는 한편 고급예술로서의 이미지를 강조하는데 성공했다.



〈그림 2〉 하드만 피아노 광고 (뉴욕타임즈 1916.1.25.)

4. 수용자: 1916년 1월 17일 센추리 극장에 모인 관객들

구체적이고도 전방위적인 홍보전략으로 인해 발레 뤼스 미국공연의 개막공연 날 센추리 극장에 모인 300여명의 관객층은 매우 한정된 사회적 계층, 즉 부유한 상류층과 예술애호가들로 구성되었다. 발레 뤼스는 유럽 공연시 파리의 그레뤼홀 백작부인(Comtess Greffuhle)이나 리폰 여사(Lady Ripon) 등과 같은 상류층 후원자들이 든든하게 포진하고 있었다. 무용학자 린 가라폴라가 주장하듯 이들은 발레 뤼스의 파리 데뷔공연 때부터 대담한 예술적 혁신성을 받아들일 준비가 된 관객층(cultivated audience)이었다.²⁹⁾ 미국에서는 이와 같은 든든한 관객층이 존재하지는 않았으나 오토 칸과 그의 부인은 폴 트루베츠키키 왕자 (Prince Paul Troubetskoy), 메이어 남작과 남작부인과 같은 사교계 인사들을 끌어들이었으며, 마침 히포드롬 극장에서 시즌을 마친 안나 파블로바도 개막공연에 참석했다고 한다.

27) 이 광고는 뉴욕의 짐벨스(Gimbels) 백화점의 특별행사로 뉴욕타임즈 지에 게재되었다.

New York Times, 16 Jan, 1916, p.20.

28) *New York Times*, 25 Jan, 1916, p.3.

29) Lynn Garafola(1998), pp.214-222.

한편 소수의 유명인사 외에도 발레 뤼스를 실제로 보러온 관객층은 재정적으로나 문화적으로 매우 한정된 계층이라 할 수 있다. 공연의 티켓 가격을 고려할 때 일반관객들 역시 중산층 이상이라 할 수 있다. 당시 신문광고를 분석해보면 일반 호텔의 숙박료나 고급 레스토랑 식사 가격이 1불 정도 소요되었는데, 발레 뤼스의 공연표는 1-5불까지 웃돌았다. 최고 인기를 누리며 드물게 예술가로 인정받던 안나 파블로바의 공연이 50센트에서 2불까지였음을 고려할 때 상당한 금전적 부담을 받아들이 수 있는 이들만 참석했으리라 생각된다.

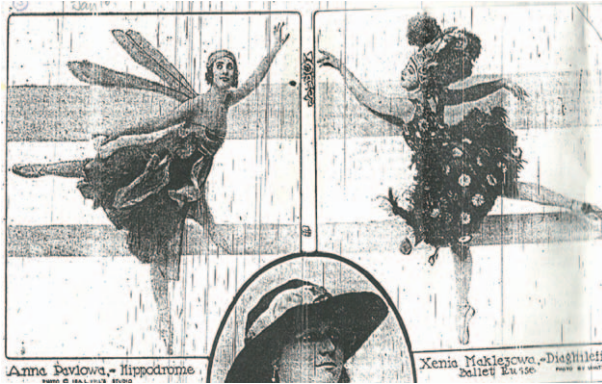
나아가 이들 관객층은 세련된 문화예술적 취향을 가진 이들이다. 발레 뤼스의 파리 데뷔공연 이후 유럽에서의 열풍에 대해 몇 년 전부터 접했을 뿐 아니라 미국 공연을 앞두고는 신문잡지의 대대적인 보도와 광고를 통해 발레 뤼스에 대해 모르는 게 없는 지경에 이르렀다. 뉴욕 타임즈가 “이 단체가 이룬 명성에 대해 이제는 더 이상 말이나 사진으로 다룰 거리가 없을 정도”³⁰⁾라고 한탄할 정도로 발레 뤼스에 대해 속속들이 알고 정보를 공유한 공동체라 할 수 있다. 그러나 다른 한편 발레 뤼스에 대해 관심을 가지고 열심히 따르는 관객층은 소위 상류층과 지식인 중에서도 매우 한정되고 동질적인 집단이었음을 간과해선 안된다. 『보그』와 같은 패션잡지가 발레 뤼스를 떠들썩하게 다루었던 반면 『커런트 오피니언 *Current Opinion*』이나 『아메리칸 매거진 *American Magazine*』과 같은 주요 시사 교양지는 문화-공연란이 있었음에도 불구하고 발레 뤼스를 전혀 다루지 않았다. 시사교양지가 주 독자로서 삼는 계층이 발레 뤼스의 관객층과 크게 괴리되지 않았음에도 불구하고 이러한 침묵과 무관심은 발레 뤼스의 당시 영향력이나 존재감이 오늘날의 관점보다는 상대적으로 제한되었을 가능성을 시사한다.

