

# 라프호프(Lopuhov)에 관한 연구

---

조 미 송\*

## Abstract

### A Study on the Lopuhov

Cho, Mi-song

As previously studied, we can classify influence that Lopuhov exerted on Russian ballet three kinds as follows :

the 1st : succeed to classic tradition. In the vortex of wars and revolutions, all records of ballet works were lost after Ptipa. Besides principal dancers and artists come to abroad as exiles at that time. Immediately after Revolution, 1917, Russian ballet was almost collapsed. Andthen, Lopuhov founded ballet company and started to restore ballet works with a sense of duty. Without any data, only with his memory and other dancers' help, Lopuhov recovered forms of classic ballet. And he replaced the parts not restored with his own choreography. In this way, "Sleeping Beauty", "Raymonda", "Don Quixote" were remaded. Ballet works performed in these days are based on what Lopuhov restored then. After that, other dancers continued to recover classic ballet. Finally, all works of Ptipa's survived.

Books were published with lost data in England. And classic ballet based on those books was on the stage in England, too. However, Kirov ballet company has kept its position as the best up to now in classic ballet group. And Kirov's renown started from Lopuhov's prompt and resolute will to restoration.

The 2nd enlarged creative ballet sphere. His choreographies had great effect on offspring in two fields. Two fields were music and contents. When other dancers tried to ask and compose only for ballet works, Lopuhov applied all kinds of music to ballet works. He used music for the first time in Russia. His confidence of music was caused by his ability. In fact, he studied music up to musicians' level.

In contents, Lopuhov's choreographies were considerably exceptional. Subjects of his works were liberal and his works were free from any kinds of forms. His ideal and Philosophy were too avant-garde for soviet people to take in. However, passing through dark tunnel called Soviet era, his works has become the textbook to choreographers

---

\* 전 이화여대 강사 및 선화예고 발레부장 역임, 레닌그라드 컨서바토리 석사과정

these days. He attempted various kinds of ballet, for example, symphony ballet, unified play ballet, drama ballet, abstract ballet. And younger choreographers have completed ballet genres above stated.

Though people being too familiar with Ptipa's classic ballet, Lopuhov kept creative works alive. Under the closed and uniform system of communism, he kept creative works alive.

We can say that his liberal mind and passion is too precious.

The 3rd : set up ballet as a study. Lopuhov taught music with his whole heart. And as a result of his effort, Leningrad Conservatory was founded. Moreover, he made George Balanchine and Boris Afman world famous choreographers. H. Baiarchikov and N. Dolgusin were the first graduates of choreography school. H. Baiarchikov is now a director of Maly theater and N. Dolgusin is a director of arts theater at Conservatory. They have kept the balance of the classic of Mariinsky. Teaching method school graduates, Korgapkina and Komleva is leaders of Mariinsky theater. And, a theory school graduate, famous critic, Dunaevskoi has led dance group in Petersburg.

In former days, Russian ballet society emphasized stage-play only. However, Conservatory ballet school has produced various kinds of dancers majored in ballet history, music, stage set, costume, etc.

Ludmila Andreevna Linkova, a professor of Conservatory and Culture University, critic of ballet says that Lopuhov was the genuine reformer who had a tremendous impact on Russian ballet circle, and even if his achievements and works were not reported abroad at all as a typical victims of the Soviet era, the truth would be brought to light in 21c. We, critics think that Lopuhov was the genuine reformer who was placed after Noverre.

Lopuhov accomplished great achievements but his his life was not easy. His continuous experimental spirit and strong workmanship were often turned away. And he was prosecuted as the result of the Russian Revolution as typical victims of oppressions of Soviet era. But he never yielded to pressure. His genuine artistic spirit reconstructed ruined Soviet ballet in Soviet era and blossoms on all sides in Petersburg these days.

## I . 서 론

러시아 발레는 18세기 뽀뜨르(Piter) 대제의 유럽을 표방하는 개방정책의 일환으로, 황실의 정책적인 지원을 받으며 시작하게 된다. 이후 왕정정치가 끝날 때까지 변함 없는 정책지원으로 급속도로 성장하게 된다. 프랑스학과와 이태리학과를 중심으로 하여 테니쉬 학파의 발레까지 흡수한 러시아 발레는 자신들의 민속무용을 가미한 러시아 발레를 탄생 시키며 세계 최고의 발레국가로 발전한다. 여기에는 러시아의 부흥이 큰 몫을 차지하게

된다.

1730년 페테르부르그로 초청된 프랑스 무용교사 장 밥티스트 랑데(Jean Baptiste Lande)로부터 1900년도 초 마리우스 프티파(Marius Petipa)의 은퇴까지 약 250년이라는 세월을 변함 없이 외국의 최고 무용가들을 초빙하여 장려했다는 사실은 경이로운 일이라 할만하다. 그러한 노력의 결과 프랑스인, 프티파 라는 거장을 통해 러시아에서 고전주의 발레의 완성을 이룬다.

그 세월 동안 사회구조에도 조금씩 변화가 있어 처음 황실 소유의 예술 단체들이 귀족들에서 서민들로의 참여가 가능해 졌으며, 그 영향은 당연히 작품 소재의 변화를 가져왔다. 처음 신화나 신들을 다룬 소재에서 황실의 황녀나 왕을 위한 영웅적 소재로, 그리고 19세기에는 일반인들이 극이나 발레에 등장하기에 이르렀다. 그러나 아직 많은 예술의 소재는 유럽 표방에서 벗어나지 못하였고, 여전히 이태리 오페라와 유럽 배경의 발레가 성행하였다.

18세기가 서구 유럽 문화의 모방과 교육의 시기라면 19세의 러시아 예술은 창조와 독창의 시기로서, 연극, 발레, 오페라는 시간이 갈수록 국가적 지원과 대중의 관심을 끌었다(김현택 역, 1982:89). 특히 글린카 이후 러시아의 국민주의 음악가들의 영향력은 여러 예술분야에서도 괄목할만한 것이 되었다. 이러한 배경에서 성장한 젊은 예술가 그룹들은 새로운 것과 러시아 민족적인 것에 눈을 뜨기 시작했고, 몇 백년 동안 지배받아 온 유럽 예술로부터 자신감을 갖기 시작했다. 이 때, 프티파의 은퇴이후, 러시아 안무가 미하일 포킨(Mikhail Fokine)과 세르게이 파블로비치 디아길레프(Sergei Pavlovich Diaghilev)가 이끄는 발레투스(Ballet Russes)가 형성된다.

발레투스는 러시아에서보다 파리에서 큰 호응을 얻게 되어 프랑스로 이주하게 되며, 유럽의 발레계를 주도하게 된다. 이후 프티파라는 절대적 인물에게 50년 이상을 길들여진 러시아 발레는 프티파 은퇴 후 공백기에다 유능한 무용가들의 파리 행으로 방황 기를 맞이한다. 이어진 1917년 레닌 혁명으로 많은 예술가들이 외국으로 이주하고, 발레 자료들을 분실 당하며 러시아 발레는 파국으로 치닫고 공연을 할 수 없는 지경에 이른다. 안무가와 유명 무용수들의 이주는 발레 작품에서 춤출만한 무용수의 부재 뿐 아니라, 작품 자체를 기억하고 연출할 수 있는 사람들이 없기 때문이다.

이 시기에 발레단의 안무가와 디렉터로 등장하는 인물이 표드르 바실리에비치 라쁘호프(Fyodor Basilievich Lopuhov)다. 라쁘호프는 젊은 나이 중요한 인물이 되어 이 어려운 시기의 러시아 발레를 이끌며, 소실될 뻔한 발레 레퍼토리를 복원하고 끊임없는 창조로 창작발레의 기틀을 마련하여, 오늘날 러시아 발레가 정립할 수 있는 기틀을 마련한다. 하

지만 라쁘호프에 관한 자료는 러시아 이외에는 거의 찾아볼 수 없을 정도로 희박하며, 페테르부르크 내에서도 근래에 들어서 라쁘호프에 관한 연구가 활발하게 이루어지고 있다. 소비에트 시절 모든 정보와 교류를 단절했을 뿐 아니라 정부와의 갈등으로 라쁘호프의 공연활동에 제약을 받았기 때문이다.

본 연구의 목적은 레닌 혁명 이후 발레역사에서 차단된 초기 소비에트 시대의 대표적 무용가 라쁘호프의 작품과 업적을 통해서 그가 러시아 발레에 어떠한 영향을 미쳤는지 연구하는 데에 있다.

연구 방법으로는 러시아 발레의 역사적 배경, 라쁘호프의 생활과 창작의 개관, 그의 업적과 작품 등을 문헌연구를 중심으로 고찰했다. 현재 우리나라에 있는 발레사의 자료들과 연구들이 미국이나 유럽 등의 시각에서 비롯된 것이 많은 것에 비해 본 연구는 특히 페테르부르크의 발레학파의 연구자료와 인터뷰를 통한 증언을 참고로 하였다.

## Ⅱ . 러시아 발레의 발생과 발전

러시아 발레의 시기는 보편적으로 발레의 발생, 19세기 초기 발레, 프티파의 고전주의, 소비에트 발레로 나눌 수 있다.

### 1. 발레의 발생

러시아 발레의 발생은 민족적인 특성과 세계사적 측면에서의 역사적 배경, 종교, 샤머니즘 등의 영향에 따라 다양한 측면에서 찾아볼 수 있다. 하지만 본격적인 발레도입의 시기는 18세기 초 뽀뜨르 대제의 시대라 할 수 있다. 뽀뜨르 대제의 정치철학의 근간은 유럽문화의 도입과 표방을 위한 개혁이었다. 개방정책에 대한 반대로 어려움에 봉착한 적도 있지만 강력한 지도력으로 당시의 러시아의 수도 페테르부르크를 유럽에서 가장 문화적 도시로 이끄는 데 성공하게 된다. 뽀뜨르 이후 안나 이바노브나(Anne Ivannovna), 엘리자베스(Elizabeth), 에카테리나(Catherine) 2세에서 니콜라이(Nicolai) 2세에 이르기까지 변함 없는 그의 유럽 표방 문화정책으로 일관되었기 때문이다.

