

두 도시와 표트르: 표트르 동상을 통해 본 모스크바와 페테르부르크 공공공간 조성*

**

I. 들어가며

1991년 소비에트 연방의 해체 이후, 사회정치적 변혁 속에서 국가 및 민족 정체성을 새로이 구축하고자 하는 움직임이 확산되었다. 러시아 정교는 새로운 국가 이데올로기로 재탄생했고 반- 또는 비-소비에트적이라고 낙인 찍혔던 작품이 부활했으며 러시아 제국 문화, 특히 황실에 대한 향수를 불러일으키는 전시회나 출판물, 영상물도 증가했다.¹ 곳곳에 새겨져 있던 소비에트 연방의 상징인 낫과 망치와 별은 쌍두 독수리와 용을 공격하는 계오르기 성상화로 대체되었다.

새로운 시대에 맞춰 도시의 모습도 변화하기 시작했다. 1991년 선거를 통해 레닌그라드는 상트페테르부르크라는 옛 이름을 되찾았고 거리, 역, 광장 또한 옛 제국 시절 명칭을 되찾았으며, 모스크바 역에 있던 레닌 동상은 소리소문 없이 사라지고 표트르 대제의 흉상으로 대체되었다. 모스크바의 경우 수도라는 정치적, 경제적 이점을 최대한 활용하여 급속도로 변화하기 시작했다. 1992년부터 2010년까지 대략 20년 동안 모스크바 시장을 지냈던 유리 루쉬코프(Ю. Лужков)는 재임 기간 동안 다양한 건축 사업을 지휘하면서 모스크바 풍경을 재정비해 나갔다. 그 중 2000년 완공된 모스크바 강가의 그리스도 구세주 사원(Храм Христа

* 본 논문에서 페테르부르크 부분은 본인의 박사 학위 논문을 수정 및 보완한 것임. 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.

** 한양대학교 아태지역연구센터 소속

¹ 카렌 샤흐나자로프(К. Шахназаров)의 <황제 암살범 Царубийца>(1991), 아나톨리 이바노프(А. Иванов)의 다큐멘터리 <로마노프의 마지막 날들 Последние дни Романовых> (1992), 글렘 판필로프(Г. Панфилов)의 <로마노프 황가 Романовы, Венценосная семья> (2000) 등을 꼽을 수 있다.

Спасителя)과 도심 한가운데 건설된 거대한 지하 쇼핑몰 오호트니 라드(Охотный Ряд)는 포스트소비에트 시대 러시아 정교의 부활과 상업 자본주의 시대의 도래를 상징하는 대표적인 건축물이 되었다. 심지어 오호트니 라드 지하 쇼핑몰의 유리돔 위에는 모스크바의 상징인 성 게오르기 형상을 올려놓음으로써 당시 러시아와 모스크바가 추구하고자 하는 방향성을 완벽하게 표현한 건축물이 되었다.

이런 분위기에서 두 도시에 포트르 대체의 동상이 등장한 것은 놀랄 만한 일은 아니었다. 러시아 역사에서 포트르는 가장 상징적인 인물 중 하나이며, 러시아 제국의 근대화와 서구화를 강력 추진한 인물로 서구 자본주의에 활짝 문을 연 포스트소비에트 시대에 어울리기도 했다. 마케팅과 자본주의가 발달하면서 포트르 대체의 대중적인 인기는 외국인 관광객을 겨냥한 기념품 상점 뿐 아니라 일반 상점에서도 쉽게 확인해 볼 수 있다. 포트르의 초상화는 유명 건축물과 함께 보드카, 담배, 그리고 초콜릿 등 포장지에 자주 활용된다. 그러나 미하일 셰먀킨(М. Шемякин)의 포트르 동상과 주라프 체레텔리(З. Черетели)의 포트르 동상은 비슷하지만 또 다른 이유로 격한 논쟁 거리가 되었다.

조은정에 따르면 동상과 기념비는 동일한 목적을 지닌 조형물로 동상에서의 “기념비적 형태란 개선문이나 승리의 기둥을 세웠던 전통에 따라 ‘기념건조물’적인 형태”여야 한다. 동상은 압도적이어야 한다는 기념비의 구조를 답습하며, “권위의 상징”이며 “건립하는 주체의 사회, 정치적 목표의 설명을 구현하는 매체”의 역할을 한다.² 이런 효과적인 선전 기능 덕분에 시민의식이 발전하고 다양한 사회적 행위 주체들의 나타난 이후에도, 동상은 정치적, 교육적 목적으로 애용되었다.³ 물론 동상은 도시 이미지를 문화적으로 드러냄으로써 시민들에게 일체감과 자부심을 부여하고 도시민들의 정체성과 결속을 강화시켜주는 역할을 한다. 또한 다양한 동상이 폭발적으로 증가한 도시 공간은 정치 세력의 다양화 등 시민 사회의 발전을 반영한다는 점에서 긍정적으로 볼 수 있기도 하다.⁴ 그러나 개별

² 조은정, 『동상: 한국 근현대 인체조각의 존재방식』(서울: 다할미디어, 2016), 202쪽

³ 문화인류학자 알라이다 아스만(A. Assmann)은 19세기 동상이 폭발적으로 증가한 이유를 불안정한 시대 시민 계급과 지배자의 힘겨루기에서 찾고 있다. 동상은 동시대인들의 정치적 영향력을 과시하는 수단으로 정치적 입헌주의의 결과라고 보았다. Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization* (NY: Cambridge UP, 2013), pp. 38-39. 역사학자 에릭 홉스봄(E. Hobsbawm) 또한 19세기 폭발적으로 증가한 프랑스 동상이 대부분 지방 정부 차원에서 애항심을 고취시키기 위해 만들어졌다는 점을 들어 민주주의적 특질을 가졌다고 본다. 이 시기 설립된 무수한 동상은 “국가와 유권자들 간의 연관성” 즉 국가와 개인의 연관성을 “가시적으로” 보여준다. Eric Hobsbawm, “Mass Producing Traditions; Europe, 1870-1914,” in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition* (NY: Cambridge UP, 2000), p.272.

동상에 있어서 권력자 또는 권위자의 이데올로기를 전달하고 그들의 미적 취향을 반영한다는 점, 또한 언제든지 반달리즘의 희생양이 될 수 있다는 점에서 공공 예술은 “폭력성(violence)”을 내재한다.⁵ 특히 시민의식 발전 후 공공공간에 설치되는 동상이 공공예술의 성격을 부여받으면서 리차드 세라(R. Serra)의 <기울어진 호 Tilted Arc>의 사례와 같이 창작자, 발주자/후원자와 수용자 간의 괴리가 존재할 수밖에 없는 공공예술은 늘 논란거리가 되어 왔다.⁶

두 포르트 동상은 90년대 러시아에서 시민의식이 싹트던 시기, 그러나 도시 건축 사업은 여전히 소비에트 시절 위계적이고 관료적인 구조 하에 머물러 있던 시기 설치된 작품이다. 공공예술의 논쟁은 필연적인 것이기는 하지만 90년대 도시 이미지와 정체성이 급격한 변화를 겪던 이 시기의 두 도시의 정책과 사회적 분위기를 반영한다는 점에서 두 작품을 둘러싼 논란과 수용 과정은 세라의 경우에서 볼 수 있었던 창작자와 수용자 간의 괴리를 넘어선다. 따라서 본고는 1782년 세워진 에티앙 모리스 팔코네(E. M. Falconet)의 포르트 동상과 포스트소비에트 시기 두 도시의 포르트 동상을 중심으로, 포르트 동상의 시대적 상징성과 그 변화 과정을 비교하면서, 포스트소비에트 페테르부르크와 모스크바의 전반적인 공공예술 정책과 도시 미학을 살펴보고자 한다.

4 민유기, “19세기 파리 동쪽 광장들의 기념물과 도시의 정치기호화,” 『기호학연구』 제23권 (2008년 6월), 519쪽.

5 미술사학자 윌리엄 미첼(W. Mitchell)은 과거 대부분의 기념물이 “폭력을 기념화”하고, “폭력성”을 토대로 하고 있음을 지적한다. 이 때 미첼은 공공예술과 기념비를 거의 같은 용어로 혼용해서 사용하고 있는데 본고에서는 동상, 기념비 모두 공공예술로 포함하되, 청동기마상과 같이 시민 사회 형성 전에 설립된 기념비에는 공공예술이라는 단어를 피하는 것을 원칙으로 했다. 미첼은 공공예술에 내재된 이미지의 폭력성을 세 종류로 구분한다. 이미지 자체가 폭력의 행위 또는 대상이 되는 경우, 폭력의 무기가 되는 경우, 그리고 폭력의 재현이 되는 경우를 든다. 정치적 선전성을 띤 공공예술은 세 종류의 폭력성을 모두 내포할 수 있으며, 이 때 첫번째 폭력성의 경우는 동상이 반달리즘과 같은 폭력의 대상이 되는 경우도 포함한다. William J. T. Mitchell, “The Violence of Public Art: Do the Right Thing,” in William J.T. Mitchell (ed), *Art and Public Sphere* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), pp. 35, 37-38.

6 1981년 미니멀리즘 작가 리차드 세라는 뉴욕 맨하탄 연방 광장을 가로지르는 높이 3.65m 길이 36m의 거대한 강철 벽을 설치했다. 이 거대한 벽은 사람들의 시야를 차단하고 동선을 바꿈으로써 보행자들을 적극적인 관객으로 예술 작품에 참여시키고 일상 공간을 변화시키고자 하였다. 그러나 대중은 시야를 가리고 보행을 방해하는 흉측한 고철 덩어리에 대해서 부정적인 반응을 보였다. 결국 재판까지 가게 된 이 작품은 결국 철거되었지만 공공예술의 기능과 의미에 질문을 던졌다는 점에서 가장 유명한 작품으로 남게 되었다.

II. 포트르 대제와 청동기마상

팔코네의 포트르 동상, 청동기마상(Медный всадник)이라고 불리는 동상은 포트르 대제 신화를 이야기하는 데 있어서 빠질 수 없다. 쿠데타로 황위에 오른 독일 공주 출신 여제(女帝) 예카테리나 2세는 자신의 정통성을 공고히 하고자 포트르 대제에게 헌정할 동상을 건립한다. 이 기마상은 거대한 바위 위에 말을 타고 있는 영웅적인 포트르의 모습을 묘사하고 있다. 바위 끝에서 말의 고삐를 잡아당겨 일으켜 세우는 역동적인 구성은 극적인 효과를 자아낼 뿐 아니라, 황제를 기존 모스크바 중심 제국의 한계선을 넘어 바다로, 서유럽으로 나아가고자 한 변혁가, 개혁자로 그리고 있다. 또한 말이 뱀을 밟고 있는 모습은 성 게오르기를, 월계수관을 쓰고 있는 모습은 로마 제국의 마르쿠스 아우렐리우스 황제의 기마상을 연상시키면서⁷ 포트르 대제를 영웅화, 신성화한다.

한편 이 기념비적 동상은 19세기 러시아 시인 알렉산드르 푸쉬킨(А. Пушкин)의 시 「청동기마상 Медный Всадник」(1837)이 출간되면서부터 페테르부르크의 이미지와 도시 기호학에 있어서 주요한 상징으로 떠오른다. 이 작품은 1824년 실제로 일어났던 페테르부르크 대홍수를 배경으로, 가난한 하급 관리 예브게니와 포트르 대제 또는 청동기마상의 대립 구도를 그리고 있다. 시는 포트르 대제가 네바 강가에 서서 위대한 상념에 잠겨 있는 것으로 시작한다. 백년이 흐른 후, 포트르의 도시에 사는 예브게니는 돈을 모아 결혼하는 소박한 꿈을 지닌 청년이지만, 홍수에 약혼녀를 잃게 된다. 이후 그는 미치광이가 되어 도시를 떠돌다가 청동기마상 앞에 다다르게 되고 강가에 도시를 세운 황제-청동기마상에게 분노를 표출한다. 그러자 기마상은 무자비하게 그의 뒤를 쫓고 결국 주인공은 죽은 채로 발견된다.