5. 작품: 「불새」 미국초연 공연과 실패

「불새」, 「마법에 빠진 공주 *La Princesse Enchantée*」,³¹⁾ 「한밤의 태양 *Soleil*

30) De Diaghileff's [sic] Ballet Impressive. *New York Times*. 18 Jan. 1916, p.12

31) 이 작품은 「잠자는 미녀」 중 파랑새 파 드 되를 갈라 형식으로 따로 공연하기 위해 만든 버전이다.



〈그림 3〉 안나 파블로바와 제니아 마클레조바의 사진을 나란히 실은 신문기사(뉴욕타임즈, 1916. 1. 16)

de Nuit」, 그리고 「세헤라자데 Schéhérazade」로 구성된 발레 뤼스의 첫 미국공연의 개막공연은 그야말로 뉴욕의 핫이슈였다고 할 수 있다. 다음날 아침 한 신문이 “개막공연은 끝났다. 뉴욕시는 오늘 아침 ‘디아길레프 발레 뤼스가 얼마나 대단했는가?’ 라는 단 하나의 질문을 입에 담고 깨어날 것이다”³²⁾라고 묘사할 정도로 대단히 집중된 관심을 불러일으켰다. 그러나 이러한 뜨거운 관심에 비해 정작 「불새」에 대한 관심은 빠르게 소멸되었다. 초연 전 미국언론들은 「불새」가 “발레 뤼스가 의미하는 모든 것에 대한 본질적인 전형”이 될 것이라 기대했고 주역 발레리나인 제니아 마클레조바(Xenia Macleczowa)가 불새 의상을 입은 사진을 안나 파블로바 사진 옆에 나란히 게재될 정도로 부각시켰다(그림 3).³³⁾ 반면 초연 후 센추리 극장에서 발레 뤼스의 2주간의 시즌이 진행되는 내내 「불새」는 어떠한 홍보자로나 언론매체에서도 다루어지지 않았다. 더욱이 미국 순회공연 중간에 니진스키가 합류하고, 「세헤라자데」와 「목신의 오후」의 선정성 논란으로 미국경찰이 작품을 개작하는 등³⁴⁾ 보다 자극적인 이야기꺼리에 묻혀 미국인들의 관심에서 빠르게 멀어

32) *The World*. 18 Jan, 1916.

33) Diaghileff's [sic] Ballet Russe Opens Engagement Here- Something about the Organization and its Founder. *New York Times*. 16 Jan, 1916, p.X8.

34) 두 작품의 소재 및 의상의 파격성 때문에 카톨릭 연극 운동단체로부터 항의가 빗발치자 경찰은 이 두 작품의 일부 장면을 삭제했다. Police are to edit the Russian Ballet. *New York Times*, 25 Jan, 1916.

져갔다.

그렇다면 「불새」는 왜 호평받지 못했는가?

첫째, 주역 무용수의 교체 및 기량부족을 가장 큰 요인으로 꼽을 수 있다. 1910년 「불새」의 초연 시 주역은 타마라 카사비나(Tamara Karsavina)와 안무가 미셸 포킨이었고, 발레 뤼스의 간판스타는 카사비나와 니진스키였다. 미국 공연을 앞두고 카사비나와 니진스키가 미국 공연시 출연하는 것으로 대대적으로 홍보되었으나 카사비나는 임신으로, 니진스키는 헝가리의 처가를 방문하다가 전쟁포로로 잡히면서 둘 다 출연이 취소되었다.³⁵⁾ 스타 무용수의 출연을 둘러싼 우여곡절은 유럽과 미국시장의 차이를 드러낸다. 유럽에서는 파리 데뷔부터 이들 스타 무용수가 부각되었기 때문에 이후 시즌은 이들의 출연여부가 흥행의 열쇠로 작용했던 반면, 대부분의 미국인들은 유럽인들만큼 이들에 대해 잘 알지 못했기에 발레 뤼스를 처음으로 직접 본다는데 더 큰 의의를 두었다. 따라서 버네스가 회상하듯 카사비나와 니진스키가 출연한다는 대대적인 광고 후에 이들의 출연이 갑자기 철회되었음에도 불구하고 미국관객층이 큰 태도변화를 보이기보다는 또 다른 러시아풍 이름의 무용수들을 쉽게 받아들였다고 한다. 그럼에도 불구하고 스타 무용수의 부재는 결과적으로 「불새」의 초연의 성패에 영향을 주었다. 카사비나가 초연한 불새의 역할을 맡은 제니아 마그레조바는 이전에는 발레 뤼스에서 춤춘 경험이 없이 디아길레프가 러시아에 데려온 무용수인데 개막 공연의 첫 두 작품(「불새」, 「마법에 걸린 공주」)의 주역을 연달아 맡길 정도로 부각되었다. 그러나 신비로운 불새의 카리스마도(「불새」), 클래식한 파 드 되가 요구하는 기량(「마법에 걸린 공주」)도 지니지 못했기 때문에 캐스팅의 실패로 여겨졌다. “카사비나의 공기와 같은 우아함을 가지지 못했다”³⁶⁾고 폄하되었고, 다른 작품을 맡은 리디아 로포코바, 플로라 르발레스(Flora Revalles), 나아가 안나 파블로바와 비교되면서 평가절하되었다. 설상가상으로 남자주역인 아돌프 봄은 아팠다. 주역들의 평범한 기량