이 시기의 러시아는 발레뿐 아니라 음악 연극 등에서 주로 유럽인들에 의해서 모든 공연이 성사되었다. 아직 발레라는 분야가 음악이나 연극으로부터 독립되지 않고 하나의

연극 작품에 음악과 연극, 무용, 마임이 함께 공생하던 시기였기 때문이다. 외교관들은 외국에서 훌륭한 예술가들을 초빙하는 데 많은 노력을 기울였고, 독일 이태리 프랑스 스웨덴 등지에서 예술가들이 모여들었다. 저명한 연출가를 초빙하는 것과 더불어 작가, 작곡가, 안무가와 무용수를 함께 인솔한 대 부대가 이동해왔다. 이후 초빙 인사는 지도자 분야까지 확대되며 페테르부르크는 유럽인의 예술무대의 장이 되었다. 좋은 조건의 계약과 공연을 위한 아낌없는 지원은 거의 모든 예술가들이 러시아에서 뿌리를 내리고 생을 마감할 때까지 활동하고자 하는 의욕을 고취시켰다.

프랑스 학파의 장 밥티스트 랑데와 이태리 학파의 푸자노(원명은 안토니오 리날디 Antonio Rinaldi)가 첫 초빙 무용가로 이들은 황실의 개인교사와 더불어 황실의 막강한 지원 하에 안무가로서 교사로서 러시아 발레의 기틀을 닦게 된다. 1736년 이탈리아의 연출가 프란체스코 아라이야(Francesco Araja)와 이탈리아의 연극단체가 페테르부르크에 초대되었고 <사랑과 증오의 힘>(Force of Love and Hatred)이라는 공연을 했다. 연극과 음악 무용이 각 막마다 따로 공연되었으며, 맨 마지막 공연이 끝난 후 극의 내용과 상관없이 발레를 공연한다. 이때 이탈리아에서 온 전문 무용수의 인원부족으로 랑데의 개인 학교의 학생들이 찬조출연을 하게 된다. 학생들의 공연은 훌륭했으며 그 결과 1738년 안나 이바노브나는 황실극장의 설립을 허락하고 랑데가 초대교장이 된다. 최초의 전문 발레 학교이다. 푸자노는 1750년대까지 황실극장의 안무가로 활동했다. 이 두 사람은 각각 교사와 안무가로서 두 가지 역할을 하며 러시아에 정착함으로써, 러시아는 자연스럽게 이태리와 프랑스의 두 학파를 섭렵하게 된다.

예술에 대한 지원과 유럽인의 초빙은 계속되었으며, 1763-1741년 엘리자베스 페트로브나의 통치를 지나 1762-1796년 예카테리나 대제의 시대에 가장 많은 발전을 이룩한다. 1758년 엘리자베스는 오스트리아인 프란츠 길페르징그를(Frantz Gilferging) 페테르부르크로 초빙하였다. 그는 1762년 <아모르와 푸쉬케>(Amour and Psyche)의 안무를 시작으로 발레를 연극, 음악과 접목시켰으며 러시아 민속무용을 연구하고 발레화 하는 중요한 과업을 일깨워준 인물이다(크라소브스카야, 김현택 역, 1979:268-269).

1766년 예카테리나의 이탈리아인 가스페르 안줄리니(Gaspere Angiolini)의 초청은 발레의 또 다른 발전을 예고했다. 그 동안 극의 내용과는 상관없이 관객을 즐겁게 하기 위해서 연극이나 음악의 대미를 장식했던 발레에서 극의 내용을 소재로 안무하는 발레로 발전되었다. 또한 안줄리니는 독립된 발레의 장르를 실현했던 것이다.

## 2. 19세기 초기 발레

18세기를 넘기며 러시아의 번영은 계속되었고 건축술 또한 발달하게 된다. 훌륭한 극장의 건립과 함께 직업발레단의 인기 또한 계속되었다. 18세기가 러시아 예술의 전개부라면 19세기 초기는 발전기이다. 특히 러시아의 정신적 지주, 시인이며 작가인 푸쉬킨(Pushkin)의 등장은 주목할 만 하다. 푸쉬킨은 18세기 말에 태어나 알렉산드르 1세의 통치 말에 유명해졌다. 그의 천재성은 흔히 “고전적”이라고 설명되며 그의 영향력은 언어와 문학을 넘어서서 다른 예술, 특히 음악에 미치게 되었다. 푸쉬킨의 거의 모든 작품이 음악이나 연극, 발레로 만들어진 것을 보면 참으로 그는 러시아 문학과 문화 전체에 영향을 구현했던 것 같다(김현택 역, 1982:76).

1801-1825년은 알렉산드르(Alexandre) 1세, 1825-1855년은 니콜라이 1세의 치세이다. 알렉산드르는 비교적 자유정책을 펼치는 데에 반해, 니콜라이는 전제주의를 택하여 푸쉬킨 등을 치밀하게 통제하기도 했다.

1801년 발레단은 프랑스인 샤를르 루이 디드로(Charles Diderot)가 지휘를 하게 된다. 디드로는 많은 양의 작품을 만들어냈을 뿐 아니라, 엄격한 훈련방법으로 교사로서도 명망을 얻었다. 1802년 <아폴로와 다프니스>(Apollo and Daphnis), 1804년 <플로라와 제피르>(Flore and Zephyre), <아찌쓰와 갈라떼야>(Atcis and galateya)등 신화에서 소재를 찾았으며, 제피르와 플로라 에서는 인간과 신의 사랑을 통해서 인간의 이상을 추구했다. 러시아 생활동안 그는 다른 프로그램으로 통찰력 있게 러시아 댄스와 그들의 발레를 공연했다(크라소브스카야, 1983:332). 디드로는 시대적 요구에 따라 푸쉬킨의 시 <에브게닌 오네긴>(Eugene Onegin)을, 그리고 역시 푸쉬킨의 시를 토대로 한 국민주의의 대표적 음악가인 글린카(Mikhail Glinka)의 오페라 <루슬란과 루드밀라>(Ruslan and Ludmila)등 민족적이고 문학적인 작품의 세계로 안무의 영역을 확대하여 많은 작품을 만들어낸다.

필립 탈리오니(Pilipo Taglioni)와 그의 딸 마리 탈리오니(Marie Taglioni)의 러시아 공연은 관객으로 하여금 낭만발레에 열광하게 하였고, 이후 루실 그랑(Lucille Grahn), 파니 엘슬러(Fanny Elssler), 카를로타 그리지(Carlotta Grigi), 파니 체리토(Fanny Cerrito)등 여성무용수 스타 군을 형성했다. 페테르부르크는 1848-1859년 사이 이들의 파트너였던 쥘 페로(Jules Perrot)를 1859-1869까지 생 레옹(Saint Leon)에 초빙하였다(크라소브스카야, 1996 :312,335). 이 두 사람은 대작 발레의 기틀을 형성해서 프티파의 고전주의 완성을 위한 초석이 된다.

19세기 후반 데니쉬 학파인 크리스티앙 요한슨(Christian Johansson)은 거의 평생을 러시아 발레에 헌신한 인물로 황실 극장 학교에서 지도했다. 제자로는 폴 게르트(Paul Gerdt), 니콜라이 리가트(Nikolai Ligat), 따마라 칼사비나(Tamara Karsavina) 등이 있다. 1890년대는 이태리 학파인 엔리코 체케티(Enrico Cecchetti)가 황실 발레 학교에서 지도를 하여 세계 최고의 교사진에 의한 최고의 무용수들을 배출해냈다.

이렇듯 이 시기는 거의 모든 교육과 안무는 유럽인들이 담당하고 있었으며, 만약 그들이 길러낸 러시아 무용수 중에 훌륭한 무용수가 있다 하더라도 대우에 있어서는 유럽에서 초청되어온 인물들에 비해 현저하게 낮은 대우를 받았다.

### 3. 프티파의 고전주의

마리우스 프티파는 러시아뿐 아니라 세계 발레역사에 하나의 종지부를 찍게 되는 가장 영향력 있는 인물로 고전주의 발레의 완성을 이룩한다. 1847년 황실극장의 무용수로 페테르부르크에 첫발을 내딛는다. 평생을 페테르부르크의 극장에서 보낸 그는 황실극장을 위해 70여 개의 작품을 안무했으며, 36편의 오페라 발레를 안무했다. 1862년 <파라오의 딸>(Daughter of Pharaoh)을 시작으로 오늘날의 대표적 고전 물인 <백조의 호수>(Swan Lake), <잠자는 미녀>(The Sleeping Beauty), <라 바야데르>(La Bayadere), <레이몬다>(Reymonda), <해적>(Le Corsaire), <돈키호테>(Don Quixote) 등이 모두 이 시기에 탄생되었다.

<백조의 호수>의 2막, 4막과 <호두까기인형>(The Nutcracker)의 안무자 레프 이바노프(Lev Ivanov)는 주로 프티파의 조안무 역할을 담당했으며, 자신의 이름으로 많은 작품을 남기지 못했다. 음악성이나 안무 능력으로 봐서는 수준 급인 그가 자신의 작품을 남기지 못한 데에는 사실 러시아 인이라는 편견에 피해를 본 측면이 있다. 당시 상황은 모든 주도권과 우대권이 유럽 초청인사에게 먼저 있었기 때문이다. 프티파의 시대에는 발레극장, 발레스쿨, 발레음악, 레퍼토리, 관객 등 모든 면에서 확고한 체제를 확립한 사실상 고전발레의 종착점이었으며, 오랜 세월 지속되어 온 러시아에서의 그의 위치는 너무나 큰 것이었다.

1903년 프티파가 은퇴한 후 발레극장은 미하일 포킨과 니콜라이 레가트가 안무가로 활동하게 된다. 요한슨의 제자로 이어지는 레가트는 1896부터 1914년까지 페테르부르크 극장학교에서 가르치면서 아카데미즘 원칙을 세웠으며, 제자로는 안나 파블로바(Anna Pavlova), 따마라 칼사비나, 바슬라브 니진스키(Vaslav Nijinsky), 아그리피나 바가노바

(A.Vaganova), 라쁘호프등의 스타 군이 배출되었다. 그 동안 투자를 아끼지 않았던 교육의 결과로 러시아인 세계적 스타무용수가 배출되는 시기가 도래한 것이다.

한편 발레의 개혁자로 불리는 미하일 포킨은 1907년 <쇼피니아나>(Chopiniana) ; 디아길레프가 파리 공연 때 라 실피드로 발표하였으나, 러시아에서는 쇼피니아나로 사용함과 <빈사의 백조>(The Dying Swan)로 안무가로서 성공하였으며, 이 두 작품으로 안나 파블로바라는 전설적인 발레리나를 탄생시켰다.

1909년 쇼피니아나의 파리공연을 시작으로 발레루트는 무용사에 또 하나의 전기를 이룬다. 세르게이 디아길레프가 이끄는 이 공연단은 처음 러시아에서보다는 파리에서 더 인기와 성공을 이룬다. 그동안 러시아에서 발레 탄생 이후 정책적으로 끊임없이 지원하고 정착한 무용가들이 유럽인들이었다면 이번엔 순수 러시아인들로 구성된 무용수들이 반대로 러시아가 아닌 파리에서 성공하고 파리를 무대로 활약했다는 것은 아이러니가 아닐 수 없다.