이 작품은 페테르부르크 도시 건설 신화와 반-신화(anti-myth)를 함께 녹여내고 국가와 개인 또는 역사와 개인이라는 대립항을 처음 제시한 러시아 문학 작품이다. 18세기 송시와 같은 공식적인 문학 작품에서는 포트르를 자연에 맞서싸워 습지에 도시를 세운 신적인 존재로 묘사하는 데 비해, 도시 전설 같은 구전

⁷ 한편 팔코네는 아우렐리우스 모델과 비교하는 것을 거부했다. 그는 자기 친구였던 프랑스 철학자 디드로에게 보낸 편지에서 “나는 스키피오, 케사르, 폼페이우스에게 모스크바식 망토나 프랑스 자켓을 입히는 것을 고려하지 않는 것과 마찬가지로 포트르에 로마 갑옷을 입히는 것에 대해 생각하지 않고 있다.” Svetlana Evdokimova, “Sculptured History: Images of Imperial Power in the Literature and Culture of St. Petersburg (From Falconet to Shemiakin),” *The Russian Review*, Vol. 65, 2006, p. 212.

문학에서 포트르는 곧잘 적-그리스도에 비견되었고 페테르부르크는 허공에 지어진 유령 도시로 묘사되었다. 「청동기마상」은 포트르 대제와 페테르부르크에 대한 이 두 가지 시선을 통합한 작품이었다. 포트르가 이룩한 위대한 업적, 러시아의 부국강병을 위해 필수적이었던 페테르부르크의 탄생과 그 과정에서 어쩔 수 없이 발생할 수 밖에 없는 개인의 희생을 작품 속에 엮어냄에 따라 청동기마상은 국가 권력의 위대함과 그 폭력성을 동시에 상징하는 문화적 기호이자 러시아 근대화의 상징이 되었다. 국가를 위한 개인의 희생이 정당화될 수 있느냐 없느냐는 문제를 떠나서 푸쉬킨의 이러한 해석에서 국가 통치뿐 아니라 전체주의적 건축 즉 기념비적 동상에 내재된 국가의 폭력성 또한 엿볼 수 있다.

이후 19세기 페테르부르크 문학은 니콜라이 고골(Н. Гоголь)에서 표도르 도스토옙스키(Ф. Достоевский)로 이어진다. 문학 속 페테르부르크는 도스토옙스키의 “지하생활자”가 이야기하듯 “가장 추상적이고 인위적인 도시(самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре)”라고 불린다.⁸ 작은 인간(маленький человек)과 허름한 뒷골목 이미지가 주를 이루고 화려한 대로는 고골이 「넵스키 대로 Невский проспект」(1835)에서 묘사하듯 허영과 기만에 불과하다. 이에 따라 포트르의 위대한 이미지는 19세기 문학 작품에서 점차 축소되기 시작한다. 하지만 도시 생활에서 청동기마상은 특별한 건축물로 남아 있었다는 흔적을 찾을 수 있다. 19세기 작가 이반 곤차로프(И. Гончаров)의 『평범한 이야기 Обыкновенная история』(1847)에서 청동기마상은 도시의 명소이자 문학적 영감의 장소가 된다. 작가가 되고자 시골에서 상경한 주인공 알렉산드르는 대도시의 각박한 삶에 치여 의욕을 잃어버린다. 하지만 주인공은 산책 중 청동기마상과 마주치고 “예브게니와 달리” 한참 그곳을 서성이며 다시 삶에 대한 활력과 글쓰기에 대한 열망을 얻어간다.⁹

1917년 혁명 이후 황제의 동상이나 제국의 상징적 조형물은 파괴되거나 박물관으로 옮겨져 그 정치적 의미를 상실한다.¹⁰ 포트르도 예외는 아니어서 페테르

⁸ Достоевский Ф. Записки из подполья // Т. 5: повести и рассказ 1862-1866 Игрок, Л., 1973, С. 101.

⁹ Гончаров И. Обыкновенная история // Т. 1: Обыкновенная история; Стихотворения; Повести и очерки; Публицистика, 1832—1848, СПб., 1997, С. 206.

¹⁰ 가장 대표적인 사례로는 세르게이 에이젠슈타인(С. Эйзенштейн)의 영화 <시월 Октябрь> (1927)에 나온 모스크바 구세주 사원 앞 알렉산드르 3세 동상을 꼽을 수 있다. 리처드 스타이즈(R. Stites)에 따르면 이 동상은 1918년 레닌의 동상 파괴 법령의 첫 희생자였다. 페테르부르크의 알렉산드르 3세 동상은 1937년 모스크바 역 앞 항쟁의 광장(Площадь Восстания)에 있다가 대리석 궁전 박물관(Мраморный дворец)으로 옮겨졌다. Richard Stites, “Iconoclastic Currents in the Russian Revolution: Destroying

부르크에 있던 <차르-목수 조각상>이나 <어부를 구하는 표트르 1세>, 성 삼손 사원 앞 <표트르 동상> 등은 예술적 가치가 없다는 이유로 철거되었다. 그러나 청동기마상이나 미하일롭스키 성 앞 카를로 라스트렐리(K. Растрелли)의 표트르 1세 조각상 등 대부분의 제국 시절 조각상은 해당 장소에 무사히 보존되었다. 도리어 나중에 혁명과 공산주의 영웅들을 묘사한 일회용 조각상이 무수히 설치되었다가 사라진 와중에도 굳건히 남아 있으면서, 본연의 영속성과 견고함, 그리고 고전주의 미학을 사랑하며 기념비적인 도시 건축으로 자리 잡았다. 또한 소비에트 시절에도 표트르 대제의 정치적, 문화적 상징성은 공고했다. 이는 물론 스탈린과 당의 전폭적인 후원을 받아 소비에트 시인으로 거듭난 푸쉬킨의 위상과도 관련이 있지만, 강력한 리더십을 추구하던 스탈린에게 표트르는 넵스키 대공이나 이반 뇌제와 함께 국가 체제 선전용으로 적합한 역사적 인물 중 하나였기 때문이다. 1937년에 제작된 블라디미르 페트로프(V. Петров)의 영화 <표트르 1세 Пётр Первый>는 에이젠슈타인의 1938년 작 <알렉산드르 넵스키 Александр Невский>와 1944년 작 <이반 뇌제 Иван Грозный>와 함께 러시아 역사에 한 획을 그은 강력한 지도자들을 스크린에 부활시켰고, 이 영화는 스탈린 정권을 지지하는 문화 정책의 일환이 되었다.

청동기마상은 소비에트 시기부터 브랜드로 애용되었다. 청동기마상 엽서는 이미 1920년대부터 판매되었고, 이 외에도 분통, 초콜릿 박스 등에 기마상 이미지가 자주 등장했다. 1966년 소비에트 영화 프로덕션의 레닌그라드 지부인 “렌필름(Ленфильм)”은 청동기마상을 로고로 채택하면서 청동기마상 이미지는 편재성(遍在性)을 획득한다. 하지만 청동기마상이 레닌그라드를 방문하는 러시아인과 외국인 모두에게 필수 관광지로 떠오르고, 기마상의 복사된 이미지가 영화 스크린과 온갖 상품들에 편재함에 따라 그 상징성은 점차 빛을 잃고 일상의 풍경이 되어간다.¹¹ 더군다나 1991년 소비에트 연방이 붕괴하고 사회적, 정치적, 경제적 소용돌이 속에 정부와 국가의 권위가 실종되는 상황에서 청동기마상의 위상은 더욱 퇴색되어 갔다. 러시아 제국이 남긴 과거 유산에 대한 관심이 높아지긴 했지만, 90년대 시 정부 주도의 문화 사업을 추진하기에는 지역 재정이 부족했고

and Preserving the Past,” in Abbot Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (eds.), *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution* (Bloomington: Indiana UP, 1985), pp. 1-24.

¹¹ 물론 이는 공공장소에 세워진 동상의 운명이기도 하다. 이푸 투안은 시대가 변하면서 빅토리아 여왕의 기념비도 “세상을 호명하지 못한 채, 교통의 흐름 속에 서 있을 뿐이다”고 서술한다. Yi-fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), p.164.

또한 당대의 창작자들과 독자 및 관객들에게 소비에트 시절부터 고착화된 레닌 그라드/페테르부르크의 박물관화, 엽서화된 이미지는 전혀 새로울 바가 없었다.

이렇게 바뀐 위상은 알렉세이 발라바노프(A. Балабанов)의 <형제Брат>(1997)에서 볼 수 있다. <형제>는 이미 고전 영화의 반열에 올라선, “사나운 시대(лихие годы)”를 대표하는 90년대 몇 안 되는 흥행작이다. 영화 내러티브에서 청동기마상은 주인공 다닐라의 소재를 보여주는 것 이외에 아무 역할도 하지 않는다. 다닐라는 군대에서 제대하고 일자리를 찾아 형이 살고 있는 페테르부르크로 향한다. 갓 상경한 주인공은 청동기마상, 이삭 사원, 카잔 사원 등 엽서에 자주 등장하는 유명 관광지를 돌아다닌다. 이 때 카메라의 구도는 도시의 랜드마크를 보는 기존의 공식을 따르고 있지 않다. 전통적으로 건축이나 조형물은 전체를 조망할 수 있도록 전면 또는 조감(鳥瞰)의 시선에서 보여 졌다면, 발라바노프의 카메라에서는 사람의 눈높이에서 다닐라가 걸어가는 모습 뒷배경으로만 담담하게 보여 줄 뿐이다. 특히 다닐라가 비렙스키 역에 도착한 이후 처음 카메라에 담기는 청동기마상은 기존 엽서나 그림, 영화에서 보여주던 구도와 달리 뒷모습으로 등장한다. 엽서나 로고, 포장지에서 흔히 볼 수 있는 포트르 1세의 역동적인 자세는 온데간데없고 카메라는 기마상의 뒷모습과 다닐라의 뒷모습을 보여줄 뿐이다. 다닐라는 포트르가 향하는 방향과 정반대 방향을 한 번 훑듯 바라본 뒤 무표정으로 유유히 그 자리를 떠난다. 다닐라는 곤차로프의 알렉산드르와 달리 어떠한 영감도 받지 못하고 영화 속 기마상은 푸쉬킨 시에서와 달리 위대한 도시의 창조주를 상징하지도 않고, 국가 권력을 상징하지도 않는다. 이 장면은 또한 전쟁터와 같은 도시에 완전히 홀로 떨어진 다닐라의 상황 또한 잘 보여준다. 극 중에서 다닐라는 절대적으로 혼자이다. 아버지는 일찍 사망했고 형은 동생을 범죄의 세계로 끌어들이었을 뿐 아니라 갱단에 팔아넘긴다. 전쟁터와 다름없는 낯선 도시에 그를 이끌어 줄 멘토, 즉 “아버지”에 해당하는 인물은 존재하지 않는다. 처음부터 끝까지 그는 전쟁에서 배워 온 전투 능력으로 스스로의 길을 개척해 나간다. 아버지의 부재는 페레스트로이카 영화에서 자주 보이는 특징인데,¹² 이는 국가와 정부, 그리고 부모의 권위가 무너진 격동의 시대를 반영하는 보편적 장치였다.

이와 비슷한 장면은 텔레비전에서도 이어 등장한다. 1998년에 시작해서 18년 동안 지속된 텔레비전 시리즈 <깨진 가로등 거리 Улица разбитых фонарей>의 1999년 11월 21일 방영된 에피소드 <위험한 일을 구해요 Ищу работу с риском>

¹² Susan Larsen, “National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov,” *Slavic Review*, Vol. 62, 2003, pp. 491-511.

에서도 청동기마상은 뒷모습으로 등장한다. 부자 우그류모프로는 백수 그리샤에게 아내의 살인을 청부하는데 두 사람이 처음 만나서 모의를 하는 곳이 바로 청동기마상이다. 카메라는 기마상의 뒷모습을 프레임에 딱 차게 잡은 후 수직으로 위에서 아래로 이동하여 거대한 기단 바로 앞에 있는 그리샤를 보여준다. 그리샤는 무언가를 의식한 듯 기마상을 흘끗 올려다 보고 담배에 불을 붙인다. 곧 우그류모프가 도착하고 기마상 등잔 밑에서 살인을 청부한다. 별건 대낮, 청동기마상이 있는 도심 한가운데 광장에서 살인을 모의할 수 있을 만큼 페테르부르크는 혼란스럽고 범죄가 만연한 도시로 그려지고 있다. 그리고 여기서 황제의 기마상은 유명무실해진 국가의 권위와 치안력을 의미한다.

