

봉인된 무대로부터의 해방

-포스트소비에트 연극의 새로운 관객과 유하나노프의 과정성의 연극

내가 아름다움이 아니라 행복에 관심이 있다고 말하자,
나는 포스트모더니즘에서 벗어날 수 있었어요.
아름다움이 무엇인가에 대해 더 이상 관심이 없었어요.
이 행복의 신화는 별안간 나와 우리 프로젝트의 중심이 되었어요.
-보리스 유하나노프

전정옥*

1. 서론	3. 자기발전적 구조물로서의 연극, 유하
2. 포스트소비에트 사회와 연극, 그리고 새로운 연극대중-관객	나노프의 <극장 극장>, <동산>
	4. 새로운 과정성의 연극 <황금당나귀>
	5. 결론

국문초록

1920년대 아방가르드 예술가들이 이끌어 낸 결과만큼은 아니지만 무대와 객석의 관습화된 경계를 의심하며 동시대 러시아연극의 새로운 발화점이 될 만한 움직임이 포착되었던 때는 페레스트로이카라고 하는 정치 사회적 격변기를 전후로 해서이다. 1920년대 아방가르드 연극의 흐름이 창작자들의 연극에 대한 자기반성과 의심으로부터 시작되었듯 정치사회의 격변에 따른 내부적 요인은 물론이겠고, 서구 유럽연극의 흐름을 목도하면서 받게 된 외부적 충격도 한 몫을 했었다. 여기에 포스트소비에트 사회에 새롭게 등장한 새로운 ‘연극대중-관객’은 러시아연극이 봉인된 무대를 해방시켜야 한다는 문제의식을 가지게 된 궁극의 이유였다. 페레스트로이카가 가지고 온 국가 전반의 불확실성이 사

* 상명대학교 교양대학 부교수

회 불안정과 삶의 무력감이라는 형태로 나타나기는 했지만, 이들은 자신들에게 주어진 자유와 사회적 위치에 만족하지 않으며 충족되지 않는 것들에 대해 요구할 수 있는 특별한 연극대중-관객이었다. 본 연구에서는 포스트소비에트 연극의 새로운 소비주체로 등장한 연극대중-관객에 대한 이해를 바탕으로 그들로부터 촉발된 ‘봉인된 무대의 해체과정’을 추이하고, 동시대 러시아연극에서 관객의 참여와 무대와 객석의 상호소통의 문제가 어떤 식으로 전개되고 있는지에 대한 연구를 진행하였다. 이를 위해 엘렉트로극장스타니슬랍스키 개관과 함께 ‘새로운 과정성의 연극’이라 불리는 창작방법을 선언하며 관객을 ‘연극-프로젝트’의 주체자로 상징하는 보리스 유하나노프의 최근 작업을 핵심 연구대상으로 삼았다. 연극의 본질에 대한 고민으로부터 출발해 그것의 존재론적 속의 과정의 결과가 동시대연극의 다양성을 만들어 왔듯, 유하나노프의 연극들은 동시대 러시아연극이 반복적 자기지시성의 궤에서 벗어나도록 하는 자극제로서의 역할을 수행한다. 유하나노프의 무대를 통해 포스트소비에트 연극의 새로운 연극대중-관객의 특성을 파악할 수 있을 것이며, 이들이 가능하게 한 동시대 러시아연극의 한 양상에 접근가능하다.

핵심어: 유하나노프, 엘렉트로극장스타니슬랍스키, 포스트소비에트연극, 새로운 과정성의 연극, 황금당나귀

1. 서론

연극의 역사는 무대를 관객으로부터 분리시키며 스스로를 봉인해나가는 과정이기도 했다. 르네상스 시대에 만들어진 프로시니엄 무대의 원근법 장치만 하더라도 퍼포먼스 공간에 대한 관객들의 일루전을 목적으로 고안된 것이었으며, 그로부터 재현의 문제는 연극 창작의 핵심 쟁점이었다. 봉인된 무대는 관객이 진짜라고 믿을 만큼의 일루전을 창조하기 위해 다양한 방법을 강구해 나

갔고 19세기 사실주의 연극과 함께 등장한 박스무대는 제 4의 벽을 통해 무대와 객석을 완벽하게 분리시키는 데 성공한 듯 보였다. 객석의 조명을 끈 바그너의 실험은 객석으로부터 무대를 완벽하게 봉인시키도록 도와주었고, 이로써 무대는 절대적 예술영역이라는 존재론적 지위를 부여받을 수 있었다. 모스크바예술극장에서 19세기 말엽에 무대화된 스타니슬랍스키(К.Станиславский) 연출의 <갈매기>를 보라. 트레플레프의 연극을 지켜보던 등장인물들은 객석을 등지고 앉아 니나의 독백을 들었고, 이는 무대가 완벽하게 봉인되었음을 나타내는 확연하고도 충격적인 장면이었다. 스타니슬랍스키의 연기술은 봉인된 무대로부터 기대할 수 있는 일루전을 위해 배우 연기술의 과학적 접근을 시도한 예였다. 현실로부터 무대를 어떻게 봉인할 것인가? 봉인된 무대 위에서 관객들에게 어떠한 방식으로 일루전을 제공할 것인가? 하는 질문들은 곧 연극 창작의 핵심 과제였고, 오랫동안 이 과제를 받아 든 연출가와 배우들은 연극 창작의 유일한 주체이자 비평의 대상이었다. 봉인된 무대는 근대예술의 미학처럼 절대적 관조(contemplation)와 명상(meditation)을 거친 해석(interpretation)의 대상이었고, 구축된 일루전은 그 자체로 절대적인 예술이었다. 봉인된 무대는 연출가의 모든 연극적 상상력을 동원하여 하나의 완성된 작품을 만들어 내기 위한 더 없이 좋은 구조였던 바, 그것은 그대로 연출가의 세계이자 꿈이었다.

그러나 객석으로부터 무대가 봉인되는 과정은 역으로 봉인된 무대를 다시 광장으로 삶으로 해방시키고자 하는 움직임이 촉발시켰다. 그것이 20세기 연극의 변증법적 진화과정이었음을 우리는 지난 세기 연극의 실험과 혁신들을 통해 어렵지 않게 살필 수 있다. 러시아연극의 경우 봉인된 상자로서의 무대를 해방시켜 객석과의 경계를 없애고 퍼포먼스 공간의 일루전을 파괴하려는 과정들이 모스크바예술극장 무대 봉인의 역사와 동시에 진행되었음을 주지할 필요가 있다. 봉인된 무대를 해방시킴으로써 무대와 객석의 전통적인 시스템에 반기를 들었던 예들이다. 1920년 연극연출가 니콜라이 예브레이노프(Н.Евреинов)는 <겨울궁전으로의 진격>의 무대를 10월 혁명의 핵심 공간이었던 장소로서의 겨울궁전과 광장으로 삼아 삶의 연극화를 꿈꿨다. 예브레이노프의 희곡 <제4

의 벽>에서 괴테의 <파우스트>를 자연주의 양식의 오페라로 만들려는 무지한 연출가로 스타니슬랍스키를 등장시킨 것은 봉인된 무대의 무용성을 주장하기 위함이었다. 1920년대 러시아 아방가르드연극의 역사는 이러한 봉인된 무대로부터의 해체과정에서 생성되었다고 해도 과언이 아닐 것인데, 메이예르홀드(B. Мей ерхольд), 예브레이노프, 블루 블라우스(Синяя блуза) 등을 중심으로 하는 창작작업들을 상기할 필요가 있다. 한 세기를 절대적으로 고립의 공간 안에 머물렀지만 러시아연극이 실험과 혁신을 멈추지 않을 수 있었던 것은 봉인된 무대로부터 극장의 공간을 어떻게 해방시킬 것인가에 대한 아방가르드 예술가들 공통의 고민들이 있었기 때문이다.

1920년대 아방가르드 예술가들이 이끌어낸 결과만큼은 아니지만 무대와 객석의 관습화된 경계를 의심하여 동시대 러시아연극의 새로운 발화점이 될 만한 움직임이 포착되었던 때는 페레스트로이카라고 하는 정치 사회적 격변기를 전후로 해서이다. 1920년대 아방가르드연극의 흐름이 창작자들의 연극에 대한 자기반성과 의심으로부터 시작되었듯 정치사회의 격변에 따른 내부적 요인은 물론이겠고, 서구유럽연극의 흐름을 목도하면서 받게 된 외부적 충격도 한 몫을 했다. 여기에 포스트소비에트 사회에 새롭게 등장한 새로운 ‘연극대중-관객’은 러시아연극이 봉인된 무대를 해방시켜야 한다는 문제의식을 공유하게 된 궁극의 이유였다. 페레스트로이카가 가지고 온 국가 전반의 불확실성이 사회 불안정과 삶의 무력감이라는 형태로 나타나기는 했지만, 이들은 자신들에게 주어진 자유와 사회적 위치에 만족하지 않으며 충족되지 않는 것들에 대해 요구할 수 있는 특별한 연극대중-관객이었다. 새로운 연극대중-관객은 “연극이 공연되는 시간을 제외하고 굳게 닫혀있던 오래된 극장의 육중한 문을 열었으며 러시아연극이 그들을 설명했던 수많은 개념을 버리고 새로운 출발 선상에 서게 한 새로운 ‘관객’이자 문화전반의 새로운 흐름을 만들어 낸 동력 가운데 하나”²⁾로 자리하게 된다. 능동적인 창조자로 변신할 준비가 되어 있는 새로운

2) 전정옥, 「포스트소비에트 연극과 새로운 관객」, 『한국예술연구』 27, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2020, 83쪽. 이 연구는 포스트소비에트 문화형성 주체로서의 새로운 관객의

‘연극대중-관객’을 봉인된 무대를 해방시키는 과정에 적극적으로 참여시키고자 하는 최근의 주목할 만한 공연들의 등장을 서구유럽연극의 혁신들과 비교했을 때 다소 늦은 듯 보이는 것도 사실이다. 그러나 모스크바예술극장이라고 하는 상징적인 공간, 봉인된 무대, 사실주의연극, 연출가 중심의 연극이라고 하는 키워드로 설명되는 러시아연극사의 맥락에서 관망할 때, 이는 물리적 변화 크기 이상의 의미를 지닌다.

이 글에서는 포스트소비에트 연극의 새로운 소비주체로 등장한 ‘연극대중-관객’에 대한 이해를 바탕으로 그들로부터 촉발된 ‘봉인된 무대의 해체과정’을 추이하고, 동시대 러시아연극에서 관객의 참여와 무대와 객석의 상호소통의 문제가 어떤 식으로 전개되고 있는지에 대한 연구를 진행하고자 한다. 이를 위해 엘렉트로극장스타니슬랍스키(Электротheater Станиславский 이하, 엘렉트로극장)개관과 함께 ‘새로운 과정성의 연극’이라 불리는 창작방법을 선언하며 관객을 ‘연극-프로젝트’의 주체자로 상정하는 보리스 유하나노프(Б.Юхананов)의 최근 작업을 핵심 연구대상으로 삼는다. 이 과정에서 포스트소비에트 연극의 새로운 연극대중-관객의 특성을 파악할 수 있을 것이며, 이들이 가능하게 한 동시대 러시아연극의 한 양상에 접근해보고자 한다.

2. 포스트소비에트 사회와 연극, 그리고 새로운 연극대중-관객

예술, 문학, 오락, 교육 분야뿐만 아니라 사회적이고 정치적인 영향력의 자장 안에 들어있는 사람들의 총칭으로서 ‘대중’의 등장은 농노제의 폐지에 따른 시민계급의 성장 및 산업사회로의 전환과 밀접한 관계가 있다. 산업화에 따른 임금노동자의 증가, 이로 인한 도시로의 인구 유입과 삶의 질 향상은 한 사회의 가장 대표적 얼굴이라 할 수 있는 ‘대중’의 등장을 가속화시켰고, 대중은 군

등장을 러시아연극사의 맥락에서 살피고, 이들을 자신들의 핵심 관객으로 상정하여 포스트소비에트 연극의 실험과 혁신을 이끌고 있는 프락티카 극장의 작품을 분석하고 있다.

집이라는 형태로 나타나 차츰 사회의 중추세력으로 등장하기 시작했다.³⁾ 이는 ‘대중’이 사회 시스템의 변화에 따라 그 특징이 변화는 유기체라는 의미일 것인데, 형성된 ‘대중’의 구성과 특성 파악을 통해 사회 각 영역의 지형 변화에 대한 규명이 가능하다.

‘대중’을 경계 안에 형성된 안정된 조합 혹은 ‘공동체’라는 측면으로 바라볼 때, 미디어나 서비스 영역에서는 고객, 사고파는 재화 생산 영역에서는 구매자, 연설이나 토론에서는 청중, 선거에서는 유권자 그리고 연극과 오페라와 같은 공연예술에서는 관객이라는 ‘이름’으로 따로 묶어 부른다. 이들 대중은 소비 주체의 자격을 부여받아 사회 각 영역에서 시스템의 변화를 이끄는 동력이 되어왔으며, 특별히 ‘연극대중-관객’은 소비 주체일 뿐만 아니라 문화형성 주체로 온전히 연극 구성의 영역에서 자신의 존재감을 피력해왔다. 선형적으로도, 연극의 역사가 시작된 이래 관객은 배우와 함께 연극이 존재할 수 있는 가장 기본적 요건 가운데 하나였다. 러시아 현대연극사의 경우, 새로운 문화형성의 주체로 등장한 ‘연극대중-관객’은 모스크바예술대중극장을 필두로 현대식 극장의 출현을 이끌었고, 출판, 신문, 영화, 연극 등 여러 문화적 활동들의 필요성이 대두되기 시작한 궁극의 이유이기도 했다.

러시아연극사에서 연극이 평범한 ‘연극대중-관객’들에게 필수불가결한 것이 되도록 해야 한다는 주장은 “제국 연극극장의 내부 행정 조례와 규칙”이 제정된 20세기 초반부터 있어 왔다. 물론 이것은 당시 극장 소속 배우들의 경제 상황에 대한 분석을 바탕으로 한 제안이었으나, 대중의 예술적 취향을 발전시키고 국가의 문화증진을 위한 대중의 필요성을 인식하고 있었다고 보는 것이 옳다. 농노제도와 전제정치의 지속으로 국민의 삶이 피폐해질 대로 피폐하였으나, 유럽 자유주의 사상의 영향을 받아 개혁과 혁명의 필요성이 지식인들을 중심으로 확산되어가던 당시 사회적 상황에서 극장을 국가의 중요한 문화기관으로 인식하고 이를 위한 관객의 역할에 대한 기대가 있었던 것으로 판단된다.