디아길레프의 조직력은 대단 것으로 당시 러시아에서 가장 유능한 예술가들을 영입하여 초기에 미하일 포킨, 따마라 칼사비나, 안나 파블로바, 바슬라브 니진스키와 작곡가 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky)를 발레단에 합류시킨다. 이후 발레루트는 러시아를 떠나 프랑스에서 본거지를 삼게 되었으며, 1910년 포킨의<세헤라자데>(Seheherazade)로부터 <페르류스카>(Petrushka), <불새>(Firebird), <장미의 정>(Spectre de la Rose)과, 니진스키의 <봄의 제전>(Le Rite Spring), <목신의 오후>(Afternoon of a Faun), 그리고 디아길레프의 마지막 주자 조지 발란신의 <아폴론>(Apollo)등의 주옥같은 작품들을 남기게 된다.

발레루트가 프랑스로 떠난 이후 프티파라는 거장에게 수십 년을 길들여진 러시아는 프티파를 잃은 후유증에다 발레루트에 훌륭한 무용가를 다 뺏김으로써 정체기를 맞이하게 된다. 더구나 1917년 레닌 혁명은 러시아의 생활과 문화 등 모든 역사가 뒤바뀌게 된다.

#### 4. 소비에트 발레

1917년 레닌(Lenin) 혁명으로 소련시대가 열리게 된다. 혁명 후 많은 러시아의 귀족과 사회의 지도계층, 그리고 모든 분야의 유능한 인재가 외국으로 망명한다. 발레 계뿐 아니라 각 예술계의 지도층은 이미 다 빠져나간 후 러시아의 예술계는 커다란 혼란을 겪게 된다. 발레루트로 이미 많은 무용가들이 파리로 이주한 상태에서 혁명 후 유능한 무용가



들의 망명은 초기 소련발레를 거의 마비상태에 이르게 한다.

프티파의 고전주의의 번영의 시기 말 일명 상징주의와 네오클라시즘이 시작된 시점이다. 하지만 러시아 관객들은 아직도 클래식 향수에 젖어있는 시기이기도 하다.

이 혼란의 시기에 라쁘호프가 등장한다. 어떻게 보면 라쁘호프는 운 좋게 이런 혼란의 시기를 타고 등장한 인물이기도 하다. 왜냐하면 당시 그의 나이나 경력으로 보아서 마린스키라는 극장의 안무나 지도자가 되기에는 너무 어리고 경험이 전혀 없기 때문이다.

1920년대 레닌 체제 하에서 소련 예술은 두 가지의 분명한 방향을 제시했다. 하나는 노동자 예술협회가 창립되어 클래식 음악과 서양음악을 반대하고, 순수 러시아 민요나, 노동 음악, 혁명음악을 요구하게 된다. 또 하나는 아방가르드가 발생하여 실험적이고 새로운 음악을 추구하게 된다. 이 아방가르드의 주목적은 혁명주의와 산업주의의 표방이다. 이러한 영향은 음악뿐 아니라 모든 예술에 해당하는 것으로 당연히 무용도 예외가 아니다.

이 시기에는 체육 즉 사람의 신체를 발달시키는 운동이나 올림픽 경기 등이 발전을 하게 되며, 집회를 상징하는 행진곡이나, 공장에서 기계 돌아가는 느낌의 기계 음과 기계처럼 움직이는 동작과 기교가 발달하게 된다.

1923년 레닌이 사망 후 스탈린이 서기장에 임명된다. 1928년 스탈린이 채택한 국가경제 발전을 위한 5개년 계획은 러시아를 농업국가에서 공업국가로 전환시키겠다는 것이다. 산업의 노동력 수요와 교육기구의 통합은 거의 모든 형태의 학교교육에 직업적 성향을 띠게 하였다. 영웅적 희생의 분위기를 조성하고 사회주의 건설 시도를 위한 비정한 물질주의를 숨기기 위해 모든 선전 자원들이 동원되었다. 그 추진은 무자비했고 더구나 그 속도는 살인적인 것이었다. 모든 업무, 과학과 기술, 예술과 문학에서의 법은 당의 노선에 근거를 두었다. 사형에 처해질 범 죄는 당 노선으로부터의 이탈이었다. 그 다음으로 용서받지 못할 범 죄는 외국의 예에 대한 찬양이었다(박태성 역, 1991:374).

1932년 모든 예술조직의 장악과 통제를 위해 '소련연방 예술협회'로 통합한다. 예술의 근간인 창작의 자유마저 박탈한 것으로, 러시아 예술사이래 가장 악랄하고 어두운 시기이다. 이 시기는 주제나 내용 면에서 당의 선전을 목적으로 하는 포스터 발레가 주를 이룬다.

페레스트로이카 이후 소비에트 공산 정권이 붕괴된 지 10여 년이 지난 오늘날 러시아에서는 몇 가지 현상이 일어나고 있다. 하나는 소비에트 시절의 영웅적 주제나 당의 선전 포스터용 작품 등 소비에트의 잔재가 느껴지는 어떤 작품도 무대에서는 물론 자료도 남아있지 않다는 것이다. 예를 들어 본 연구자가 아사피에프 음악의 <파리의 불꽃>(The

Flames of Paris)의 전막 발레 공연의 자료를 찾았으나 구할 수가 없었다. 컨서바토리에  
서 러시아 음악사를 담당하는 엘 레나 블라지미르노브나 프랄로바(Elena Blagimirovna  
Flalova) 교수는 자료가 없는 이유에 대해 이렇게 답하였다. “현재 러시아 국민의 정서  
는 소비에트 말만 들어도 분노가 일어난다. 당시 공산당이 주관했던 작품들은 사장될 수  
밖에 없는 실정이다. <파리의 불꽃> 또한 비록 프랑스가 배경이기는 하지만 혁명의 영  
웅을 주제로 한 작품이기 때문이다. 당시의 많은 자료를 불태우고 없앴기 때문에 음악악  
보도 구할 수가 없다. 이 자료들의 수집은 앞으로 우리가 해야 할 임무이기도 하다. 그리  
고 실제로 자료들을 복원하고 찾기 위한 많은 노력을 하고있는 중이다.”

또 다른 현상은 역사적 평가에서 문학이나 미술 음악 연극 등의 다른 예술에 비해 발  
레가 더 발전했다는 평가를 내리고 있는 것이다. 이 시기는 모든 올림픽 종목이나 체육이  
가장 육성될 때로 신체 개발 정책에 힘입어 발레도 체육의 영향을 받았기 때문이다. 그래  
서 이때부터 아크로바틱한 동작이 많아졌으며 라쁘호프의 아다지오 또한 거의 곡예에 가  
까운 부분이 등장한다. 기교적 동작을 위한 테크닉은 자연히 발달되었고 무용수들의 역  
량은 향상되었다. 그러나 클래식 전통을 이어온 노 무용가들은 발레의 스포츠 화에 우  
려와 함께 약간의 거부감들을 갖고 있기도 하다.

오늘날의 페테르부르크 발레는 세 가지의 맥락에서 발전을 거듭하고 있다. 마린스키  
극장과 바가노바 발레 아카데미 라인의 클래식 전통의 명맥과, 창조를 위한 안무가 그룹,  
그리고 이들을 기록 보존을 위한 이론가들이다. 그 어느 곳에서도 클래식 예술철학이 기  
조가 되어있다. 마린스키의 클래식 작품이 그렇고, 특히 컨서바토리의 안무과와 이론과  
는 분명한 라쁘호프의 철학 위에 성장하였다.

### III. 라쁘호프의 생활과 창작의 개관

표드르 바실리에비치 라쁘호프(1886-1973)는 1886년 10월20일 상트- 페테르스부르크  
에서 태어났다. 그의 아버지는 러시아인으로서는 극장의 옷 보관소에서 옷을 맡는 일을 했  
으며, 어머니는 스칸디나비아나 혹은 노르웨이인 이다. 라쁘호프는 기독교 세례를 받았  
으나 스스로를 북방의 이교자라 얘기했다.

형제는 4명으로, 모두 발레역사에 큰 역할을 담당했다. 제일 큰누나는 예브게니아  
(Evgeniya)로, 페테르부르크의 무용학교를 졸업 후 마린스키 극장에서 20년 동안 무용수로

일했다. 표트르 라쁘호프가 둘째이고, 다음 셋째는 여동생 예브게니아 리지야(Evgeniya Ligiya)이다. 리지야는 1891년 출생으로 페테르부르크 극장학교를 졸업했으며, 미하힐 포킨의 제자이다. 마린스키에서 잠깐동안 일하다, 디아길레프의 초청으로 디아길레프 단체의 주요무용수가 된다. 페트류슈카에서 발레리나 역과 미야신의 거의 모든 발레에서 주인공 역을 공연했으며, 블라니슬라바 니진스카의 발레에도 출연했다. 넷째는 남동생 안드레이 라쁘호프(Andrei Lopuhov)로 1898년 출생했으며, 다른 형제들과 마찬가지로 페테르부르크 극장학교 졸업 후 마린스키 극장에서 일했다. 자신의 형 표트르 라쁘호프의 거의 모든 작품에서 훌륭한 캐릭터 댄서 역을 해냈으며, 역사적으로 기록되어 있는 그의 무용작품으로는 2개가 있다. <바취사라이스키 분수>(The Fountain of Bakhchisarai)의 타타르 대장 누랄 리 역과, <로미오와 줄리엣>(Romeo and Juliet)의 미르쿠츠 역이며, 당시 이 역을 가장 잘 소화해낸 무용수로 기억되고 있다.

표트르 라쁘호프는 여성편력이 있어서 생애 많은 여성들이 그의 곁에 있었다. 엘레나 스미르노프(Elena Smirnov)는 첫 여인으로 오랫동안 동거 후, 그녀는 외국에서 거주한다. 공식적 첫 부인은 볼쇼이 극장의 프리마 발레리나 고르갑끼나(H.Golkapkina)로 현 모스크바 발레스쿨의 교장이다. 공식적으로 마지막 부인은 제자 클라라(Klara)로 30세 연하이다. 자녀는 마지막 클라라에게서만 있으며, 손자까지 보게 된다. 손자는 표드르(Pyodor)로 유리 그리고로비치(Yuri Grigorovich)가 세례의 대부이다. 표트르2세 또한 발레를 전공했으며, 레닌그라드 컨서바토리를 졸업했다.