이렇듯 청동기마상의 의미는 시간이 지남에 따라 다변화되는 동시에 페테르부르크의 상징적인 존재로서의 절대적 신화는 점차 퇴색되는 탈신화화 과정을 겪는다. 한때 페테르부르크 신화와 더 나아가 러시아 정체성에 관한 문학적, 미학적, 문화적 담론 한 가운데 등장해 왔던 청동기마상은 이제 유명한 관광지, 그리고 기념품에 붙어있는 브랜드 이미지에 불과할 뿐이다. 이러한 분위기 속에서 90년대 새로운 표트르 동상이 두 도시에 등장한다. 두 동상은 90년대 두 도시 시장들의 도시 정책과 두 도시의 전반적인 사회적 분위기를 반영한다고 볼 수 있는 동시에, 표트르 1세와 청동기마상 신화와 대화적인 관계를 맺고 있다. 다음 장에서는 새로운 표트르 동상을 살펴보면서 포스트소비에트 시기 표트르 신화와 도시 문화를 살펴보고자 한다.

III. 세마킨과 전복(顛覆)된 표트르

1991년 6월 표트르파블롭스키 요새에 새로운 표트르 1세 조각상이 세워졌다. 이민자 예술가 세마킨의¹³ 표트르 동상은 지금은 인기가 높지만, 설치 당시에는

¹³ 세마킨은 레닌그라드 레핀 예술 학교에서 공부했으나 1961년 사회주의 리얼리즘에 불응하는 작품을 그린다는 이유로 퇴학당했다. 1962년 레닌그라드 잡지 <별 Звезда>에 처음으로 작품을 선보였고 에르미타주 잡역부(雜役夫)로 일하는 도중 1964년 에르미타주 200주년 기념 특별 전시 중 <에르미타주 시설관리부의 화가-일꾼들의 전시회 Художников-работников хозяйственной части Гос. Эрмитажа>, 일명 <김꾼들의 전시회 Выставка такелажников>에서 작품을 선보이게 된다. 하지만 이 전시회는 사회주의 리얼리즘에 충분히 부합하지 않는다는 이유로 하루만에 중단되었고 이 사건으로 에르미타주 관장이 해임되었다. 이후 그는 “형이상학적 종합주의 (метафизический синтетизм)”라는 그룹을 결성하여 활동했으나 결국 1971년

사람들 사이에서 큰 논란거리가 되었다. 애초에 러시아 땅에 세워지리라는 기대 없이 만들어진 개인 작업물이었던 동상은 드미트리 리하초프(Д. Лихачев)가 그의 작업실을 방문한 뒤 운명이 바뀌었다. 리하초프가 작품을 눈여겨 보았고 2년 후 세마킨은 크레믈로부터 자신과 이 작품을 초청하는 전화를 받게 된다.¹⁴

세마킨의 표트르 동상이 논란이 된 이유는 무엇보다 조각된 황제의 외양에 있다. 전통적으로 “정치적” 및 “심리적 억압의 도구”로 작동했던 동상의 “조형적 언어는 한정”적이었다.¹⁵ 기념비적 형태의 동상은 “압도적이어야 한다는 속성에 따라 대형으로 세워지거나 높은 장소에 위치”했다.¹⁶ 청동기마상 이후 미하일롭스키 성(Михайловский Замок) 앞 라스트렐리의 표트르 동상, 이삭 사원(Исаакиевский Собор) 앞의 니콜라이 1세 동상, 항쟁의 광장서 대리석 궁전으로 옮겨진 알렉산드르 3세 동상은 모두 말에 탄 형상을 하고 있다. 이런 구도는 1973년 모스크바에 세워진 나폴레옹 전쟁의 영웅 쿠투조프 장군 동상이나 1995년 모스크바 역사박물관 앞에 세워진 주코프 장군 동상에서도 이어진다. 뱃스키 대로에 세워진 1873년 예카테리나 대제 동상은 말을 탄 모습은 아니지만 총 높이가 14.9미터, 그 중 기단이 10.7미터로 사람 손이 접근할 수 없는 높이이며 왼손에는 월계수관을 오른손에는 황제의 권표를 들고 위엄 있는 모습으로 서 있다. 페테르부르크 핀란드 역에 있는 레닌 동상을 비롯하여 여러 도시에 세워진 레닌 또한 높은 기단 위에 배치되어 광장과 사람들을 내려다보고 있다. 이렇듯 소비에트 시절에도 국가와 지도자의 권위를 상징하는 동상을 건립하는 데 있어서 제국 시절의 구도를 차용했으며 두 시대의 동상은 미학에 있어서, 정치적 기능 면에 있어서 다를 바가 없었다.

하지만 세마킨의 표트르는 대머리에 미동도 없이 앉아 있다. 얼굴은 위엄 있다가 보다는 지나치게 딱딱한 무표정인데 이는 작가가 에르미타주 박물관에서 일할 당시 박물관에 보관되어 있던 표트르 1세의 실제 마스크(1719)¹⁷를 몰래 본

망명했고 프랑스를 거쳐 뉴욕에 정착한다. Биография Шемякина [Электронный ресурс] / РИА Новости. Режим доступа: <https://ria.ru/20130504/935238104.html>; Золотоносов М. За что уволили директора эрмитажа. Протоколы партийных дураков. [Электронный ресурс] / Город812. Режим доступа: <https://gorod-812.ru/za-chto-uvolili-direktora-ermitazha-protokolyi-partiynnyh-durakov/>.

¹⁴ Черных Н. Михаил Шемякин: Я не дал поставить Петра I у гастронома

[Электронный ресурс] / Город812. Режим доступа:

<https://web.archive.org/web/20100918074006/http://www.online812.ru/2010/09/16/005/>.

¹⁵ 조은정, 『동상: 한국 근현대 인체조각의 존재방식』, 14쪽.

¹⁶ 위의 책, 202쪽

¹⁷ 건축가이자 조각가였던 라스트렐리는 표트르 생전 1719년에, 그리고 표트르 사망 직후

픈 것이다. 월계관은 커녕 가발도 쓰고 있지 않으며, 로마식 토가도 군복도 아닌 18세기 평범한 제복인 카프탄을 입고 있다. 또한 비현실적으로 왜곡된 인체 비율로 인해 균형이 맞지 않는 작은 머리와 거대한 몸, 가는 다리와 팔, 그리고 지나치게 긴 손가락은 사람들에게 익숙했던 기념비적 동상 양식이 아니었으며, 다양한 대중매체에서 늘 보아 오던 포트르 대체의 기존 이미지와도 거리가 멀었다. 특히 긴 몸에 비해 유난히 작은 머리와 유난히 긴 손가락은 사람들에게 기괴하다는 인상을 주었고 “거미 포트르(Пётр-паук)”라는 별명을 낳았다.¹⁸

이렇듯 이 작품은 여러 면에서 전통적인 황제 및 영웅의 형상과 극명한 대조를 이룬다. 적그리스도와 창조주의 이미지를 동시에 갖고 있는 주인공은 평범한 의자에 평범한 제복을 입은 한 명의 인간이 되었다. 역동적인 자세로 발탁해로 달려갈 듯한 기세의 청동기마상과 달리 미동도 없이 앉아 있다. 또한 기단이 낮아 관람객 눈높이에 정면으로 들어오는 포트르는 탈-권위적, 탈-기념비적 성격을 가지며, 넓은 의미에서 반-기념비라고¹⁹ 정의할 수 있다.

전통적인 미학과 단절하고 권위와 제국의 신화에 도전한 이 작품은 격렬한 논쟁을 일으켰다. 권위의 상징으로서의 포트르 이미지에 익숙해져 있던 사람들에게

1725년에 그의 얼굴을 본판 마스크를 만들었다. 현재 에르미타주 박물관에 있는 포트르 밀랍 인형과 미하일롭스키 성 앞 포트르 동상은 이 마스크를 바탕으로 만들어졌다.

¹⁸ 이러한 인체 묘사는 세마킨 회화의 특징이기도 하다. 세마킨의 그림은 초현실적인 호프만 동화 같은 분위기와 베네치아 카니발 복장을 주로 소재로 활용하면서, 그로테스크와 매너리즘을 혼합한 양식을 보여준다. 가장 유명한 작품으로 『페테르부르크 카니발 시리즈 Карнавалы Санкт-Петербурга』(1970-2000)를 들 수 있다. Данилевич Е. “Пётр-паук” и “сфинксы-скелеты”. Самые известные скульптуры Шемякина [Электронный ресурс] / Аргументы и Факты. Режим доступа: https://spb.aif.ru/culture/person/pyotr-pauk_i_sfinksy-skelety_samye_izvestnye_skulptury_shemyakina.

¹⁹ Anti-monument 또는 counter-monument라고 한다. 희생자, 특히 나치 홀로코스트 희생자들을 기리는 기념비를 설립하는 데 있어서, 승리자나 전체주의적 기념비가 일반적으로 취하는 양식이나 구도를 배제하고자 하는 노력에서 발전된 기념비 양식이다. 가장 대표적인 예로는 요헨 게르츠(Jochen Gerz)와 에스터 샬레브-게르츠(Esther Shalev-Gerz)의 <함부르크 반파시즘 기념비 Monument against Fascism>와 마야 린(Maya Lin)의 <베트남 참전용사 추모비 Vietnam Veterans Memorial>를 들 수 있다. James E. Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,” in W.J.T Mitchell (ed.), *Art and the Public Sphere* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), pp. 49-78. 대부분 반-기념비로 지칭되는 작품은 희생자-망자 추모에 목적을 두고 있으며 망자의 공간에서 “공간 기억을 새로운 형태로 고정시켜주는 기념비화된 성유물”의 역할을 하고 있다. 세마킨의 포트르는 집단 기억의 목적이거나 기능을 수행하는 기념비는 아니나, 도발적인 미학과 관람객들과 적극적인 상호작용이 가능한 구도를 갖추었다는 관점에서 넓은 의미의 반-기념비로 보았다. Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization*, p. 311.

게 이 작품은 국가적 영웅에 대한 모욕으로 여겨졌다. 다만 당시 동상을 탐탁치 않아 했던 사람들도 이 동상이 새 시대의 도래를 상징한다는 데에는 이견이 없었다. 세마킨의 포트르는 노쇠했고 병색이 완연했지만 바로 저 얼굴이 러시아를 상징한다고 해석하기도 했으며²⁰ 세마킨 동상이 황제를 위한 조각상으로서는 훌륭하고 기념비로서는 아름답다는 점에서 푸쉬킨의 전통을 이어간다고 주장하기도 했다.²¹ 첫 페테르부르크 선출 시장이자 포트르 동상이 정착하는데 큰 역할을 한 아나톨리 솅착(А. Собчак)은 그의 회고록에서 동상이 사회주의 리얼리즘 양식으로 가득한 음울한 도시 풍경을 바꾸는데 기여하리라 기대했다고 밝혔다.²² 드미트리 보비셰프(Д. Бобышев)는 1993년 에세이에서 새천년이 도래하는 시기, 사실상 1700년대 이 도시의 기반을 닦은 건축가 라스트렐리와 새 시대 예술가 세마킨의 합작 작품 포트르 동상으로 300년 마무리의 시작과 끝이 맞닿으면서 마무리된다는 데 의미를 두었다.²³

하지만 유명인사로 이루어진 동상 건립 위원회와 페테르부르크 일반 대중은 도시 미학에 있어서 보수적인 편이었다.²⁴ 조각가 보리스 스비닌(Б. Свинин)은 아직 러시아 광장은 포스트모더니즘 작품을 받아들이기 어려우니, 세마킨의 포트르는 광장이 아니라 실내 전시실에 있어야 한다고 주장한 데에서 알 수 있듯²⁵ 동상 설치 위치 또한 논쟁 거리가 되었다. 동상은 원래 에르미타주 박물관 중정이나 여름 정원에 세우기로 계획되었지만 고전적인 양식의 건축 공간에 현대 작가의 그로테스크한 작품을 배치하는 데에 대부분 부정적이었다. 위원회에서는 역사 지구에서 떨어진 새로운 개발 지구에 설치할 것을 건의했지만 작가는 “음식점” 앞에 동상을 세운다면 작품 기증을 철회하겠다고 선언했다.²⁶ 건립 장소로 최종 결정된 포트르파플롭스키 요새는 항상 관람객들로 가득한 야외 박물관이라는 점에서 전시실과 광장 사이 적절한 절충안이었다. 이로써 보수적 도시 미관을 지키고자 한 노력과 현대 예술의 공공성을 보장받고자 했던 시도는 타협점을 찾았고 동상은 요새 안 춤의 광장(Плясовой площадь)에 정착하게 되었다.

