

고려인 소인예술단의 국문노래에 나타난 전통노래 수용 양상*

조 규 익**

차 례

- | | |
|---------------------------|-----------------------------------|
| I. 서론 | III. 구소련의 미학과 국문노래들의 ‘지속 및 변이’ 양상 |
| II. 소인예술단 국문노래의 생산 및 향유방식 | IV. 결론 |

국문초록

고려인들이 소속되어 생산 활동에 참여했던 많은 꼴호즈들에는 소인 예술단이 조직되어 있었고, 소인예술단은 增産이라는 현실적 목적을 달성하기 위해 대중 공연예술의 창조와 演行에 참여했다. 말하자면 그들 사회에서 대중예술은 집단생산 체제의 증산을 위해 활용되는 일종의 도구였다. 상당수의 노랫말들에는 ‘사회주의적 내용’이 들어 있었고, 집단화 정책에 직결되는 ‘농업의 선진기계화, 사회주의 혁명 찬양, 문맹퇴치’ 등이 그 주된 내용으로 되어 있었다. 통치이념의 선양이나 체제 보위를

* 이 논문은 2008년도 정부[교육인적자원부]의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구[KRF-2008-327-A00361]의 한 부분임.

** 송실대

고창하는 계몽은 노랫말의 주된 성향이었고, 대부분의 후렴구 또한 공산주의 체제와 이념의 선전구호와 방불했다. 바로 이런 것들이 우리의 전통 노래들로부터 현격하게 바뀐 고려인 노래들의 양상이었다. 고려인들의 노래에 구체화된 변이는 체제나 이념의 규제에서 나온 것이고, 소련 당국의 물리적 통제는 그러한 규제의 주된 부분이었다. 조명희의 논설 「조선의 놀아들을 개혁하자」에서 소인예술단의 노래들에 적용되던 미학을 찾을 수 있다. 소련은 고려인들의 운명적 공간이었고, 구세계인 조선과 절리된 ‘새로운 공간’이었다. 구세계를 지배한 힘의 중심이 자본가였다면 신세계의 주인은 프롤레타리아 계급이었으며, 새 질서에 기여해야 할 노래 역시 프롤레타리아 중심의 혁신적 원리를 바탕으로 해야 한다는 것이 그들의 관점이었다. 여기서 대두된 미학이 바로 사회주의 리얼리즘이다. 따라서 ‘민족적 형식에 사회주의적 내용을 담아야 한다는’ 사회주의 리얼리즘 미학은 사회주의의 집단이념이 요구하는 예술적 표현의 유일한 방향이자 방법이었으므로, ‘힘차고 흥겹고 진취적인’ 민족적 형식만이 프롤레타리아 건설의 현장에 수용될 수 있었다. ‘핏빛같이 붉은 정신·햇볕같이 뜨거운 마음·쇠를 치는 듯 힘 있고 싱싱한 말들을 울려 부르는 것’이 진정한 고려인들의 노래일 수 있다고 보는 관점은 사회주의 종주국 소련에서 고려인들의 노래가 접어들어야 할 새로운 방향이었다. 그러나 소인예술단은 예술과 삶의 불가분리성을 보여주는 순기능을 수행하기도 했지만, 생산증대에 기여하는 도구로서의 예술이 갖는 종속성을 강조하는 역기능을 발휘하기도 했다. 스탈린이 주도한 언어와 문화의 동화정책은 폭력적이었다. 그럼에도 불구하고 고려인들이 우리 전통예술의 한 부분이나마 유지할 수 있었던 것은 사회주의 리얼리즘의 그 ‘민족적 형식’이란 언명 덕분이었다. 그들 대부분이 아마추어 예술인들이었다는 사실도 그들이 담당하던 예술이 대중으로부터 나왔으며, 예술 속에 대중미학이 오히려 담겨 있다는 점을 분명히 보여주는 근거다. 중앙아시아 고려인 사회 소인예술단의 국문노래와 미학이 갖는 의미도

바로 여기에 있다.

주제어 : 꼴호즈, 고려인, 소인예술단, 조명희, 사회주의 리얼리즘, 대중 예술, 동화정책

1. 서론

구소련 고려인 사회 대중 공연예술의 생산 및 소비 체제는 중앙에서 관장하던 전문예술기관과 함께 각 지역의 꼴호즈나 슝호즈 등 생산단위 별 소인예술단들이 담당하던 두 축으로 구성되어 있었다. ‘사회의 예술적 보물고는 대중적 소인예술과 직업적 예술을 결합시키는 기초 위에서 발전되고 풍부해진다’는 소련 공산당 강령의 언급처럼,¹⁾ 구소련 체제의 대중예술은 전문예술과 소인예술의 분담과 협업으로 지탱되었다. 특히 이 지역의 고려인들은 그들이 속해있던 꼴호즈들의 가무단이나 연극단을 중심으로 노래·무용·연극 등을 창작·공연해왔는데, 그런 활동들은 그들이 구소련이라는 정치·사회·경제 공동체의 구성원으로 정착하는 과정에서 겪은 시련과 함께 민족문화의 보존이나 전승이라는 또 다른 차원의 의미를 함축하는 역사적·문화적 소산이었다. 구소련 당국에 의해 원동에서 중앙아시아로 강제이주 당했고, 거기서 또 다시 이주되거나 재배치되는 고통을 당한 것이 고려인들이었다.²⁾ 강제이주 이후 고려인들은 기존의 꼴호즈나 슝호즈에 편입되는 경우가 많았으나,³⁾ 그들 스

1) 최길춘, 「“극성” 꼴호스 인민 극단의 창작 사업」, 레닌기치 1962. 1. 10. 3면.