3) 오르테가 이 가세트, 장선영 옮김, 『대중의 반역』, 누멘, 2019, 8-11쪽.

“사회적 실체이자 역사적 힘으로서의 대중이라는 개념”⁴⁾은 “사회의 굵직한 변화 순간마다 새롭게 등장했던 대중을 설명하는 데 적합하다. 한 세기 지속되었던 소비에트 이데올로기는 슈레더가 말하는 대중의 등장을 정치적이고 역사적으로 설명하기 위한 이론적 근거가 된다. 슈레더가 정의 내린 대중, 즉 지난 세기 초반이나 50-60년대 대중들만큼은 아니었지만 페레스트로이카를 전후로 한 대중 또한 사회 시스템의 전복으로 인한, 혹은 그러한 전복을 가능하게 한 사회적 실체이자, 포스트소비에트 출발을 위한 새로운 물질적 정신적 기반이기도 했다.⁵⁾ 소비에트에서 태어났거나 혹은 그들의 부모 세대가 소비에트 사회 핵심 대중이었던, 그러나 포스트소비에트 교육 시스템의 수혜를 입고 사회적 정치적 자유를 누릴 수 있게 된 특별한 태생적 조건의 ‘대중’이다. 포스트소비에트 사회의 대중이 사회주의와 자본주의, 이데올로기적 규율과 개인의 자유라고 하는 상반된 사회 시스템의 충돌 혹은 경계에 위치하고 있으며, 그 충돌의 힘이 포스트소비에트적 대중 탄생의 역사적 배경이라는 의미일 것이다.⁶⁾

4) 프레드 E. H. 슈레더 외, 노승영 옮김, 『대중문화의 탄생』, 시대의 창, 2017, 337쪽.

5) 전정옥, 앞의 책, 75쪽.

6) 연극과 대중의 관계에 있어, 대중을 상대로 하는 최초 의식은 고대의 종교적 제의의식이였다. 고대 종교의식으로부터 중세로 이어지는 가운데 등장한 ‘대중’은 복음서를 보완하려는 목적이거나, 교리를 대중에게 전파하고 기존의 대중적 믿음을 극대화하기 위한 신학보급에 활용되었는데, 실제 종교 제의를 이끄는 제사장들은 청중 혹은 관객들을 모아놓고 기적을 보여주어야 했으며 이를 통해 자신의 종교적 권위를 대중에게 확산시키고자 하였다. 반면, 고대 그리스 사회 민주정의 발전과 함께 등장한 공공 정치 연설은 사회적이고 정치적으로 영향력 있는 대중의 등장을 이끌었다. 이들은 대중이라는 자격으로 정치연설에 참여했고, 스포츠 경기를 관람하였으며 극장에서 비극작품을 보며 시간을 보낼 수 있었다. 이들은 가장 오래된 ‘대중’의 모습이긴 하나, 지금 우리가 언급하는 대중의 역할과 기능에 부합하는 독립된 유기체로서 개인들의 집합이었다. 비단 선진화된 사회로서의 고대 그리스 뿐만 아니라 이웃나라였던 페니키아, 로마공화정에서도 개인들의 집합으로서 ‘대중’이 포착되었다. 로마공화정의 경우 폭압적 통치자들조차 대중을 경멸하지 않았고 그들의 역할과 기능을 인식하고 있었다는 점이 흥미로운데, ‘대중’이 이미 오랜 인류 역사에서 사회 구성의 최소 단위로 인식되었다고 볼 수 있는 부분이다. 로마 황제들은 검투시합과 같이 대중이 향유할 수 있는 문화행사를 고안해 사회적 긴장을 완화하려고 하였으며, 중세시대 성직자들은 신학과 철학에 대한 공개토론을 대중을 대상으로 열기도 하였다. 대형 극장에 모인 관객들의 관람행위가 혼란한 사회를 진정시키는 데 있어 물질적 지원보다 나왔으며, 대중을 대상으로 하는 연설은 교회의 기도보다 더 훌륭한 포교의 형식이었기 때문이다. 대

페레스트로이카 이후, 민주사회로의 체제 전환을 위한 핵심축으로 성장하였으며 임금 상승에 따른 새로운 대중들의 질적 삶의 변화는 그들 스스로를 포스트소비에트 경제의 주체이자 사회의 핵심 계층으로 인식하기에 이른 결정적 요인이었다. 물론 포스트소비에트 사회의 이 대중들은 모스크바예술극장의 연극을 보면서 자란 지난 세기 초반의 인문학적 지성의 공동체도, 사회에 대한 책임을 짊어지려했던 60-70년대의 성년 청년들도 아니었다. “이들은 정통적 인문교육의 충분한 혜택을 받고 자랐으면서도 21세기 정보사회의 중심에서 개인의 의지로 정보를 취사선택할 수 있는 특별한 지형의 연극대중들”로 “무방비로 흩어져있는, 혹은 그저 대량 소비사회를 구성하는 전체, 덩어리가 아닌 개별적인 주체성을 가진 문화형성의 핵심 계층으로 등장하게 된다.”⁷⁾

포스트소비에트로의 전환이 러시아 정치, 경제, 사회 전반에 미친 파급력으로 보았을 때, 포스트소비에트 사회는 시대에 부합하는 새로운 대중의 등장어떤 시대보다도 더 명료히 인지하고 있었으며 이들은 곧 전환기 러시아연극을 움직이는 핵심 동력 가운데 하나였다. 유기체로서의 포스트소비에트 연극 대중-관객의 특징을 살피기 위해 포스트소비에트 극장 레퍼토리의 실험과 혁신의 양상을 살핀다면 희곡의 전통적 창작방식에 대한 적극적 논쟁을 통해 새로운 연극성에 부합하는 글쓰기를 수행한 극작가와 극장들의 행보를 언급해야 한다. 포스트드라마적 연극성에 부합하는 공연텍스트로서의 희곡을 쏟아내던 서구 유럽연극의 양과 속도를 따라갈 수는 없었지만, 그런 가운데서도 이들은 포스트소비에트 연극을 소비에트연극 혹은 러시아연극의 역사적 연속성에서 파악 불가능할 만큼의 혁신적 전환기를 마련하며 페레스트로이카의 가치와 그것이 가지고 온 예술적 자유의 가능성을 확인해 나갔다. 이들은 지난 세기 러시아연극을 규정지었던 ‘예술감독 제도’, ‘레퍼토리 시스템’, ‘연출가 연극’과 같은 개념으로는 설명할 수 없는 복잡한 양상 속에서 이것이 동시대연극의 운명이자 복잡한 세계문화의 지질적 이동 위에서 반드시 거쳐야 하는 통과 의례라

중의 취향을 만족시키기 위한 예술가들의 노력이 시작된 시기였다.

7) 전정옥, 앞의 책, 83쪽.

고 판단하고 있었으며, 그 핵심에 포스트소비에트 사회에 등장한 새로운 연극 대중-관객의 사회적 욕구와 열망을 충족시켜야 한다는 창작자로서의 책임이 있었다.

2000년 이후 등장해 역사가 길게는 15-20년 짧게는 10년 남짓한 이들 극장들은 포스트소비에트 사회 새로운 ‘연극대중-관객’을 실제로 확인할 수 있는 극명한 예들이다. 이들 극장은 “연극수급자나 55-65세의 관객들 대신에” 극장이 설립된 시기를 전후로 하여 태어나 포스트소비에트의 수혜를 입은 “25-45세의 관객”⁸⁾이 주 관객층이다. 페레스트로이카 이후 등장한 대중들의 특징이기도 하겠지만, 이들 극장을 찾는 “(연극-대중)관객은 젊고 (전반적)교육 수준은 (소비에트 대중들이 비해)떨어지나 더 많은 정보를 동시에 취합” 하는 능력이 있으며, 자유로운 사회 분위기로 인해 “체홉과 셰익스피어 희곡을 읽지는 않았어도 세계적인 문화와 의사소통을 경험한 특별한 관객들이다”⁹⁾

포스트소비에트 사회에 새롭게 등장한 새로운 연극대중-관객과 그들을 동력으로 한 포스트소비에트 연극의 혁신적인 실천들을 살핀다면, 새로운 연극대중-관객들은 객석에 앉아 경계 지어진 무대에서 예술작품을 관망하고 그것을 절대적이고 완성된 것으로 관찰하고 분석하던 전 세대의 연극 향유방식을 거부한다. 자신의 선택에 따라 작품의 내러티브를 구성하고 퍼포먼스의 공간 안으로 들어가 연극과의 인터랙션(interaction)을 꿈꾸고 적극 수행할 수 있는 열린 관객들이다. 전혀 다른 정치적 사회적 분위기에서 태어나고 자란 포스트소비에트의 연극대중-관객은 봉인된 무대를 바라보던 자, 지켜보는 자로서의 관객의 위치를 자신들의 역할로 받아들이지 않으며 봉인된 무대, 봉인된 극장의 해체와 해방에 적극적으로 나서는 데 주저하지 않는다. “브레히트의 서사극으로 대표되는 연출적 전략처럼 플라톤 이후 구경꾼으로 전략한 관객을 수동적인 연극의 수용자에서 능동적 인식의 주체로 전환하고자 하는 무대”¹⁰⁾들을 넘

8) А. Рубинштейн и П. Богданова, “Новый зритель и новые ожидания”, *Современная драматургия*, № 2, 2002, http://www.smotr.ru/prensa/sd/sd_2_2002_rub.htm(검색일: 2020.03.06.)

9) Ibid.

어 배우들과 신체적 정신적 인터랙션을 수행할 준비가 된 관객들이다.

“공연예술(Performing Art)에서 퍼포먼스(Performance Art)로의 포스트드라마적 전환 과정의 중심전략인 관객의 위치 변화”¹¹⁾에 대한 학술적 연구들은 최근 연극학 담



그림 1 <난민들의 대화> 공연장면

론의 핵심쟁점이기도 하다. 이경미는 “참여 내지 인터랙션의 문제를 테크놀로지의 사용유무를 떠나, 오늘날 급속히 변화하는 현실에 대해 예술이 대응하는 하나의 방식”¹²⁾으로 제시하며 관객의 참여를 작품의 전체로 볼 수 있는 예술의 방향전환에 주목한다. 창작자에서 관객으로 중심 이동한 현대예술 안에서 참여와 인터랙션이 “관객의 자발적이고 능동적인 결정권을 적극 신뢰”하는 기반이 되며, 이를 통해 “관객은 현실에 대한 관점을 스스로 결정할 수 있게 되었다”¹³⁾는 설명이다. “대중(들의 적극적) 참여를 통해 예술의 가치를 완성하고 증가시킬 수 있다는 신념”을 바탕으로 참여와 인터랙션이 “예술을 변화가 없는 물질적 대상이 아니라 끊임없이 변화하는 유기적 대상”, 즉 예술의 절대성을 부정하는 핵심 전략이 된 것이다.¹⁴⁾

한 세기 동안 간헐 있었던 러시아연극의 최근 변화를 이 새로운 전략을 중

10) 임수진, 「해방된 관객-불일치의 미학이 증언하는 관객의 역설」, 『한국예술연구』 20, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2018, 310쪽.

11) 같은 책.

12) 이경미, 「디지털 미디어 시대, 공연의 커뮤니케이션-participation 또는 interaction」, 『드라마연구』 44, 한국드라마학회, 2014, 37쪽.

13) 같은 책, 37쪽.

14) 장정, 엄명용, 「예술작품과 관객참여: 관객이 경험하는 역할 전이의 순환성을 중심으로」, 『문화산업연구』 18(1), 한국문화산업학회, 2018, 12쪽.

심으로 살핀다면, 2016년 연극비평가들이 중심이 된 국제연극페스티벌 NET이 공개한 브레히트 작, 크리스티안 우치첸(Константин Учитель) 연출의 <난민들의 대화(Разговоры беженцев)>를 언급할 필요가 있다. 관객들의 참여를 통해 새로운 예술의 가치에 대한 문제제기가 포스트소비에트 사회의 새로운 연극대중-관객의 등장과 함께 동시대 러시아연극의 핵심 쟁점이 되었다고 했을 때, <난민들의 대화>는 봉인된 무대를 해방시키고 새로운 공연양식 창출에 적극적으로 가담하게 되는 연극대중-관객의 등장을 확인할 수 있는 구체적인 예였다.

어스름한 저녁, 관객들은 공연 장소로 지정된 레닌그라드 역 앞 광장에 모였다.¹⁵⁾ 약 50여 명의 관객들은 나눠준 헤드폰을 쓰고 말리의 5번 교향곡을 듣는다. 붉은 색 깃발을 들고, 배낭을 둘러맨 젊은 남자가 관객, 혹은 참여자들을 데리고 역사 안으로 들어간다. 경찰들이 역사 출입자들을 검문하는 장소 앞에서 한참 검문과정을 들여다보던 젊은 남자는 관객, 혹은 참여자를 이끌고 2층으로 올라간다. 새벽기차를 타기 위해 잠시 눈을 붙이거나, 오늘밤 추위를 피해 역사로 들어와 자리를 잡은 노숙자들이 모여 있는 곳이다. 넓은 2층 역사의 쉼터에서 기차를 기다리는 듯 거대한 배낭을 앞에 둔 두 남자의 이야기가 헤드폰을 통해 관객들에게 전달된다. 브레히트의 <난민의 역사> 속 두 인물을 찾는 것은 어렵지 않았다. 쉼 사이 없이 뭔가 이야기를 나누는 사람은 그 둘이 유일했다. 관객들은 극장객석의 따뜻하고 안락한 분위기가 아니라 춥고 어수선하고 혼잡한 기차역사의 중간에서 배우들이 나누는 이야기에 귀를 기울여야 했다.

공연의 장소인 레닌그라드 역은 모스크바에서 페테르부르크로 가는 기차를 타기 위해 모이는 곳이며, 하루 유동인구가 가장 많은 장소 가운데 하나이다. 이곳은 현실의 공간, 물리적 지형으로서의 장소를 넘어 삶의 지난한 현장이라고 하는 메타포로서 기능 지워질 수 있는 공간이다.¹⁶⁾ 체홉의 <어느 관리의 죽

15) 페테르부르크 공연에서는 모스크바 역에서, 모스크바 공연에서는 레닌그라드 역에서 진행되었다.