세마킨의 동상은 특정 장소에 세워질 것을 염두에 두고 만든 장소특정적 예술

²⁰ Золотоносов М. Бронзовый век. СПб., 2005, С. 314 재인용.

²¹ Там же. С. 312.

²² Собчак А. Из Ленинграда в Петербург: Путешествие во времени и пространстве. СПб., 1999. С. 27.

²³ Бобышев Д. Медный сидень // Метафизика петербурга. СПб., 1993. С. 315

²⁴ 미학에 대한 일반 시민들의 보수적인 견해는 향후 2000년대 초반 마린스키 극장 신관 건축 디자인 공모전을 둘러싼 논쟁에서 잘 드러난다.

²⁵ Золотоносов М. Бронзовый век. С. 311 재인용.

²⁶ Черных Н. Михаил Шемякин: Я не дал поставить Петра I у гастронома.

(site-specific art)은 아니었다. 그러나 역설적으로 포트르파블롭스키 요새에 동상이 세워지면서 장소특정적인 의미를 갖게 되었다. 동상이 설치된 이후에도 동상 위치에 반대하는 목소리는 꾸준히 있었는데, 그 이유는 요새가 정치범을 수용하던 감옥이었다는 점이었다. 포트르 동상을 감옥의 죄수로 해석하던 간수로 해석하던 위대한 역사신화학적 인물이 있을 장소는 아니라고 받아들여졌다. 게다가 춤의 광장은 한때 사병들을 벌하던 장소였으므로, 여기에 동상을 설치하는 것은 포트르 1세에 대한 모욕이라고 받아들이는 사람들도 있었다.²⁷ 이렇듯 동상의 위치는 의도치 않게 도시 기호학적으로 포트르의 폭군의 이미지를 강화시키며, 이 동상은 국가 권력의 폭력성을 스스로 고발한다.

또한 청동기마상 신화 대신 『황제 막시밀리안 Царь Максимилиан』에 비유한 마리아 비롤라인넨(M. Виралайнен)도 장소특정적인 상징성을 분석한다.²⁸ 민중극 『황제 막시밀리안』은 이교도 황제 막시밀리안과 순교자인 그의 아들 아돌프 사이의 갈등을 다루고 있다. 황제는 아들을 세 번 불러 이교도 신을 섬길 것을 명하고 아돌프는 세 번 다 거절 한 뒤 결국 처형당한다. 진지한 종교적 도덕극을 중심으로 다양한 군상들이 등장하는 짙막한 희극 장면이 이어지는데, 극 중 다른 인물은 입장과 퇴장을 반복하는 반면, 황제는 내내 허름한 오두막에 앉아 인물들의 죽음과 매장을 구경한다. 극 중 막시밀리안처럼 포트르 동상도 미동도 않고 앉아 오가는 관람객을 바라보고 있다. 그리고 동상에서 몇 발자국 떨어진 곳에 포트르파블롭스키 사원이 위치해 있는데 여기에는 포트르가 직접 사형 선고를 내린 아들 알렉세이를 비롯해 황실의 직계 후손들이 묻혀 있다. 동상은 막시밀리안처럼 자기가 죽인 아들을 비롯한 자기 후손들의 무덤-죽음을 응시하고 있다. 특히 1998년 치뤄진 니콜라이 2세와 그 가족의 장례식은 로마노프 직계 황손만 모실 수 있는 포트르파블롭스키 사원에서 열린 마지막 장례식²⁹으로 세마킨의 포트르는 그곳에서 황실과 제국의 종말을 직접 목격한 셈이 되었다. 이로써 포트르 동상은 『황제 막시밀리안』 극을 재현한 셈이 된다. 이교도 황제, 그리고 아들을 죽인 민중극 속 황제에 대한 비유는 적그리스도라는 별칭을 얻은 포트르 대제에 대한 전통적인 비판과 이어진다고 볼 수도 있지만, 여기서 주목한

²⁷ Золотоносов М. Бронзовый век. С. 313 재인용.

²⁸ Виралайнен М. Два Петра (Памятники Фальконе и Шемякина) // Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словестности, СПб., 2003, С. 266-88.

²⁹ 1917년 혁명 이후 폐위된 마지막 황제 니콜라이 2세와 그 가족들은 1918년 4월 예카테린부르크로 이송되었다가 7월 17일 처형된다. 1979년 코스타키 숲에서 아이들 두 명을 제외한 모든 유해가 발굴되었고 1998년 당시 러시아 대통령인 보리스 엘친(Б. Ельцин)의 주도로 포트르파블롭스키 사원에 안치되었다.

것은 더 나아가 역사적으로 문학적으로 신화화되고 포트르를 탈-신화화, 세속화 시키면서 뿌리 깊은 도시 신화와 기호학에 도전했다는 점이다.

특히 세마킨 동상의 낮은 기단은 포트르 신화와 전통적인 기념비적 동상의 신화에 도전하는 가장 도발적인 장치이다. 높은 기단 위에 우뚝 서서 사람들을 내려다보는 전통적인 기념비적 동상과 달리 세마킨의 기단은 낮아서 포트르가 사람 눈높이에 들어온다. 권위적인 포트르는 친근한 포트르가 되었다. 미하일 얀폴스키(M. Yampolsky)에 따르면 기념비 장소에는 사람들이 자유롭게 접근할 수 있는 일종의 “성스러운 구역(sacral zone)”이 생성되는데, 세마킨의 포트르에는 이러한 기념비의 논리가 적용되지 않는다.³⁰

동상이 설치된 이후부터 낮은 기단 덕택에 관광객들은 종종 포트르의 무릎 위에 올라가 사진을 찍곤 했다. 2014년 울타리가 생기면서 더 이상 동상 위에 올라탈 수는 없게 되었지만 대신 이제 관람객들은 울타리 너머 그의 손가락을 문지르면서 사진을 찍는다. 2014년에 출간된 소원 투어 가이드북은³¹ 다른 조형물과 함께 포트르를 소원을 들어주는 주술적인 동상으로 소개하고 있으며, 주술에 대한 믿음과 상관없이 이 행위는 사진 찍기와 함께 관광객들이 추가로 즐길 수 있는 오락이자 하나의 의례 행위가 되었다. 투안이 지적했듯 일반적으로 기념비를 포함한 공공 조형물은 처음에는 논란의 여지가 있더라도 곧 도시의 일상 풍경에 녹아들어 보이지 않는 존재가 된다. 하지만 관람객들이 일종의 의식이나 퍼포먼스를 행할 때 기념비는 되살아난다.³² 포트르는 이렇게 야외 박물관 풍경에 완전히 녹아든 동시에 대중적인 인기를 누리며 망각에서 구원받는다.³³ 그리고 더 나아가 전통적 동상의 성스러운 구역과 대중-관람객 구역의 구분이 사라지고 『황제

³⁰ Mikhail Yampolsky, “In the Shadow of Monuments,” in Nancy Condee (ed.), *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in the Later Twentieth-Century Russia* (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1995), p. 94.

³¹ Кулева В. Санкт-Петербург: Путеводитель по местам, где сбываются мечты. St. Petersburg. Wishes Guidebook. СПб., 2014.

³² Lars Östman, *The Stolpersteine and Commemoration of Life, Death, and Government* (Peter Lang, 2018), p. 113 재인용; Annie E. Coombes, *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa* (Durham & London: Duke UP, 2003), p. 12.

³³ 물론 박물관이라는 특수 환경 자체 또한 영향을 미쳤다. 야외 박물관 안에서 사람들은 단순한 보행자가 아니라 관람객이며, 일상 풍경이라면 모른 척 지나쳤을 울타리나 조형물, 이정표 등과 적극적으로 상호 작용을 한다. 더군다나 포트르파블롭스키 요새 박물관은 관람객은 물론, 부모가 아이들을, 선생이 학생들을 데리고 오는 중요한 역사 유적이라는 점, 그리고 사원으로 향하는 길목에 동상이 세워져 있어 반드시 보게 되어 있다는 점에서 포트르 동상은 망각이라는 도시 조형물의 보편적인 운명을 벗어날 수 있었다.

막시밀리안』처럼 배우-행위자와 관객의 구분 또한 사라진다. 보임은 이를 “카니발”에 비유하면서, 관객들이 포트를 “길들인다(domesticate)”고 표현한다.³⁴ 따라서 셰먀킨의 포트르는 권위적인 소비에트 시대를 벗어나 새로운 민주주의 시대에 대한 은유로도 읽힌다. 이렇듯 셰먀킨의 작품은 포트르 대체의 신화와 청동기마상과 대화적 관계를 이루면서, 기존 도시 미학과 기호학에 도전하며 탈-권위적이고 탈-기념비적인 도시 공간을 창출했다.

IV. 비대화된 기념비성: 체레텔리의 포트르

모스크바의 포트르 동상은 1997년 9월 포트르 1세의 해군 창설 300주년을 기념하여 세워졌다. 모스크바 강가 트레차코프 미술관 신관 앞, 발추그 섬 남쪽에 세워진 체레텔리의³⁵ 포트르는 높이 98m에 달하는 거대한 동상이다. 모스크바 도심에서 쉽게 찾을 수 있는 이 거대한 동상은 개막 때부터 지금까지도 격렬한 비판의 대상이 되고 있다. 체레텔리의 포트르 1세는 로마 제국 군인의 복장을 하고 배의 갑판에 서서 하늘을 향해 두루마리를 들고 있으며 다른 손으로는 배의 키를 잡고 있는데, 이때 배는 거대한 포트르와 비율이 맞지 않는다. 그리고 배가 놓인 기단은 깃발이 달린 여러 개의 선미부(船尾部)로 화려하게 장식되어 있어 전반적으로 장난감 같은 인상을 준다. 심지어 포트르가 탄 배를 포함해 모든 배에 달린 깃발은 제각각 다른 방향으로 휘날리고 있다. 이 전반적인 불균형과 지나친 디테일은 포트르를 장난감 또는 만화 캐릭터로 만들었다. 체레텔리 작품의 장난감, 또는 유아적 특성은 포트르 뿐만 아니라 크레믈 앞 알렉산드르 정원의

³⁴ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (NY: Basic Books, 2001), p. 164. 물론 박물관은 관광객들의 공간 길들이기에 달갑지 않은 시선을 보낸다. 2016년 기사 인터뷰에서 박물관 직원은 동전을 던지는 행위나 손가락을 만지는 행위 모두 “동상을 죽이는” 행위로 해석하고 관객들이 동상을 포트르 대체를 위한 “기념비”나 예술가 셰먀킨의 “작품”이 아니라 공원에 있는 단순 “조형물”로 보는데 애석함을 표한다. Деньги туристов портрет памятник Петру I работы Шемякина в Петропавловской крепости. [Электронный ресурс] / TASS. Режим доступа: tass.ru/kultura/3344762.

³⁵ 체레텔리는 조지아 트빌리시 출신으로 60년대부터 공공예술 프로젝트를 맡아 왔다. 흑해 피츨다 해변 소비에트 리조트 모자이크로 시작해서, 트빌리시 무역 협회 궁전, 모스크바 이즈마일로보 호텔, 국방부 건물, 브라질과 일본 내 소비에트 대사관을 설계했다. 또한 뉴욕 UN 건물 앞 <선이 악을 물리친다 Good Defeats Evil>는 성 게오르기가 핵무기로 상징되는 용을 물리치는 동상도 설계하였다. 1980년 모스크바 올림픽 최고 설계자였으며, 소련 인민 예술가 칭호를 얻었고 90년대 초반 조지아 외무부 차관을 지내기도 했으며, 1997년 러시아 예술 아카데미 회장을 지내기도 했다.