2) 원동에서 중앙아시아로의 강제 이주나 정착에 관한 소련 정부 혹은 각 공화국들의 의도나 실상은 이미 많은 연구논저나 手記들에서 밝혀진 바 있다. 그 구체적인 사료가 상세히 기록되어 있는 『카자흐스탄 韓人史-고문서 자료 제1집』(알마 아타 한국교육원, 1998)은 그 과정과 조치들을 생생하게 보여준다.

3) 『카자흐스탄 韓人史』, 253쪽.

스로 콜호즈를 조직하게 된 것⁴⁾도 그런 시련으로부터 살아남기 위한 몸부림의 결과였다. 콜호즈는 생산 단위이자 생활 단위⁵⁾로서의 공동체였던 만큼, 그 속에서 영위되는 예술도 생산 주체의 의욕이나 기력을 향상 시킨다는 점에서 결과적으로 생산력의 증대와 직결되는 요인이었고, ‘그들의 문명 정도를 높이고 그들을 공산주의적으로 교양하는 의의 깊은 콜렉티브⁶⁾’라는 점에서 예술단은 대중예술의 요람이기도 했다. 이와 같이 콜호즈를 비롯한 집단적 생산단위를 바탕으로 운영되던 아마추어 예술집단이 바로 소인예술단이다.

고려인 뿐 만 아니라 러시아인, 카자흐인, 우즈베키스탄인 등 다양한 민족의 문화예술을 통해 사회주의 이념의 전파를 담당했던 예술집단⁷⁾으로서 자본주의 체제의 아마추어 예술집단과 달랐던 소인예술단은 사회주의 건설을 주도한 공산당과 소비에트 정부가 베푼 정책적 배려의 산물이었다.⁸⁾ 현실적인 삶의 괴로움을 얼마간 해소시킬 수 있는 탈출구를 전통 예술이나 문화를 유지시켜 나가는 데서 찾은 점은 민족 정체성의 유지와도 직결되는 일이었는데, 고려인들이 직접·간접으로 익힌 고국의 노래나 춤이 집단 예술 활동을 통해 보다 광범하게 전파됨으로써 좀더 확실한 효과를 발휘할 수 있었다. 즉 그들의 예술이 지닌 불변적 요소에 현지의 정치적·사회적 풍토가 반영됨으로써 구체화 된 변이의 모습은 그들이 서 있던 현실적 기반의 이중성을 보여주는 사례였다. 그런 점에서 ‘지속과 변이’의 두 축을 바탕으로 존립해 온 것이 중앙아시아 고려인 소인예술단에 수용된 민족예술의 존재임은 분명해진다. 그들의 노

4) 엠. 우쎬르바예와, 「강제이주」, 레닌기치 1989. 5. 3. 4면.

5) 이채문, 『동토의 디아스포라』, 경북대학교 출판부, 2007, 264쪽.

6) 리재인, 「조선인 소인 연극단의 발전상 및 가지 문제」, 레닌기치 1957. 2. 20. 3면.

7) 예컨대, 1960년대 초 우쉬또베 시 문화회관의 소인예술단[75명의 단원]에는 25명의 조선인 예술단도, 30명의 러시아인 합창단도, 카자흐인 예술단도 속해 있었다고 한다.[보야로브, 「우스-또베 시 문화회관」, 레닌기치 1962. 1. 9. 3면]

8) 김보희, 『소비에트 시대 고려인 소인예술단의 음악활동』, 도서출판 한울, 2009, 18쪽.

래로부터 찾을 수 있는 지속과 변이는 전통적인 요소와 외래적 요소의 만남에서 작동되던 두 존재 원리인데, 그들이 ‘고국의 전통이나 노래문화’와 ‘구소련의 전통이나 노래문화’ 가운데 어떤 것을 자신들의 것 즉 전통적 요소로 보았으며, 어떤 것을 남의 것 즉 외래적 요소로 보았는지도 ‘接變’의 본질을 규명하기 위해 밝혀져야 할 요인들이다. 다시 말하여 당시 그들은 무슨 이유로 우리 말 노래들을 부르거나 수용했으며, 그것들에 일어났거나 일어나고 있는 변이는 무엇이었는지, 그 변이의 근원적 요인은 무엇이었으며, 그들이 노래를 통해 드러내고자 한 정서나 미학의 본질은 무엇이었는지 등을 분석하여 소인예술단의 우리 말 노래들이 지닌 지속과 변이의 양상을 찾아보기로 한다.⁹⁾

II. 소인예술단 국문노래의 생산 및 향유방식

본고의 주된 논의 대상은 고려인 소인예술단에서 발견되는 우리말 노래들의 변이양상과 이념적 지향성이다. 폴호즈의 농막에서 음악을 연주하거나 단막 연극을 상연하는 등 1960년대 카자흐스탄의 도시 및 농촌에는 가수·무용가·음악가·시 낭송자 등 1만 5천여 명의 아마추어 예술인들이 활동하고 있었다.¹⁰⁾ 집단농장들에서 운영하던 소인예술단들의 활동¹¹⁾을 통해 우리의 전통적인 노래가 수용·가창되고 노랫말들이 만들어지던 저간의 사정을 짐작할 수 있게 하는 단서들은 몇 가지가 있다. 1990년 3월 18일, 카자흐스탄 알마티의 고려극장¹²⁾에서는 처음으로 카

9) 노래의 음악적 측면에 대한 분석은 필자의 능력을 벗어나는 일이기 때문에 본고에서는 노랫말만을 대상으로 한다.

10) 이. 폴레예보, 「소인예술단」, 레닌기치 1960. 1. 5. 4면.

11) 강병률, 「소인예술 경연대회」, 레닌기치 1965. 1. 12. 3면 참조.