표드르 바실리에비치 라쁘호프는 강인하고 정의로운 성격으로 적당히 타협을 못하는 성격 때문에 현실적으로 많은 우여곡절을 겪게된다.

그는 페테르부르크의 극장학교에서 공부했으며, 여러 선생님으로부터 교육을 받았으나 주 선생님은 니콜라이 리가트였다. 졸업시험 때 <아치즈와 갈라테아>(Acis and Galatea)의 주인공으로 잘 소화해내어 공연사진이 잡지에도 실리게되었다. 특히 캐릭터 댄스에는 많은 재능이 있었으며 군무를 하더라도 그만 눈에 뜨일 정도였다.

발레스쿨 졸업 후 1905년부터 1909년 사이 국립 아카데미 오페라 발레극장(현 마린스키극장으로, 편의상 국립극장으로 사용하겠음)에서 무용수로 활동했으며 연극에도 활동했다. 마린스키에서 계속 군무를 맡자 한계를 느껴 1909년에는 모스크바 볼쇼이극장에 입단, 그리고 1910년에 다시 모스크바의 안나 파블로바(Anna Pavlova) 단체에 입단했으며, 1910~1911년에는 안나 파블로바 단체에서 아메리카 순회공연을 하였다.

1911년 다시 페테르부르크의 국립 극장으로 돌아와 무용수 생활과 함께 안무에 관심을 갖게된다. 이 때에는 특히 캐릭터 댄스(Character Dance)를 잘해서 신문의 비평판을

다음과 같은 그의 캐릭터 댄스의 칭찬기사가 실릴 정도였다. - “전체 군무는 볼품 없었으나 단 한 사람만이 캐릭터를 훌륭하게 무용했다. 그는 바로 라쁘호프이다”(Degen A, Stupnikov I, 1988:132-133).

그는 이 때부터 안무를 시작했으며 특히 여성의 바리에이션을 안무했다. 현재 <잠자는 미녀>의 라일락 요정의 바리에이션(Lilac Fairy Variation)이 바로 이때 안무한 라쁘호프의 작품이다. 원래 라일락 바리에이션은 마리우스 프티파가 자신의 딸인 마리 프티파(Marie Petipa)를 위해 안무했는데, 당시 마리는 50세 정도의 나이로 포인트 슈즈(Pointe Shoes)를 사용할 수가 없어 일반구두를 신고 출연했었다. 라쁘호프 안무의 포인트 슈즈를 착용한 라일락의 첫 무용수는 스미르노프(Smirnov)이다. 자료에는 없지만 초기 라쁘호프와 함께 컨서바토리 무용과를 설립한 캄코바(H. Camkova)의 증언에 따르면 “스미르노프는 라쁘호프와 연인관계로 그녀의 요청에 의해 안무하였다.”고 한다.

1917년 레닌 혁명으로 많은 유명한 예술가와 무용가들이 유럽으로 이주한 덕분에 라쁘호프는 비공식적이었지만, 젊은 나이에 극장의 단장이라는 중요한 지위를 차지하게 되었다. 당시 러시아에서는 많은 무용가들을 잃은 후라서 <잠자는 미녀>, <레이몬다> 등의 대작발레 공연이 불가능했다. 라쁘호프는 기억력이 좋고 모든 클래식 클래식 알고 있었기 때문에 1918년 대작 발레들을 복원하기 위해 발레단체를 만들기 시작한다. 그리고 동시에 새로운 창작작품의 안무도 시작하게 되며 발레구성에 있어서 실험적인 새로운 방법을 모색하게 된다.

이 시기 라쁘호프는 음악에 지대한 관심을 갖게 되며 오케스트라 분석 공부를 시작하게 된다. 그의 음악 선생님은 디아길레프 발레단의 지휘자인 에밀 꾸페르(Emile Kuper)였다. 라쁘호프는 그 기간동안 항상 음악가들과 함께 작업을 했으며, 오랫동안 음악의 악보를 가지고 필하모니에 가서 음악을 들으며 악보를 익혔다. 특히 보리스 아사피예프(Boris Asafiev)와는 절친한 관계였으며, 스트라빈스키를 좋아하는 음악가들의 영향으로 스트라빈스키에 관심을 갖게 된다.

라쁘호프의 클래식 레퍼토리 재구성 작품으로는 1921년 <레이몬다> 1922년 <잠자는 미녀>, 1923년 <돈키호테>, 1926년 포킨의 단막 <아르미다>(Armida), <이집트의 밤>(Night of Egypt), <카니발>(Kanival) 등이 있다.

창작발레로는 다음과 같다. 먼저 1921년 국립극장에서 이고르 스트라빈스키의 <불새>(Fire Bird)를 초연했다. 러시아에서 순수 러시아 소재의 스트라빈스키 발레가 처음으로 선보인 것이다. 유럽에서는 디아길레프 발레단에서 미하일 포킨의 안무가 있으나 라쁘호프는 보지 못한 상태였고, 두 작품은 서로 완전히 다른 버전이다. 포킨이 클래식 전통을

이은 안무라면 라쁘호프 불새는 네오 클래식(Neo Classic)으로 현대적이며, 기교적인 동작과 점프가 많다(A Collection of Learned Paper, 1974:172). 이 시기 소련은 체육이 가장 발달한 시기로 무용에도 스포츠 요소가 결부되어, 불새에서 스포츠 적인 아크로바틱한 동작이 등장하게 된다.

1923년 첫 댄스 심포니(Dance symphony) 작품은 한 장면만 공연했으며, 정식으로 극장에서는 1924년에 공연했다. 이 데뷔작은 작은 책도 함께 출판했으며 이 책에는 댄스심포니에 대한 설명과 함께 줄거리 없이도 무용이 가능하며 오히려 더 많은 표현을 할 수 있다는 그의 무용철학을 실었다.

1924년 통합 극으로 모테스트 무소르그스키(Modest Mussorgsky)음악의 <민둥산 밤>(Night on Bald Mountain)으로 불새 이후 두 번째로 러시아 소재의 작품을 공연했다. 이러한 러시아 소재 작품으로는, 이고르 스트라빈스키 음악의 팬터마임 발레 <바이카>(Baika)와 드라마 안무인 <농노 발레리나>(A Serf Ballet)의 두 작품이 더 있다(Degen A., Stupnikov I, 1988:133-135).

드라마 발레는 30~40년대 소비에트시대에 존재했던 발레로 발레보다는 연극적 요소나 연출이 더 강하게 나타나는 발레이다. 중요한 표현방법은 팬터마임으로 무용은 부차적인 요소이다. 라쁘호프는 이 장르의 창시자로, 계속 마임으로 극을 이끌다가 생활에서 실제로 표현할 수 있는 장면에서만 무용을 사용한다. 30년대 러시아에는 이 드라마 발레만 존재하였다. 왜냐하면 공산정권은 현실주의의 간단하고 쉽게 이해할 수 있는 예술을 표방했으므로, 다른 발레 장르를 금지시켰기 때문이다. 첫 드라마 발레는 1928년 <농노 발레리나>(Krepasnaya Ballerina)이다.

1926년 오페라 발레 <풀치넬라>(Pulchinella)공연과, 1927년 공연된, 3막의 발레 조곡 <얼음 소녀>(Icy Maid)는 안무가로서 큰 행운을 얻는 작품이 되었으며, 이 작품들은 여러 해 동안 극장의 레퍼토리로 공연되었다. 이 공연에서 그는, 무한한 무용세계의 진정한 개혁가였으며 - 노르웨이의 전통무용과 기교적 발레를 대비시킨 새로운 작품을 창작했다(Degen A., Stupnikov I, 1988:133-134). 이 공연으로 라쁘호프는 소연방 영예안무가(RCFCR) 칭호를 수여 받게 된다. 이 칭호는 라쁘호프가 유일한 인물이며, 그 후에는 소련 영예 배우라는 칭호로 여러 사람이 수여 받게 된다.

1923년 <호두까기인형>을 재 안무한 이래 1929년 자신의 언어와 해석으로 새로운 안무를 한다. 거의 모던댄스에 가까운 혁신은 발레 단원들의 반대로 원성이 높아서 이 작품은 2년 만에 사장되고 말았다. 그리고 이 작품이 계기가 되어 그는 마린스키를 사임하게 된다.

1929년 말리 극장에서 라쁘호프에게 발레단체를 만들어 달라고 요청하여, 그는 말리 극장으로 자리를 옮기게 된다. 그 전 말리 극장은 주로 이태리 오페라를 공연하는 음악 극장이었다. 말리에서는 주로 실험적 발레인, 코믹발레를 안무하게 된다. 1933년 드리고(Drigo)작곡의 <해학극>과, 1934년 <코펠리아>로 클래식 발레를 개작한 것이다.

1931년 <볼트>(Bolt)를 안무했다. 이미 말리 극장으로 옮겼으나 국립극장과의 계약이 안 끝난 상태라서 작업은 국립극장에서 국립의 무용수와 함께 한다. 장르는 포스터 발레이다. 소비에트 시대의 대표적인 예술 형식인 선동적이고 교훈적인 포스터로, 마치 70년대 우리나라의 새마을 운동을 연상하면 된다. 발레의 이념은 열심히 일하는 자를 찬양하고, 게으르고 방탕한 자를 비난한다는 교훈이다.

1935년 드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich) 음악의 새로운 안무 작품< 맑은 시냇물>(Light Stream)이 대성공을 거두어, 모스크바 볼쇼이발레 단장으로 취임하게 된다. 처음 볼쇼이에서 성공했으나 스탈린(Stalin) 정권이 작품성향에 부정적 반응을 나타냄으로, 1936년 <진실>이라는 신문에 혹평이 실렸다. 다음 바로 볼쇼이에서 쫓겨나 다시 레닌그라드로 돌아오게 되고, 레닌그라드 발레학교(현 바가노바 발레 아카데미)에서 가르치게 된다. 당시 사람들은 스탈린의 눈에 벗어났음에도, 그가 감옥에 안가고 레닌그라드로 돌아온 것만으로도 큰 행운이라 생각했다.

1917년 레닌 혁명으로 인한 변화 이후, 1930년대 스탈린 체제 하에서 러시아의 예술계는 또 한번의 변화를 겪는다. 1932년 소련 정부의 명령으로 모든 문화예술단체가 사라지게 된다. 모든 사립 단체들은 해체되고, CCCP라는 소련연방 통합단체가 탄생하여 각 분야마다 1개씩의 CCCP 국가단체를 갖게 된다. 정부가 이 단체의 모든 것을 지휘, 통솔하고, 예술의 근본적 창작의 개념까지 지시하게 된다. 모든 예술작품의 주제와 방법, 내용까지 제재했다.