러시아 동화의 동물 조각상, 그리고 모스크바 동물원에 설치된 <러시아 동화의 나무 Дерево сказок> 조각상과 결을 같이한다. 인류학자 브루스 그랜트 (B. Grant)는 러시아 동화, 판타지를 모티브로 한 체레텔리의 소위 “디즈니랜드” 조형물을 가리켜 새로운 러시아, 새로운 모스크바의 순수성을 선전하기 위한 장치라고 해석하기도 했다.³⁶

그러나 표트르의 경우, 이러한 유아적 특성을 나타내는 동상의 외형에 반해 규모는 지나치게 거대하고 수직적이다. 게다가 체레텔리의 표트르는 모스크바 강가 인공섬에 위치해 있고, 울타리가 둘러쳐져 있으며, 거대하고 높은 기단으로 인해 동상에 접근하는 것은 불가능하다. 즉, 기념비의 “성스러운 공간”과 관객을 나누는 공간의 구분이 확실해진다. 따라서 뉴스 인터뷰나 트립어드바이저 (Tripadvisor) 여행객 리뷰 또는 구글 리뷰에 부정적인 평가가 꾸준히 올라오지만 이 동상은 반달리즘의 피해를 한 번도 겪지 않았다. 2010년 루쉬코프 해임 직후 모스크바 시 정부에서 동상의 철거 또는 이전 가능성을 타진했을 때에도 육중한 규모 덕분에 철거 및 이전 비용이 대략 10억 루블 (당시 환율로 3200만 달러)로 추정되자 시 정부는 계획을 중단할 수밖에 없었다.³⁷ 이렇듯 기단을 없애서 관객들의 놀이터가 된 세마킨의 표트르와는 정반대로, 기념비의 전통적인 특징인 견고한 물질성을 극대화시켜 기념비의 영원성과 절대성을 성취한 셈이다. 또한 푸쉬킨 이래 청동기마상이 내포했던, 세마킨의 표트르가 해체한 권력자와 평범한 자의 대립이라는 구도를 재확립한다.

체레텔리의 표트르 동상이 의미는 당시 전체적인 모스크바 건축 사업 내에서 이해되어야 한다. 루쉬코프 건축물은 포스트소비에트 시대 러시아가 추구하고자 하는 방향, 러시아 정교와 자본주의, 그리고 러시아 민족주의를 잘 보여주는 프로젝트였다. 이 모든 사업은 대규모로, 그리고 정부 주도로 이루어졌다는 점, 새 시대의 이데올로기를 부각했다는 점, 그리고 건축 양식에 있어서 지도자 루쉬코프의 취향이 적극적으로 반영되었다는 점에서 30년대 스탈린의 모스크바 도시 계획과 비교되고는 한다. 이에 따라 루쉬코프 양식이라는 신조어까지 탄생했다.

³⁶ Bruce Grant, “New Moscow Monuments, or States of Innocence,” *American Ethnologist*, Vol. 28, 2001, p. 337.

³⁷ 신문 기사에 따르면 보로네주, 아르항겔스크 등 몇몇 도시에서 표트르 동상을 수용하겠다는 의사를 밝혔으나 대부분 재정적 이유로 기획 단계에 들어가지조차 못했다. 페테르부르크의 경우 당시 시장이었던 발렌티나 마트비엔코 (В. Матвиенко)와 페테르부르크 시 의회 모두 애초부터 수용 거절 의사를 밝혔다. Перенос черетелиевского Петра оценили в миллиард рублей Москве [Электронный ресурс] / Lenta. Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2010/10/04/billion/>.

하지만 모든 건축물은 비판의 대상이 되었다. 도시 운영에 있어서 불투명한 의사 결정 과정과 재정 운영, 이에 따른 부정부패가 가장 근본적인 문제점으로 손꼽히지만 동시에 전반적인 도시 정책의 부재, 그로 인한 교통 문제 및 부동산 가격 상승, 그리고 형편없는 미적 감각과 허술한 역사 고증 등 부정적인 평가가 끊이지 않았다. 이런 점에서 표트르 동상은 전형적인 루쉬코프 건축물이다. 거대한 사이즈를 자랑하는 기념비로 여러 논란이 있었음에도 시 정부의 불도저식 주도 하에 프로젝트가 진행되었고 의사 결정 과정이나 정확한 소요 비용도 알 수 없다.³⁸

루쉬코프 양식에 대한 논문과 기사는 많지만 이에 대한 합의된 정의는 없다. 이 단어 자체가 애초에 농담으로, 그리고 비하하는 의도에서 시작되었다가 나중에는 90년대 초반부터 모스크바에서 정부 주도로 생겨난 새로운 건축물을 종합해서 지칭하는 말로 발전했기 때문이다.³⁹ 루쉬코프 양식에 대해서 건축가와 미술사학자들은 스톱, 키치, 포스트모더니즘, 절충주의, 역사주의 등의 용어로 설명하며, 이 양식을 묘사하는 데 있어서 유아적이고 권위적이며 오만하고 저급하며 장난스럽다는 등 서로 모순적인 단어가 함께 사용된다.

루쉬코프 양식의 시작점이라고 여겨지는 구세주 사원은 1931년 소비에트 궁전을 건설하기 위해 철거된 사원을 복원한 것이다.⁴⁰ 레브진은 이 건축물을, 러시아 정교, 독재, 그리고 민족 정체성의 테마를 활용한 모스크바 토착 포스트모더니즘의 결과라고 해석했다.⁴¹ 이 프로젝트는 스탈린 시대 철거되었던 사원, 특히 1812년 나폴레옹 승리를 기념하는 사원을 복원한다는 점에서 정치적, 종교적, 민족적 차원에서 상징적이었다. 하지만 불투명한 의사 결정 과정과 건축 과정, 그

³⁸ 여러 논문에서 대략 2천만 달러 정도가 들었으리라고 추정하나 정확한 금액은 알려지지 않았다.

³⁹ 위키피디아 및 여러 온라인 기사에 루쉬코프 양식으로 소개되는 건축물 중에서 세르게이 트카첸코(С. Ткаченко)가 설계한 달걀-집(Яйцо-дом)은 예외적인 경우에 해당한다. 건축 저널리스트 올가 셉첸코(О. Шевченко)는 이 조그만 개인 주택은 거대한 사이즈를 자랑하는 루쉬코프 건축물과 반대된다고 보며, 루쉬코프 건축을 “버섯”과 “돌연변이”로 소개하는 다샤 파라마노바(Д. Параманова)는 달걀-집을 루쉬코프 양식의 “돌연변이”로 소개한다. 이렇듯 루쉬코프 양식은 특징지을 수 없이 다양한 특징을 갖고 있는데 이 용어 자체가 시대상을 전반적으로 아우르기 때문이다. 본고에서는 달걀-집 같은 예외적인 건축 양식은 배제하고 시 정부 주도로 이루어진 공공 건축만을 다룬다.

⁴⁰ 그리스도 구세주 사원의 역사와 복원 과정에 대해서는 시도로프(Sidorov)의 논문 참조. Dmitri Sidorov. “National Monumentalization and Politics of the Scale: the Resurrections of Cathedral of Christ the Savior in Moscow,” *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 90, 2004, pp. 548-572.

⁴¹ *Резвин, Григорий*. Беседа Гргория Резвина со студентами Института Стрелка. // *Проект Россия*. 2011. 62. № 4, С. 81-90.

리고 잘못된 역사적 고증으로 비판의 대상이 되었다. 역사주의 건축은 루쉬코프 건축 프로젝트 중에서 가장 핵심적인 부분이자 논란이 되는 지점 중 하나이다. 붉은 광장 맞은편에 멀쩡하게 서 있던 모스크바 호텔은 2004년 현대적 호텔 기준에 맞춘다는 이유로 철거된 다음, 그 자리에 소위 역사적 파사드를 그대로 재현한 포시즌 호텔 건물을 세웠다. 모스크바 차리치노(Царицыно)는 또 다른 경우이다. 1775년 예카테리나 대제의 지시로 바실리 바췌노프(В. Баженов)가 설계한 차리치노 영지 궁전은 황제 사망 이후 버려지면서 거의 폐허 상태로 남아있었다.⁴² 루쉬코프는 2007년 바제노프의 설계도에 따라 궁전을 재현하고 박물관-공원으로 개장했다. 실제로 대궁전 인테리어는 완성된 적이 없기에 일반적인 18세기 건축 양식을 따온 것이 많고 또한 현대적 목적에 맞게 현대 건축 재료를 사용했으므로, “판타지 복원(фантазийная реставрация)”⁴³이라는 비아냥을 듣기도 했다. 위에서 설명한 루쉬코프의 복원 사업은 하나는 원본이 사라진 건축물 복원, 또 다른 하나는 원본을 파괴한 뒤 복사본 창조, 그리고 마지막에는 애초에 원본이 존재하지 않는 복사본을 만든 것을 알 수 있다.⁴⁴

그리고 미술사학자 그리고리 레브진은 97년 당시 출간한 논문에서 스탈린 시대 문화 양식의 문화2와 비교하면서, 루쉬코프 양식을 모스크바의 변이된 포스트 모더니즘으로 본다. 문화2는 블라디미르 파페르닉(В. Паперный)가 소비에트 초기 문화 양식의 변화를 설명하기 위해 소개한 개념이다. 구세주 사원, 마네주 광장, 오호트닉 라드 등은 모스크바 도시 설립 850주년을 기념하기 위한 프로젝트로 그랜드 스타일을 부활시켰는데, 이는 파페르닉이 지적했듯 1930년대 스탈린 건축 양식, 문화2와 많이 닮아 있다.⁴⁵ 파페르닉은 자신의 책 『Культура Два』에

42 1785년 바췌노프의 궁전에 실망한 예카테리나 대제는 그를 해임하고 마트베이 카자코프(М. Казаков)를 그 자리에 임명한다. 그러나 1796년 예카테리나 대제 사망 이후 파벨 1세가 어머니의 모든 프로젝트를 중단하면서 이 곳은 반-폐허로 남아 있었다. 다만 알렉산드르 1세 시기 공원으로 지정되면서 모스크바 시민들에게 인기 있는 근교 공원이 되었다. 차리치노의 역사에 대해서는 Stepanova와 Samutina 영어 논문 또는 러시아 책 참조. Boris Stapnov and Natalia Samutina. “An Eighteenth-century Theme park: Museum-reserve Tsaritsyno (Moscow) and the Public Culture of the Post-Soviet Metropolis,” *Urban History*, 2018, Vol. 45, No.1, pp. 74-99.

43 Строительство в Царицыне: с императорским размахом [Электронный ресурс] / Известия. Режим доступа: <https://iz.ru/news/310329>.

44 시뮬라크라와 같이 원본을 대체한 이 복제 건축물들은 “삼 쌍둥이 건축”, 또는 “피닉스 건축”이라고 부르기도 한다. Параманова Д. Грибы, мутанты и другие: архитектура эры Лужкова, М., 2013; Clement Cecil. “We Shall Soon Have the Newest Ancient Heritage in the World,” *The Historic Environment: Policy & Practice*, 2011, pp. 68-102.

45 파페르닉은 또한 체레텔리 갤러리에 있는 루쉬코프 조각상을 다변성(多辯性, verbosity)으로 설명하면서 이를 스탈린 시대 예술과 비교하기도 했다.

서 20년대 역동성으로 대표되는 문화1과 30년대 부동성으로 대표되는 문화2를 비교한다.⁴⁶ 레닌 사후 집권한 스탈린이 5개년 계획을 실시하면서 사회 분위기는 급격히 안정화되고 사회문화 전반을 지배하던 혁명적 역동성은 보수적인 위계적 질서로 대체된다. 문화1이 권위와 제도의 해체, 자유와 혼돈을 대표한다면, 문화2는 수직적 위계의 재정립, 질서와 제도의 시대를 나타낸다. 문화2의 부동성은 스탈린 시대 모든 담론에 내재해 있던 유토피아의 도래를 의미하는 바이기도 했으며, 스탈린 시대 기념비 건축물은 이러한 문화2의 특징을 잘 반영하고 있다. 이 중에서도 옛 구세주 사원 자리에 들어설 예정이었던 소비에트 궁전은 건물 꼭대기에 레닌 동상을 올린, 총 415m 높이의 거대한 건축물로 수직성 신화의 정점과 같은 작품이었다.