12) 원동시절에는 ‘원동 변강 조선극장’이었으나, 중앙아시아 이주 후 ‘고려 희극극장·카자흐스탄 음악회극극장’ 등으로 개명되었으며, 일반적으로 ‘조선극장’으로 통칭되었다. 그 후 ‘카자흐스탄 국립 고려극장’으로 바뀌었고, 현재 ‘고려극장’은

자흐스탄 공화국 내 조선인 소인예술단들의 경연대회가 열렸다. 이 대회에는 알마티시 소인예술단원들, 알마티 예쓰뜨라다 전문학교 조선인 무용단[양산도], 알마티주 바흐바흐진쓰끼 쉰호스 소인예술단, 딸띠꾸르간주 소인예술단[아침노을], 딸띠꾸르간주 우쓰또빈쓰끼 쉰호스 소인예술단[도라지], 잠불주 조선인 문화중앙 소인예술단[련꽃], 까라간다주 조선인문화중앙 소인예술단[희망], 크슬오르다주와 침겐트주, 켈리노그라드주 조선인문화중앙 및 협회들의 소인예술단 등이 참가했다.¹³⁾ 이 대회에 관한 기사[「조선인 소인예술단들의 첫 경연대회」]에서 량원식이 언급한 핵심내용은 당시 고려인 2세들이 우리말 노래들을 이어받아 부르고 있었다는 것, 일부 소인예술단원들은 전문예술인들의 수준에 육박하는 기량을 보여 주었고 그들이 고려극장 같은 전문예술기관의 예술인으로 선발될 기회가 있었다는 것, 전문예술기관 종사자들이 소인예술단 경연대회의 심사위원으로 참여함으로써 전문예술기관과 소인예술단 사이에 인적 교류가 활발히 이루어지고 있었다는 것 등이다.

또한 정추는 1960년대에 집단농장의 고려인들이나 그들로 구성된 소인예술단 등을 대상으로 노래들을 수집하여 세 권의 『소비에트시대 고려인의 노래』¹⁴⁾라는 책을 출간했다. 그는 그 과정의 일부를 ‘오체르크’ 즉 체험담이라는 장르명으로 레닌기치에 몇 차례 연재했는데, 그 기록들과 김보희의 『소비에트시대 고려인의 노래』에 실린 노래들을 견주어 보면 당시 소인예술단에서 불리고 있던 노래들의 실상을 짐작할 수 있다. 러시아 원동에서 이주해온 고려인들은 자신들의 노래에 ‘자기 생활 역사의 흔적’을 남겼다는 것이 정추의 생각이었다. 즉 조선 고유의 판소리·

로 불린다. 본고에서 인용하는 각종 문헌들에 ‘조선극장’으로 표기되어 있다 해도 혼선을 막기 위해 ‘고려극장’이란 현재의 명칭으로 바꾸어 사용하고자 한다.

13) 량원식, 「조선인 소인예술단들의 첫 경연대회」, 레닌기치 1990. 3. 28. 4면.

14) 국사편찬위원회·한양대한국학연구소, 『정추 채록 소비에트시대 고려인의 노래』 1·2·3, 한양대학교 출판부, 2005. 제1권[제1부: 타쉬켄트 편/제2부: 이합덕 편], 제2권[제3부: 알마타 편/제4부: 허진·유행가 편], 제3권[제5부: 창작가요 편/제6부: 참가집 편] 등이다.

잡가·민요·창가·이별가·망향가·조국독립 의병가 등이 주로 짜르 시대 조선의 이주민들이 부른 노래들이라면, 10월 혁명 이후에는 혁명가·빨치산 노래·붉은 군대의 노래 등을 주로 불러 왔다는 것이다. 말하자면 고려인들이 러시아 이주 당시 갖고 갔던 우리의 전통노래들이 구소련의 정치·이념적 현실 때문에 새로운 노래들로 變異·代置되었다는 것인데, 그 지적 속에는 새로운 이념과 정치상황의 대두에 따라 생존 조건이 척박해졌음을 보여주는 의미가 들어 있다. 여기서 구체화 된 것이 전통노래들의 接變인데, 정추가 말하고자 한 핵심도 바로 그것이었다. 정추는 자신의 논리¹⁵⁾를 강화하기 위해 조명희의 논설¹⁶⁾까지 끌어와 소비에트 고려인들의 노래가 지향해야 할 미학을 제시하려 한 것이다. 고려인들이 짜르 시대에는 조선 고유의 노래들을 부르다가 10월 혁명 이후 혁명가·빨치산 노래·붉은 군대의 노래 등을 주로 불렀다면, 그 점은 이념과 정치의 폭압으로 그들의 원래 노래가 굴절되었음을 보여준다. 그러나 사회주의자 조명희는 고려인들의 노래가 자본주의 말기의 패배적 센티멘탈리즘으로부터 벗어나야 함을 강조했다. 우리 전통 노래의 본질을 버리라는 뜻은 아니었을 것이다. 이처럼 조명희의 비판으로부터 30여년쯤 지난 시점에 정추는 고려노래들을 수집하러 나선 것이었다. 그는 현장의 노래들을 수집하면서, 고고학자가 지층을 읽으면서 광석도 찾고 땅속에 이미 묻혀버린 문화유물을 찾아내듯, ‘사람의 심금을 울리던 세기의 목소리를 더듬어 사라져가는 인민음악 창작을 시간의 층을 가리면서 발굴·보존하려는’ 의도를 갖고 있었다. 정추는 자신의 오체르크를 통해 바빉띠·꾸이간·우쉬또베 등지에서 불리던 노래들을 소개했다. 우선 바빉띠에서는 젊은 남녀들을 만났는데, 시기로 보아 그들은 고려인 2세들로 추정된다. 그는 고려인 100여 호가 모여 사는 그

15) 정추, 「<오체르크> 록음기를 메고서 조선민요를 찾아서」, 레닌기치 1968. 6. 14. 2면~3면.