16) <난민들의 대화>에서 레닌그라드 역은 곧 일루전으로서의 극장과 가장 대척점에 위치한

음>에서 주인공은 부박한 현실을 잊기 위한 방편으로 극장이라고 하는 일루전, 현실과 분리된 극장 공간을 이상향으로 두었다. 오로지 그 공간을 경험하기 위해 일상의 모든 욕망들을 건넌 극장으로 들어가는 표 한 장을 손에 넣었다. 그러나 <난민들의 대화>에서 이 일루전의 공간, 아름다움의 공간은 모스크바에서 가장 분주하고 지저분한 공간으로 옮겨진다. 2차 세계 대전 시기에 쓰인 브레히트의 작품은 큰 각색 없이 진행되는데, 전쟁과 죽음, 국가와 시민, 그리고 삶에 대한 두 남자의 진지한 대화를 관객-참여자들은 이어폰을 통해 듣게 된다. <난민들의 대화>는 실제 기차역사라는 장소성과 이 장소를 자유롭게 이동하는 ‘이동성’이라는 특수성을 수렴하며 퍼포먼스 공간 안에서 배우와의 물리적 접촉을 넘어 다중 감각적 체험으로서의¹⁷⁾ 이머시브 연극으로 볼 수 있다. 이후 <난민들의 대화>는 관객의 참여문제, 그리고 객석과 무대의 경계에 대한 다양한 실험들을 이끌어냈다.

앞에서 언급한 20세기 초 아방가르드 연극이 봉인된 무대를 풀기 위해 실천했던 실험들, 그 과정에서 현실의 문제에 개입했던 광장의 연극들은 정치적 지향점이 있었다. 물리적이고 직접적인 몸의 참여와 인터랙션을 통해 현실의 문제에 개입하고 그것을 직접적인 인식의 과정으로 옮길 수 있다는 관객참여형 공연의 특징은 사회적 쟁점을 이슈화하고 논리적 체험 과정을 통해 쟁점을 자기관점화 할 수 있다는 점에서 정치적 퍼포먼스로의 가능성이 충분하다. 2018년 신문기자 미하일 지가르(Михаил Зыгарь)와 공연 제작자 카렌 샤이난(Карен Шаинян)이 공동 제작한 <키릴 세레브란니코프와 함께 1000걸음(1000 шагов с кириллом серебрянниковым)>에 동시대 러시아연극을 대표하는 연출가 키릴 세레브란니코프가 깊숙이 개입되어 있다는 것을 짐작 못할 사람은

공간이 된다. 그런바 레닌그라드 역은 “일상적으로 경험할 수 없는 낯선 공간 안에서 공연자와 관객의 공동체적 유대감의 충위를 확인하는 장소특정적 연극에서의 장소 및 참여방식”과는 전혀 다른 장소이자 참여의 방식이다. 한스 티스 레만, 김기란 옮김, 『포스트드라마 연극』, 현대미학사, 2013, 325쪽.

17) 허순자, 「이머시브 연극(Immersive Theatre)의 장소성과 관객의 공간 이동성-핀치드링크의 <슬립 노 모어>를 중심으로」, 『연극교육연구』 29, 한국연극교육학회, 2016, 9-10쪽.

없었다. 푸틴 정부의 블랙리스트로 지목되고 가택 구금 상태에 있었던 고골센터의 예술감독 세레브란니코프는 관객참여형 공연을 활용하여, 유쾌당하고 추방당하고 살해당한 러시아예술가들을 소환했다.¹⁸⁾ 이 작품은 제목 그대로 세레브란니코프와 함께 1000 걸음을 걷는 도보여행이다. 도보여행의 루트는 하루에 한 번 엄격하게 정해진 구역 안에서 세레브란니코프에게 허락된 산책코스이다. 이머시브 공연의 기본 형태처럼 관객들은 이어폰을 끼고, 하루에 한 번 세레브란니코프가 산책하는 거리를 따라 안내자의 목소리를 들으면서 거리를 걷는다.

안내자는 가택 구금 상태에 처한 연출가 키릴 세레브란니코프이다. 2시간 지속되는 보행에서 참여자는 지나는 길에 보이는 건물과 조각상(톨스토이, 루나차르스키 등의 조각상에 대한 설명도 있다)에 대



그림 2 <키릴 세레브란니코프와 1000걸음>

해 설명을 듣고, 불가코프(М.Булгаков)와 예세닌(С.Есенин)에 이르기까지 다른 시간에 살았지만 이 공간에 머물렀던 사람들에게 대해 알게 된다.¹⁹⁾ 안내자는 그들의 시를 읽어주고 그들이 무엇에 관대했고 무엇에 분노했는지를 설명하며, 러시아문화사에 있어 권력과 예술가 사이의 ‘관계의 역사’를 추이토록 한다. 그들은 추방되거나 살해당한 러시아의 예술가들이었다.²⁰⁾ 세레브란니코프는

18) 키릴 세레브란니코프와 고골센터의 검열에 대한 러시아연극계 전반의 논쟁에 대해서는 진정옥, 『신검열 시대와 극장의 정치학-키릴 세레브란니코프와 고골센터를 중심으로』, 『드라마연구』 59, 한국드라마학회, 2019, 139-192쪽 참조.

19) 2시간의 공연 시간은 가택 구금 동안 하루에 한 번 세레브란니코프에게 허락된 산책 시간이기도 하다.

20) 이 작품은 모스크바예술극장의 “모바일예술극장” 프로젝트의 첫 번째 작품이기도 하다.

이머시브연극, 장소특정적연극, 도보연극에서 활용하는 참여와 인터랙션을 전략으로 새로운 검열시대에 저항하는 자신의 정치적 제스처에 관객의 직접적인 참여와 동행을 제안하고 있었다. 세레브란니코프의 검열에 대한 분노가 직접적으로 드러나는 방식이 아니었음에도 불구하고, 이로써 참여자들은 오늘날 다시 도래한 신검열 시대를 러시아문화사의 맥락에서 살필 수 있는 기회를 제공받게 된다.

앞에서 언급한 두 작품에서의 공간은 사전 설정해 놓은 장소를 중심으로 관객의 참여와 인터랙션이 구축된다. 텍스트가 이미 존재하고 특별한 역사적 그리고 사회, 정치적 의미장으로서의 장소가 인터랙션을 위한 특별한 공간이라는 점에서 참여와 인터랙션의 향방은 이미 구축된 내러티브로부터 완전히 자유로울 수는 없다. <세레브란니코프와 함께 1000걸음>에 참여하면서 관객은 일정부분 기획자와 안내자가 하나의 구조로 짜놓은 내러티브의 지배를 바탕으로 동태적이고 쌍방향적인 인터랙션을 주고받았다. 스코브(B.Skov)는 작가가 구축해놓은 세계로 들어가 “스토리가 사용자의 인터랙션을 통해 창조”되는, “내러티브를 엄격한 구조가 아니라 향해할 수 있는 세계”로 보는 것이 ‘인터랙티브 내러티브(Interactive Narrative)’라고 설명하는데,²¹⁾ 스코브가 이야기 하는 인터랙티브 내러티브의 관점에서 보았을 때, 세계를 건축한 것도 세계 속의 스토리를 구성한 것도 결국 창작자인 셈이다.

연출가 리솅스키(Всеволод Лисовский)와 다큐멘터리회극극장 DOC이 공동 제작한 <암묵적 영향(Неявные воздействия)>은 장소를 지정하지 않음으로 세계를 미리 구축하지 않고, 세계를 구축하는 과정을 무방비 상태로 들으로써 인터랙티브 내러티브의 즉흥적 발생을 유도한다는 점에서 앞선 두 작품

연극 제작자는 모바일 애플리케이션을 출시 해, 개별 투어에 사용하고 있다.

21) B. Skov, “Designing Interaction Narratives”. In proceedings 2001, First International Conference on Computational Semiotics in Games and New Media. Amsterdam, pp.59-66, 친친, 조정형, 「뉴미디어 아트 장르 중, 체험형 이머시브 인터랙티브(Immersive Interactive)작품 속에 표현된 인터랙티브 내러티브(Interactive Narrative)의 특성에 관한 연구」, 『기초 조형학연구』 97, 기초조형학회, 2020, 545쪽에서 재인용.

과 차별된다. <암묵적 영향>에서 장소는 미리 주어지지 않는다. 장소는 특정적이지 않으며, 고정적이지도 않다. 장소는 즉흥적이고, 유동적이며 그래서 장소는 구축된다. 관객은 공연의 제목과 자신의 참여만 확인할 뿐 공연 장소는 공연 시작 전, 관객이 그 장소로 올 수 있는 적절한 시간을 두고 공개된다. 공연의 시작은 결국 장소의 지정부터 시작된다고 볼 수 있다. 그렇게 주어진 장소에서 관객은 예술가를 만나고 도시를 돌아다녀야 한다. 거리, 지하철, 상점, 폐가, 아파트, 학교, 역사, 이 모든 것들은 <암묵적 영향>이 가능한 공간이다. 사전에 합의되지 않는 유동적 공간이므로 <암묵적 영향>에는 언제든지 비참여자의 침입이, 심지어 경찰이 개입할 수도 있다. 리츨스키는 <암묵적 영향>의 기획 의도를 다음과 같이 설명한다.

이 프로젝트는 자신과 주변 세계에 대해 새로운 것을 배우고, 특이한 환경에 빠지고, 일어나고 있는 일에 책임을 지는 용기 있는 사람들을 위한 실험입니다. 어쨌든 우리는 서로와 세계에 전체적으로 암묵적으로 영향을 미칩니다. 우리는 이 주제에 대한 연구에 깊이 몰입하고 창작 과정에 충성을 참여 시키려고 합니다.²²⁾

2016년 연극시즌 “가장 급진적인 극장 프로젝트”²³⁾로 평가받은 <암묵적 영향>에는 세 가지 참여의 형태가 섞이며, 목적지가 어디로 가는 지 불분명한 상태에서 세계가 구축되어 진다. 첫 번째 참여는 텍스트를 알고 수행해야 하는 참여자에 의해, 두 번째 참여는 이것이 공연이라는 것을 아는 참여자에 의해, 그리고 세 번째 참여는 구축과정에서 우연찮게 침입하게 된 참여자에 의해서이다.²⁴⁾ 여기서 첫 번째 참여자는 ‘배우’이며, 그들은 시로부터 철학적인 논문에 이르기까지 다양한 텍스트를 바탕으로 한 즉흥 에튜드를 특정한 순간에 수행

22) К. Калининченко, “Всеволод Лисовски – о ростовском спектакле с выходом в город”, *cityreporter.ru*, 2016.11.28.(검색일: 2020.02.15.)

23) О. Зинцов, “Театр.doc прошел зимний путь с <Неявными воздействиями>”, *Ведомости*, 2016.12.04.

24) Ibid.

한다. 그러나 “그 이상으로 그들의 인식을 강요하거나 나아가서는안 된다.”²⁵⁾ 공연의 인터랙션 내러티브는 전적으로 두 번째와 세 번째 참여자를 통해 구축되어야 하기 때문이다. 리습스키는 “무대와 객석으로 나



그림 3 <암묵적 영향>

뉘진 극장”, “메시지가 제작되고 방송되는 장소”로서의 극장을 떠나 메시지 없이 행동의 순서와 경로와 사건이 모두 우연인 상황 속에서 관객들이 그 사건을 자기 관점화하는 목표를 두었다.²⁶⁾ 주변 공간과 상황에 대한 내부적 인식을 활성화하여 프로젝트의 프로세스에서 만들어지는 생존의 감각은 오로지 실재하는 참여와 인터랙션을 통해서만이 가능하다는 의미이다.

원래 극장공간을 의도했던 <암묵적 영향>이 극장에서 거리로 나오게 된 과정, 배우를 중심으로 극장 DOC의 레퍼토리 작품으로 기획되었으나 전혀 다른 위치와 역할을 부여받는 새로운 층위의 참여자들을 포함시킨 과정에는 그것이 때때로 가늠할 수 없는 무질서와 흥분을 야기하고 그래서 “모호하고 불명확하며 도발적이고 이상하더라도 한편으로는 영감에 가득 차고 고무적인 현대예술의 임상 시험장”²⁷⁾이 될 수 있다는 공감감이 마련되었기 때문일 것이다.

25) М. Шимадина, “<Вернувшиеся> и ещё 10 интерактивных спектаклей”, www.teatral-online.ru, 2016.12.19.(검색일: 2020.02.15.)

26) К. Калиниченко, op.cit.

27) О. Зинцов, op.cit.

여기서 ‘공감’이라는 표현은 의미심장하다. 창작자들의 공감과 “이것이 공연이라는 것을 아는 참여자”의 공감을 의미하는 것일 터인데, 이 공감을 위해서 필요했던 것은 이러한 봉인된 무대를 해체하고 그 안으로 관객의 참여와 인터랙션이 가능하도록 세계를 구축해 온 경험의 축적들이 있었기 때문일 것이다. 이러한 맥락에서 우리는 거슬러 1986년 <극장 극장(Театр Театр)>이라는 단체로부터 시작된 유하나노프의 새로운 과정성의 연극을 상기할 필요가 있다. 포스트드라마연극을 진화론적 관점에서 볼 수 없다는 레만의 의견은 포스트소비에트 희곡의 ‘현상’을 설명하는 데도 필요하다. 우리에게도 알려진 페트루세프스카야(Л.Петрушевская)의 희곡과 프리시코(П.Пряжко)의 희곡을 어떤 연속성의 관점에서 바라보는 것은 무의미하며, 불가능한 것이다. 그러나 봉인된 무대로부터의 해방이라고 하는 러시아연극의 실험과 혁신의 맥락에서 봤을 때, 관객의 참여와 인터랙션을 다양한 방식으로 연구한 연출가 유하나노프의 프로젝트들을 기억할 필요가 있다. 유하나노프의 페레스트로이카를 전후로 30여 년에 걸친 언더그라운드²⁸⁾ 연극의 역사가 최근 엘렉트로극장스타니슬랍스키를 중심으로 체계화되며, 그의 초기 작업들에 대한 연극계 내부의 관심이 증폭된 상황이기 때문이다.