35) 메트로폴리탄 오페라 극장의 전폭적인 교섭 덕분에 니진스키는 2월 28일 풀려나서 많은 출연료를 받기로 계약한 후 미국 순회공연에 합류한다.

36) *New York American*, 18 Jan. 1916.

이 주목받지 못했기 때문에 스타 파워에 기댄 흥행으로 이어지기 어려웠으리라 판단된다.

둘째, 전문적인 무용평론가의 부재로 춤 외적인 요소가 부각되는 평론의 편향성을 들 수 있다. 당시 공연의 평에서 안무와 무용수의 기량과 표현력에 대한 언급은 춤 외적인 요소에 비해 상대적으로 적다. 예외적으로 뉴욕타임즈 기사는 포킨의 안무에 대해 언급했는데, 군무들이 가만히 서서 주역들의 춤을 구경하기보다는 끊임없이 뭔가를 함으로써 캐릭터를 생생하게 구축했다고 평가했다. 드라마를 강조했던 포킨이 추구했던 개혁적인 요소들을 꿰뚫어본 것이라 할 수 있다.³⁷⁾ 그러나 발레 루스 공연에 대한 대부분의 평문들은 춤과 안무보다는 음악과 시각디자인에 집중되었다. 특히 「불새」를 “무대에서의 설명적인 행동을 수반한 음악 공연”라고 총평할 정도로 스트라빈스키의 음악에 대한 인상평이 주를 이루었다. 이것은 박스트의 의상 및 무대 디자인은 신문잡지를 통해 상세하게 알려진 반면 스트라빈스키의 “진보적인” 음악은 소문만 무성할 뿐 직접적으로 접할 기회는 없었기 때문이거니와, 당시 공연평을 담당했던 이들이 전문적인 무용평론가가 아니고 음악평론가가 많았기 때문이라고 유추할 수 있다.

셋째, 개막공연일 같이 공연된 「세헤라자데」와 그 다음날 공연된 「목신의 오후」가 인종 및 성에 대한 대담한 접근법으로 보수적인 미국사회에 큰 파장을 가져오면서 자연히 「불새」의 “러시아적인 것”은 주목받지 않게 되었다. 특히 노예제도가 1863년 공식적으로 폐지되었음에도 불구하고 인종차별적 관습이 강하게 남아있던 미국사회에서 백인과 흑인간의 성교를 묘사하는 「세헤라자데」의 설정은 박스트의 화려한 오리엔탈리즘적 의상과 결합하여 큰 파문을 일으켰다. 또한 자위행위를 묘사한 「목신의 오후」는 1912년 파리 초연 이후 이미 미국에도 잘 알려진 바 있기 때문에 언론기사는 대부분 마지막 장면에 대한 묘사에 집중되었다. “목신은 목신일 뿐 존 웨슬리(John Wesley: 감리교 창시자)가 아니다”라는 헤드라인으로 시작된 트리뷴 지의 기사는 “이 작품이 보스톤 항 연안 도시에서 상연될 때의 반응

37) De Diaghileff's [sic] Ballet Impressive. *New York Times*. 18 Jan, 1916, p.12

38) *New York Tribune*, 1916. Jan. 25.

이 궁금하다”고 서술했다.³⁹⁾ 그러나 보스톤에 미쳐 가기도 전인 첫 일요일 마티네 공연에서 「세헤라자데」와 「목신의 오후」가 함께 공연되었고, 이를 겸용하기 위해 온 카톨릭 연극 운동(Catholic Theatre Movement)의 대표자들이 작품의 선정성을 경찰에 항의함으로써 주요장면을 삭제되거나 바꾸도록 압력을 넣었다.³⁹⁾ 이처럼 예술적 표현에 대해 유럽에 비해 억압적이고 완고한 미국적 분위기로 인해 관심의 초점이 다른 곳으로 분산되면서 상대적으로 온건한 세계관을 지닌 「불새」는 크게 주목받지 못했다.