16) 조생, 「조선의 놀이들을 개혁하자」, 선봉 1935. 7. 30. 3면[『선봉 8』(고려서림 영인본, 1994), 365쪽]. *필자 조생은 조명희의 필명임.

지역의 벼 습호스를 방문했는데, 미술가이자 음악 애호가인 김학룡의 소개로 젊은 아마추어 예술인들을 만날 수 있었다. 김 웨라가 <양치는 처녀>¹⁷⁾를, 정 아씨가 <까라딸의 밤>¹⁸⁾을, 황고분이 <봄노래>¹⁹⁾와 혁명 전의 노래인 <오막살이>²⁰⁾를, 리 따찌야나가 <달빛은>²¹⁾을 각각 불렀다고 한다. 이들을 안내한 김학룡이 취주악대를 조직한 인물임을 감안하면, 노래를 부른 사람들 모두 그 취주악대에서 활동하고 있었을 가능성이 크다. 특히 황고분이 부른 <오막살이>는 ‘혁명 전의 노래’로서 ‘비참하게 불렀다’는 정추의 평과 함께 노랫말의 내용을 감안하면,²²⁾ 이 노래가 짜르 체제에 반기를 든 10월 혁명의 명분을 담고 있는 점은 분명하나, 사실은 강제이주를 전후하여 고려인들이 스스로의 고통스런 삶을 한탄하고 스탈린 체제에서 살아남기 위해 지어 부른 체제 찬양적 노래였을 가능성이 오히려 크다고 본다.

다음으로 방문한 꾸이간의 ‘성과 어업폴호스’에서 그는 많은 어업노동자들을 채록했다. 이곳에서는 조기덕이 <그물 추는 노래>²³⁾와 <노 젓는 소리>²⁴⁾를, 김 마리아가 <어부의 노래>²⁵⁾를, 차 마리아가 <혼인에

17) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 136쪽.

18) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 1』(376~377쪽)과 『소비에트시대 고려인의 노래 2』(208~209쪽) 참조.

19) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 249~250쪽.

20) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 304~305쪽.

21) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 220~221쪽.

22) 정추, 『<오체르크> 록음기를 메고서 조선민요를 찾아서』, 레닌기치 1968. 6. 14. 2면.

23) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 32~33쪽.

24) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 44쪽. 레닌기치(1968. 6. 14.)의 기록에는 <노 젓는 소리>로 나와 있으나, 정추 채록본에는 <노 젓는 노래>로 되어 있다.

25) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 146~147쪽. 이 노래는 함경도 민요인 <풀무타령>의 가사만 바꾼 것인데, <탈곡의 노래>[정추 교수 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 3』, 128쪽]도 그렇게 만들어진 노래라고 한다.

식가>²⁶)와 <시집살이노래>²⁷)를, 박 웨라가 <곰보딱지의 노래>²⁸)와 <담바구타령>²⁹)을 각각 불렀는데, 특히 차 마리아가 부른 <시집살이노래>는 19세기 후반부터 나타나기 시작한 러시아의 전통 농촌민요인 차스투쉬카(chastushka)의 유우머와 부합한다고 했다. 정추는 우쉬또베의 ‘우스또빈스키 습호스’에서도 여러 명의 뛰어난 가수들을 만났다. 신 웨라가 <아바이 꿀호스 노래>³⁰) · <금가을>³¹) · <애천의 노래>³²) 등을, 박 게르만 막씨모위츠가 <문맹퇴치가>³³)를, 정 류드밀라가 <꽃 피는 가내작업>³⁴), <비료산타령>, <그네 뛰는 처녀>³⁵), <중달새야, 너도 노래 불러라>³⁶) 등을, 김 모이쎬이가 <바다는 좋아>³⁷), <우리의 마을>³⁸) 등을, 김 나제스다가 <달거리>³⁹)를, 박 니나가 <로력전선>⁴⁰)을, 김승일이 <김봉남아, 너는 도적놈> 등을 불렀는데, 우리 민요곡에 새로운 가사를 붙인 것들이 대부분이다.

이어서 찾아가간 광산 도시 쎬겔리 가무협주단은 주로 노인 구성원들로

-
- 26) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 188쪽 참조. 정추 채록본에는 <혼인예식의 노래>로 표기되어 있다.
- 27) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 122~123쪽.
- 28) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 24~25쪽 참조.
- 29) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 61쪽 참조.
- 30) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 298쪽 참조. 이 노래는 1930년대 나온 신민요 ‘울산타령’의 곡조에 새로운 가사를 붙여 만든 노래다.
- 31) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 34쪽 참조.
- 32) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 132~135쪽 참조.
- 33) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 74~79쪽 참조. 정추 채록본에는 <문맹퇴치의 노래>로 되어 있다.
- 34) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 210쪽 참조.
- 35) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 30쪽 참조.
- 36) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 172~173쪽 참조.
- 37) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 80~81쪽 참조.
- 38) 노랫말은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 3』, 243~244쪽 참조.
- 39) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 1』, 60~61쪽, 201~202쪽 등 참조.
- 40) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 45쪽 참조.

이루어져 있었으며, 김두석이 <농부가>⁴¹⁾ · <풍년가>⁴²⁾ · <기생점고>⁴³⁾ · <성주풀이>⁴⁴⁾를, 최경찬이 <베들가>⁴⁵⁾를, 허영숙이 <심청전>⁴⁶⁾을, 최경찬이 <양산백전>⁴⁷⁾과 <신심청가>⁴⁸⁾를, 정광호가 <리별가>⁴⁹⁾를 각각 불렀는데, 정추는 이 가운데 특히 판소리와 잡가 류에 대하여 “유구한 조선문화가 빚어낸 완성된 독자적 민요, 샹느르”⁵⁰⁾라 했다.