1980년대에 들어서면서 기존의 소비에트 유토피아의 담론과 그 권위가 급속도로 해체된다. 새로운 시대로의 전환을 가장 역동적으로 보여준 사례가 펠릭스 제르진스키(Ф. Дзержинский)의 동상의 철거였다. 혁명가이자 악명 높은 비밀경찰기구인 옛 국가보안위원회(КГБ)의 전신 체카(ВЧК)의 초대 책임자였던 제르진스키는 오랫동안 소비에트 폭정의 대표적인 상징으로 루반카 광장(Лубянская площадь)에 서 있었다. 1991년 8월 당시 공산당의 쿠데타가 실패로 돌아가고 자유와 혁명의 분위기가 급물살을 타면서 젊은 시위자들이 직접 동상을 끌어내리고자 했다. 동상을 끌어내리는 데는 실패했지만 동상은 그레피티로 뒤덮였고 동상을 둘러싼 꽃밭은 새 시대를 갈망하는 젊은이들의 놀이터가 되었다. 카니발과 같았던 당시의 영상은 여러 논문과 다큐멘터리에서 인용되면서, 소비에트와 포스트소비에트 전환기에 가장 상징적인 장면이자 영원성을 상징하는 동상의 패러다임이 변화하는 경우를 보여준 가장 유명한 사례가 되었다.⁴⁷ 결국 모스크바시는 제르진스키 동상을 공식적으로 철거하고 무제온 예술 공원(Парк искусств «Музеон»)으로 이전했다. 동상이 박물관으로 옮겨온 순간, 동상이 갖고 있던 이데올로기적 의미를 잃고 완전히 탈맥락화된 채 오로지 예술적, 시대적 의미만을 지닌 전시품이 되었다. 90년대 초반 가능했던 이데올로기적, 정치적 조형물에 대한 대중의 폭력은 곧 기존 권력과 권위에 대한 도전이었고 대중이 집단적 주체로서 정부와 당이 통제하던 공공공간을 재점유한 것이라고 볼 수 있다. 이렇듯

<https://artmargins.com/moscow-diary/>(검색일 2020년 8월 25일)

⁴⁶ Паперный В. Культура Два, НЛО, 2016.

⁴⁷ 제르진스키 동상 철거 과정과 그 해석에 대해서는 마크 루이즈(M. Lewis)와 로라 멀비(L. Mulvey)의 다큐멘터리 영화 <치욕당한 기념비Disgraced Monuments>나 암폴스키의 논문을 참조하십시오.

새 시대는 기존 권력과 위계를 뒤엎으며 모스크바 도시 공간을 변형시키면서 시작되었다.

그러나 카니발의 시대는 오래가지 않았다. 보임은 동상의 철거가 대중이 아닌 모스크바 시에 의해 행해질 때부터 이미 카니발의 시대는 막을 내렸다고 본다. 좀 더 그 시대를 길게 보더라도 루쉬코프의 불도저식 도시 건축 사업과 함께, 그리고 루쉬코프가 2002년 제르진스키 동상의 재건립을 주장했을 때 그 시대는 종말을 고했다고 볼 수 있다. 이후 루쉬코프 건축은 러시아 민족주의와 정교, 그리고 자본주의를 충실히 반영하며, 권위적이고 위계적인 질서를 재정립하는 정치적 행위였다. 특히 건축물의 거대한 규모와 수직성 뿐만 아니라, 특정 정치인과 유착 관계에 있는 건축가와 기업이 공공 건축물과 공공예술을 독식하고 건축가가 자기 의견을 개진할 수 없었던 시대라는 점에서도 루쉬코프 건축은 스탈린 시대 건축과 닮았고 이런 점에서 루쉬코프 양식을 포스트소비에트 시기의 문화2 현상이라고 볼 수 있다. 이렇듯 루쉬코프 건축은 스탈린 기호의 반복이며, 그 중에서도 포트리 동상은 해체된 질서와 위계를 재정립하는 행위라고 볼 수 있다.

물론 레브진이 지적했듯, 문화2와 권위의 해체를 이야기하는 포스트모더니즘이 병립하는 것은 원칙적으로 모순이다. 레브진은 2013년 책 『20세기와 21세기 경계선의 러시아 건축 Русская архитектура рубежа XX-XXI вв.』에서 당시 의견을 수정하여 루쉬코프 양식의 기원을 포스트모더니즘보다는 소비에트 시대 후기 논의되기 시작했던 민족주의 경향에서 찾는다.⁴⁸ 루쉬코프의 역사주의 건축은 문화2만큼의 이데올로기를 간직한 것도 아니고, 70년대 민족주의 운동의 도시 건축 표어만 차용했을 뿐이며, 르코르뷔지에(Le Corbusier)나 오스카 니에마이(O. Niemeyer)에 익숙한 모더니즘 위주로 공부한 소비에트 후기 건축가들이 포스트모더니즘과 역사적 복원에 대한 충분한 이해와 고찰 없이 역사를 복원시키려고 한 결과라고 재평가한다. 그러나 체레텔리의 포트리 동상의 미학을 설명하는 데 있어서는 문화2와 변이된 포스트모더니즘이 훨씬 더 적절한 표현으로 보인다. 포트리 동상은 다양한 상징과 역사적 디테일을 혼용한 역사주의로 볼 수 있고 의도적이든 아니든 유아적, 장난감스러운 외형은 기존의 포트리의, 그리고 기념비의 권위적 형상을 해체시킨다. 이런 점에서 포스트모더니즘 성격을 띠고 있으나 지나치게 큰 규모와 견고한 물질성은 그 자체로 권력을 상징한다.⁴⁹ 단순

⁴⁸ 당시 잡지 <우리 동시대인>에서는 스탈린 시절 파괴된 모스크바의 러시아적 건축의 옛 모습을 복원해야 한다는 의견이 모아지기 시작했고 향후 극우 민족주의 단체로 발전하는 <기억Память> 단체는 초기에는 모스크바 유적 보존 운동에 집중했다.

⁴⁹ Резвин Г. Русская архитектура рубежа XX-XXI вв. М., 2013, С. 59.

한 상징과 지나친 디테일의 집합으로 만든 역사주의의 혼종으로 형상을 해체시키는 결과를 보여주었으나 극단까지 밀어붙인 거대한 규모와 견고한 물질성은 권력과 권위의 상징에 다름없었고, 결과적으로 이 동상은 권위와 권력을 재확인시켜주는 결과가 되었다.

또한 페테르부르크의 상징인 표트르 동상을 모스크바에 설치하면서, 페테르부르크의 상징을 점유하여 역사적, 문화적 기호를 독점하는 행위라고 볼 수 있다. 비록 이는 모스크바인들에게 환영받지 않았으며 레브진의 말대로 역사적 맥락에 대한 충분한 고찰 없이 설제한 결과임이 확실하지만, 이 기호의 독점은 이 시기 모스크바의 지나치게 비대한 성장과 닮은 바가 있다. 스탈린 시대부터 시작된 모스크바의 비대한 성장은 제2의 도시이자 전 수도였던 페테르부르크와의 격차를 심화시켰고 소비에트 붕괴 이후 이러한 경향은 더욱 심화되었다. 90년대 페테르부르크는 “문화의 수도”라는 별칭을 얻게 되지만,⁵⁰ 이 별칭은 페테르부르크에 남아있던 제국 시절 문화 유산을 지칭하는 과거 지향적인 경향이 훨씬 컸고, 이미 정치와 경제뿐 아니라 문화에서도 모스크바를 따라잡을 수 없는 상황을 반영함에 다름 아니었다. 모스크바의 도시기호학적 상징의 재점유는 포스트소비에트 시대 들어서 더 심화된 모스크바의 정치적, 경제적, 그리고 문화적 독식과 결을 같이한다. 형편없는 미적 감각이나 불투명한 정책 결정 과정, 시민들의 격렬한 비판을 떠나서 표트르 동상은 루쉬코프 치하 모스크바의 시각적 표현인 동시에 소비에트 기호의 재신화이자 기호의 재현이라고 이해할 수 있다.

V. “살기 좋은 도시”와 블라디미르 켈트

체레텔리의 표트르는 이따금 다시 논란이 되고는 한다. 2019년 12월 루쉬코프의 사망 소식에, 또는 2020년 7월 “흑인도 사람이다 Black Lives Matter” 시위대가 노예상 에드워드 콜스톤(E. Colston)의 동상을 강가에 던진 사건 등 관련 뉴스가 있을 때마다 동상의 철거를 주장하는 글이 등장하지만 더 이상 이슈가 되지 않는 못한다. 이제 90년대 루쉬코프의 유산 정도로 받아들여지며, 사람들의 호불호를 떠나서 모스크바 강가를 산책할 때 보이는 일상 풍경 중 하나가 되었다.

50 1999년 당시 부시장이었던 블라디미르 야코플레프(V. Яковлев)가 “러시아 문화 재단(Российский Фонд Культуры)” 회의에서 이 애칭을 공식적으로 사용했지만 이미 90년대 후반 널리 사용되던 별칭이었다. Elena Hellbirg-hirn, *Imperil Imprint*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2003, pp. 242-251.

체레텔리의 포트르는 안나 멜리키얀(А. Меликян)의 유니버스식 구성의 영화 <사랑에 대하여 Про любовь>(2015)에서 추함의 상징으로 등장한다. 단, 실물이 아닌 전단지 속 그림으로 등장하며, 영화 속 아름다운 모스크바 광경을 전혀 보이지 않는다. 이 영화는 모스크바에 대한 찬가와 같은 영화로, 2010년대 세르게이 소바닌(С. Собянин)이 시장이 되면서 바뀌어가는 도시 공간과 그 분위기가 잘 보여준다. 영화는 르나타 리트비노바(Р. Литвинова)가 사랑에 대한 강연을 진행하는 야외 강연장을 중심으로 젊은이들의 일상과 사랑 이야기를 소셜미디어, 채팅창, 비디오 게임 등 다양한 미디어 테크놀로지를 통해서 유쾌하게 풀어낸다. 네번째 에피소드의 주인공 보리스는 그래피티 화가, 도시 활동가이자 미의 예찬자이다. 그는 낮에는 포트르 동상 철거를 외치는 전단지를 나누어주고 서명을 받는 활동을 하고 밤에는 도시 허름한 벽마다 자기가 만난 여인의 그림을 그린다. 경찰이 체포하려 와도 곳곳하게 도시 미화 작업을 하는 중이라고 항변한다. 전단지 속 납작한 포트르 그림은 생동감 있게 움직이는 아름답고 강인한 러시아 여성들, 햇살 가득한 모스크바와 대비되며 은연 중에 루쉬코프 시대와 소바닌 시대 모스크바 공간을 구분지으면서, 새롭게 떠오른 도시 공간을 부각시키는 역할을 한다. 리트비노바의 야외 강연장은 모든 에피소드의 교차점이 된다는 점에서 의미심장한데, 영화 중간마다 삽입된 조감 쇼트는 이 강연장이 모스크바 강가 옆 스트렐카 연구소에 있다는 것을 암시한다. 스트렐카 연구소는 루쉬코프의 도시 건축 사업에 대한 위기 의식과 함께 설립되었고, 2010년대 모스크바 도시 건축 사업에 있어서 가장 핵심적인 기관이며,⁵¹ 중산층 힙스터 젊은이들이 모이는 카페, 갤러리, 레스토랑이 즐비한 지역이다.