28) 유하나노프는 자신의 연극 공간을 언더그라운드라고 자주 지칭하였다. 그는 러시아국립연극원에서 연출가 바실리에프와 에프로스로부터 연출수업을 사사한 촉망받는 연출가였지만, 자신을 지배했던 권력과의 관계를 끊겠다고 선언하며 스승으로부터 독립을 선언한다. 독립의 의미는 공식적인 극장 운영에도 작품창작에도 참여하지 않겠다는 뜻이었다. 그렇게 언더그라운드에서 30여 년의 시간을 오로지 독립예술단체에서 창작을 이어간다. 쉽지 않은 시간이었지만, 그리고 그러한 독립이 상당히 즉흥적인 선택이기는 했지만, 그는 이 시간을 돌아봤을 때 자신의 선택이 성공적인 결정이었다고 술회한다. 무엇보다 페레스트로이카라고 하는 갑작스럽게 찾아든 자유가 러시아의 예술적 분위기에서 시너지를 낼 수 있었다는 설명이다. 그 시작이 바로 <극장 극장>이다. 꾸밈말 하나 없어, 극장의 극장인지, 극장 안의 극장인지. 극장을 위한 극장인지 알 수 없는, 단순히 극장이라고 단어가 두 번 반복되는 1986년 유하나노프가 발기한 <극장 극장>은 소련 최초의 독립된 민간연극단체였다. 때문에 제도권 연극 밖에서 연극을 하던 그가, 2013년 엘렉트로극장스타니슬랍스키 예술감독 공개지원제도에 지원한 것도 놀라웠으나, 러시아문화성이 그를 선택한 것도 충격적이었다.

3. 자기 발전적 구조물로서의 연극, 유하나노프의 〈극장 극장〉, 〈동산〉

러시아연극은 포스트드라마라고 하는 예술혁명의 과정이 활발하던 1990년을 전후로 페레스트로이카라는 정치사회적 대격변기를 겪어야만 했고, 러시아 연극의 확고한 시스템으로서의 일백 년 사실주의 연극의 전통이 굳건했던지라, 영국과 독일을 중심으로 일어난 연극예술의 새로운 도전으로서의 포스트드라마의 수혜를 얻기가 쉽지 않았다. 이는 러시아연극과 포스트드라마와의 관계를 논할 때 반드시 전제되어야 할 사항이다. 그러한 고로, 굳건한 이데올로기로서의 소비에트 패망 후, 영국과 독일을 중심으로 한 포스트드라마연극의 흐름은 러시아연극계 전반의 크나큰 충격으로 다가오게 된다. 동시대 러시아희곡의 경우 연극계 전반에 그 어떤 생산적인 기능도 하지 못한다는 반성과 성찰이 있었다. 각종 페스티벌과 그리고 각 극장들은 포스트소비에트 희곡작가 발굴에 박차를 가했고, 우리에게 알려진 포스트소비에트 극작가들의 대부분은 이러한 극장의 창작가 발굴정책을 통해 나왔다고 해도 과언이 아닐 것이다. 극작가 이반 비리파예프(И.Въръшаев), 프레스냐코프 형제들(Братья Пресняковы), 바실리 시가레프(В.Сигарев), 파벨 프리시코 등의 등장이 그러하다. 새로운 극작가들은 포스트아방가르드의 해체정신을 물려받은 후예들처럼 기존 연극의 개념과 규칙에 얽매이지 않았으며, 새로운 시대에 부응하는 희곡의 개념을 자유롭게 정립하고 그것의 실천방법을 적극적으로 고민하기 시작하였다. 어떠한 역사적 맥락 하나 찾을 수 없었던 낯선 희곡이었지만 새로운 극작가들의 희곡이 대중으로부터 지지를 얻을 수 있었던 공극의 이유였을 것이다.

새로운 극작가들, 새로운 희곡은 새로운 극장의 탄생을 가지고 온 동력이기도 했다. 고골극장, 엘렉트로극장스타니슬랍스키, 메이에르홀드센터, 불쇼이드라마극장, ТЕАТР.ДОС, 프락티카 극장은 기존 희곡의 무대화뿐만 아니라 다큐멘터리 연극, 버바팀, 장소특정적 연극, 이머시브 연극, 공동창작극과 같은 다양한 형태의 공연물을 선보이며, 새로운 관객들의 요구를 충족시켜 나갔다. 앞 장에서 확인했던 포스트소비에트 사회 새로운 관객들의 등장과 그들의 적

극적인 참여를 통해 시스템으로 굳어진 동시대 러시아연극에 신선한 자극을 줄 수 있는 가치로서의 연극들이 등장할 수 있었던 것은 급변하는 연극 환경에 능동적으로 대처한 러시아극장들의 혁신적 행보 덕분이었다.

2015년 문을 연 엘렉트로극장 스타니슬랍스키 예술감독 유하나노프의 최근 작품들에 대한 연극평론가 다비도바(М.Давыдова)의 언급은 동시대 러시아연극에 대한 가장 극명한 평가일 것이다. 다비도바는 “비평가들이 애초에 가지고 있었던 기술들(비



그림 4 1989년, 자유아카데미 창설

평의 도구들)로는 식별하기 쉽지 않은 난해한 전략들로 가득 차 있는”²⁹⁾ 유하나노프의 작품을 지목하며 그의 예술적 전위의 수위를 가늠한다. 그리고 “그가 전에 한 일과 그가 쫓아 온 것을 넘어서, 간단히 말해 카리스마적 작가의 전 생애에 대한 하이퍼텍스트 없이는 연극의 내용을 감히 검토할 수 없다”³⁰⁾는 설명이 뒤따르는데, 페레스트로이카를 전후로 한 유하나노프의 봉인된 무대 해체의 실험들이다.

페레스트로이카가 절정이던 1989년 흰 페인트 자국이 얼룩덜룩 남아있는 고풍스러웠을 듯한 거실의 바닥에 아무렇게나 둘러앉은 백여 명의 젊은이들이 ‘자유 아카데미(Открытие Свободной Академии)’ 창설에 대한 토론을 벌이고 있다. 머리를 길게 기른 히피 같은 서른 초반의 보리스 유하나노프가 새로운 문화와 예술에 대한 자신의 비전을 설명하는 장면은 다행히 사진으로 아직 남아 있다. 유하나노프를 중심으로, 페레스트로이카를 전후로 한 레닌그라드의 자유로운 예술적 분위기에서 탄생한 프로젝트 <극장 극장>이다.³¹⁾ 이것

29) М. Давыдова, “Купи слона!”, *Colta.ru*, 2017.06.30.

<https://www.colta.ru/articles/theatre/15284-kupi-slona>(검색일: 2020.02.15.)

30) Ibid.

이 연극인지 회의인지, 이곳이 극장인지 아닌지, 이 자리가 객석인지 무대인지 구분할 필요도 없이 자유로운 분위기로 여기저기 흩어져 앉은 참여자들 사이에서 유하나노프는 분주히 비디오카메라로 촬영을 이어갔고, 비디오 소설을 준비 중이라는 말도 남겼다.³²⁾ 유하나노프의 ‘연극-프로젝트’ <극장 극장>이 시작한 날이기도 하다.

유하나노프는 페레스트로이카로 인해 극장이 더 이상 권력의 이입에 영합하거나 국가를 위해 일하지 않아도 된 것이 자신의 예술 행보에서 얻은 첫 번째 행운으로 지목한다.³³⁾ 페레스트로이카로 얻은 예술가의 자유, 무엇보다 어떤 전환을 위한 숙의의 분위기들이 연극계 전체에 흐름을 형성해 예술가들은 스스로 독립적인 존재가 되기 위한 태세를 취했고 유하나노프에게 그 결과물이 <극장 극장>이었다.³⁴⁾ 독립적인 존재란 주류로부터의 이탈의 과정이었고, 공연의 익숙한 관습과의 결별이었으며, 그러한 과정 중에 연극은 작품이라기보다는 프로젝트였고 퍼포먼스가 되어갔다.³⁵⁾ 이날의 모임에 대해 안나 파블렌코(A. Павленко)는 2020년 1월에 출간된 한 잡지에서 페레스트로이카를 전후로 예술가들이 어떤 식으로든 창조적인 자유의 유혹에 사로잡혔고, 소비에트 제국의 종말을 예술적으로 이해하고 입증하려했다고 언급한다. 검열이 사라지지는 않았지만 전위예술가들이 스튜디오를 짓고 자유로운 창작의 칩거로 들어갔으며, 유하나노프의 <극장 극장>은 소련 최초의 독립 민간단체이기도 했다.³⁶⁾

1986년 <연극 연극> 프로젝트는 페테르부르크 젊은 예술가들의 적극적인

31) Шангаль де Реддер, “Спектакль окончен. Да здравствует спектакль!”, *Positif*, 1989.12.

32) Ibid.

33) Б. Юхананов, “Некоторые замечания к семиотике видео”, *Синефантом* 1988. No. 10, p.137.

34) А. Павленко, “Новопроецсуальный метод Бориса Юхананова”, *Театр* 2020.01, <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12446>(검색일: 2020.02.15.)

35) Ibid.

36) Ibid.

지지를 얻으며 세 편의 작품을 발표한다. <인간혐오자(Мизантроп)>, <몬레포(Монрепо)>, <교향곡(Хохоронь)>이다. 이 프로젝트에서 유하나노프는 예술을 하나의 과정, 절차로 다룬다. 텍스트의 해석으로 출발해 무대로 전환/완료되는 연극의 창작방식에 한계를 물으면서 출발점에서 빠져나가 어떤 방향으로 선회를 하던, 혹은 그대로 침식되던 그것을 연극이 발생하는 과정이라 정의하며, 과정성 자체를 연극의 본질로 둔다. ‘과정’과 ‘절차’로서의 연극의 개념 정의는 “작품개념에서 사건개념”³⁷⁾으로 연극의 본질이 변하는, 무대와 객석, 관객과 배우, 삶과 예술의 경계를 허무는 예술의 수행적 전환과 일맥상통하는 지점이 있다. “일백년을 폐쇄된 국가에서 살았으므로, 서구연극이 로고중심주의를 벗어나던 포스트드라마적 연극을 경험한 적이 없었고, 그래서 그것을 그대로 받아들일 수도 없었다”³⁸⁾는 당시 유하나노프의 고민을 다시 들어본다면, 그는 연극의 이러한 흐름을 과정성의 연극, 귀납적 연극, 유도연극과 같은 새로운 연극개념들을 통해 설명하고자 노력했던 것으로 보인다.

1986년 작 <몬레포Монрепо>는 <극장 극장> 프로젝트의 가장 중요한 작품 가운데 하나이다. 이 작품에서 과정성의 연극을 실험하기 위해 그가 처음 찾은 전략은 공간의 발견이었다. 완벽하게 봉인된 무대를 풀어 연극이 어떤 제도에 의해 규정되지 않고 프로세스를 따라 자발적으로 구성되고, 유도될 수 있는 공간이다. 이 예측되지 않는 과정으로부터 무대와 객석의 진정한 예술적 흥미와 에너지를 도출하고자 하였다.

우리는 자본주의적 수리가 진행되는 거대한 집을 발견했습니다. 일종의 야생적인 혼합물, 돌, 장식용 벽토, 허물어져 내릴 듯한 발코. 공연은 간단한 아이디어를 바탕으로 진행되었습니다. 각 방에서 에피소드가 끝없이 재생되었습니다.³⁹⁾

37) 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학-현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』, 문학과 지성사, 2017, 40쪽.

38) <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=883>(검색일: 2020.2.21.)

<몬레포>는 블라지미르 나보코프(В.Набоков)와 이오시프 브로드스키(И.Бродский)의 시를 기반으로 만들어진 작품이며, 몬레포라는 공원이 연극의 소재이자 공간이다. 이것은 일종의 도보여행이었다. 관객들은 레닌그라드



그림 5 <몬레포> 연극-프로젝트

저택의 버려진 이곳저곳으로 옮겨 다녔고, 말 없는 안내자는 손전등을 신호로 어두운 공간 속에 처한 참여자들의 주위를 이끌었다. 방과 복도에서는 각기 다른 장면들이 재생되고 관객들은 이동을 하며 자기를 향한 퍼포먼스에 호기심을 드러내고 반응했다. 아무런 설명 없는 안내자를 따라 마지막에 다다른 곳은 건물의 옥상이었고, 하얀 색 코트를 입은 배우가 브로드스키의 시 <크리스마스 로망스>(Рождественский романс)를 공기 중에 토해내고 있었다. 그러던 순간 배우는 건물 옥상에 모인 관객들을 향해 작별 인사를 하고 건물 아래로 뛰어내렸다. 당시 시스템화된 극장공간에 익숙했던 관객들이 받은 충격은 대단했다.

리처드 웨크너(Richard Schechner)가 70년대 다양한 형식으로 관객참여를 실험했던 장면들을 연상시키듯 <몬레포>는 관객을 스토리에 들여놓고, 스토리에 가담케 하고, 결국 스스로를 유일한 연극의 행위자로 남겨두며 연극을 종료한다. 사실 <몬레포>에서는 연극의 종료 지점조차 명확하지 않은데, 하얀색 코트를 입고 브로드스키 시를 읽던 배우가 사라지자, 말 없는 안내자도 관객들이 유일하게 의지했던 손전등을 들고 익숙한 듯 건물을 빠져나가 버렸다. 오로지 공간 안에는 연극의 유일한 행위자로 관객만을 남겨두는 상황이 벌어진 것이

39) Ibid.

다. 관객들, 이제 남겨진 연극의 유일한 행위자는 어두운 계단과 복도를 더듬거리며 건물 밖으로 빠져나와야 한다. 관객은 배우가 될 것인지 아닌지의 교섭 과정도 없이 행위자가 되어야 하는 상황에 처했으니, 여기서 웨크너가 강조한 공동주체적 관계나 민주적 역할바꾸기를 기대할 수도 없는 상황이다.⁴⁰⁾ 시스템화된 극장에 익숙했던 관객들이 받을 충격을 기대했다는 듯, 유하나노프는 이날의 실험을 관객들을 “열기 위한 공연이었다”⁴¹⁾고 짧게 언급했다. 훗날 그와 함께 작업하게 된 무대미술가 스테판 루키아노프(С.Лукиянов)의 설명은 <몬레포>의 관객참여 실험의 목적을 다음과 같이 설명해 주고 있다.