넷째, 인쇄매체를 통해 신비화되었던 발레 뤼스는 실황공연 및 해외순회공연이 지닌 한계점 때문에 실망감을 주었다. 특히 인쇄매체를 통해 잘 알려졌던 박스트의 디자인 이미지들은 실제 공연에선 만족감보다는 실망감을 주었다. 미국 공연을 앞두고 박스트는 불새의 의상을 보다 전통적인 튜튜에 가깝도록 개조했는데, 포킨은 이 사실을 알고 크게 불만을 표시했다고 한다.⁴⁰⁾ 아마도 보수적인 미국 관객의 취향을 맞춰 개조했으리라 예상되지만, 막상 미국 관객들이 보고 싶어 하던 이국적이고 낮은 취향과 멀어짐으로써 오히려 역효과를 낳았다고 할 수 있다. 육중한 돌벽을 재현한 무대장치 역시 순회공연을 위해 얇은 합판으로 만들어져서 흔들거리고 덜컹거리는 웃음겨리가 되면서 「불새」의 예술적 아우라를 상쇄시켰다. 나아가 전쟁 중의 해외공연이었기 때문에 유럽에서의 공연에 비해 인원이 대폭 축소된 것도 한 요인으로 들 수 있다. 미국공연 시 무용단의 규모는 50여 명이었는데, 오늘날에도 50여 명의 출연진이 등장하는 전막발레는 웅장한 느낌을 주지만 당시 디아길레프가 유럽무대에 올렸던 대규모 인원에 비하면 너무 축소된 것이었다. 런던에서의 첫 공연 때 무용수 100명, 조연 200명과 합창단이 출연했고, 전쟁발발 후인 1914년 파리 공연에서도 20명의 주역 무용수, 11명의 주역 성악가, 100명의

39) 그리하여 다음날 월요일 공연에선 목신이 스카프로 자위하는 듯한 장면 대신 스카프를 바위위에 올려놓고 바라보는 것으로 막을 내렸다. 공연 전 경찰서로 출두하여 “이 작품을 만들고 공연한 이들이 지금 항의하는 이들보다 덜 악의적이라고 믿는다”라며 당황해했던 디아길레프는 공연 후 자신의 자리에서 일어나 미국 극장측 관계자들이 앉은 쪽으로 와서 “미국은 구제되었다 (America is saved)”라고 말했다고 한다.

40) 포킨은 원래의 의상디자인에서 발레리나의 전형적이고 지루한 이미지로 대체되었다고 회고했다. Michel Fokine(1961), p.176.

군무진과 불쇼이 오페라의 합창단이 출연하여 “슬라브인의 침략”이라 여겨질 정도로 충격을 주었다. 이에 비해 50여 명으로 축소된 무용단의 규모는 이전의 발레 뤼스의 웅장함과 화려함을 알고 있던 소수의 미국관객들의 기대에 못 미쳤다.⁴¹⁾ 종합해볼 때 다년간의 신문기사와 이미지 노출을 통해 발레 뤼스에 대한 기대감이 한껏 높아져있었기 때문에 실황공연이 가지는 “생생함” 혹은 “불완전함”이 실망감으로 변하기 쉬웠다고 할 수 있다. 그러나 이러한 외적인 요소 외에도 「불새」가 추구한 “러시아적인 것”이 의도대로 수용되지 않았기 때문인지 따져볼 필요가 있다.

III. “러시아적인 것”의 미국적 수용

「불새」에 대한 당시 미국언론 기사를 분석해보면 주요 인물인 이반과 코스체이의 이름을 구체적으로 언급한 기사가 없을 정도로 “러시아적인 것”에 크게 주목하지 않았다. 오히려 「불새」와 함께 개막작으로 공연된 「한밤의 태양 *Soleil de Nuit*」(1915)이야말로 “아마도 가장 특징적으로 러시아적인 춤”⁴²⁾이라 평가되었다. 「한밤의 태양」은 립스키 코사코프 음악에 레오니드 마신의 안무로 뚜렷한 줄거리 없이 어린이들의 놀이와 민속춤을 결합한 작품이었는데, 독특하고 전위적인 춤, 디자인, 음악으로 관객들의 웃음과 탄성을 자아냈다. 「불새」가 철저하게 “러시아적인 것”을 표방하고 기획된 작품이고 「밤의 태양」은 다소 실험적인 소품이었다는 점을 생각하면, 미국 관객들이 후자에서 “러시아적인 것”을 찾았다는 것은 아이러니하다.