소련 예술계가 가장 암울했던 시기로 소련정부는 자신의 예술 역사를 새로 만들었다.

이 예술계가 추구한 예술철학은 첫째, 모든 예술가들은 사회주의 정부를 위해 일 하는 것, 둘째, 일반 시민들이 쉽게 이해할 수 있는 쉬운 예술이었다. 이상주의나 상징주의보다는 소련 정부의 이념을 전달하는 리얼리즘을 택했던 것이다. 라쁘호프의 안무와 쇼스타코비치의 음악이 소련사회가 원하는 이 두 가지 목표에서 벗어났기 때문이다.

이후 그는 활동의 제한으로 인해서 특별한 작품이 없고, 가끔 극장에서 조 안무로 초청 안무하였으나, 이름은 다른 사람 명으로 사용했다.

1937년 라쁘호프는 레닌그라드 안무학교 발레마스터 코스를 조직했으며, 1941년까지 학장을 역임했다.

세계2차대 전 이후 마린스키에서 다시 그를 초청하였고, 1945~1947년 사이 마린스키에서 일했다. 이때 클래식 발레 레퍼토리를 복원시켰고, 1947년에는 아사피에프 음악에 <봄 이야기>(Spring Fairy Tale)를 공연했다. 그 후 그는 연금생활을 하게 된다.

1956년 다시 마린스키 극장의 초청으로 다시 일을 했으며, 1959년 말리 극장에서 차이코프스키(Peter Ilyich Tchikovsky) 음악에 <사랑의 발라드>(Ballad of Love)를 초연했다(Degen A., Stupnikov I, 앞책:135-136).

1962년 레닌그라드 컨서바토리(Leningrad Conservatory)에 무용학부를 창설했다. 이 무용과가 라쁘호프의 마지막 작품이며, 그는 사망 때까지 이곳에서 일하게 된다. 이 대학의 목표는 미래의 안무가들에게 근본적으로 전문적인 음악교육을 시킨다는 데에 있으며, 그는 최초의 학과장으로 안무와 무용예술과목을 지도했고, 나중에 교수협회장을 역임하게 된다.

1963년 무소르그스키의 <전람회의 그림>(Picture at an Exhibition)이 그의 마지막 안무작품으로, 모스크바스타니 슬라프스카바, 네멘로비차-단첸코(Stanislavckava, Niemenrovicha-Danchenko)극장에서 공연되었다(Lopuhov, 1972:135).

## IV. 라쁘호프의 업적

### 1. 댄스심포니 창조

라쁘호프는 ‘댄스심포니’라는 새로운 무용의 장르를 만들었으며, 이 ‘댄스심포니’라는 단어도 라쁘호프가 만든 용어이다. 댄스심포니는 말 그대로 음악의 심포니와 같은 형식의 발레로, 당시의 발레형식은 없이 심포니 음악에 따라 오로지 춤만 있는 무용(러시아어로 쿼스따야 댄스 ; 깨끗한 댄스)을 말한다. 당시의 발레형식이란 앙트레- 아다지오- 바리에이션- 꼬다로 이어지는 파 드 뒤(Pas de Deux)와 파 탁시옹(P'daction)이 있는 형식을 말한다. 이러한 형식을 유지하기 위해선 반드시 발레 음악을 작곡하였고, 안무가들이 작곡가들에게 형식을 요구했다. 이처럼 발레음악이 따로 존재하던 시절에 라쁘호프는 당시 발레작품으로는 상상을 못했던 일반 콘서트 음악을 처음으로 발레에 사용했다. 순수 심포니에 동작을 붙이는 시도를 한 것이다. 음악에 따른 안무를 시도했으므로 당연히 기존의 파 드 뒤나, 바리에이션 등은 불가능했다. 이것은 발레형식에 커다란 변화를 가져왔고 고전주의 발레형식이 무너지는 계기가 되기도 한다.

라쁘호프의 첫 댄스심포니 작품은 1923년에 한 장면만 공연했으며, 정식으로 극장에서는 1924년에 공연했다. 제목은 <댄스심포니, 우주의 위대함>으로 베토벤(Ludwig Van Beethoven)의 4번 심포니로 안무했으며, 음악의 심포니 발전과정을 빌어 동작의 테마를 발전시키는 특성이 있다. 즉 기존의 작품에서 발레의 줄거리, 마임, 디베르티스망, 바리에이션, 무대장치, 음악 등 모든 요소가 발레작품의 주제를 나타내기 위해 구성된 것이었다면, 댄스심포니는 음악 형식의 전개방식에 따라 테마를 동작으로 전개하는 것이다. 단순히 신체 동작의 테마가 주요요소가 되며 그 외 어떤 요소도 불필요하게 된다. 이것은 라쁘호프의 음악에 대한 지대한 관심으로 볼 때 그의 심도 깊은 음악지식과 음악 분석력에서 비롯된 자연스런 결과라고 볼 수 있다.

발레루트의 탄생은 이미 고전주의를 벗어나 새로운 형태의 무용을 요구하기 시작하였으나 포킨의 발레는 여러 변화에도 불구하고 고전주의 양식을 사용하고 있었다. 푸티파는 물론 초기 발레루트의 작품들은 거의 발레작품을 구상하고 작곡을 의뢰했다. 발레가 우선순위였고 음악은 발레를 위한 부차적 산물이었다. 이러한 역사적 배경에서 라쁘호프의 시도는 발레음악에 대한 개념을 바꾸었다. 그것은 완전히 고전주의 양식을 벗어난 내용 뿐 아니라 일반 음악으로도 발레를 할 수 있다는 신선한 변화를 가져왔다. 그러나 당시 푸티파의 형식에 익숙해진 러시아 관객으로부터는 큰 호응을 얻지 못했다.

이 댄스심포니의 출연자중 게오르기 발라쉬바체(Georges Balanchine : 나중에 조지 발란신으로 바뀜)가 있었으며, 발란신은 1923년까지 라쁘호프 단체에서 무용수로 일하다, 이후 유럽 공연을 계기로 디아길레프 단체로 이적하게 된다. 네오 클래식주의 기수로서 발레계에 큰 획을 그은 발란신은 이미 이때 스토리 없는 발레와 댄스심포니의 네오 클래식 경험을 했다.

일반적인 발레 역사에서는 조지 발란신의 댄스심포니를 기점으로 신고전주의의 시작으로 보고 있으나 페테르부르크 학파는 분명 댄스심포니의 시작은 라쁘호프라고 여기고 있다.

라쁘호프의 80회생일 축하공연을 기획에 참여했던 컨서바토리 교수이자 평론가인 올가 이바노브나 로자노바(Oiga Ivanovna Rozanova)의 증언에 따르면 다음과 같다. “발란신은 평생 라쁘호프를 스승으로 여기고 있다. 라쁘호프 80회 생일축하 공연 때 발란신이 미국에서 다음과 같은 전보를 보냈다. -내 주위의 사람들은 라쁘호프가 댄스심포니를 만든 첫 번째 인물이라는 것을 알고 있습니다. 1926년 뉴욕시티 발레단의 첫 번째 러시아 공연 때 라쁘호프와 발란신이 상봉하게 되었는데, 공연 중 발란신이 시를 읽다 라쁘호프를 발견하자 시를 중단하고 라쁘호프에게 가서 무릎을 꿇고 손에 키스를 하여 많은 뼈째



르부르그 관객을 놀라게 했다.”

이 댄스심포니 책을 출판한 한참 후에 미야신(Miiasin)이라는 모스크바 출신 무용가가 유럽에서 댄스심포니를 만들었다. 미야신은 여러 교향곡에다 여러 개의 댄스심포니를 만들었다. 그러나 그 때 유럽에서는 라쁘호프의 댄스심포니와 개혁에 대해서는 전혀 모르고 있었으며, 많은 자료에서 미야 신이 댄스심포니의 창조자로 기록되어 있다. 이에 대해 페테르부르그의 무용 이론가들은 반론을 제기한다. 댄스심포니의 저서가 1924년에 이미 발간되었으며, 미야 신의 유럽에서의 댄스심포니는 그 이후에 만들어졌다는 것이다. 그들은 라쁘호프를 줄거리 없는 발레를 만든 장본인으로 생각하고 있다.

## 2. 종합 극 발레 안무

라쁘호프는 연극과 발레를 통합해서 발레에 연극을 도입하는 실험적 작품의 안무를 시도했다. 중 무용수가 언어를 사용하기 때문에 종합 극이라 칭하였다. 또한 ‘극장 내의 극장’이라고도 불리었는데, 발레무대 안에 또 하나의 극장무대가 있고, 무용수들은 배우로 등장하기 때문이다. 이러한 극적인 안무에는 맨 처음 러시아 극장 무대의 배우였던 스까마로이 라는 배우가 등장한다(Lopuhov, 1998:137). 러시아 초기 발레 때 연극과 발레가 공존하는 시기가 있었지만, 발레작품을 위해서 극을 과감하게 도입하는 것은 러시아에서는 처음이다.

여기서 잠깐 스까마로이를 살펴보면, 9~10세기부터 17세기까지 러시아에 존재했던 악극단을 말한다. 아직 극장이 없었던 시기로, 이시기를 스까마로이 기간이라 한다. 스까마로이의 목적은 다른 사람들을 즐겁게 하는 것으로, 연극, 춤, 노래, 인형극을 종합적으로 공연했다. 서유럽에서 유래되었다고 추정하고 있으며, 13세기부터는 직업단체로 전환하게 되지만 많은 우여곡절 속에서 끈질기게 이어져 오게된다. 스까마로이가 한참 발전할 때에 교회의 심한 반발로 정부의 핍박을 받게 되었으나, 농민전쟁 때마다 스까마로이가 다시 등장, 꽃을 피우게 된다. 17세기 왕의 강력한 권력으로 스까마로이를 금지시켰고, 또 이때 극장의 등장으로 스까마로이가 점점 사라지게 된다.

또한 연극적 요소뿐만 아니라 가수, 배우, 자동차, 조랑말 등, 필요하다면 무엇이든지 그의 작품의 도구가 되었다. 모든 사물은 그의 소재가 될 수 있었고, 어떤 분야도 그의 작품에 용해될 수 있었다. 내용 면에서 보면 발레보다는 모던댄스에 가까운 시도였으며, 당시는 전위에 가까운 그의 자유로운 이념에 관객들은 사랑과 거부라는 이중의 잣대를 갖게되었다.