보리스 유하나노프는 어떤 공간에서도 작업할 수 있습니다. 그리고 그는 무대 장치와 완성되어야 하는 시간에 대한 압박이 없습니다. 이러한 자기 확신의 이유는 1980년대 언더그라운드 실험과 경험 때문입니다. 그 시절에는 연극을 공연할 장소와 시간에 대한 선택의 폭이 크지 않았었습니다. (...) (대신에) 그는 예술가들을 비전을 제시하는 사람들이라 믿으며 관객들을 전혀 상상하지도 그리고 이해하지도 못할 공간으로 이끌었습니다. (...) 이것은 관객이 시야를 넓혀야 하고 통상적인 기대감에 도전해야 한다는 것을 의미했습니다.⁴²⁾

앞에서 살폈듯 <극장 극장> 프로젝트는 예술 작품을 완성된 구조로 보는 것 으로부터의 극복이 핵심 아이디어이다. 시간 속에서 예술은 스스로 진화하고 발전하며 성장한다는 것을 전제로, 연극적 사건 또한 객석과 무대, 삶과 연극의 커뮤니케이션 과정을 통해 기대하는 것이다. 새로운 과정성의 연극을 유하나노프는 ‘귀납적 게임’, ‘유도게임’이라고도 설명했는데, 끝과 시작이 있는, 밑그림을 그리고 색으로 채워나가는 연역적이고 지배적이며 절대적인 방식으로

40) 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 앞의 책, 86-88쪽.

41) Б. Юхананов, “<Монрепо> воспоминание”, <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=883>(검색일: 2020.02.21)

42) Джон Фридман, “Борис Юхананов в пространстве и времени,” *The Scenographer*, 2018.11.02.

전개되는 연극과 새로운 과정성의 연극이 대척점에 있다는 것을 설명하기 위해서이다. 게임의 출발지점에는 오로지 참가자와 게임의 룰만이 있을 뿐이며, 시간 속에서 세계는 변화를 경험하게 된다. 모든 매개변수를 수용하는 가운데 룰은 변경될 수 있으며, 이러한 가운데서 연극의 관습화된 시간개념 또한 무의미해진다. <극장 극장>에 이은 <동산> 프로젝트는 유하나노프의 새로운 과정성의 연극이 요구하는 물리적 시간개념 극복을 위한 또 다른 연극-프로젝트였다.

페레스트로이카라고 하는 복잡한 사회정치적 혼돈 속에서도 여전히 국공립 극장을 중심으로 한 레퍼토리연극은 우세했고, 자연스레 유하나노프의 작업은 비평적 관심에서 멀어질 수밖에 없었다. 그의 연극은 붙들고 앉아 조목조목 살피기에는 잡히지 않았고, 시스템 안에 들어갈 수 없는 크기거나 이상한 모양을 하고 있었다. 연극-프로젝트 <동산>은 <극장 극장> 보다 더 혼란스럽고 통제 불가능하며 기이했다. 그리고 무엇보다 물리적인 연극이 허락할 수 있는 시간의 한계를 뛰어넘어 연극의 새로운 과정성을 실험하고 있었다. 프로젝트는 10년간 지속되며, 새로운 과정성의 연극이 극복하고자 하는 연극의 물리적 시간의 한계가 없다는 것을 그들 스스로 보여주고 있었다.

<동산>은 유하나노프 개인 연출스튜디오 МИР(Мастерская индивидуальной режиссуры) 학생들과 함께한 장기적 연극-프로젝트로, 모스크바에서 남동쪽으로 떨어진 작은 시골 도시 크라토보(Кратово)의 무너진 별장에서 숙식하며 만든 프로젝트이다. <동산>은 안톤 체홉의 <벚나무 동산>을 시작으로 하며, 연출가와 배우들, 그리고 관객들의 구분이 불가한 그들 공동의 작업이었다. 정치적 사회적 프리즘을 통한 익숙한 텍스트 분석방법론을 거부하는, 체홉 텍스트에 대한 완전한 새로운 읽기였다. 개인의 직관과 인식을 넘어서는 그 무엇을 다른 외부 텍스트로부터 가져오지 않기 위해, 그들은 토론하지 않고 즉시 배우로서 땅을 밟았다. 점차 정원에 대한 신화가 생성되고 생명력을 스스로 만들어 내는 상황을 기대했다. 그리고 그들이 체홉에게서 발견한 신화와 생명력은 체홉의 비극적 세계관과는 전혀 다른 맥락에 닿아 있었다. 비극적인 체홉의

회곡을, 가예프와 라넵프스카야가 추방당한 동산을 유하나노프는 “끊임없이 재생하는 곳, 행복이 가득찬 곳”으로 이해했다. 유하나노프는 동산을 “파괴할 수 없는 행복의 영역, 신화의 공간”으로 여겼으며, 이 프로젝트의 “모든 참여자를 동산의 창조자 그리고 그 창조에 관여하는 자”⁴³⁾라 불렀다.

내가 아름다움이 아니라 행복에 관심이 있다고 말하자, 나는 포스트모더니즘에서 벗어날 수 있었어요. 아름다움이 무엇인가에 대해 더 이상 관심이 없었어요. 저와 소련 국민 모두 행복에 관심이 있었어요. 이 행복의 신화는 별안간 나와 우리 프로젝트의 중심이 되었어요.⁴⁴⁾

<동산>은 크라토보에 있는, 잡초가 무성하고 넝쿨이 길을 막은 여름 별장에서 이뤄졌다. 그들은 연기를 한다기보다 그 공간 안에서 살아있는 것처럼 보였고, 실제로 그들은 거기서 살았다. 배우들은 잡초를 밟으며 걸어 다녔고, 길을 내었고, 그리고 그 안에 정착해 나갔다. 잡초 무성했던 동산에 삶이, 그리고 세계가 신화가 일어나고 있었다.⁴⁵⁾ 어디서 어디까지가 연극이고, 어디가 삶이고 현실인지 배우들조차도 점점 구분하기가 힘든 상황으로 몰아갔던, 몰아가기 위해 찾은 크라토보는 그 자체가 <동산>의 동산이자 무대이자 세계였다.



그림 6 <크라토보의 미스터리>

동산 안에서, 연극 프로젝트의 과정 속에서 배우는 게이머와 같은 역할로 전

43) Д. Бавильский, “Борис Юхананов: Сад неуничтожим”, *взгляд деловая газета* 2008.07.10. <https://vz.ru/culture/2008/7/10/185416.html>(검색일: 2020.02.01.)

44) Ibid.

45) <https://www.thescenographer.org/john-freedman-boris-yukhananov/>(검색일: 2020.02.01.)

환된다. 그는 게임의 규칙을 따르며 이제 이 세계 안에서 배우와 캐릭터 사이를 오간다. 여기서 인간-배우는 캐릭터가 되고, 배우는 캐릭터의 이름으로 그를 대신하여 말하고 행동하고 실질적으로 이 정원 안에서 그 세계 속에서 살기 시작한다. 어느 순간 문학적 텍스트가 현실에 침입하게 되고, 삶의 연극화가 진행된다. 유하나노프의 <동산> 프로젝트 가운데 크라토보에서 재생된 작품을 따로 <크라토보의 미스터리>(Мистерия в Кратово)라 부르는 이유이다. 유하나노프는 이것을 마치 그네에 비유해 설명하기도 했다. 현실의 영역에서 예술로, 예술의 영역에서 현실로 지속적으로 전환되는 과정의 연속성을 이야기한다. <동산> 공연의 참여자 중에 다운증후군을 앓는 사람이 있었고, 특히나 그는 타인에 대한 반응에 휘둘리지 않고 모든 벌어지는 일들을 현실처럼 받아들이고 진심을 다했다. 실례로, 라넵스카야 역할을 맡은 배우가 역할 속에서 고통스러워하자, 그는 절대적으로 진심을 다해 동정했다. <정원>에 참여한 배우들은 역할을 멈추고 상황에 어떤 방식으로든 개입하고 반응하며 연극과 무대의 경계 위에서 생명력을 스스로 만들어 내야했다. 이 장면은 일반적인 극장이 제공할 수 없는 진실성과 현실성, 그리고 실재성을 증명하고 있었다. 유하나노프의 말에 의하면 이것은 동산이 “자기 발전적 구조물”로 기능하는 순간이며, 그런바, 동산은 자기 스스로 구축되면서 완성되는 하나의 귀납적 구성물이 된다.⁴⁶⁾

체홉의 <벚나무동산>에는 우리가 점차 스스로를 발견해 나가는 정원에 대한 신화를 담고 있다. 많은 면에서 우리와 상관없이 그것은 성장하기 시작했다. 우리는 그것을 수렴했으며 그러한 작업을 지속하고 또 지속했다.⁴⁷⁾

<동산>은 유하나노프의 새로운 과정성의 연극에서 중요한 두 가지 개념을 완성시켰다. 첫째 연극의 ‘재생’ 개념이다. 유하나노프는 <동산>이 신화를 이

46) Д. Бабильский, op.cit.

47) Ibid.

이야기하기 위한 상황으로 들어가기 위한 도전이었다고 설명한다.⁴⁸⁾ 여기서 신화라고 하는 것은 일종의 재생이자 변화이자 진화를 의미하는 것이고, 재생의 과정은 곧 모험의 과정이며 동산은 모험의 길로 인간을 안내한다. 이 모험은 시간이 정해지지 않았고, 언제 끝나는지 알 수 없으며, 결국 끝나지 않도록 노력해야 한다. <동산>은 10년간 8번의 재생을 거쳤고, 전혀 다른 동산에서 전혀 다른 시간 동안 전혀 다른 사건이 침입하면서 자기 발전적 구조를 낳았다.

또 하나는 ‘연극-프로젝트’라고 하는, 과정성의 연극을 규정하기 위한 새로운 개념이다. 프로젝트는 다층적인 목적을 지니며, 결과에 대한 예측 없이 기획과 진행과정이 중요할 수밖에 없는데, 유하나노프는 ‘연극-프로젝트’라고 하는 개념을 과정성, 절차, 유도, 귀납적 연극으로 설명되는 연극을 통칭해서 사용하기도 했다.

당시 이 연극에 대해 그 어떤 비평가들도 관심을 두지 않았으나, <동산> 프로젝트가 시작된 지 10년이 지나서야 “세기말의 주요한 미적 업적 가운데 하나”⁴⁹⁾라는 평가가 나왔다. 하루가 아니라 며칠 동안, 그것도 정해진 시간도 없이 지속하는 공연은 어렵고 난감하고 익숙지 않았지만, “동시대 예술을 풍요롭게 해 줄 수 있다는 잠재력”⁵⁰⁾이라는 측면에서 주목해야 한다는 이유였다. 유하나노프의 무대에 대한 가치판단을 넘어 동시대 러시아연극의 변화 자장을 가늠할 수 있는 예일 것이다.

“연극연출가, 영화감독, 예술가, 그래픽 아티스트, 시인, 작가, 교사, 이론가로 다양한 활동을 펼쳤던 유하나노프, 제도권 연극의 테러리스트로 불렸던 유하나노프”⁵¹⁾는 2015년 엘렉트로극장스타니슬랍스키의 예술감독으로 제도권 연극에 등장한다. 엘렉트로극장을 “현대관객의 학교”⁵²⁾ 부르며 자신의 30년

48) Ibid.

49) 다빌스키(Д. Бавильский)의 <정원>에 대한 리뷰는 지금으로서 찾을 수 있는 <정원>에 대한 유일한 비평적 평가 중의 하나였다.

50) Д. Бавильский, op.cit.

51) Джон Фридман, op.cit.

52) Ibid.

연극적 모색을 극장 공간 안에 시스템화할 기회를 얻은 것이다. 시간과 장소에 구애받지 않고 실험하고 모색하던 그의 동산의 신화가 극장이라고 하는 한정된 공간에서 어떻게 수렴될 수 있을까? 유하나노프가 엘렉트로극장스타니슬랍스키에 입성하던 순간부터 지속된 질문이다.

4. 새로운 과정성의 연극 <황금당나귀>

여전히 난해하고 이해할 수 없는 것 투성이지만, 유하나노프의 작품이 연극에 대한 새로운 인식의 자장을 보여주었고 “현대예술이 어디까지 가능한가에 대한 가능성의 무기교”이자, 고정된 텍스트를 무대 위로 수렴하는 방법에 있어서의 “한계치의 욕망”을 보여준다는 평가⁵³⁾가 나오기까지 30년이 걸렸다. 이 평가는 물리적인 결과를 이끌어 냈다. 넓은 초원과 쇠락한 빈 건물과 3000개가 넘는 비디오 영상물⁵⁴⁾ 속의 광활한 자유를 포기하긴 했지만, 유하나노프는 객석과 무대가 갖춰진 안정된 극장공간의 예술감독으로 러시아 문화성의 공식 임명을 받았다. 문화성의 지명절차를 통해 국공립극장의 수장들을 채용하던 전통적 방식과 절차와 달리 2013년 스타니슬랍스키 극장 예술감독을 공개 채용하였고, 그 결과가 유하나노프라는 사실은 30년 그에 대한 소문을 들어왔던 모두에게 충격이었다. 극장의 비전과 운영시스템 등에 대한 프레젠테이션을 거친 예술감독직 선정절차가 있었던 터라, 30년에 걸친 유하나노프의 실험이 단히 극장 공간 안에서 어떤 방식으로 조율될까 하는 의구심들은 당연한 것이었다. 유하나노프가 극장의 이름을 스타니슬랍스키에서 엘렉트로극장스타니슬랍스키로 바꾸고 극장 운영 전략으로 “새로운 과정성(новая процессуальнос

53) О. Тараканова, “Длина имеет значение. Зачем создаются и что означают десятичасовые спектакли и перформансы длиной в год”, *knife.media*, 2018.12.25.
<https://knife.media/durational-art/>(검색일: 2019.02.01.)

54) 유하나노프는 영화, 영상작업도 병행했는데, 그의 비디오 소설 <미친 왕자(Сумасшедши й принц)>는 3000개의 비디오카세트를 사용하여 찍은 영상물이다.

ть)을 선언한 것은 동산과 폐건물과 넓은 초원에서 행한 그의 실험과 실천들이 극장 공간 안에서 유효할 것이라는 선언이었고, 그 선언에 동시대 러시아연극이 동의하고 환영했다는 결과였다.⁵⁵⁾ 동시대 러시아문화계 전반이 추구하고자 하는 혁신의 수위를 묻는다면, 유하나노프의 엘렉트로극장스타니슬랍스키의 입성은 가장 먼저 언급해야 할 ‘사건’이었다.