한편, 발레 뤼스는 미국공연 전반에서 의도적으로 문화적 정체성을 다소 혼란스럽게 표상함으로써 「불새」의 “러시아적인 것”은 보다 복잡한 의미층위를 지니게 된다. 우선 공연 프로그램에서 작품의 제목과 줄거리를 불어로 표기함에 따라 「불

41) Lynn Garafola(1989). p.205.

42) No title. Christian Science Monitor. 18 Jan. 1916.

새」는 “Firebird”가 아닌 “L’ Oiseau de Feu”라 기재되었다. 파리에서 초연된 작품이니 불어로 썼다고 합리화될 수도 있겠으나, 「불새」가 러시아적 민속설화를 소재로 한 민족적 성향의 작품임을 전달하는 데는 실패했다. 이러한 언어적 선택은 미국인들에게 발레가 프랑스의 문화적 산물이고 나아가 무용단의 문화적 정체성이 러시아보다는 유럽에 속한다는 인상을 주었다. 반면에 디아길레프는 러시아인이 아닌 무용수들의 이름을 러시아풍으로 바꾸었다. 디아길레프가 미국 공연을 앞두고 영국 무용수인 힐다 머닝스(Hilda Munnings)를 리디아 소콜로바(Lydia Sokolova)라는 이름으로 “세레”한 사실⁴³⁾은 당시 미국인들이 개별 발레 무용수들을 잘 알지는 못했으나 막연하게 러시아가 발레 강국이라는 사실을 인지하고 있음을 기민하게 활용한 사례라 할 수 있다.

이와 같은 “러시아적인 것”에 대한 모순적인 태도는 발레 퀴스라는 무용단이 문화적 취향과 무용수들의 수준 등에 있어 절대적인 권위를 가지게 하는데 유리하게 작용했으나, 「불새」가 표방한 “러시아적인 것”이 미국관객들에게 효과적으로 전달되는 데는 걸림돌이 되었다. 유럽 예술계의 선봉에서 있던 발레 퀴스는 진보적이고 세련된 현대예술로서의 아우라가 워낙 강했기 때문에 「불새」가 의도했던 러시아의 민족적 뿌리와의 연관성은 상대적으로 주목받지 못했다. 따라서 작품의 창작자들이 표현하고자 했던 특유의 “러시아적인 정서,” 즉 진지하고도 카톨릭적인 분위기가 부각되기 보다는 「잠자는 미녀」와 같이 러시아 사람이 만든 또 하나의 동화이야기로 간주되었다. 더군다나 「불새」는 현대음악의 기수로 떠오른 스트라빈스키의 출세작이기 때문에 음악이 지닌 불협화음과 전위성의 측면에서 다루어졌다.

이렇게 볼 때 정작 미국인들이 정작 발레 퀴스에서 기대했던 “러시아적인 것”은 심각하고 카톨릭적인 정서가 아니라 대담함 그 자체가 아니었나 추측해볼 수 있다. 「불새」의 초연공연을 포함하여 미국 순회공연 전체에 대한 기사 및 평문들을 살펴볼 때 이들이 특히 시각적이고 문화적인 대담함에 큰 관심을 두고 있음을 알

43) Interview of Lydia Sokolova. *Speaking of Diaghilev*, John Drummond (London: faber and faber), 1997, p.145.

수 있다. 당시 평문에는 핑크와 파랑, 빨강과 금색을 배합하는 대담한 색깔조합, 다리를 드러내는 의상에 대한 언급이 빠짐없이 등장했는데, 이러한 대담함이 청교도적 미국문화에 큰 충격이었음을 암시한다. 또한 「한밤의 태양」에 대한 호평에서도 알 수 있듯이 기존의 관습과 법칙에 위배하는 모든 시도에 열광하는 점은, 러시아 혁명과 전쟁이라는 사회적 배경 속에서 더욱 부각된다. 보드빌과 같이 당시 미국의 대중오락 공연에서 여성무용수들이 몸매를 드러내며 성적 매력을 과시하기 시작했음에도 불구하고, 상류층을 대상으로 하는 연극과 오페라 공연에서는 여전히 보수적인 취향이 지배하던 시기이다. 이렇게 볼 때 발레 뤼스가 패션과 문화의 측면에서 과감한 시도를 하면서도 미국 상류층이 동경하던 유럽에서 크게 인정받아왔다는 점은, 미국 상류층이 죄책감을 느끼거나 남의 눈치를 보지 않고도 치마 길이를 짧게 하고 화려한 머리장식을 꾸밀 수 있는 좋은 핑계거리가 되었다고 할 수 있다. 다시 말해 이들이 발레 뤼스에서 보고자 한 것은 미국 상류사회에서 부족했던 “과감함”이었으며, 발레 뤼스의 미국 공연은 구체적인 작품이 지닌 예술적 충격과는 별도로 미국 상류층이 품위를 잃지 않고도 보다 과감해질 수 있는 계기를 제공해 주었다.