물론 이사도라 던컨(Isadora Duncan)이후 세계적으로 모던발레의 발전은 빠른 속도만큼이나 무용계에 커다란 영향을 끼쳤다. 그리고 오늘날에는 이미 식상할 정도로 많이 사용되는 표현방법들이다. 하지만 그런 시류에 편승하기 전, 세계와의 모든 문화교류가 차단되고, 표현의 자유가 박탈당한 고립된 당시의 상황을 기억한다면, 그의 시도는 충분한 가치가 있다 하겠다. 당시 라쁘호프가 안무한 종합 극 발레작품은 다음의 3작품이 있다. 첫째, <민둥산의 밤>은 1924년 발표하였으며, 18분 짜리 공연으로 라쁘호프 스스로 대본을 작성했다. 작품의 시작은 음악이 나오기 전에 극부터 시작한다. 무대에 늙은 노인이 등장 큰 소리로 외친다. ‘여기 모여라’-다음 스까마로이가 등장한다.- 다음 노인이 ‘지금 공연합시다’라고 외치고.- 스까마로이가 이교적 성격을 표현한다. 이 교적 성격을 표현하는 중에 이교신이 등장하여 지혜로운 여성을 기다린다.- 다음 지혜로운 여성이 마차를 타고 등장한다(무용수들이 말로 등장 그녀를 어깨에 매고 손으로 바퀴를 굴리며 등장한다). 그리고 작품은 여기서 끝이 난다. 관객들은 황당해 했으며, “관객들은 등장 후 본론을 기다렸으나 아무 것도 없었다.” 라는 평론가의 평이 나왔다(Lopuhov, 1966:26). 라쁘호프는 즐거리를 원치 않았으며 단순히 음악에 따라 작품의 형태를 발전시켰다.

둘째, <폴치넬라>는 1926년에 공연하였다. 이 세 작품 중 가장 훌륭한 작품으로, 원래는 디아길레프(Diaghilev)의 요청으로 스트라빈스키가 1919년에 작곡한 음악이다. 디아길레프 발레단에서 미야 신이 안무했다. 하지만 이 작품 역시 라쁘호프와 서로 못한 상태로 각각의 안무를 했다. 폴치넬라는 이태리의 <델아르트> 코미디에서 나오는 소재로, 이태리의 탈을 말한다. 내용은 모든 여성들이 폴치넬라를 좋아해서 생기는 에피소드이다. 4명의 남성이 폴치넬라를 질투하여 살해하고, 죽었던 폴치넬라가 2~3배나 커져서 나타난다. 4명의 남성이 다시 폴치넬라를 잡아서 죽이면, 폴치넬라는 계속 다른 형태로 변해서 등장하여, 결국 남자들이 사과하고 모든 사람들이 즐겁게 춤을 추며 끝이 난다(Lopuhov, 1966:247).

이 작품은 대표적 종합적 극 발레로, 발레무대에서 언어를 사용하고, 어떤 장면에서는 가수가 등장, 직접 노래를 한다. 당시 전통 클래식 발레에 익숙해져 있는 러시아 상황에서는 이러한 소재나 형식 자체가 가히 혁명이라 할 수 있는 변화였다.

폴치넬라는 대성공을 하게 되는데, 성공의 이유로는 전통 프티파 형식을 사용했기 때문이다. 당시 클래식 열광하는 러시아 인들에게 라쁘호프의 개혁은 너무 혁신적인 것으로서 처음 몇 번의 시행착오 끝에 프티파의 ‘그랑 파’형식 등 무용적으로 발전시키는 무용테마를 사용하여 생소한 발레로 관객들에게 가까이 다가가는데 성공한 것이다.

역사학자 블럭은 그의 저서에서 이렇게 얘기하고 있다. “라쁘호프는 드라마적인 발레

와, 유럽의 테마를 쓰지 않고 러시아의 음악을 사용한 교향악 적인 안무의 선구자이다. 그의 작품 폴치넬라는 컨템포러리 댄스이다. 그러나 그의 교향악적 댄스의 발전과정은 분명 19세기의 클래식 댄스에서 비롯된다”(Blok, 1987:342).

셋째, <바이카>는 1927년 안무했으며, 20분의 짧은 작품으로 모든 등장인물이 가수로 악기를 사용했다. 스트라빈스키는 이 작품을 만들 때 오케스트라가 오케스트라 박스가 아닌 무대 위에 등장해야 한다고 생각했고, 라쁘호프는 스트라빈스키의 의견에 따랐다.

<바이카>도 스카마로이의 부름부터 시작한다. 처음 스카마로이가 등장하여 “여기 모 이자”고 얘기한 뒤 - “우리는 무엇을 할까?”하는 질문을 하면 - “우스개를 합시다”라는 화답으로 시작한다. 그리고 바로 무대에서 옷을 갈아입고 솟여우, 수탉 등을 표현할 뿐 아니라 무대장치도 스스로 표현한다. 가령 울타리를 표현할 때는 모든 무용수가 손을 잡고 연결하여 울타리를 표현한다.

동물들을 놀이를 코믹하게 나타낸 작품으로, 스토리 발레에 익숙해진 관객들은 이해하기 힘든 표현법이다. 무대에서의 모든 것, 가령 무대장치와 도구, 그리고 극이 전개되는 상황까지 모두 무용수가 몸으로 표현한다는 개념은 아주 중요한 것으로 그 이전에는 상상도 못했던 표현방법이라 하겠다.

### 3. 심포닉 발레(Symphonic Ballet) 안무

댄스심포니가 심포니 음악을 사용한 무형식의 발레라면 심포닉 즉 심포니 적인 발레란 일정의 발레형식을 갖고 있다. 전통적 형식의 발레를 위해 발레에 따라 음악을 작곡한 것을 뜻하는 것이다. 가령 그랑 파(Grand Pas)나 빠다시옹의 형식을 갖춘 발레를 의미한다. 예를 들어 <잠자는 미녀>나 <호두까기인형>등은 심포닉 발레이며, 발레안무에 맞춰 음악을 작곡하거나 편곡한 경우를 말한다. 이 교향악 적인 발레의 특징은 라쁘호프가 전체 작품에서 프티파의 형식을 재현했다는 것이다. 처음에는 전통발레형식이 없이 그냥 음악에 따라 안무를 했으나 나중에 다시 프티파 형식을 사용했다. 작품으로는 다음과 같다.

첫째, <얼음소녀>(Icy Maid)는 1927년 초연하였다. <얼음소녀>는 그가 국립극장에 있을 때 설화를 발레로 만들기로 결정했다. 그 전 1923년에 이미 다른 단체에서 이 소재로 안무를 시도했으나 실패했다. 라쁘호프는 이 테마에 관심을 갖고, 스스로 시나리오를 작성했다. 테마는 스칸디나비아 설화에서 발췌했으며, 정확한 하나의 이야기가 아니고, 여러 가지 이야기를 섞어서 만들었다. 음악은 그리그의 피아노 음악을 편곡했으며, 편곡

은 아사피에프와 지휘자 가우크(Gauk)가 함께 했다. 전체 3막 발레로 서곡, 1~3막, 에필로그로 나눈다(Lopuhov, 1966:249).

젊고 아름다운 사냥꾼 '아사크'(asak)와 얼음소녀의 사랑이야기이다. 아사크와 얼음소녀의 결혼식 날 모닥불에 얼음소녀가 녹아서 사라져버린다. 얼음소녀를 찾아 나선 아사크는 매서운 바람에 날려서 죽게된다는 내용이다. 가장 특징적 성격은 얼음소녀로, 얼음으로 만든 여자를 뜻한다. 얼음처녀의 형상은 얼음이고, 얼음의 형상은 추위와 살을 찢르는 날카로움이다. 그래서 그녀의 춤은 커다란 얼음을 깨면 얼음조각이 부셔지는 것을 연상해야한다.

1927년 얼음소녀는 소련체제의 체육육성 방안의 영향을 받은 작품으로 대표적 소비에트 시대의 작품이라 하겠다. 이전의 클래식하고 우아함보다는 기교적인 동작이 많아 파드 뒤는 거의 기계체조의 수준이다.

아사크와 얼음소녀의 듀엣은 따로 이 부분만으로도 공연했으며, 이 듀엣은 기교가 워낙 많아 웬만한 여성무용수는 춤추기가 불가능하여, 이 작품의 첫 여성무용수 문갈로바(Moongalova)가 거의 15년을 혼자 얼음소녀 역을 춤추었다. 그래서 이 작품은 문갈로바라는 단 한 명의 여성 무용수만이 얼음소녀 역을 소화할 수 있었고, 다른 무용수가 시도해 보았으나 불가능하여, 문갈로바의 은퇴와 함께 이 작품도 사라지게 된다.

라쁘호프는 이 작품에서 테마와 자신의 의지를 잘 표현했다. 인간과 자연, 인간과 주위의 상황에 대항, 극복하고자하는 자기긍정의 표현으로 이러한 테마는 폴치넬라에서도 나타난다. 폴치넬라와 주위 인물들의 대립이라면, 얼음처녀는 인간과 자연의 대립이라 볼 수 있다. 그리고 이런 테마는 봄 이야기에서도 나타난다.

작곡가 드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich)가 이 작품을 아주 좋아했다고 한다. 그래서 이 얼음처녀를 공연할 때마다 항상 쇼스타코비치가 있었다고 한다. 쇼스타코비치 또한 소비에트 시대의 탄압의 대상이었고, 탄압 이후 페테르부르크의 영웅이 되었다.

둘째, <호두까기인형>이다. 호두까기인형은 라쁘호프가 두 가지의 형태로 안무하였다. 하나는 1923년 레프 이바노프의 안무를 재안무 한 것이고, 다른 하나는 1929년 새로운 버전의 안무이다. 이 작품은 1929년의 안무이다.

아사피에프의 이론에 따르면, 이 음악은 10~12세의 사춘기 소녀의 정신적 발달과정을 그린 음악으로 유아기에서부터 청년기까지의 성장기를 나타낸다. 이러한 변화 기를 다른 작품은 세계적 어떤 작품에서도 없을 뿐 아니라, 차이코프스키의 재능이 이 과정을 음악적으로 잘 표현하였다.

라쁘호프는 아사피에프와 절친한 관계로 오랫동안 함께 작업을 했고, 아사피에프의 생각과 의도를 잘 파악하고 있었다. 라쁘호프는 안무의 주제를 유년기에서 성년기로의 변화 대신, 여성의 운명을 표현하기로 결정했다. 그리고 작품에다 사회적 요소를 집중시켰다. 제 1막에 등장하는 모든 인형들은 여러 사회계급을 표현했다. 왕의 인형은 왕관을 쓰고, 술병을 든 인형, 병졸 등으로 구분했다. 손님들은 모두 탈이나 마스크 다른 시대의 복장으로 변장을 한 마스카라드를 사용했으며, 말이나 베트맨으로도 변장했다. 베트맨 역에는 소비에트 시대의 유명한 안무가 야콥슨이 출연했다. 라쁘호프는 그 이외에도 여러 부차적인 장면을 만들었으며, 실험적 안무를 시도했다. 가령 무 음악의 안무와 음악의 음조에 따른 무대장치와 무대장치의 활용 등이다.