모스크바는 2010년 소바닌이 시장으로 임명되면서 새로운 국면을 맞았다.⁵² 정치적 야심이 있고 포퓰리스트를 표방한 루쉬코프와 달리 소바닌은 테크노크라트 즉 기술관료였으며, 루쉬코프가 도시 미화 사업에 있어서 자기 과시적 열정이 있었던 것과 달리 소바닌은 실용적이고 현실적인 입장을 취했다. 소바닌 시대 도시 사업 또한 최대 규모를 계속 갱신한다는 점에서, 그리고 정치적이란 점에서

⁵¹ 2009년에 개관한 스트렐카는 미디어, 건축, 디자인 국제 연구소로, 당시 모스크바 도시 계획이 실패한 이유를 도시 공간 전문가가 부족한 탓으로 해석한 전문가들이 기업가들의 후원을 받아 설립하였다. 스트렐카는 체레텔리의 포트르 동상 바로 북쪽에 위치한 발추그섬에 세워졌고 첫 해에는 저명한 건축가인 램 쿨하스(R. Koolhaas)를 학장으로 초빙해서 교육 프로그램을 설계했다.

https://www.architectmagazine.com/practice/professional-development/moscows-unorthodox-strelka-institute_o(검색일: 2020.7.15)

⁵² 당시 대통령 드미트리 메드베데프(Д. Медведев)는 비리와 횡령을 이유로 루쉬코프를 해임하고 소바닌을 시장으로 임명했다.

루쉬코프의 프로젝트와 비슷한 면이 있지만, 일반 시민들의 반응은 판이하게 달랐다.

소바닌 취임 이후 모스크바 도심 공간은 대대적인 변혁을 꾀했고 대중들과 전문가들 모두에게서 긍정적인 반응을 이끌어냈다는 점에서 성공적이었다. 스트렐카 연구소가 중심이 된 “나의 거리(Моя улица)” 프로젝트와 고리키 공원(Парк Горького) 개선 프로젝트, 그리고 스코피디오+렌프로(Diller Scofidio+Renfro) 컨소시엄이 설계한 자라디예 공원(Парк Зарядье)은 모스크바 도시를 획기적으로 바꾼 공공 사업이었다. “나의 거리” 프로젝트는 2018년 러시아 월드컵을 앞두고 도시의 23% 정도의 도보를 전부 보수하는 대대적인 공사였다. 보기 싫은 전선이나 파이프는 모두 땅 속에 매립하고 건물 파사드를 전반적으로 개선하며 보도를 판판한 회색 블럭으로 대체한 이 프로젝트는 “건기 좋은 도시”라는 표어가 무색하지 않게 도시 미관과 기능을 개선했다. 무료 와이파이가 설치된 휴식 공간으로 탈바꿈한 도심 속 두 공원은 일반 시민들이 풀밭에 앉아 쉴 수도 있고 자유롭게 오갈 수 있는 공간으로 재탄생했다. 이 프로젝트는 시민들, 특히 젊은 세대들의 열렬한 지지를 받았다. 루쉬코프의 쇼핑몰, 사원과 거대한 동상 등의 공공 건축이 위압적이며, 건축 속에 자본 또는 권위에 따른 위계성을 드러내어 위화감을 조성했다면 소바닌의 거리 개선 및 공원 조성과 같은 공공 건축은 시민들의 공공 생활과 밀접하게 연결되고⁵³ 자유로운 접근을 허용하면서, 민주적인 분위기를 조성한다.

하지만 정치적 민주화와 더 멀어지는 러시아에서 모스크바 도심 한가운데, 크렘린에서 지척에 있는 장소의 공공 건축은 정치적 의도와 무관할 수 없으며, 여기에는 공공건축의 폭력성이 더 교묘하게 내재하고 있다. 루쉬코프의 건축물이 새 이데올로기를 선전하는 장이 되었던 것처럼, 소바닌 시절의 대대적인 공사 또한 정치적 의미가 짙게 깔려 있다. 2012년 조작이 의심되는 대통령 선거 이후 대규모 시위가 벌어지면서, 모스크바 시와 크레믈은 도시 미화 사업을 모스크바 대중들의 시선을 돌릴 쇼케이스로 활용했다. 이 프로젝트는 “проект благоустройства”라고 지칭되는데, 개선 또는 미화 프로젝트라고 직역될 수 있는 이 단어는 현재 공공 건축을 통해 “복지”를 추구하려는 모스크바 시

⁵³ 코펜하겐 도심 개선 사업을 성공적으로 이끈 건축가 얀 겔은 좋은 건축이란 공공공간과 공공 생활 간의 상호작용을 보장하는 것이며, 이 때 공공 장소란 거리를 포함한 모든 건축 환경을 가리키고 공공 생활이란 사람들이 집을 나와서 밖에서 일어나는 일을 지켜보는 모든 것을 지칭한다. Jan Gehl and Birgitte Svarre, *How to Study Public Life* (Washington, Covelo, London: IslandPress, 2013), p. 2.

정책을 가리킨다.⁵⁴ 무엇보다 이 건축 프로젝트는 도심 한가운데 모두가 자유롭게 이용할 수 있는 민주적인 공간이 있다는 환상을 심어준다. 모스크바도 유럽 대도시나 뉴욕처럼 아름다운 공원이 있고 걷기 편하고, 살기 좋은 도시라는 인상을 주었다.⁵⁵ 그리고 2018년 푸틴은 대통령 선거에서 승리했고, 소바닌 또한 더 아름다워진 모스크바를 강조하는 포스터로 시장 선거에서 승리했다.⁵⁶ 이렇듯 공공공간의 조성을 통한 권력의 재확립은 푸틴의 장기집권이 확실화된 시대, 동시에 신자유주의 체제가 더 강화된 시대에 들어서 다양한 경로를 통해 이루어진다.

그 와중에 설립된 블라디미르 동상은 공원 조성에 비해 훨씬 노골적인 방식으로 공공 장소를 점유하고 정치적 의도를 전시한다. 2016년 크레믈 건너편 보로비츠카야 광장(Боровицкая площадь)에 높이 17.5미터의 블라디미르 대공 동상(Памятник Владимиру Великому)이 세워졌다. 푸틴이 권력을 잡은 후 세워진 동상 중 가장 큰 규모를 자랑한다. 이 동상은 자기 존재를 과시하고 관람객을 정서적으로 압도하고자 하는 전통적 기념비 형식을 띠고 건립하는 주체 즉 권력자들의 정치적 목표를 구현하는 매체가 되었다는 점에서 예카테리나의 포트르나 체레텔리의 포트르와 다를 바가 없다. 키예프 대공으로 988년 기독교를 받아들인 블라디미르는 키예프 공국-모스크바 공국-러시아 제국을 하나의 연속적인 발전의 과정으로 보는 역사적 시각에서 러시아나 우크라이나 모두에 중요한 인물이다. 하지만 2014년 크림 반도 합병과 돈바스 및 동쪽 우크라이나에서 계속되는 내전으로 우크라이나와의 대립이 격화된 와중에 모스크바에 블라디미르 동상을 세우는 행위는 정치적, 군사적 목적이 극명했다. 푸틴은 2015년 7월 루스 민족의 세레 기념일 연설에서 블라디미르를 가리켜 “통합된 러시아 민족의 시조”이며 “중앙집권적이고 강력한 러시아 정부 설립으로 가는 길을 열었다”며 블라디미르의 종교적인 중요성뿐 아니라 정치적 중요성도 강조했다.⁵⁷ 크림 반도 합

⁵⁴ <https://www.calvertjournal.com/features/show/11833/urbanism-moscow-architecture-podcast-russia-z>(검색일: 2020.7.15)

⁵⁵ 영국 가디언지는 당시 스트렐카 강사였던 쿠바 스노펙(Kuba Snopek)의 말을 빌려 이러한 도심 개선 사업을 스탈린 시절 대표적 공공 장소와 서양의 자유민주주의적인 공공 건축의 결합이라는 점에서 “hipster Stalinism”이라고 지칭한다.
<https://www.theguardian.com/cities/2014/dec/12/moscow-hipster-stalinism-gentrification-artkvartal-zaryadye-park>(검색일: 2020.7.15)

⁵⁶ 원래 선출직이었던 시장직은 2004년 임명직으로 바뀌었고 2012년 다시 선출직으로 바뀌었다.

⁵⁷ Климентьев М. Путин подчеркнул роль князя Владимира в создании централизованного Российского государства [Электронный ресурс] / ТАСС. Режим доступа: <https://tass.ru/obschestvo/2149248>.

병을 통해 블라디미르가 세례를 받았다고 전해지는 도시 케르소네소스 (Χερσόνησος)와 블라디미르 이름의 재점유는 극명하게 민족주의를 표방한 제국주의적 성격을 띤다. 표트르 동상이 페테르부르크의 기호를 점유했다면 블라디미르 동상은 우크라이나의 기호를 재점유한다.⁵⁸ 미학적인 면에서, 정치적 선언이라는 점에서, 또한 우크라이나에 대한 폭력을 정당화한다는 점에서 블라디미르 동상은 미첼의 폭력성을 그대로 내포한다.

그러나 이 기념비는 예카테리나와 루쉬코프의 표트르와 달리 시민 참여와 사회적 합의라는 민주주의적 절차를 내세웠다. 러시아 내부에서 블라디미르 동상 자체에 대한 논쟁이 없었던 것은 아니지만 주요 쟁점이 모스크바 내 동상의 위치 선정 문제로 집중되었다.⁵⁹ “민주적인” 온라인 투표 방식을 도입해서 동상 건립 과정에 시민들이 직접 참여할 수 있도록 했고, 처음에 논란이 되었던 참새 언덕(Воробьевые горы) 위 모스크바 국립대학 맞은편 장소가 아니라 보로비츠키야 광장(Боровицкая площадь)으로 최종 결정되면서 동상 건립에 대해 쉬이 합의가 이루어지는 듯 보였다. 그리고 마치 다른 논쟁은 존재하지 않았던 듯 사라졌다.⁶⁰ 또한 정치적 선전의 예술적 재현으로 “흔적의 지표 기호”가 아니라 “상징”이 된 기념비의 “기호는 장소로부터 독립적으로 존재”하며 다른 장소에서도 동일한 의미를 전달한다.⁶¹ 도시 미관에 있어서 주변 환경과 어우러지는 기념비는 물론 중요하지만, 이 동상의 정치적 목적과 기능은 모스크바 어느 곳에 세워도 달성되는 셈이다. 따라서 기념비 건립 과정에 있어서 온라인 투표는 시민들의 의견을 수렴하고자 하는 시도라기보다, 도시 공간 건축에 있어서 정치적 선전성과 일방성을 상쇄하고자 하는 시도였고 민주적인 과정이라는 환상에 지나지 않는다.

이제 표트르의 시대는 지나가고 “블라디미르 컬트”가 도래했다.⁶² 대통령 리무

⁵⁸ 우크라이나의 키예프 시에는 1853년에 세워진 블라디미르 기념비가 있다. 구글에서 영어로 블라디미르 대공 기념비를 검색할 경우, 모스크바에 있는 동상이 제일 상단에 뜬다.

⁵⁹ 레브진은 약간의 냉소를 섞어 사회 전체의 합의를 이룩했다고 표현한다. 하지만 블라디미르 동상 건립의 정치적 목적을 냉소적으로 바라보면서도 동상 건립 자체에는 비판적인 태도를 취하지 않는다. 다만 파쉬코프 저택(Дом Пашкова)과 크렘린 사이에 거대한 동상이 들어서게 될 것을 재앙이라고 표현하는데, 당시 24미터로 계획되었던 동상은 동상 위치가 변경되면서 17.5미터로 축소되었다. *Ревзин, Григорий. Месть статуи [Электронный ресурс] / Коммерсантъ. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2817183>.*

⁶⁰ Спорный монумент: как шла дискуссия о памятнике князю Владимиру в Москве [Электронный ресурс] / TASS. Режим доступа: <https://tass.ru/obschestvo/3701376>.

⁶¹ Aleida Assmann. *Cultural Memory and Western Civilization*, p. 310.

진이 키예프 대공 블라디미르 모노마흐(Мономах)의 이름을 따서 모노마흐라고 불리며, 블라디미르 대공 동상이 세워졌다. 청동기마상이 독일 공주 출신의 예카테리나 대제에게 표트르 대제의 후계자라는 정통성을 부여해 주었고 루쉬코프의 표트르가 정치적, 경제적, 문화적으로 비대하게 성장하는 모스크바를 상징했다면, 블라디미르 대공 동상은 러시아 제국주의적 야망에 대한 기념비이자 푸틴을 위한 기념비에 다름 없다. 애초에 도시 페테르부르크가 성 베드로의 도시라는 의미로 탄생했지만 표트르 황제 개인에 대한 신화화와 함께 그의 도시로 바뀌었듯이, 모스크바의 블라디미르 컬트에서 이 같은 효과를 기대한다고 보는 것은 과언은 아닐 것이다. 통합된 러시아 민족의 시조 블라디미르 대공은 붉은 광장에 전시되어 있는 또 다른 강력한 지도자 블라디미르 레닌과, 현재 크레믈에 상주하는 또 다른 블라디미르 푸틴 대통령과 함께 블라디미르 신화를 이룩하며 2010년대 러시아와 모스크바를 상징하는 기념비로 남을 것이다.