이상 세 도시들을 순회하며 고려인들의 노래를 수집한 정추의 작업이나 소인예술단 경연대회에 관한 기사들에서 소인예술단의 본질과 자취, 구성원들의 예술적 수준, 노랫말과 곡조를 바탕으로 하는 노래의 성격 등을 유추할 수 있고, 그런 내용을 바탕으로 소인예술단의 정체나 국문 노래의 생산 및 향유방식을 찾아낼 수 있다고 본다.

첫째, 노래를 주선하거나 부른 이들이 모두 소인예술단의 지도원 혹은 단원들이거나 그런 자격을 갖춘 인물들이었을 것이라는 점이다. 박박띠에서 만난 벼습호스의 간부 부장 김학룡은 미술가인 동시에 음악 애호가로서 여기서 취주악대를 조직한 사람이었다. 벼 추수기의 바쁜 시간에도 그가 불러 모은 사람들[김 웨라 · 정 아싸 · 황고분 · 리 따찌야나]은 습호스의 일꾼들이자 아마추어 음악인들이었다. 명시되지는 않았지만, 분명히 존재하던 취주악대와 함께 가창그룹도 있었을 것이고, 정추에게

-
- 41) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 50쪽 참조. 곡조는 우리 민요 <농부가>를 끌어 왔으나, 노랫말은 새롭게 지은 것이다.
 42) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 187쪽 참조. 곡조는 우리 민요 <풍년가>를 끌어 왔으나, 노랫말은 새롭게 지은 것이다.
 43) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 35쪽 참조.
 44) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 112~113쪽 참조.
 45) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 88쪽 참조.
 46) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 126쪽 참조.
 47) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 142~144쪽 참조. 정추 채록본에는 제목이 <양산백전 화룡자 경치>로 되어 있음.
 48) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 124~125쪽 참조.
 49) 노랫말과 곡은 정추 채록, 『소비에트시대 고려인의 노래 2』, 160~161쪽 참조.
 50) 정추, 「<오체르크> 록음기를 메고서 조선민요를 찾아서」, 레닌기치 1968. 6. 14. 3면.

노래를 들려 준 사람들이 바로 그 구성원들이었을 가능성이 크다. 말하자면 김학룡은 소인예술단 지도원쯤 되고 그 나머지는 예술단원의 역할을 하던 사람들이라는 것이다. 우쉬또베에서는 슝호스 지배인 유상만의 도움으로 여러 명의 노래 고수들을 만났는데, 그 가운데 정 류드밀라의 ‘스쩔은 직업적 민요가수의 수준을 능가한다’고 했고, 벼 재배 브리가지르 김 모이쎬이는 ‘훌륭한 테노르 가수’라 했다. 특히 당시 우쉬또베에 김 아파나씨 노인이 지도하던 ‘우쉬또베 노인예술단’과 ‘우쉬또베 소인예술단’이 활동하고 있었음을 감안하면,⁵¹⁾정추가 만난 사람들은 최소한 ‘잠재적 소인예술가들’의 자격은 충분히 갖춘 존재들이었다고 본다. 보야로브 기자의 탐방기사에 따르면, 우쉬또베 문화회관에 조직되어 있던 소인예술단에는 75명의 단원들이 있는데, 그 가운데 고려인 소인예술단은 40세부터 70세까지 25명의 고려인들로 이루어져 있으며, 김 아파나씨 · 안단호 · 김창선 · 최 웨라 · 김 엘레나 · 김 이리나 등 출중한 단원들이 절찬을 받았다고 했다.⁵²⁾ 노인상조회에서 운영하던 가무협주단을 만난 제갈리의 경우, 박 블라지미르 빠블로위츠는 소인예술단의 지도원쯤 되는 사람이었고, 나머지 가창자들은 그 단원들이었음을 정추의 기록은 보여준다.

둘째, 소인예술단에서 불린 노래들은 대부분 우리의 전통노래들인데, 그대로 부르는 경우도 있었고 전통 곡조에 새롭게 만든 가사들을 올려 부르는 경우도 있었으며 곡조와 가사 모두를 약간 바꾸거나 새롭게 창작한 것들을 부르는 경우도 있었다. 말하자면 우리의 전통노래들이 구소련 체제 내의 고려인들에게 수용되어 그들의 현실이 반영됨으로써 상당한 변화를 보였는데, 그 것을 소인예술단의 노래들에 남아 있는 일종의 접변현상이라 할 수 있다. 그런 현상은 정추의 기록이나 그가 채록한 노래들을 통해 확인할 수 있고, 아바이 꼴호스 구락부에서 출연한 우쉬또

51) 장 드미뜨리 · 리일룡, 「세 도시의 소인예술공연」, 레닌기치 1967. 4. 1. 3면.

52) 보야로브, 「우스-또베 시 문화회관」, 레닌기치 1962. 1. 9. 3면.

배 노인고전가무단의 공연 레퍼토리에서도 확인된다.⁵³⁾

셋째, 경우에 따라 재능 있는 소인 예술인들이 전문 예술인으로 승격될 수 있음을 보여 주었다. 소인예술 경연대회에 전문예술단의 요원들이 파견되어 심사를 맡는 등 양자의 밀접한 교섭을 통해 소인예술단과 전문예술단 사이의 인적·예술적 교류가 부단히 이루어지고 있었다. 말하자면 그런 경연대회들은 소인예술단과 전문예술기관이 대중예술의 생산 및 향유 방식을 공유하는 예술 교류의 현상이었음은 물론 재능 있는 소인예술인들이 전문예술단의 요원으로 발탁되는 등용문의 역할을 했으리라 본다.