IV. 결 론

「불새」는 소위 “민족적 발레” 작품들, 즉 다른 나라 관객들을 의식하며 민족적 요소를 차용하여 만든 작품 경향의 선구작이라 할 수 있다. 「불새」 이후 많은 비서양 국가의 발레단들이 민족적 발레작품들을 만들어 왔다. 중국의 「홍등 *Raise the Red Lantern*」(2001), 필리핀의 「이고롯 *Igorot*」(1989), 한국의 「심청」(1986), 「왕자호동」(1988), 「춘향」(2009) 등이 이러한 민족적 발레 경향에 속한다. 무용인류학자인 조앤 키알리이니노호모쿠가 주장하듯 유럽의 “민족춤”으로 시작한 발레가 이제 하나의 보편적인 무용장르로 전파된 이후 각 나라마다 민족적 정체성을 표현하는 발레작품을 만드는 것이 자연스런 현상이 되었다.

그러나 민족주의적 열의에서 시작된 이러한 시도들이 늘 성공하는 것은 아니며, 특히 이질적인 문화의 관객들에게 좋은 평가를 받기도 어렵다. 문화적 이질감이 클수록 작품이 의도한 바와 수용되는 방식 간의 괴리가 나타나기 마련인데, 여기에 함유한 다양한 의미를 읽어낼 때 진정한 문화번역이 이루어질 수 있다고 생각된다. 「불새」의 사례에서 보듯이 실제로 “러시아적인 것”은 텅 빈 기표로써 창작자와 수용자가 지닌 제각각의 세계관과 욕망을 드러내는 기제로 작용했다. 브누아는 스트라빈스키를 “전형적인 러시아적 성급함”⁴⁴⁾을 지녔다고 평가했고, 카사비나는 디아길레프를 “지적인 면이나 태도가 세련되게 러시아적”⁴⁵⁾이라고 평했다. 한편 미국인들에게 러시아는 “세련된 구세계”의 일부일 뿐 아니라 “타타르족처럼 유럽을 휩쓰는 두려운 존재”⁴⁶⁾이기도 했다. 이렇게 볼 때 「불새」가 표방한 “러시아적인 것”은 어떤 하나의 의미로 규정할 수 없을 만큼 작위적이고 모순적이다. 에릭 홉스봄이 말하듯 민족이라는 개념 자체가 “만들어진 전통”이라면, 타자를 대상으로 각 민족의 고유한 특성을 표현하려는 시도 역시 인위적인 행위임을 인식해야 한다.

예술작품이란 이들을 수용하고 해석하는 각 시대 및 사회의 독자들의 경험을 매개함으로써만 비로소 구체적인 역사 과정이 될 수 있다. 이에, 종래의 이른바 작가와 작품의 관계만을 문제로 하던 ‘생산의 미학’에 대하여, 작품과 독자의 관계에 있어 역동적 역사과정을 주제로 하는 ‘수용의 미학’을 강조하는 관점이 필요하다. 이렇게 볼 때 「불새」가 의도한 “러시아적인 것”이 실제로 관객에게 수용되는 과정에서 생성된 복잡하고도 때론 모순된 의미구조를 섬세하게 읽어내는 것은 한국 발레계가 오랫동안 추구해 온 “한국적 발레”에 있어 시사하는 바가 크다. 왜냐하면 디아길레프의 핵심세력들이 추구했던 “러시아적인 것”이 그랬듯이 “한국적인 것

44) Alexander Benois(1941), p.306.

45) Tamara Karsavina(1948), *Theatre Street: reminiscences of Tamara Karsavina*, Reprint (London: Dance Books, 1981), p.259.

46) Ruth Dunbar, Great Russian Scenic Artist and Costumer Has Much to Answer For, no title, from the Bakst File. New York Public Library for the Performing Arts.

(Koreanness)” 역시 발레에 그대로 대입할 수 있는 한국문화의 고정불변한 근본 정신이 존재하는 것이 아니라 역동적인 문화교차의 현장에서 생생하고도 다채로운 의미를 만들어내기 때문이다.