극장 내부 수리와 운영시스템 정비 이후 2015년 개관한 유하나노프의 엘렉트로극장스타니슬랍스키는 올해로 다섯 해를 맞았다. 그의 작업에 대한 소문은 끊이지 않았어도, 공식적인 채널을 통해 변변한 리뷰 하나 찾을 수 없었던 30년 시간을 보상받기라도 하듯 그는 작업과 방송과 저술을 중횡하며 예술이 넘는 나이에 전성기를 보내고 있다. 엘렉트로극장에서 무대화한 유하나노프의 최근 작업들은 여전히 관객들을 혼란스럽게 하지만, 그의 작품을 극장 공간이라는 제한된 환경 아래서 레퍼토리로 관람할 수 있게 된 상황에서 질문은 이런 것이다. 1) 동산에서, 빈 건물에서 수십 년 동안 자유롭게 머물렀던 예술가가 극장이라고 하는 한정된 공간과 레퍼토리 극장 시스템을 어떠한 방식으로 활용할 것인가? 2) 30년에 걸친 그의 실험, 구체적으로 “새로운 과정성의 연극”이 극장 공간 안에서 어떠한 방식으로 전환될 것인가? 그리고 그 첫 번째 연극-프로젝트가 루키우스 아풀레이우스(Lucius Apuleius)의 소설 <변신, 또는 황금당나귀(Метаморфозы, или Золотой осел, 이하 황금당나귀)>이다. 엘렉트로극장 개관 이후 15개월 만에 선보인 <황금당나귀>는, 유하나노프의 30년 언더그라운드 연극 실험을 제도권 극장 공간 안으로 들여오는 야심 찬 프로젝트였다. 기대라고 한다면, 모호하고 헛소리 같고 카오스 같았던 유하나노프의 세계를 좀 더 압축된 공간에서 총체적으로 포착할 수 있는 기회가 될 수 있지 않을까?

55) 전정옥, 「포스트소비에트 연극의 새로운 극장시대-연극적 코스모폴리타니즘과 프로젝트연극시대의 개막」, 『한국연극학』 73, 2020, 201~202쪽. 새로운 과정성은 작품 창작과정의 방법론을 넘어 엘렉트로극장의 운영철학이기도 했다. 유하나노프는 다양한 문화가 통합되고 통섭되어 가는 과정 자체를 엘렉트로극장의 존재가치라고 언급하며, 극장을 복합문화콤플렉스이자 세계연극교류의 창구로 만들고자 다양한 프로그램을 운영 중에 있다. 유하나노프에 의하면 극장의 철학도 진화하고 발전하는 과정에 있는 유기체이다.

엘렉트로극장스타니슬랍스키의 <황금당나귀>는 인류 역사상 가장 오래된 소설로 알려진 아풀레이우스의 동명 소설을 바탕으로 한다. 소설은 “독자여, 나는 밀레투스식의 몇몇 이야기들을 한데 모아 이야기하려고 합니다. (...) 당신은 인간이 동물로 변하고, 후에 수많은 모험을 거쳐 원래의 모습을 회복하는 이야기를 보면서 경탄하지 않을 수 없을 것입니다.”라고 시작한다. 작가가 직접 경험한 마법과 같은 11편의 이야기로 구성된,⁵⁶⁾ “당나귀라는 가장 비천한 동물의 눈으로 인간 세계의 수많은 악을 바라보는 이 작품은 소위 피카레스크 소설이라고 불리는 문학 장르에 지대한 영향을 끼쳤다”⁵⁷⁾. 아풀레이우스의 <변신>은 오비디우스가 눈에 보이는 가시적 현상으로 변신하여 인간들과 소통하는 신들의 모습을 형상화하면서 시작된 변신론의 맥락 위에 얹어지는 작품이며, 로마의 젊은 귀족 루키우스가 여행을 하며 경험하고 듣게 된 마법과 같은 이야기를 에피소드 형식으로 엮은 소설이다.

창작자로서의 유하나노프는 아풀레이우스의 변신소설을 통해 그의 ‘연극-프로젝트’가 극장이라고 하는 공간 안에서조차 죽지 않고 전개될 수 있는 방법을 모색하였다. 앞서 <동산>에서도 확인한 바, 유하나노프는 개별 공연, 특정한 희곡에 대한 무대화엔 전혀 관심이 없었다. 그러니 여기서 소설에 대한 이해를 시작으로 유하나노프의 작품을 분석하려는 일반적인 공연분석의 방법을 관통하게 된다면, 남는 것 하나 없는 혼란에 빠질 것이다.

엘렉트로극장 <황금당나귀>의 시각적 구성은 간단하다. 모든 장면들은 무대 꼭대기까지 솟은 기둥 아래 구성되었으며, 무대 바닥에 설치한 레버를 움직이며 기둥들은 각각의 장면마다 마치 모듈처럼 다른 형태로 움직여 재조립되어

56) 1장은 마녀 메로에와 소크라테스의 이야기, 2장은 관능적인 포티와의 사랑, 3장은 당나귀로 변한 루키우스, 4장은 젊은 도둑들의 좌충우돌 이야기, 5장은 쿠피도와 프시케의 사랑, 6장은 쾌락을 낳은 사랑과 영혼, 7장은 포르투나 여신에게 미움 받는 당나귀, 8장은 당나귀 루키우스, 끊임없이 죽음과 만나다. 9장은 당나귀는 그림자만 봐도 당나귀인줄 안다. 10장은 당나귀 루키우스, 음탕한 여인과 사랑을 나누다. 11장은 이시스 여신의 가호로 사람이 된 루키우스이다.

57) 루키우스 아풀레이우스, 송병선 옮김, 『황금당나귀』, 현대지성, 2018, 378-379쪽.

세워진다. 이곳은 예술집이 즐비한 시골 도시의 시장터가 되고, 프시케가 코러스들에 둘러싸여 꼬끼리를 사라는 강요를 받는 숲이 되기도 하며, 프시케가 쿠피도를 만나는 성이 되기도 한다. 모듈이 상황에 맞게 변하듯, 관객들은 전혀 다른 쿠피도와 프시케를 만나기도 한다. 프시케는 수줍은 소녀였다가, 그리스 신화 속 미의 화신이었다가, 욕심 많고 이기적인 어미였다가, 교활하고 승부욕 넘치는 아마존카가 되기도 한다. 그리고 프시케는 아폴레이우스 소설의 주인공이었다가 일순간 배우 카자코바로 변하기도 한다. 그는 객석을 버렸다가 다시 객석으로부터 공감을 끌어내기도 하고, 객석과 대척점에 서서 자신의 주관 을 피력하기도 한다.

과정성(процессуальность)이라고 하는 개념은 유하나노프에 의하면 시간이 흐름에 따라 변화하는 속성으로 창작에 있어 주체와 대상과의 특별한 관계를 염두에 둔 것이었다. 예술에 있어서의 과정성은 현대 문화와 연극예술 담론에 있어 여러 가지 논의들을 이끌었다. 그리고 그 바탕에는 예술작품을 완성된 구조로 이해하는 것으로부터의 극복이라는 공통된 지향점이 있다. 유하나노프의 과정성도 이와 같은 맥락 위에 얹히는데, 유하나노프는 이 과정성의 개념을 가장 잘 확인하고 실천할 수 있는 예술의 영역으로 연극을 주목한다. 성공적인 연극-프로젝트 수행을 위해 완성된 구조로서의 연극 창작 과정을 지양하면서 공간과 시간성에 대한 새로운 이해를 제안하였다. 그에 따르면 연극은 실제 퍼포먼스의 공간과 객석 공간의 선형적 경계를 차단하는 과정이며 그것은 시간에 따라 진화한다, 따라서 연극은 연극이 아니라 프로젝트나 과정으로 이해해야 한다. 연극을 끝없는 프로젝트의 수행과정으로 보는 것, 연극을 변화되어 가는 유기체로 간주하는 것이 이 새로운 과정성을 이해하는 핵심이다. 하나의 연극이 가져야 한다고 믿었던 총체성을 파괴하고 항시 변화무쌍하며 유동적일 때 연극-프로젝트는 성공한다.

유하나노프는 엘렉트로극장스타니슬랍스키 안으로 들어온 ‘새로운 과정성의 연극’, ‘연극-프로젝트’를 위해 공간을 새롭게 정의 내린다. 공간에 대한 새로운 개념규정은 <황금당나귀> 공연 프로그램에서 장르이자 소재목처럼 제시

되어 있는데, 열린창작공간(Разомкнутое пространство работы) 이다. 아플레이우스 소설에 대한 선언적이고 절대적인 접근을 거부하거나, 퍼포먼스 공간과 객석의 경계를 없애는 정도에 머물지 않으며, <아플레이우스>에서 관객들을 창작공동체의 주체로 수렴하기 위한 목적이다. 유하나노프는 이 공간 안에서 “관객들의 심리적 구조와 무대 위에서 펼쳐지는 게임(연기)의 구조 사이의 대립을 제거하고 연극이 현실에 현실이 연극에 급격히 개입⁵⁸⁾ 하길 기대한다. 즉, ‘열린창작공간’은 <황금당나귀> 연구-프로젝트의 시작이자 규칙이기도 하다. 이 규칙으로부터 출발해 어떤 방식으로 자유를 실행해 창작공동체의 구성원이 되고 연극에 어떻게 참여할 것인가는 관객의 가장 중요한 몫이자 역할이 된다. 물리적인 객석에 관객이 앉아있고, 그들이 바라보는 무대에 연기를 하는 우스꽝스런 의상을 입은 배우가 등장하고 있어 관객의 선형적 연극관람 방식을 부수고 해체할 수는 없지만, 이 조건 안에서 어떠한 방식으로 자유를 실행시킬 수 있는가에 대한 연구가 시작된 것이다.”⁵⁹⁾

수행적 공간이 항상 특정한 공간의 분위기를 통해서 생성되지만 “무대와 객석이 분리되고, 무대가 배우를 위해 분할되는 관습적인 경우에도 분위기는 매우 특이한 공간성을 형성할 수 있다”⁶⁰⁾는 에리카 피셔 리히테의 수행적 공간의 분위기성은 엘렉트로극장으로 안으로 들어온 유하나노프 공간 개념을 위한 이론적 근거가 될 만하다. 수행적 공간의 분위기성은 “사물이나 사람에게 속하지 않고, 또 이 공간에 들어서고 이것을 몸으로 느끼는 사람에게도 속하지 않는다”⁶¹⁾는 점에서 특수한 물리적 공간이 필수적이지 않기 때문이다. 그런 바, 유하나노프의 ‘열린창작공간’은 동산이라고 하는 물리적 공간의 무한성을 실험하기 위한 일종의 선언이라 볼 수 있으며, 관객이 “자신을 세상과 서로 교류하는 살아 있는 유기체로 체험”하고 “경계적 공간”으로 나아가도록 하는, “변

58) О. Зинцов, “Электротheater Станиславский сделал из осла слона”, *Ведомости*, 2016.10.06.

59) Б. Юхананов, *Разомкнутое пространство работы* Дацзьбао, МИР, 2012, pp.3~20.

60) 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 앞의 책, 255~256쪽.

61) 같은 책, 256~257쪽.

신이 일어나고 변환이 시작⁶²⁾되도록 하는 기본 규칙으로 이해 가능하다.

황금당나귀는 새로운 형식의 힘, 그 의미는 원칙적으로 불완전하고 개방적이다.⁶³⁾

경계적 공간에서의 변신과 변환이 사건과 인물과 갈등과 같은 일반적이고 익숙한 연극의 구성 요소에서 탄생할 수 없다는 결론에 이른 것은 유하나노프의 초기 프로젝트부터였다. 공간의 무한성과 함께, 동산과 무너질 듯 서 있었던 빈 건물과 3000개가 넘는 비디오 작업에서 깨달은 것은 변신과 변환의 마법이 반복과 하염없는 기다림을 통해 가능하다는 것이었다. 그러나 일반적인 극장 안에서 공간적 시간적 무한성을 위한 전략이 관객들과 창작자들의 약속을 통해 수행되는 것이라고 했을 때, 유하나노프 무대의 반복과 기다림을 경험한다는 것은 일반 관객들에게 예술의 무용을 확인하는 참을 수 없는 고통일 수도 있다.

엘렉트로극장의 <황금당나귀>는 정해진 시간이 없다. 2016년 첫 번째로 재생된 작품의 경우 총 20시간 동안 연극-프로젝트가 진행되었다. 각각 5부로 나눠 5일 동안 진행된 프로젝트는, 첫 번째 <황금 당나귀, 옅히고 설킨 컴포지션(Золотой осел. Композиция Мохнатая)>이 4시간, 두 번째 <황금 당나귀, 화이트 컴포지션(Золотой осел. Композиция Белая)>이 3시간 40분, 세 번째 <황금 당나귀, 도시 컴포지션(Золотой осел. Композиция)>이 3시간 40분 동안 지속되었다.⁶⁴⁾ 이 시간 또한 각각의 재생마다 동일하지 않다. 필자가 확인한 두 번째 컴포지션의 경우, “지하철이 끊길 수도 있으니 집에 갔다가 다

62) 같은 책, 265쪽.

63) К. Матвиенко, “Золотой осел. Разомкнутое пространство работы”, *Gazeta.ru*, 2016. 11.18.(검색일: 2020.02.15.)

64) 첫 번째 두 번째 컴포지션이 네 번째 다섯 번째 컴포지션으로 연결되므로 총 5부가 된다. <황금당나귀>는 4명의 연출가, 120의 배우들, 그리고 25명의 음악가가 참여하는 대형 프로젝트로, 2016년 재생된 <황금당나귀>의 경우 40시간의 모듈을 더해 5일 동안 총 60시간 공연이 지속되었다. 모듈은 7시에 시작하는 컴포지션 공연을 위한 에튜드 작업을 공개하는 것이며, 아침부터 진행되는 모듈에도 관객의 참여가 가능하다.