Ⅲ. 구소련의 미학과 국문노래들의 ‘지속 및 변이’ 양상

고려인들은 구소련 땅에 이주·정착함으로써 판이하게 다른 이념이나 정치체제의 구성원으로 편입될 수밖에 없었고, 고국에서와 전혀 다른 생활여건 속에 놓이게 되었는데, 그들의 노래가 원래의 모습으로부터 변할 수밖에 없었던 이유도 여기서 찾을 수 있다. 말하자면 이주 이전 고국의 시공에서 향유하던 노래들은 이주 이후 구소련의 시공에서 용납되기 어려웠기 때문이다. 현격하게 달라진 문화와 환경이 노래 변이의 주된 요인이었음을 여기서 확인하게 된다. 우리 전통노래와 현지 상황 간의 거리나 양자 간의 어긋남, 고려인들이 향유하던 노래문화가 변해가야 할 방향 등은 ‘민족주의자이자 사회주의자’⁵⁴⁾였던 조명희의 글에서도 암시된다. 그는 강제이주 전인 1935년의 논설[「조선의 놀애들을 개혁하자」]에서 우리 노래의 문제점이나 개혁 방향에 대하여 주목할 만한 견해를

53) 김준, 「조선 로인고전가무단 출연-관중의 열렬한 환영리에」, 레닌기치 1961. 3. 12. 3면 참조.

54) 이명재, 「조명희와 소련지역 한글문단」, 이명재 외 『억압과 망각, 그리고 디아스포로-구소련권 고려인 문학』, 한국문화사, 2004, 205~208쪽 참조.

보여 주었다. 그는 “사회주의적 내용에 민족적 형식을 갖춘 새로운 노래들을 내 놓아야 한다”는 사회주의 리얼리즘의 관점을 바탕으로 현지 고려인들의 삶에 맞추어 우리말 노래를 바꾸어야 한다고 주장했다.⁵⁵⁾ 1934년에 결성된 소비에트 작가동맹은 소련의 이념이나 체제에 부응하기 위해 문학인들의 강령을 채택했는데, 그 기본적인 방법이 바로 사회주의 리얼리즘이었다. 즉 1925년 12월 소련 공산당 14차 대회에서 결정된 ‘사회주의적 공업화 강행방침’과 1927년 12월 제 15회 당대회에서 결정된 ‘농업 집단화 방침’을 통해 소련은 생산력에 관한 고도의 기반을 확보하게 됨으로써 ‘안정된 사회주의 확립’을 위한 일련의 정책을 채택할 수 있었다.⁵⁶⁾ 농업의 경우 ‘전면적 집단화’가 실시되기 1년 전인 1928년 러시아 극동지역 총 470개 콜호즈 가운데 23.4%에 해당하는 110개가 블라디보스톡 관구의 고려인 콜호즈였고, 이들 고려인 콜호즈에 전체 고려인 농민의 45%가 참여하고 있었다. 러시아 극동 지역 전체의 고려인 농업 집단화 율을 보면 1928년 5%에서 1932년 82%까지 증가했다고 하는데, 이로 미루어 특히 농업 집단화의 과정에서 고려인들은 매우 적극적이었음을 알 수 있다.⁵⁷⁾ ‘작가가 혁명적 발전의 현실을 진실하게 역사적·구체적으로 표현할 것을 요구받는 것이 사회주의 리얼리즘인데, 여기서 더 나아가 예술적 표현의 진실성과 역사적 완벽성은 반드시 사회주의 정신 속에서 노동자 인민을 이념적으로 개조하고 교육하는 임무가 결부되어야 한다’⁵⁸⁾는 구소련의 이데올로기적 요구는 역설적으로 스탈린 치하에서 강제이주의 고통을 당한 고려인들에게도 예술의至上 미학

55) 구소련 고려인들이 예술에서 구현해야 할 당위적 미학으로 사회주의 리얼리즘을 제시한 것은 조명희가 처음이었다. 그 경위나 의미에 대해서는 조명희를 별도로 언급하는 자리에서 재론하기로 한다.

56) 정창범, 『社會主義 리얼리즘 研究-本質과 實相-』, 『인문과학논총』 19, 건국대학교 인문과학연구소, 1987, 29쪽 참조.

57) 이채문, 앞의 책, 291쪽.

58) Marc Slonim, Soviet Russian Literature: writers and problems, 1917~1967, New York: Oxford University Press, 1977, p.164.

으로 수용되었다. 개인의 정서나 낭만을 중시하는 대신 꼴호즈 등 생산의 집단화를 통해 현실적인 삶에서의 ‘집단주의’를 구현하고자 한 미학이 바로 사회주의 리얼리즘이었다. 당시의 고려인들에게 그런 미학이 체질화 되어 있었다고 볼 수는 없지만, 생활과 예술을 긴밀하게 접속시키는 미학으로 사회주의 리얼리즘을 받아들일 수밖에 없었던 것은 사실이다. 말하자면 아름다운 사회주의의 이상을 현실에 반영하기 위해 자신들의 예술을 수단이나 도구로 인식하고 있었던 것이다.⁵⁹⁾

집단화된 농업 생산단위에서 생산성을 높이기 위해서는 집단정신이나 협동정신을 북돋울 필요가 있었고, 그런 정신을 양양하기 위해서는 그에 걸맞은 미학을 예술형태로 구현할 필요가 있었다. 구소련의 작가동맹이 구체화 시킨 사회주의 리얼리즘을 미학적 강령으로 수용하여 고려인들의 생산성 증대에 기여할 수 있도록 풀어 제시한 인물이 바로 조명희다. 이 글에서 그가 다음과 같은 두 가지 예를 들어 설명한 것은 고려인들로 하여금 바람직한 노래와 부정적인 노래를 쉽게 이해할 수 있도록 하기 위해서였다.