VI. 나가며

푸틴의 장기집권으로 인한 안정화 시대, 동시에 2012년 이후 대규모 시위를 여러 번 겪은 도시, 특히 모스크바에서 공공공간 조성으로 표현된 권력에 대한 과시와 국가적 억압은 다양화되고 교묘해졌다. 소바닌과 루쉬코프가 동상 건립 등 공공건축을 과도한 정치적 선전의 장으로 삼고 정권의 비민주성을 은폐하고자 하는 데에서는 다를 바가 없다. 그러나 동상 건립 과정에서의 시민 참여 독려, 그리고 살기 좋은 도시 조성으로 시민들의 공간을 확장시켜 주는 듯한 선심성 미화(благоустройства) 정책을 통해 시민들, 특히 중산층 젊은이들의 환영을 받았다는 점에서 소바닌 시대 모스크바의 공공공간 조성 방식은 훨씬 더 성공적이었고 세련된 형태를 띠고 있다.

본고에서는 팔코네, 세야킨, 그리고 체레텔리의 표트르 동상에 이르기까지 순차적으로 살펴보면서 역사신화적 존재인 표트르 대제가 역사의 전환점마다 재소환 되어 어떻게 재구성되었고 재점유 되었는지를 살펴보았다. 특히 90년대 국가와 도시의 정체성이 재구성되던 사나운 시대에 등장한 두 표트르 동상은 그 시

62 Шевчук М. Что означает памятник князю Владимиру [Электронный ресурс] / Деловой Петербург. Режим доступа: https://www.dp.ru/a/2015/11/05/Kamen_v_osnovanie_civili.

대의 사회정치적 분위기와 시 정부의 도시 정책을 반영한다. 페테르부르크의 표트르가 기존 표트르 신화와 기념비성에 도전하는 반-기념비적 작품이라면, 모스크바의 표트르는 기념비성과 표트르의 상징성을 비대화시킨 작품이다. 미적인 측면에서 전혀 상이한 두 표트르와 두 동상이 촉발한 공공예술의 미학과 상징성에 대한 담론은 단순히 예술가와 권력자, 그리고 수용자인 일반 시민 간의 괴리에서 생기는 문제를 넘어서, 공공조형물을 통해 어떻게 공공공간을 물리적으로 미학적으로 활용하고 통제할 것인가에 대한, 그리고 기호의 재점유를 통해 도시 이미지를 어떻게 구축할 것인가에 대한 질문으로 이어진다는 점에서 중요한 의미를 가진다. 2016년 세워진 블라디미르 동상은 권력의 표상이자 선전물인 동상의 역사에 있어서 표트르 동상의 변주에 다를 아니며, 역사신화적 인물이 그 이름만을 바꾼 채로 재소환되어 끊임없이 공공공간에 폭력성을 가한다.

참고문헌

- 민유기. “19세기 파리 동쪽 광장들의 기념물과 도시의 정치기호학.” 『기호학연구』. 제23권. 2008년 6월, 515-546쪽.
- 조은정. 『동상: 한국 근현대 인체조각의 존재방식』. 서울: 다할미디어, 2016.
- Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization*. NY: Cambridge UP, 2013.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. NY: Basic Books, 2001.
- Clement, Cecil. “We Shall Soon Have the Newest Ancient Heritage in the World.” *The Historic Environment: Policy & Practice*. 201. pp. 68-102.
- Coomes, Annie E. *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Durham & London: Duke UP, 2003.
- Evdokimova, Svetlana. “Sculptured History: Images of Imperial Power in the Literature and Culture of St. Petersburg (From Falconet to Shemiakin).” *The Russian Review*. Vol. 65. No. 2. 2006.
- Gehl, Jan and Birgitte Svarre, *How to Study Public Life*. Washington, Covelo, London: IslandPress, 2013.
- Grant, Bruce. “New Moscow Monuments, or States of Innocence.” *American Ethnologist*. Vol. 28. No. 2. 2001. pp. 332-362.
- Hellberg-Hirn, Elena. *Imperial Imprint*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2003.
- Hobsbawm, Eric. “Mass Producing Traditions; Europe, 1870-1914.” in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.). *The Invention of Tradition*. NY: Cambridge UP, 2000.
- Larsen, Susan. “National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov.” *Slavic Review*. Vol. 62. No. 3. 2003. pp. 491-511.
- Mitchell, W. J. T. “The Violence of Public Art: Do the Right Thing.” in William J.T. Mitchell (ed). *Art and Public Sphere*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, pp. 29-48.
- Östman, Lars. *The Stolpersteine and Commemoration of Life, Death, and Government*. Bern: Peter Lang, 2018.
- Sidorov, Dmitri. “National Monumentalization and Politics of the Scale: the Resurrections of Cathedral of Christ the Savior in Moscow.” *Annals of*

- the Association of American Geographers*. Vol. 90. No. 3. 2004. pp. 548-572.
- Smith, Kathleen E. "An Old Cathedral for a New Russia: the Symbolic Politics of the Reconstituted Church of Christ the Saviour." *Religion, State & Society*. Vol. 25. No. 2. 1997. pp. 163-175.
- Stapanov, Boris and Natalia Samutina. "An Eighteenth-century Theme park: Museum-reserve Tsaritsyno (Moscow) and the Public Culture of the Post-Soviet Metropolis." *Urban History*. Vol. 45. No.1. 2018. pp. 74-99.
- Stites, Richard. "Iconoclastic Currents in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past." in Abbot Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (eds.). *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana UP, 1985, pp. 1-24.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- Yampolsky, Mikhail, "In the Shadow of Monuments." in Nancy Condee (ed.) *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in the Later Twentieth-Century Russia*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1995.
- Young, James E. "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today," in W.J.T Mitchell (ed.). *Art and the Public Sphere*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 49-78.
- Бобышев Д. "Медный сидень" // Метафизика петербурга. СПб., 1993. С. 309-315
- Виролайнен М. "Два Петра (Памятники Фальконе и Шемякина)." *Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словестности*, Амфора, 2003, pp. 266-88.
- Гончаров И.А. Обыкновенная история // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. в 20-х т. Т.1. СПб., 1997. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. в 20-х т. Т.1. СПб., 1997-2017 [Электронный ресурс] / Академические собрания сочинений Электронная библиотека. Режим доступа: <http://russian-literature.org/tom/36471278>.
- Данилевич Е. "Пётр-паук" и "сфинксы-скелеты". Самые известные скульптуры Шемякина [Электронный ресурс] / Аргументы и Факты. Режим доступа: https://spb.aif.ru/culture/person/pyotr-pauk_i_sfinksy-ske

lety_samye_izvestnye_skulptury_shemyakina.

Достоевский Ф. Записки из подполья // Т. 5: повести и рассказ 1862-1866
Игрок, Л., 1973, С. 101.

Золотоносов М. За что уволили директора эрмитажа. Протоколы партийных дураков [Электронный ресурс] / Город812. Режим доступа: <https://gorod-812.ru/za-chto-uvolili-direktora-ermitazha-protokolyi-partiynuyih-durakov/>.

Климентьев М. Путин подчеркнул роль князя Владимира в создании централизованного Российского государства [Электронный ресурс] / ТАСС. Режим доступа: <https://tass.ru/obschestvo/2149248>.

Кулеша В. Санкт-Петербург: Путеводитель по местам, где сбываются мечты. St. Petersburg. Wishes Guidebook. СПб., 2014.

Паперный В. Культура Два, НЛО, 2016.

Параманова Д. Грибы, мутанты и другие архитектура эры Лужкова. М., 2013.

Ревзин Г. Русская архитектура рубежа XX-XXI вв. М., 2013.

_____. Беседа Гргория Ревзина со студентами Института Стрелка. // Проект Россия. 2011. 62. №4. С. 81-90.

_____. Месть статуи [Электронный ресурс] / Коммерсантъ. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2817183>.

Самутина НВ, Степанова БЕ Царицыно: Атркцион с историей. М., 2014.

Собчак А. Из Ленинграда в Петербург: Путешествие во времени и пространстве. СПб., 1999.

Черных Н. Михаил Шемякин: Я не дал поставить Петра I у гастронома [Электронный ресурс] / Город812. Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20100918074006/http://www.online812.ru/2010/09/16/005/>.

Шевчук М. Что означает памятник князю Владимиру”, 6 ноября 2015,

Деловой петербург, https://www.dp.ru/a/2015/11/05/Kamen_v_osnovanie_civili.

Биография Шемякина [Электронный ресурс] / РИА Новости. Режим доступа: <https://ria.ru/20130504/935238104.html>

Деньги туристов портрет памятник Петру I работы Шемякина в Петропавловской крепости [Электронный ресурс] / TASS. Режим доступа: tass.ru/kultura/3344762.

Спорный монумент: как шла дискуссия о памятнике князю Владимиру в Москве [Электронный ресурс] / TASS. Режим доступа: <https://tass.ru/obschestvo/3701376>.

Строительство в Царицыне: с императорским размахом [Электронный ресурс] / Известия. Режим доступа: <https://iz.ru/news/310329>.

Перенос церетелиевского Петра оценили в миллиард рублей Москве [Электронный ресурс] / Lenta. Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2010/10/04/billion/>

<https://artmargins.com/moscow-diary/>(검색일 2020년 8월 25일)

https://www.architectmagazine.com/practice/professional-development/moscows-unorthodox-strelka-institute_o (검색일: 2020.7.15.)

<https://www.calvertjournal.com/features/show/11833/urbanism-moscow-architecture-podcast-russia-z> (검색일 2020년 8월 1일)

<https://media.strelka-kb.com/before-after> (검색일 2020년 8월 1일)

<https://www.mos.ru/city/projects/mystreet/> (검색일 2020년 8월 1일)

<https://www.theguardian.com/cities/2014/dec/12/moscow-hipster-stalinism-gentrification-artkvartal-zaryadye-park>(검색일: 2020.7.15)

<사랑에 대하여 *Про любовь*>(реж.: Анна Меликян, 2015, 115 минут, художественный фильм).

<형제 *Брат*>(реж.: Алексей Балабанов, 1997, 100 минут, художественный фильм).

<시월 *Октябрь*>(реж.: Сергей Эйзенштейн, 1927, 102 минут, художественный фильм).

<치욕당한 기념비 *Disgraced Monument*>(dir.: Mark Lewis, Laura Mulvey, 1996, 50 min., Non Fiction, Monumental Pictures).

<위험한 일을 구해요 *Ищу работу с риском*>(реж.: Игорь Москвитин, 1999, 50 минут, TV сериал).

Abstract

**Two Cities and Two Peters:
The Construction of Public Space
in Moscow and St. Petersburg**

Hwang, Kiun

This article explores the urban landscapes of two cities, Moscow and St. Petersburg, mainly focusing on monuments dedicated to Peter the Great. Tracing the history of monuments to Peter and their mythology, the article compares Shemiakin's Peter in St. Petersburg and Tsereteli's Peter in Moscow, both of which provoked controversies after their establishment. Regardless of their aesthetics and public acceptance, each monument reflects the transitional period of the 90s in their respective cities. While Shemiakin's challenges the cultural perception of Peter and the concept of a monument, Tsereteli's continues and strengthens traditional monumentality to an unintentionally ridiculous degree.

Entering the 2010s, characterized by the rapid development of neoliberalism and growing dissatisfaction in Putin's regime, city authorities have taken a more complicated approach to public space, especially in Moscow. An imposing, authoritarian monument has been established for Vladimir the Great, a mythological figure newly adopted to symbolize the current regime. Yet the monument has also been accompanied by the creation of beautified public parks and streets at the center of Moscow that provide pedestrians with a sense of freedom and democracy. The components of this space work together to create a 21st-century Moscow that projects having caught up with global standards under Russia's state-led neoliberalism.