시 모이자는 연출가의 제안”이 있었다. 그런바 각각의 구성에서 제시된 관점과 규칙은 지속적으로 변할 수 있다. 프로젝트 시작의 시점과 그 시점에서 제시되는 첫 번째 규칙만이 있을 뿐이다. 시간의 유한성은 프로젝트의 죽음이며, 연극 - 프로젝트는 결말을 향해서 가는 목적론적 방법론으로는 완성될 수 없기 때문이다. 유하나노프는 경제 기준에 따른 연극의 반생산성은 그 자체가 연극의 관습에 저항하는 기회라고 설명하기도 했다.⁶⁵⁾



그림 7 <황금당나귀> 모듈, 유하나노프

예술은 본질적으로 시간 낭비입니다. 그리고 지속적인 미학은 이 속성을 강화시킵니다. 극장 자체는 경제적이고 반경제적입니다. 경제 기준에 따라 그 유용성이 평가된다면, 그것은 오래 전에 존재하지 않았을 것입니다. 그러나 이러한 반생산성은 기존의 일반적인 방식에 저항 할 수 있는 기회입니다.⁶⁶⁾

유하나노프는 공간과 시간의 무한성 안에서 성공한 프로젝트, 성공한 프로듀서가 되기 위해서는 관객 자신 속에 있는 내적 잠재력을 노출시켜야 한다고 주문한다. 프로젝트 안에서 경계로 나아가야 하며, 그것은 프로젝트의 공적 실현을 위해 가장 중요한 것임을 지속적으로 주문한다. 프로젝트에 참가한다는 것과 무대 위에서 연기한다는 것은 밀접한 관련이 있으며, 무엇보다도 아폴레이우스의 변신 신화가 그러한 잠재력의 노출을 위한 긍정적 텍스트가 될 수 있

65) Джон Фридман, op.cit.

66) Ibid.

음을 언급하며, 아풀레이우스의 소설을 선택한 배경을 설명한다.⁶⁷⁾

소설 자체도 신화를 모방한 듯하면서도 신화를 비틀고 패러디한 놀라운 상상력의 결과들이 조각조각 모여져 있는데, 엘렉트로극장의 <황금당나귀>에 관객이 개입한다는 것은 모든 것이 예측할 수 없고 궁극적으로 통제할 수 없는 연극으로 나아간다는 것과 같은 의미처럼 여겨지기도 한다. 필자가 확인한 공연에는 분홍색 가발을 머리 위로 높게 올린, 다분히 동화적이면서도 우스꽝스러운 복장의 여인이, 무대 위에서 벌어지고 있는 연기에 대해서 분노하기도 했다. 그리고 한순간에 무대 위로 나서서 올림푸스에서의 피크닉 에피소드를 재생했다. 그녀는 객석에 앉아있던 배우였으나, 재생의 규칙으로 보았을 때 그녀의 코멘트는 준비된 것이 아니었다.

<황금당나귀>의 첫 번째 컴포지션 <황금 당나귀. 얽히고 설킨 컴포지션>의 시작은 성화스럽고 짓궂은 코러스들이 “코끼리를 사세요”라고 낚은 여행 가방을 들고 무대에 나선 프시케에게 치근덕대면서 시작한다. 그리고 쿠피도가 우스꽝스런 옷차림으로 등장해 프시케 역할을 맡은 여배우 카자코바에 대한 이야기를 늘어놓는다. 카자코프는 쿠피도가 자신의 이야기를 빼앗았다고 관객들을 향해 동조를 구한다. 프시케는 쿠피도보다 관객들과 더 많이 교감했다. 두 번째 컴포지션에서도 역시 프시케가 등장하고, 그는 아들과 언성을 높이며 자신의 행실에 대한 논쟁을 벌인다. 세 번째 컴포지션은 신화가 현실로 옮겨진 듯 온통 검은 무대에 시장통처럼 많은 사람들이 북적거린다. 코카인을 마시는 사람들, 죽은 당나귀, 천사 등이 무대를 누빈다. 코끼리가 어디서 등장하고, 선술집에서 코카인을 마시는 인물이 누구인지 아풀레이우스 소설을 뒤져 보거나, 왜 하필 <황금당나귀>속 5장 <쿠피도와 프시케의 사랑>부터 시작하는지를 질문한다는 것은 5일간의 프로젝트가 곤욕으로 끝나기를 바라는 것이다. 이 공간과 시간의 무한성 안에서, 무대와 객석이 하나의 프로젝트를 수행하는 공동창작 집단 시스템이라면 5장을 먼저 시작한다고 해도 틀릴 것 없으며, 다음 재생

67) Б. Юхананов, *Золотой осел Разомкнутое пространство работы*, М, 2019, pp.9-21.

에서는 전혀 다른 에피소드가 등장할 수도 있다는 전제가 달린다. 그러니 1부를 빼고 본다고 해서 이상할 것 없으며, 보다가 잠깐 잠들거나 극장을 나선다고 해도 프로젝트가 실패할 일은 없는 셈이다. 실제로 1부 중간에는 노란 모자를 쓴 관객이 할 일이 있다고 자리를 털고 일어났고, 배우 가운데 한 명이 그와 이야기를 나누기도 했다. 이 성가신 코러스들은 왜 프시케에게 코끼리를 사라고 하는 것인가? 코러스들의 이상한 요구는 프로젝트의 시작이자, 규칙이나 이 규칙은 언제나 바뀌고 다시 리셋될 것이므로 이 시작을 놓쳤다고 해서 문제 될 것 또한 없다.⁶⁸⁾

무대 위에 프시케와 쿠피도가 나와 연기를 하고 있으나. 그들은 아풀레이우스의 이야기 속 인물과 실제 배우로서의 현실 속 인물을 왕래하고, 무대 위에서 ‘4의 벽’을 의식한 듯 연기를 하다가도 객석과 눈을 맞추고 자신의 고민을 털어놓는 대상으로 관객을 지목하는데, 이 안에서 의도된 것은 없으며 “무엇을 의미화할 것인가에 대한 최종 결정권은 오로지 관객”에게 있다. 아풀레이우스의 소설이라고 하는 서사적 전망과 기대가 없을 수는 없지만, 계속 해체되는 서사 안의 모든 빈 공간은 관객이 제시된 규칙 안에서 메워야 한다. 그 원리와 규칙은 항상 존재하지만 변경될 수 있다. 그것은 개발과 발전과 변경이 가능한, 언제든지 부수고 다시 세울 수 있는 보조적 수단이기 때문이다.

이경미는 이를 눈과 몸의 인터랙션이라고 설명하며 “하나의 공간과 시간 속에서 보는 자와 보여지는 자 사이의 대등한 인터랙션을 통해서만 가능하다”⁶⁹⁾고 설명한다. 보이는 자와 보여지는 자 사이의 대등한 인터랙션이 이뤄지는 이상적인 공간을 유하나노프는 극장을 열어 마치 공연의 연습 과정처럼 바꾸는

68) 프로젝트의 처음부터 끝까지 참여했다는 것은 이 5일간의 공연, 각각 4-5시간의 연극작품 관람을 제외하고도, 매일 대중을 위해 드나들이 자유로운 낮에 열리는 모듈 시연회에 참여해야 했다는 의미이다. 모듈 시연회는 그렇다고 연습은 아니다. 유하나노프는 객석에 앉아 있고, 모든 순간에 모듈을 언제든지 중지할 수 있으며, 눈앞에서 실제로 해체가 시작된다. 그리고 같은 날 저녁 7시부터 컴포지션이 시작된다. 컴포지션은 언젠가 모듈이었던 것이며 컴포지션에서도 여전히 즉흥은 지속된다. 그러니 모듈 장면이 컴포지션에서 그대로 진행될 가능성 또한 없다.

69) 이경미, 앞의 책, 45-46쪽.

과정을 통해 가능하다고 설명한다. 그러한 공간을 통해 관객이 적극적인 인지 경험에 참여할 수 있다는 설명이다. 여기서 중요한 것은 피날레를 직접 디자인 하지 않아야하고, 창작의 과정에서 눈에 보이는 가시적인 변화를 인정해야 한다. 그럴 때만이 연극-프로젝트의 효과를 최대화할 수 있기 때문이다.

우리들의 관계에 있어 전반적인 원칙은-대표자가 존재하지 않는 것이다. 모든 것은 공개적이다. 우리는 그저 벽을 허물 것이다. 이 실험의 도전은 관객이 살아 숨 쉬는 그리고 보호되지 않은 대화의 증인이며 인지 경험에 참여한다는 매력적이다. 아플레이우스 텍스트의 본래적 성격은 이 경우 극장을 공연연습으로 바꾸는 이상적인 공간이다.⁷⁰⁾

물론 여기서 관객의 적극적인 참여, 즉 우리가 기대할 수 있는 연극의 흐름을 끊고 개입하는 것까지 다다르지는 않는다. 관객들은 여전히 익숙한 연극 관람 방식을 택했으며, 서사의 소실점을 찾으려 했고, 아플레이우스의 텍스트와 무대 위 장면들을 비교하고 그것의 의미장을 파악하는 단계로 나아가려하기 때문이다. 이때 유하나노프와 각각 모듈들의 연출가들은 프로젝트의 참여자로서 그 과정에 개입한다. 유하나노프는 객석의 맨 앞줄에 앉아 공연을 보거나, 무대를 지시하고, 무대 위로 올라가 배우들을 도와주고 객석을 보며 질문하기도 한다.

필자가 확인한 공연에는, 공연이 저녁 11시를 넘기자 유하나노프는 지하철이 곧 멈출 것 같으니 그만 보고 집에 가자고 관객들에게 제안했다. 그러나 사람들은 움직이지 않았다. 습관적인 신념은 그들 스스로가 연극 공연이 끝나야 일어날 수 있다고 생각하기 때문이다. 또 하나의 예는, 유하나노프가 공연 도중에 관객들에게 극장 안뜰로 나가자고 부추긴다. 그러나 몇몇 사람들을 제외하고는 극장에 남았다. 관객들의 혼란은 계속된다. 거리에 나온 유하나노프가

70) <https://www.culture.ru/events/103887/vstrecha-zolotoi-osel>(검색일: 2020.02.01)

그들을 계속 나오라고 하는 장면이 실시간으로 무대에 투사된다. 그는 자신과 함께하자고 계속 조르고 유혹하나, 다음 장면을 기다리는 대부분 사람들은 객석에 앉아있었다. 이후 몇몇 관객들은 객석을 빠져나가 유



그림 8 <황금당나귀> 모듈

하나노프와 합석했고 그것을 실시간 투사되는 영상을 통해 객석에 남아있는 관객들이 확인을 하는 과정이 지속된다. 연출은 장면을 중단하고 나의 생각이 공연의 주인이 되는 방식을 지속적으로 무대 위에 전시함으로써 눈앞에 벌어지는 것들이 하나도 계획된 것 없다는 것을 강조했다. 그러함으로써 관객이 모두 생각의 저자가 되길, 그래서 텍스트를 자신의 것으로 다루기를 바란다. 배우가 텍스트와 일대일로 남겨져 자신의 모든 가능한 존재의 기술로 작업의 공간에서 직관적으로 행동하는 것처럼, 어떤 스타일의 부재처럼 느껴지지만 그것의 본질이 어떤 통합에 있지 않음을, 그래서 우리는 그저 밀레투스식의 편지를 다양한 품종과 속성의 언어로 받아들여야 함을 지속적으로 깨우치는 방식을 연출가 스스로가 하나의 견본으로 제시하는 것이다. “하나의 내러티브, 즉 소실점을 중심으로 위계적 질서를 갖추고 배열된 전통적 연극의 시각장”⁷¹⁾과 달리 소실점을 애초에 설정하지 않음으로써 복수의 소실점을 여는 연출가는 “설명하려는 본래의 욕망을 거두고, 관객의 시선을 통한 무대와의 인터랙션을 가장 최대치로 끌어올릴 수 있는 연출적 전략”⁷²⁾을 직접 퍼포먼스에 참여하며 가장 능동적이고 무한한 잠재력을 가진 프로젝트의 참여자로 나서는 중이다.

‘새로운 과정성의 연극’을 이론으로 접하던, 혹은 연극-프로젝트에 직접 참여

71) 이정미, 앞의 책, 45-46쪽.

72) 같은 책.

를 하던 연극적 규칙이 처음부터 끝까지 일관되지 않았다고 하는 것은 마치 일상과 같은 엔트로피가 종잡을 수 없을 만큼 증가할 수 있다는 우려를 낳는다. 실제 유하나노프의 작품에서 이 엔트로피는 매번 존재하고, 가늠할 수 없었고 그



그림 9 <황금당나귀> 도시 컴포지션

러한 것에 익숙지 않은 관객들의 불안과 물이해는 있어 왔다. 연출가에게 연기에 대해 지적받던 여배우의 부모는 객석에 앉아 울음을 터트렸고, 연극학교에 다니면서 4개 국어를 하는 자신의 지적 재능이 아무런 쓸모가 없다는 사실에 참혹했다는 한 여배우의 토로는 역할을 빠져나온 현실 속 인물이었다. 그러나 어쩌면 유하나노프는 이 엔트로피의 증가를 노리고 있으며, 이것이 확장되고, 그래서 전개되는 과정에서 얻을 수 있는 어떤 생명력을 목적으로 하고 있다는 생각이 들기도 하다. 엔트로피가 쌓이고 와해되고, 그리고 규칙이 섰다가 사라지고를 반복하면서 어떤 변화와 진화로 나아갈 것이라고 하는 기대는 이 연극의 최종목적지 같은 것이다. <황금 당나귀> 연극-프로젝트의 한 장면에서 유하나노프가 분노를 연기하며 비명을 지르는 배우들에게 “경계가 있어야 하지 않을까요”라고 말하자 객석과 대화가 이어진다. 객석에서 한 관객은 “경계가 반드시 있을 필요는 없다”고 유하나노프의 뒤를 이어 말했고, 이후 이어가는 토론에서 유하나노프는 “아마도 당신이 옳을 수도 있겠다”고 객석의 의견에 지지를 보냈다.