어느 꼴호즈에 조력 차 온 조선인 붉은 군대가 연극을 상연하고 노래를 불렀는데, ‘붉은 군대의 혁혁한 전공’을 내용으로 한 노래를 조선조 李王의 장례식 때 부른 <창덕궁가>의 곡조에 올려 가창한 사실을 비판한 것이 그가 거론한 첫 사례다. 즉 ‘사회주의적 내용에 민족적 형식’이란 원칙에 전혀 맞지 않았다는 것이다. 그리고 보로실로브시[옛 카잘린스크]의 연예단이 연극을 상연하러 와서 ‘꼴호즈 생활’의 내용이 담긴 노래를 불렀는데, 그것을 올려 부른 곡조가 바로 <시들은 방초> 즉 자본 사회의 말기에 부르주아 자식들이 술집 구석에서 부르던 감상적인 노래의 그것이었다고 한다. 그는 좀 더 구체적으로 ‘하품 속에서 나오는 듯한 느린 곡조를 자본주의 시대에도 취하여 쓸 수 없는데, 하물며 혁명과 건

59) 스테판 코올, 여군동 옮김, 『리얼리즘의 역사와 이론』, 한밭출판사, 1985, 149~150쪽.

설에 마음이 끓는 무산계급 시대에 쓸 수 있겠는가?’ 라고 반문했다. <수심가>나 <아리랑타령>, <과부타령> 등 소극적·퇴폐적 감정과 패배주의로부터 나온 곡조를 취해 쓸 수는 없다는 것이다. 그러나 우리의 전통 노래들 가운데 단가나 타령조, 정악 타령의 곡조 등은 쾌활하고 율동적이며 즐겁고 씩씩한 느낌을 주는 것들로 <씨를 활활 뿌려라>나 <진격어선이 나아간다> 등 연성용이 지은 노래들은 그런 노래들 가운데서 곡조를 취해 온 것으로 이른바 ‘민족적 형식에다가 사회주의적 내용을 담은’ 적절한 사례로 보았다.

고려인들이 살아가야 할 구소련은 옛 공간인 조선과 절리된 ‘새로운 공간’이라는 것이 조명희 주장의 핵심이었다.⁶⁰⁾ 새로운 공간을 구성하는 이념과 현실은 구세계의 그것들과 전혀 달랐고, 구세계로부터 이어지던 노래의 관습 역시 새로운 이념과 현실에 맞게 바뀌는 것이 타당한 일이었다. 구세계에서 힘의 중심이 자본가였다면, 새로운 공간에서는 구세계에서 피지배의 위치에 있던 프롤레타리아 계급이 새로운 중심이 되어야 했으며, 노래의 경우에도 혁신적인 원리를 채용해야 한다고 보았던 것이다. 사회주의 이념의 성지 소련에 망명, 동족을 하나로 묶어 사회주의의 이상을 펼치고자 한 조명희의 입장에서는 그 스스로 체제에 의해 억울한 희생을 당하기 전까지는 자신을 포함한 조선인 공동체의 사업 방향을 이념의 실현에 맞추고자 한 것이 당연했고, 노래를 포함한 공동체 예술의 개혁 방향 또한 그에 맞춰질 수밖에 없었다. 조명희 견해의 핵심은 ‘민족적 형식에다 사회주의적 내용을 담는 데’ 있었고, 그것이 사회주의의 집단이념이 요구하는 유일한 방향이자 방법이었음은 물론이다. 더구나 그가 말한 민족적 형식이란 고려인들에게 요구되는 현실적인 지향과 부합해야 한다는 점에서 선택적일 수밖에 없었다.⁶¹⁾ ‘힘차고 흥겹고 진

60) 조생, 「조선의 놀이들을 개혁하자」, 선봉 1935. 8. 3. 4면.

61) 조명희는 <붉은 군인>[리인 작사]을 예로 들고 그 노랫말이 상투적이라고 비판했다. 그러나 이 노래는 ‘4/4(3)조 리듬의 이른바 ‘민족적 형식’에 계급투쟁이나 프롤레타리아 계층의 노동에 대한 찬양 등 사회주의의 내용으로 이루어져 있는

취적인' 민족적 형식만이 프롤레타리아 중심의 건설 현장에 수용될 수 있었고, 거기에 '핏빛같이 정신이 붉고 햇볕같이 마음이 뜨거우며 쇠를 치는 듯 힘 있고 싱싱한' 말들을 올려 불러야 비로소 소련 고려인들의 진정한 노래일 수 있다는 것이 조명희의 주장이었다. 그 뒤에 등장하는 소인예술단의 노래들을 볼 때 그가 의도했건 그러지 않았건 당시 그의 생각은 고려인에게 바람직한 노래 제작의 원리로 수용되었음이 분명하다.

앞에서 정추의 오체르크를 인용했는데, 거기서 거론된 노래들은 대부분 당시 집단농장의 소인예술단에서 불렀거나 불렀음직한 작품들로서 우리의 전통 곡조에 현지의 삶을 표현한 가사를 붙인 것들이 대부분이다. 정추가 인용한 노래들은 몇 편에 불과하지만, 그것들은 그가 채록한 많은 노래들 가운데 가장 생생한 현장성을 지닌 사례들이다. 말하자면 우리 전통노래들이 구소련의 고려인들에 의해 변화된 모습이나 그 원인을 뚜렷하게 보여준다는 것이다. 그런 변이의 갈래를 잘 보여주는 사례를 원동에서 이주해온 소인예술단 출신의 고려인 리소나에게서 찾을 수 있다. 총 89곡의 노래가 수록되어 있는 리소나의 노래책에는 14곡의 민요, 14곡의 신민요, 21곡의 잡가, 2곡의 잡가풍 노래, 2곡의 타령 등 총 44곡이 실려 있는데, 모두 전래민요와 그 변종이라 한다.⁶²⁾ 사실 고려인들이 운명으로 받아들여야 했던 구소련의 이념이나 생활현장은 조국의 그것들과는 판이하게 달랐다. 그런 상황에서 그들은 '기억 속의 선율과 가사'를 바탕으로 현실적 요구를 반영하여 새로운 노래를 만들어낼 수밖에 없었다. 김보희가 분석·설명한 고려인 노래들의 변이 양상['변종 선율+차용 혹은 창작 가사']은 우리 전통노래가 상이한 이념체계나 생산방식에 대하여 어떤 반응을 보여주는지를 명백하게 보여준다. 김보희는 노래들이 그런 변화를 거쳐 새 노래로 재탄생된다고 했다. 구소련으로 이

데, 이 경우는 그의 비판적 눈점이 명확치 않았다고 할 수 있다.