그의 실험적 시도는 제 1막의 손님들의 춤 장면으로, 무 음악에 시대적 댄스가 선보인다. 모든 손님들이 박수를 치고 박수에 맞춰 각각 한 명씩 솔로를 한다. 솔로들은 약 8분 정도이고 마지막 손님의 댄스에만 음악이 사용된다.

또 다른 시도로 그는 무대도구를 이용하는 방법으로 ‘핑크 왈츠’를 안무했다. 손으로 들 수 있는 사각형 조각판에 여러 가지 색칠을 하고, 판 뒤에는 손잡이가 달려있다. 손잡이에다 줄을 만들어 무용수들이 판 앞에 있다 다시 판 뒤로 숨을 수 있게 사용한다. 모든 판이 무대에 사선을 만들고 무용수가 판을 넘어 그랑제 때를 한다. 그랑제 때를 위해 판이 사선으로 사용된 것이다. 음악의 음조가 바뀔 때는 색깔이 다른 판으로 바뀐다.

또 다른 실험으로 뮤지컬의 요소를 발레에 사용하고자 하여, 눈송이 군무를 뮤지컬 스타일로 안무했다. 라쁘호프의 개념은, 미샤에게 환상보다는 일반 생활 속에서 겪을 수 있는 경험들을 체험하게 해야한다는 것이다. 피날레 왈츠의 절정은 32명의 무용수들이 무대에 바퀴로 등장하는 것이다. 먼저 왈츠를 하고 다음 중국 춤 아라비아 춤 등 극의 성격에 따른 무용이 등장한다.

이 <호두까기 인형>은 국립극장에서 2년 정도 레파토리로 공연했으나, 키로프 발레단원들의 반대가 많아 이 작품으로 인해 라쁘호프는 극장을 그만두는 계기가 된다. 이 작품에 대한 비판이 많았으나, 라쁘호프는 자신의 작품 중 가장 좋은 작품이라 생각한다고 말했다. 당시 클래식 발레 음악에 모던댄스나 다른 형식의 리메이크 작업이 흔하지 않던 시절, 그의 시도가 너무 시대를 앞서가고 전위적이었는지도 모른다.

#### 4. 러시아 최초로 클래식 발레의 복원

20세기 초반 러시아에서는 잦은 전쟁과 혁명으로 많은 예술가들이 외국으로 망명하였

다. 게다가 1917년 레닌 혁명 이후 사회 지도층 인사, 과학자, 예술가들의 외국으로의 대이주가 있었다. 결정적 타격을 입는다. 더구나 마린스키 극장의 자료 보존 담당 니콜라스 세르게예프(Nicholas Sergeyev)는 마린스키의 모든 자료를 모두 가지고 영국으로 떠난다. 세르게예프는 원래 무용가가 아닌 행정가였다. 발레를 몹시 사랑하고 발레를 하기를 원했으나 무용수로서의 신체적 조건과 재능은 부족하여 무용수의 길을 포기하게 된다. 그 후 마린스키에서 행정계에서 일을 했으며, 발레 기보에 관심을 갖게 된다. 기억력이 워낙 탁월하여 모든 안무 기록을 전담했으며, 이때 안무를 공부하게 된다. 그리고 마린스키에서 행정을 하며 동시에 안무가로서도 활동을 시작하게 된다.

1917년 혁명 이후 세르게이예프는 그가 보관했던 마린스키의 모든 자료를 가지고 영국으로 떠난다. 한참 후 그의 가족들이 그 자료들을 출간하였고, 영국에서는 이 자료를 토대로 프티파의 클래식 발레가 재구성되었다. 오늘날 공연되는 유럽의 프티파의 작품은 이때의 세르게이예프의 자료를 토대로 한 것이다.

세계 제2차 대전으로 많은 자료의 분실과 전수 받은 무용수들의 부재로, 전쟁 후 러시아에서는 프티파의 많은 고전 물은 무대에 오를 수가 없었다. 라쁘호프는 작품들의 복원을 위한 노력을 시도했고, 상실한 부분을 안무하였다. 오늘날 우리가 보고 있는 프티파의 작품들은 사실 완전한 프티파의 작품이 아니다. 몇 작품은 라쁘호프의 복원에 의해서, 그리고 이후 계속된 발레 계의 복원 노력에 의한 작품이다.

재 안무는 안무가의 예술성과 관련이 있으며, 라쁘호프는 무엇이 필요한지를 알고 있었다. 즉 바꿀 수 있는 부분과 바꿀 수 없는 부분을 가늠했다. 마임 부분의 변화는 가능하지만, 안무부분은 변화가 불가능하다. 왜냐하면, 댄스 안에는 현상이 있고, 이 현상은 작품의 장면과 직결된다. 만약 마임을 조금 현대적으로 바꾸는 것은 가능하나, 무용 부분을 현대적으로 바꾼다면 무용의 현상이 바뀌므로 전체 흐름이 달라지게 된다. 그래서 전체 안무 자체를 바꿔서는 안 된다. 가령 베토벤 작품을 마음대로 바꿀 수 없듯이, 황순원의 <소나기>를 마음대로 바꿀 수 없듯이, 안무부분은 마음대로 고칠 수 없는 고유영역인 것이다.

만약 발레 작품 중 어느 부분이 상실되었거나 자료를 잃어버려 재 공연이 불가능할 경우에는, 다른 안무가는 반드시 원 안무가의 스타일에 따라야 한다. 그 때 안무가와 훈련교사의 능력을 알 수가 있다. 원 작품의 스타일을 제대로 알고 있는지 여부에 따라서.

라쁘호프는 훌륭한 재 안무가였다. 어느 부분이 뻘뻘파 안무이고, 어느 부분이 라쁘호프 안무인지 구별할 수 가 없을 정도로 그 작품의 스타일을 잘 파악하고 있었다. 그리고 누구보다 음악을 잘 알고 있었다. 그가 대작발레 전체를 재구성할 수 있는 능력의 소유자

임에도 불구하고 자신의 스타일을 앞세우지 않는 것은 그의 안무에 대한 철학을 읽을 수 있는 점이다.

마린스키의 최초 발레 상임 지휘자이며, 컨서바토리 교수인 유리 가말레이(Yuri Gamalei)는 그의 자서전에서 라쁘호프의 백조의 호수에 관해 이렇게 회고하고 있다. “1945년 라쁘호프에 의해 재구성된 백조의 호수가 공연되었다. 라쁘호프는 항상 작곡가의 의사를 존중했으며, 이 작품에서도 원래 작곡된 악보에서 삭제된 부분들을 복원시켜서 새로 안무하였다. 차이코프스키 원안대로 4막의 발레형태를 복원하여, 그에게 증정했다. 내용은 프티파의 원칙과 차이가 없으며, 단지 결말에서 프티파와 이바노프 안무는 오데트와 왕자가 죽음으로 끝나는 반면, 라쁘호프는 두사람 대신 로트바르트(Rothbart)의 죽음으로 결말을 맺었다”(Gamalei, 1999:117).

작품으로는 1921년 레이몬다, 1922년 잠자는 미녀, 1923년 돈키호테, 1954년 백조의 호수가 있다.

## 5. 저서

라쁘호프는 발레 이론에 관한 책을 집필했다. 당시는 러시아의 안무가들이 자신의 예술철학에 대해 책을 쓰는 경우가 거의 없었으며, 당시 유럽의 노베르(J.Novere), 부르농빌(A.Bournonville), 블라시스(K.blasis), 포킨이 책을 출판했다. 무용이론이 전무했던 시절, 책을 저술하여 많은 무용가들로 하여금 철학을 갖게 하였으며, 학문적 연구를 통하여 스스로의 가치를 드높이게 했다.

1925년 <안무가의 길>을 출판했다. 이 책은 맨 처음 출판한 책으로, 댄스심포니의 과제에 대해 설명했다. 또 음악과 무용의 관계는 대등해야한다는 점과, 클래식 댄스와 자유로운 움직임에 대해 기록했다. 라쁘호프는 이 책을 1924년에 썼으나, 출판은 1925년에 개되었다.

1966년 <표트르 라쁘호프 발레, 60년>을 출판하였다. 이 책에서는 주로 라쁘호프의 예술경력과 다른 안무가들의 평가들이 실렸으며, 그의 성격이 나타나 있는 책이다. 가령 어떤 일이나 어떤 인물에 대한 본인의 생각을 기록했다.

1972년 <안무의 비결>을 출판하였다. 이 책에는 레닌그라드 컨서바토리에서 교육했던 강의 내용이 실려있으며, 이 책을 읽으면 어떻게 발레를 만들어야 하는지 개념이 생기게 된다.

## 6. 말리 극장의 창립

1929년 말리 극장의 요청으로, 라쁘호프는 말리 극장으로 자리를 옮기게 된다. 그 전 말리 극장은 혁명 이후 미하일 극장이라 불렸고, 항상 독일 프랑스 등 외국 단체가 일 했다. 외국의 유럽 배우들만 일 하고 있었으며, 당시 유명 배우로는 사르베르나르(Sarvernar)라는 연극배우가 있다. 당시의 페테르부르크에는 이태리 오페라가 주를 이루며, 프랑스, 독일, 러시아 문화가 공존하는 시기였다. 레닌 혁명 후 외국 단체가 해체되면서, 일반 음악극장으로 변했으며, 대사와 노래 무용이 함께 등장하는 오페레타를 공연했다. 오페레타에서 무용이 있었으므로 몇 명의 무용수만 상주하고 있었다.

말리라는 뜻 자체가 러시아어로 말린 키 즉 작다는 뜻으로 당시의 대작발레의 개념으로는 이 극장에서의 발레 자체가 실험이었다. 원래 발레극장이 아니었으므로 큰 연습 홀도 없고, 발레하기에는 불편한 극장이었다. 하지만 그는 실험적 무대의 필요성으로 중형 극장인 말리를 택하여 발레단체를 만들 것을 허락했으며, 코미디라는 영역과 창조정신을 함양시켰다. 그리하여 오늘날 페테르부르크의 제 2의 발레단체로 자리잡은, 말리 극장의 창립가로 불리고 있다. 어쩌면 그의 창조에 대한 열정을 실현하기에는 전적으로 클래식 발레 전문극장인 마린스키보다는 말리가 더 적합했을지도 모른다.