축적되었던 엔트로피가 와해되면서 변화와 진화로 나아간 장면이라고 본다면, 이러한 장면이 <황금당나귀>가 재생될 때마다 가능하리란 보장은 없다. 그러나 그가 이 과정성의 연극에서 결국 목적으로 하는 것은 객석의 저러한 개입

이다. 모든 사람들이 끊임없이 지시하고 즉 연출하고, 모든 사람들이 끊임없이 서로를 관찰하며, 그리고 모든 것이 끊임없이 변화하도록 하는 게임. 이것은 아주 성공적인 재생의 순간에서만 가능한 것이고, 그래서 그것이 중국에 가능할 수 있다면 반복과 무한의 기다림 속에서 연극-프로젝트는 계속될 것이며 이 안에서 “관객은 카리스마 넘치는 연출가보다 살아있는 연극의 주체”⁷³⁾가 될 수 있는 순간에 당도할 것이다. 다비도바는 이 난해한 작품 가운데서 건질 수 있는 것이 오로지 관객의 주체적인 참여였다는 점에서 관객의 역할을 다음과 같이 설명하였다.

<황금당나귀>는 우리 인간 삶의 백과사전이다. 작품 안에서는 모든 간절한 삶의 테마들이 다뤄지고, 모든 가능한 시각적인 예술 장르가 사용된다. 광대, 서커스, 발레 등. (...) 여기서 배우와 관객의 관계는 고도로 살아있으며, 무대와 객석 사이의 경계는 무대와 삶 사이의 경계처럼 투과성이 있다. (...) 게임(연기)의 규칙을 안내하고 그리고 연기의 규칙을 추측하기도 한다. 이것은 열린 작업 공간에서 가장 중요한 것이다. 그것들은 우리가 무대를 그리고 세계를 보는 광학과 마찬가지로 쉬지 않고 변환한다, 그래서 <황금 당나귀>에서 중요한 것은 관객이다. 연극의 주체는 결국 가장 카리스마 넘치는 연출가보다 적지 않게 극을 연출한다.⁷⁴⁾

필자가 2016년 재생된 <황금당나귀>의 참여자였다는 전제 하에, <황금당나귀>의 규칙을 부수고 세우는 과정에서 겪은 참여자로서의 변신의 신화가 있어야 할 것이다. 명징하게 논리적인 설명은 불가하겠지만, 그러니 필자는 2016년 <황금당나귀>의 존재론적 정당성을 즉 필자만의 변신 신화를 아폴레우스의 소셜 속 플롯을 통해 설명할 수 있다. 텍스트에 대한 직관적 인상을 넘어서는 외부적 텍스트를 끌어오면 안 되겠지만 소설을 이미 알고 참여한 연극-프로젝

73) M. Давыдова, op.cit.

74) Ibid.

트에서 이 플롯은 결국 필자가 겪은 변신의 바탕이 될 수밖에 없을 터인데, 이 또한 프로젝트 참여의 출발점이므로 합당하다. 아풀레이우스 신화의 마법은 이시스 여신의 성전에서 벌어지는 당나귀를 사람으로 만드는 맨 마지막 장에 핵심이 있다. 연극-프로젝트에서 이 변신은 애벌레를 나비로 바꾸는 것과 동일하게 여겨졌다. 실제 <황금당나귀>의 컴포지션들에는 애벌레가 나비로 변신하는 과정이 다양한 이미지들을 통해 구현되어 있기도 하다. 이것을 과정성의 연극, 유하나노프의 30년 작품 행보를 미뤄 적용해 본다면, 삶을 예술로, 현실을 신화와 마법으로, 그리고 관객을 배우로, 그래서 언젠가는 우리가 어떤 마법과 같은 변신과 진화를 경험하게 될 것이라는 연습 과정처럼 여겨진다. 결국 그것은 유하나노프의 <동산>에서 보았던 불멸의 희망이 아닐까.

이 생각이 확고해지기 위해서는 여전히 생각이 발아해 가는 귀납적 놀이가 추가되어야 할 것이다. 그러나 아풀레이우스 텍스트로부터 가지고 왔던 그렇지 않던, 모든 장면들이 소설에 대한 선언적 분석이 불가능한 이 프로젝트 안에서는 합당하고 유효했던 것처럼, 필자의 생각 또한 합당하다. 다른 공간과 시간 안에서 <황금당나귀>는 다시 새로운 귀납적 놀이를 시작하게 될 것이다. 그리고 그곳에서 발아하는 생각은 또 다를 것이므로 이 또한 선언적일 수는 없다.

5. 결론

연출가 유하나노프는 페레스트로이카를 전후로 만들어진 수많은 혁신적인 반문화 단체의 핵심 멤버였다. 그는 레닌그라드 최초의 독립 발레 컴퍼니의 공동 창립자였으며, 본 글에서 언급한 <극장 극장>은 정부의 지원을 받지 않겠다고 선언한 최초의 독립 민간 연극 단체였다. 소비에트영화의 지배적인 창작구조를 거부하고 자유로운 영화연구의 대안으로 자리매김한 ‘평행영화’ 운동의 창시자가 유하나노프라는 사실을 아는 사람은 많지 않다. 그리고 1988년에 설립되어 지금까지 지속하고 있는 개인 연출스튜디오의 역사도 30년이 넘었다.

그의 반문화운동이 페레스트로이카를 동력으로 한 포스트소비에트 사회로의 전환을 설명할 수 있는 의미심장한 행보였음에도 불구하고, 그의 연극이 부조리하고 어렵고 모호하다는 이유에서 평단의 주목을 받지 않고 흘러간 것은 안타까운 일이다. 본 연구 과정에서 초기 그의 작품에 대한 리뷰는 거의 찾아볼 수 없었다. 이러한 상황에서 2015년 유하나노프의 엘렉트로극장스타니슬랍스키의 예술감독 임명이 시사하는 바는 크다. 유하나노프 30년 연극행보의 재평가라는 거창한 문구를 부여하지 않더라도, 동시대 러시아연극의 전반적 지형 변화의 예시로 언급해야 마땅하다.

유하나노프의 제도권 연극으로의 입성은 동시대 극장환경의 변화와 함께 무엇보다 붕괴된 무대를 해체하는 과정에서 대두된 새로운 관객의 등장과도 밀접한 관련이 있다. 의심할 여지없이 <극장 극장>, <동산>과 같은 ‘연극-프로젝트’가 관객들에게 공개되었을 때 당시 관객들은 이 작품 속에서 무엇을 해야 할지 자신의 역할 규명 자체에 대해 혼란을 느꼈다. 소수의 관객을 위해 공연되거나, 전체 참여자가 곧 전체 퍼포머들이기도 했던 당시 유하나노프의 공연은 그러한 관객 참여와 인터랙션이 이론처럼 실제 공연에서 반영되지 못한 결과이기도 했다. 그래서 <동산>과 같은 경우에는 프로젝트 기획단계에서와 달리 배우들의 교육적 맥락에서 이해되기도 했다. 그런바, 엘렉트로극장스타니슬랍스키에서의 최근 유하나노프의 작업들은 새로운 관객의 등장에 힘 입어 그가 한정된 극장 공간 안에서도 새로운 과정성의 연극을 실험하고 실천할 수 있는 기회를 마련했다는 점에서 의미를 가진다. 연극의 본질에 대한 고민으로부터 출발해 그것의 존재론적 숙의과정의 결과가 동시대연극의 다양성을 만들어왔듯, 유하나노프의 연극들은 동시대 러시아연극이 반복적 자기지시성의 궤에서 벗어나도록 하는 자극제로서의 역할을 여전히 수행하고 있는 중이다.

참고문헌

- 레만 한스 티스, 김기란 옮김, 『포스트드라마 연극』, 현대미학사, 2013.
- 슈레더 프레드 E. H. 외, 노승영 옮김, 『대중문화의 탄생』, 시대의 창, 2017.
- 아플레이우스 루키우스, 송병선 옮김, 『황금당나귀』, 현대지성, 2018.
- 이 가세트 오르테가, 장선영 옮김, 『대중의 반역』, 누멘, 2019.
- 이경미, 「디지털 미디어 시, 공연의 커뮤니케이션-participation은 interaction」, 『드라마 연구』 44, 한국드라마학회, 2014.
- 임수진, 「해방된 관객-불일치의 미학이 증언하는 관객의 역설」, 『한국예술연구』 20, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2018.
- 장정, 엄명용, 「예술작품과 관객참여: 관객이 경험하는 역할 전이의 순환성을 중심으로」, 『문화산업연구』 18(1), 한국문화산업학회, 2018.
- 전정옥, 「신검열 시대와 극장의 정치학-키릴 세레브란니코프와 고골센터를 중심으로」, 『드라마연구』 59, 한국드라마학회, 2019.
- _____, 「포스트소비에트 연극의 새로운 극장시대-연극적 코스모폴리타니즘과 프로젝트연극시대의 개막」, 『한국연극학』 73, 2020.
- _____, 「포스트소비에트 연극과 새로운 관객」, 『한국예술연구』 27, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2020.
- 허순자, 「이머시브 연극(Immersive Theatre) 장소성과 관객의 공간 이동성-편치드링크의 <슬립 노 모어>를 중심으로」, 『연극교육연구』 29, 한국연극교육학회, 2016.
- 친친, 조정형, 「뉴미디어 아트 장르 중, 체험형 이머시브 인터랙티브(Immersive Interactive) 작품 속에 표현된 인터랙티브 내러티브(Interactive Narrative) 특성에 관한 연구」, 『기초 조형학연구』 97, 기초조형학회, 2020.
- 피셔-리히테 에리카, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학-현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』, 문학과 지성사, 2017.
- Бавильский, Д. “Борис Юхананов: Сад неуничтожим”, *взгляд деловая газета* 2008.07.10. <https://vz.ru/culture/2008/7/10/185416.html>(검색일: 2020.02.01.)

- Давыдова, М. “Купи слона!”, *Colta.ru*, 2017.06.30.
<https://www.colta.ru/articles/theatre/15284-kupi-slona>(검색일: 2020.02.01.)
- Зинцов, О. “Электротheater Станиславский сделал из осла слона”, *Ведомости*, 2016.10.06.
- Зинцов, О. “Театр.doc прошел зимний путь с Неявными воздействиями”, *Ведомости*, 2016.12.04.
- Калиниченко, К. “Всеволод Лисовский - о ростовском спектакле с выходом в город”, *cityreporter.ru*, 2016.11.28(검색일: 2020.02.15.)
- Матвиенко, К. “Золотой осел. Разомкнутое пространство работы”, *Gazeta.ru*, 2016.11.18(검색일: 2020.02.15.)
- Павленко, А. “Новопроецессуальный метод Бориса Юхананова”, *Театр 2020*, 01, <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12446>(검색일: 2020.02.15.)
- Рубинштейн, А. Богданова, П. “Новый зритель и новые ожидания”, *Современная драматургия*, No 2, 2002,
http://www.smotr.ru/pressa/sd/sd_2_2002_rub.htm(검색일: 2020.03.06.)
- Тараканова, О. “Длина имеет значение. Зачем создаются и что означают десятичасовые спектакли и перформансы длиной в год”, *knife.media*, 2018.12.25. <https://knife.media/durational-art/>(검색일: 2019.02.01.)
- Фридман, Джон. Борис Юхананов в пространстве и времени, *The Scenographer*, 2018.11.02.
- Шанталь де Реддер, “Спектакль окончен. Да здравствует спектакль!”, *Positif*, 1989.12.
- Шимадина, М. “Вернувшиеся и ещё 10 интерактивных спектаклей”, www.teatral-online.ru, 2016.12.19(검색일: 2020.02.15.)
- Юхананов, Б. “Некоторые замечания к семиотике видео”, *Синефантом* 1988. No. 10. <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=883>(검색일: 2020.2.21.)

Юхананов, Б. “<Монрепо> воспоминание”,

<https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=883>(검색일: 2020.02.21)

Юхананов, Б. *Разомкнутое пространство работы* Дацзьюбао, МИР, 2012.

Юхананов, Б. *Золотой осел* *Разомкнутое пространство работы* М, 2019.

<https://www.culture.ru/events/103887/vstrecha-zolotoi-osel>(검색일: 2020.02.01)

<https://www.thescenographer.org/john-freedman-boris-yukhananov/>(검색일: 2020.02.01)

<Abstract>

Liberation from the Sealed Stage

-The New Public of Post-Soviet Plays and Yuhananov's New-processuality Work

Jun, Jung-Ok (College of Liberal Arts, Sangmyung University)

The history of the play has been the process of separating the stage from the audience and sealing itself. The perspective device of the proscenium stage made during the Renaissance was designed for the audience's illusion on the performance space. Since then, reproduction has been a key issue in theater creation. The sealed stage worked on various ways to create an illusion to believe that the audience was real. Appearing with a 19th-century realism play, the box stage seemed to succeed in completely separating the stage from the audience through the fourth wall. But the process of sealing the stage from the audience triggered a move to liberate the sealed stage back into the square, or life. We can easily see that it was the dialectical evolution of theater in the 20th century through the experiments and innovations of theater in the last century. It was around the political and social upheaval of the perestroika when movements were detected that could become a new ignition point for contemporary Russian plays in doubt of the customary boundaries between the stage and the audience, though it was not as much as the result of avant-garde artists in the 1920s. In addition, the new theatrical public-audience, who appeared in the post-Soviet society, was the ultimate reason for the Russian play to have the problem of liberating the sealed stage. It is also true that the recent emergence of notable performances, where new theatrical public-audience ready to transform themselves into active creators are made to actively participate in the process of liberating the sealed stage, seems a bit late

compared to Western Europe's aspects. But this is worth more than a physical change when viewed in the context of Russian theater history as the mainstay of modern theater history for 100 years, with the keywords of the Moscow Arts Theater that is a symbolic space, a sealed stage, a realistic play, and a director-centered play. Based on the analysis of the public that emerged as the new consumer of Post-Soviet plays, this study will look at the process of dismantling the sealed stage triggered by them and study how the problems of audience participation and mutual communication are developed in the contemporary Russian play. The major object of the study is Yukhananov's recent work, which proclaims a creative method called a play with a new process, along with the opening of the Stanislavsky Electrotheatre, and makes the audience the subject of the play-project a key research. Further, the study will examine instances of breaking up the sealed stage of the contemporary Russian play brought by the public of Post-Soviet play and analyze the works of Yukhananov before and after the perestroika. This will make it possible to secure a basis for examining a contemporary Russian play in terms of the process of dismantling of the sealed stage.

Key words: Yukhananov, Stanislavsky Electrotheatre, Post-Soviet Plays, new-processuality work, Golden donkey

이 논문은 2020년 5월 10일 투고 완료되어, 2020년 5월 12일부터 6월 18일까지 심사위원이 심사하고, 2020년 6월 19일 편집위원 회의에서 게재 결정된 논문임.