■참고문헌

Anafasiev, Alexander(1945). *Russian Fairy Tales*. Trans. Norbert Guterman. New York: Pantheon Books Inc.

Alexander, Victoria D.(2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford: Blackwell Publishing, UK.

Anderson, Benedict(1984). *Imagined Communities: reflections on the origins and spread of nationalism*. London: Verso.

Benoir, Alexander(1941). *Reminiscences of the Russian Ballet*. Trans. Mary Britnieva. London: Putnam.

Bernays, Edward L.(1965). *Biography of an Idea: Memories of public relations counsel*. New York: Simon and Schuster.

Fokine, Michel(1961). *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. 1st ed. Trans. Vitale Fokine. Ed. Anatole Chujoy. Boston: Little, Brown.

Garafola, Lynn(1989). *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Da Capo Press.

_____ (1988). *Diaghilev's cultivated audience. Routledge Dance Studies Reader*. Ed. Alexandra Carter. New York: Routledge.

Garafola, Lynn and Nancy Van Norman Baer. Eds.(1999) *The Ballets Russes and Its World*. New Haven & London: Yale University Press.

Grigoriev, Serge(1953). *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Trans. And ed. Vera Bowen. New York: Dance Horizons, 1974.

Macdonald, Nesta(1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*. New York: Dance Horizon.

Salmond, Wendy R.(1996). *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the*

- Kustar Art Industries, 1870-1917*. New York: Cambridge University Press.
- Shead, Richard(1998). *Ballets Russes*. New York: Knickerbocker Press.
- Karsavina, Tamara(1948). *Theatre Street: reminiscences of Tamara Karsavina*. London: Dance Books, 1981.
- Stravinsky, Igor and Robert Craft(1960). *Memories and Commentaries*. Garden City: Doubleday.
- 김서령(2000). 디아길레프의 예술경영(Art Management)에 관한 연구-조직 및 인력관리를 중심으로. 『무용예술학연구』, 5:69-90.
- 김수환(2009). 문화의 상호작용에 대한 문화기호학적 접근: 한국 비보이와 러시아 발레 뤼스를 중심으로. 『러시아연구』, 19(1): 31-57.
- 서영숙(2009). 발레 뤼스에 나타난 박스트의 의상디자인 연구. 『복식문화연구』, 17(3): 407-423.
- 신정희(2004). 발레뤼스(1909-1929)의 작품 성향 연구. 『한국무용교육학회지』, 15(1): 149-170.
- 임재정(2002). 발레 뤼스의 총체적 예술형식과 모더니즘 성향과의 관련성 연구. 『대한무용학회논문집』, 34: 79-93.
- 전성민(1993). 발레에서의 모더니즘에 관한 연구-발레루스를 중심으로, 이화여자 대학교 대학원 석사학위논문. 미간행.
- Acocella, Joan(1984). *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914*. Diss. Rutgers University.
- Baldwin, Frances(1980). *Critical Response in England to the work of the Designers for Diaghilev's Russian Ballet, 1911-1929*. M.S. Thesis, Courtauld Institute of Art, London.
- 박은경(2012.12.26). 지금, 왜 '레미제라블'에 열광하는가? 『경향신문』, <http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201212262201445, 2013.2.5.>;
- 최동호(2013.1.31.). "레미제라블과 한국의 현실" 『서울신문』, <<http://www.>

seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20130131031018, 2013.2.5.>

Aldrich, Richard(1916, January 23). "Music of the Russian Ballet." *New York Times*.

"America as Host to the Ballet Russe." *Vogue* [New York] (1915, Dec. 15).

"Russian Ballet arrives: Serge de Diaghileff [sic] Troup's master is 72-." *New York Times*. (1916, Jan. 12).

"De Diaghileff's [sic] Ballet Impressive." *New York Times*. (1916, Jan. 18).

"Diaghileff's [sic] Ballet Russe Opens Engagement Here- Something about the Organization and its Founder." *New York Times*. (1916, Jan. 16).

Finck, Henry T.(1915, Nov. 20). "Leon Bakst and Serge de Diaghileff's Russian Ballet." *The Evening Post Saturday Magazine* [New York].

_____(1916 April 27). "Ballet Russe, Bakst and Nijinsky." *Nation* [New York].

Downes, Olin(1916, Jan. 25). "The Revolutionary Mr. Diaghileff." *New York Times*.

"Gorgeous Ball for Miss Kahn's Debut: Daughter of Mr. and Mrs. Otto H. Kahn Presented to 1,000 Guests at Sherry's." *New York Times*. (1916, Jan. 8).