라쁘호프는 말리 극장은 마린스키와는 차별화가 되어야한다고 생각, 코믹발레를 안무하게 된다 ; 1933년 드리고(Drigo)작곡의 <해학극>과 1934년<코펠리아>로 클래식 발레를 개작한 것이다. 이후 말리 극장은 계속 발레단이 존속되고 있고, 젊은 안무가들의 실험과 등용의 장이 된다. 말리 극장에서 등용된 안무가로는 올레그 비노그라도프(Oleg Vinogradov), 유리 그리고로비치(Yuri Grigorovich), 니키타 돌구신(Nikita Dolgusin), 보리스 에이프만(Boris Afman) 등이 있다.

## 7. 레닌그라드 컨서바토리에 안무과 설립

18~19세기에는 발레학교는 있었으나 안무가에 대한 교육이 없었으며, 그냥 무용수 중에서 안무를 했다. 라쁘호프는 안무가들은 반드시 전문교육이 필요하다는 교육의 개념을 심어준 첫 번째 인물로, 특히 음악교육의 필요성을 강조했다. 그는 안무가들은 음악을 적어도 지휘자만큼은 알아야 하며, 음악의 부분에 대해 지휘자와 대화할 수 있어야한다고 생각했다. 그래서 컨서바토리에 특별한 학부를 창립해달라고 건의했으며, 이 학부가 창



설되기까지 40년이란 세월이 걸렸다. 이 긴 기간동안 포기하지 않고 끈질긴 노력으로 이뤄낸 그의 확고한 신념의 성과이기도 하다.

실제 라쁘호프도 음악을 지휘자 수준으로 공부했으며, 그것은 안무에 많은 영향을 끼쳤다. 그의 영향으로 조지 발란신도 이 레닌그라드 컨서바토리의 음악과에 입학하여 수학하였다. 오늘날 조지 발란신이란 인물과 그의 천재적인 음악성이 결코 그냥 이루어진 것이 아니다. 발란신은 물론 라쁘호프 아래서 댄스심포니를 춤 춘 경험도 있었지만, 음악의 폴리포니아(화성)를 그대로 안무에 적용했던 것이다. 스승이 교향곡을 춤 췄다면, 제자는 한 걸음 더 나아가 폴리포니아를 춤췄던 것이다.

라쁘호프의 철학을 마지막까지 불사른 곳, 레닌그라드 컨서바토리 무용과가 타 대학교 차별화를 하는 부분이 바로 이 음악이다. 그래서 컨서바토리 대학이 무엇을 해야하는지에 대한 목표를 분명히 제시하고 있다.

첫 개강 때의 안무 과 교수진은 라쁘호프, 벨스키(Belsky), 아니시모바(Anisimova), 안나 셀레스트(anna sellest), 유리 그리고로비치, 올레그 비노그라도프등, 이미 잘 알려진 러시아 최고의 안무가들이었다. 클래식 교수는 캄코바(Kamkova), 캐릭터댄스 교수는 네브로나르(Nebronar)와 페스트바(Festva)였다. 오케스트라 분석은 천재 예술가 베르그(Berg) 교수가 지도했으며, 그녀는 학생들에게 전문 지휘자와 똑같은 수준의 전문 교육을 시켰다(Sakalov-Kaminsky, 2002:19-23).

레닌그라드 컨서바토리 무용과는 올해로 40회를 맞았다. 처음 그가 시작했던 단일 안무 과가 이론 과와 교수법과를 포함한, 3개의 학과로 발전하였다. 이론 과와 교수법과 졸업생들은 문화 대학 등 교수와 평론가로 활약하고 있다.

## V. 결 론

앞에서 연구한 바와 같이 라쁘호프가 러시아 발레에 끼친 영향을 살펴보면 다음의 세 가지 종류로 분류할 수 있다.

첫째, 클래식 전통의 계승이다. 뱃티파 이후 많은 전쟁과 혁명의 소용돌이 속에서 모든 발레 작품의 기록 보를 분실하였고, 주요 무용수들과 예술가들이 해외로 망명하게 된다. 1917년 레닌 혁명 직후, 이러한 혼란 속에서 러시아 발레는 거의 와해상태에 이른다. 이때 라쁘호프는 전통발레의 계승을 위한 사명감으로 스스로 발레단을 창단하고 작품의

복원을 시작했다. 어떠한 자료도 없이 그의 기억력에 의해서 그리고 일부 무용가들에 의해서 고전주의 작품들은 다시 모습을 찾기 시작했으며, 찾지 못한 부분은 라쁘호프 자신의 안무로 대신했다. 이렇게 해서 만들어진 작품은 <잠자는 미녀> <레이몬다> <돈키호테>가 있으며, 오늘날 공연되는 작품들은 이때 라쁘호프가 복원한 작품에 기초하고 있다. 이후 다른 무용가들에 의해서 복원 부력은 계속되었고, 프티파의 모든 작품들이 살아남게 되었다.

분실된 기록은 영국에서 책으로 발간되었고 그 책을 바탕으로 영국에서 고전주의 작품들이 무대에 오르게된다. 하지만 오늘날까지 고전주의 발레의 최고봉의 자리를 지키고 있는 ‘키로프 발레’의 명성은, 분명 라쁘호프의 신속하고도 확고한 복원의지에서 시작되었다. 그리고 프티파의 스타일을 잘 이해하고 있는 그의 재 안무력에 기인한다.

둘째, 창작발레의 분야를 확대하였다. 그의 안무는 음악과 내용의 두 가지 측면에서 후대에 커다란 영향을 끼친다. 발레작품을 위해 작곡된 발레음악만이 존재하던 시절 라쁘호프는 모든 음악이 발레작품에 사용될 수 있다는 음악의 개념을 바꾼 인물이다. 러시아에서 심포니를 최초로 사용한 인물로, 그의 음악에 대한 자신감은 전문가 수준으로 교육을 한 자신의 음악실력에서 비롯된다.

내용 면에서 라쁘호프의 안무는 상당히 전위적이다. 작품의 주제나 소재의 자유분방함은 물론 어떠한 발레형식으로도 묶어놓지 않았다. 소비에트 정서에는 너무 앞서가는 그의 이념과 철학은 거부감을 일으키기도 했다. 하지만 공산주의 시절이라는 어두운 터널을 지나오며 그의 작품들은 오늘날 안무가들의 교본이 되고있다. 그가 시도했던 심포니 발레, 통합극 발레, 드라마 발레, 추상 발레는 오늘날 젊은 안무가들이 추구하는 장르로서, 그들에 의해 완성되고 있는 것이다.

프티파의 고전주의 발레에 이미 너무나 익숙해버린 그리고 공산주의의 폐쇄적이고 획일화 된 체제 하에 자칫 정체될 수 있었던 창조작업의 명맥을 유지해 온 그의 자유로운 이념과 열정은, 너무나 귀한 가치를 지녔다 할 수 있다.

셋째, 발레의 학문화이다. 라쁘호프가 가장 정성을 쏟은 음악교육의 목표는 ‘레닌그라드 컨서바토리 무용과’라는 결과를 낳았다. 그의 소명의식은 조지 발란신과 보리스 에이프만이라는 세계적인 안무가들을 탄생시켰다. 안무연출과 1회 졸업생 바이야르체코프(H.Baiarchikov)는 현재 말리 극장의 디렉터이며, 돌구신은 컨서바토리 예술극장의 디렉터로, 마린스키의 정통 클래식과 균형을 이루며, 실험극장을 이끌고 있다. 콜갑끼나(Korgapkina), 꼬믈레바(Komleva)등의 교수법과 졸업생은 마린스키 극장의 지도자로, 이론과의 두나예브스꼬이(Dunaevskoi)는 유명 평론가로 페테르부르크의 무용계를 이

끝고 있다.

컨서바토리 무용과는 무대공연에만 치중되었던 러시아 발레 계에, 발레 역사 기록 연구와 함께 음악, 무대, 의상등 다양한 분야의 무용 전문인을 배양하는 통로가 되고 있다.

컨서바토리와 문화대학의 교수이자 발레 이론가 류드밀라 안드레예브나 링크바(Ludmilla Andreevna Linkova)는 라쁘호프에 대해 이렇게 말한다. “라쁘호프는 러시아의 무용 계의 큰 틀을 형성한 진정한 개혁적 인물로, 소련시대의 대표적 희생자로서 그의 업적과 작품들이 외국에는 전혀 알려지지 않았지만, 21세기에는 반드시 진실이 밝혀질 것이다. 우리 페테르부르크의 이론가들은 라쁘호프를 노베르 다음의 개혁가로 생각하고 있다.”

위의 업적을 이룩한 그의 일생은 결코 쉬운 삶은 아니었다. 그의 끊임없는 실험정신과 깨끗한 장인정신은 때론 관객들로부터 외면당하고, 스탈린 정권의 대표적 제물이 되어 박해를 당하게 된다. 하지만 몇 년씩 작품활동을 못할 지언정 그는 결코 타협하거나 굴하지 않았다. 이러한 라쁘호프의 진정한 예술혼이 혁명과 전쟁으로 얼룩진 소비에트 발레의 밑거름이 되어, 오늘날 페테르부르크 곳곳에서 열매 맺고 있는 것이다.

---

## 참고문헌

- 니콜라스 V.라자노프스키(1982), 김현택(역), 러시아의 역사2, 까치글방.  
차스크 R.D (1991), 박태성(역), 러시아사, 역민사.  
Blok L.D (1987), *Classic Dance*, Moscow : Art.  
Degen A., Stupnikov I (1988), *Leningrad Basinet(1917-1987)*, Leningrad: Sobiet Composer.  
Gamalei Y.B (1999), *Marinsky and My Life*, st-Petersburg: Papirus.  
Krasovskaya B(1979), *Western Europe Ballet Theater-from an Era to 18 Century*, Lelingrad : Art.  
Krasovskaya B (1983), *Western Europe Ballet Theater-Neoromantism*, Lelingrad: Art.  
Krasovskaya B (1999), *Western Europe Ballet Theater-Romantism*, Moscow: Artist, Directer, Theater.  
Lopuhov F.B (1966), *Ballet 60 Years*, Moscow: Art.  
Lopuhov F.B (1972), *Confession of Choreograph*, Moscow: Art.  
Sakalov-Kaminsky A (2002), *Melodious Dance*, st-Petersburg: Conservatory.  
A Collection of Learned Paper (1974), *Ballet and Music of Modern Choreograph*, Petersburg: Music.