Guard, William J.(1916, Jan. 9). "A Talk with Serge de Diaghileff, Ballet Wizard; He Brings to Our Shores a Strong Prejudice Against Being Told What to Do or When to Do It, and Against Having His Picture Taken." *New York Times*.

"Police are to edit the Russian Ballet." *New York Times*. (1916, Jan. 25).

Bakst, Leon. Costume for the Firebird. In Leon Bakst. [exhibition catalog] catalog no. 23. Milano, Roma: Galleria del Levante. (October, 1967). In Bakst Clippings. New York Public Library.

The premier program of the Ballets Russes in New York. (17, Jan. 1916). [The Century presenting by special arrangement with the metropolitan opera company for the first time in America Serge de Diaghileff's Ballets Russes].

<http://digital.nypl.org/lpa/lpa_images/WWM9936/BALRUSSER/16011701.J
PG>

논문투고일	2013년	2	8일
심사일		2월	19일
심사완료일		2월	25일

www.kci.go.kr

Abstract

Why the American Premiere of Ballets Russes's *Firebird* was Failed?: A Reception Analysis of its "Russianness"

Ok Hee Jeong, Ph.D.

Lecturer

Sungkyunkwan Univ.

This study reconstructs the American premiere of *Firebird* of the Ballets Russes. Shown as the first work of its first American tour's opening night at the Century Theatre, New York, on January 17, 1916, *Firebird*, however, failed to draw the American audience's attention, let alone transmitting its intention to represent Russianness. Based on the premise that the meaning of an art work lies not only on itself but also on its context as well as reception, I traced what the intention of "Russianness" was and how it was perceived in the specific context.

The research has three different theoretical grounds all of which are tightly connected with my research structure and methodology. First, the research is grounded on the Modified Cultural Diamond model suggested by Victoria D. Alexander, which includes distributors in addition to creators, society, consumers, and artwork as components of the arts. Second, based on Ferdinand de Saussure's Diachrony/Synchrony structure, I contextualized the American premiere with other performances in history, horizontally, and with its sociopolitical and cultural atmosphere of New York at that time, vertically. Although this study limits its scope on the vertical expansion due to the length, the specific meaning of the performance only exists in the crossed map on which resides. Third, based on the sense of community in modern society that shares a new homogeneity of native language networks based on print-capitalism, as Benedict Anderson said, I particularly analyzed the primary sources of newspapers and magazines at that time and suggested the specific audience for *Firebird* as a culturally and financially homogeneous group.

Tracing the creation and reception of *Firebird*, I drew four reasons for which it was dismissed by the American audiences. First, the principal dancers' mediocre

dance failed to satisfy the audiences, who especially expected to see legendary Karsavina and Nijinsky. Second, the lack of professional dance criticism naturally drew the focus of reviews to music and design rather than dance and choreography, which rendered *Firebird* as the actualization of Stravinsky's music. Third, the sensations that *Schééhérazade* and *L'Après-midi d'un Faun* aroused regarding sex, gender, and ethnicity were so strong in Puritan American society that *Firebird*'s Russianness was overshadowed. Fourth, the limitation of live performance and oversee tour could not fulfill the American audiences' expectation that had been mystified through years of exposure in print journalism.

In addition to these external reasons, the serious and catholic quality of "Russianness" that *Firebird*'s creators intended has not been fully transmitted to the American audiences, since it was perceived as another fairytale ballet done by Russians just like *Sleeping Beauty*. Rather, "Russianness" had a differing layer of meaning in the American context as the American audiences connected it with boldness not only in fashion and design but also in cultural behavior. The daring color combination--such as pink and blue, crimson and gold--and leg-revealing costumes, which had been tabooed in theatres and operas for the high society urged the rigid American high society audience to shorten the skirt and to put on an exotic hair ornament without a sense of guilt. Moreover, liberal approaches to sex and gender shown in Ballets Russes's works pushed the envelop of the artistic expression in Puritan American culture.

As the first major production of so-call "national" ballets directly targeted to the audiences abroad, *Firebird* and its "Russianness" has many implication for the issue of "Korean ballet." While it is natural to express one's national identity through ballet, the strong intention of representing nationality is not always successfully transmitted, mostly because the audience of other cultures perceives the piece with different interests within their own cultural context. Thus, the discrepancies between the intention and the reception of an art work, especially its representation of conceptual ideas such as "Russianness" or "Koreanness", should be viewed as magnets attracting various and even contradictory perspectives and desires.

keywords: Ballets Russes(발레 뤼스), *Firebird*(불새), Russianness(러시아적인 것), Reception Theory(수용이론), Cultural Diamond Model(문화의 다이아몬드 모델)