62) 김보희, 앞의 책, 115~148쪽, 311~389쪽 등 참조.

주했거나 망명한 고려인들 대부분은 생활 속에서 노래를 배운 아마추어들이었다는 점에서 그들의 기억을 유지하거나 재생시킬 방법이 마땅치 않았을 것임은 자명하다. 무엇보다 그들이 타 문화권으로 편입된 이상 새로운 문화권의 영향력으로부터 자유로울 수 없었다는 점은 그들 기억 속의 불분명한 형태가 새 문화권의 가치관습에 영향을 받아 쉽게 변이되었을 가능성을 보여준다.

당시 소비에트 당국과 각 공화국 주·구역의 당에서는 소인예술 사업에 크게 주의를 기울였다.⁶³⁾ 그러나 단순히 각 지역 혹은 꼴호즈들을 기반으로 활동하던 소인예술단들의 예술적 기량을 향상하는 데 그들의 주안점이 있었다고만은 볼 수 없다. 1927년에 이미 꼴호즈 중심의 농업 집단화 방침을 결정한 소련 당국의 입장으로서는 그에 걸맞은 생산량의 증대를 요구하게 되었고, 그런 목적을 완수하기 위해서는 꼴호즈원들의 생산성을 올릴 필요가 있었으며, 구성원들의 생산성 향상을 위해서라도 소인예술단의 활동은 장려되어야 했다. ‘소련’이라는 사회주의적 통치체제와 ‘꼴호즈’라는 집단생산체제의 결합이 소인예술단의 존립기반이었음을 감안한다면, 소련 당국이 소인예술단에게 ‘사회주의 미학을 바탕으로 구성원들의 생산성 향상에 기여하는 예술’을 주문한 것은 당연했다. 특히 집단적인 생산체제에 적극 나서 소련 전역의 평균치보다 훨씬 높은 집단화 율을 달성한 고려인들의 경우 소련 당국의 소인예술단 육성책에도 적극 호응한 것으로 보인다. 주정부 주관으로 2개 월 간의 소인예술단 지도자 양성 과정이 개설되어 60여명이 배출되었다는 사실은 소인예술단에 대한 소련 당국의 의지가 정책으로 추진되고 있었음을 보여준다. 그럼에도 불구하고 당시의 소인예술 사업이 ‘당과 정부가 요구하는 수준보다 썩 떨어졌다’는 평가는 예술적 수준보다는 이념적 형상화의 문제를 지적한 내용일 가능성이 매우 크다. 사실 구소련의 각 공화국이나 각 민족 집단들이 사회주의 리얼리즘 미학을 구현하기 위해 자신들의 구체적

63) 세 바이호사예브, 「소인예술사업을 더 높은 단계로」, 레닌기치 1959. 9. 2. 3면.

이고 개별적인 전통예술들을 적절히 변형시키고 있었지만, 고려인들의 사례를 통해 보더라도 결과가 그리 완벽했다고 할 수는 없기 때문이다. 자민족 중심의 구심력과 소비에트 연방이나 사회주의라는 통치체제 구축을 지향하는 원심력이 함께 작용할 경우 어정쩡한 절충이 이루어지거나 전자로 쏠릴 가능성이 큰데, 동화정책 같은 소련 당국의 억압 책도 사실은 이런 현실에서 나온 것이었다. 레닌의 뒤를 이은 스탈린은 자신이 그루지아 인이면서도 러시아인 우월주의를 신봉했으며, 레닌과 달리 강압적이고 급진적으로 소수민족들의 러시아 동화정책을 추진했다. 무엇보다 언어정책에서 레닌의 진보주의[“민족의 형식은 유지하되 내용은 사회주의적으로 동질화하자”]를 뒤집고 각 민족들의 민족문화들은 러시아어라는 단일 언어를 갖는 단일문화로 융화되어야 한다고 주장했다. 1938년 3월 성명을 통해 러시아어는 모든 비 러시아어 학교들에서 필수 교과목으로 가르치게 되었고, 모든 비 러시아 공화국에서 러시아어 교육을 한층 강화시킨 것이다.⁶⁴⁾

그러나 스탈린 치하에서도 카자흐스탄을 비롯한 비 러시아 공화국 고려인들은 러시아의 고려인들보다는 언어동화정책의 강도에서 약간 느슨했으리라 짐작되나,⁶⁵⁾ 예술에 표현되는 내용이나 미학으로서의 사회주의 리얼리즘만큼은 철저히 강화할 것을 요구받았으리라 본다.

앞에서 제시한 정추 채록의 노래들이나 리소냐의 노래들은 대부분 당시 소인예술단의 레퍼토리에 속해 있던 것들이다. 우선 눈에 띄는 것이 우리 전통 민요의 노랫말들이 구소련의 고려인들에게 수용되어 그곳의 문화나 현실과 접변을 이룬 경우다. 정추가 채록한 몇 작품들 가운데, 우

64) 윤인진, 앞의 논문, 75~76쪽. 레닌과 스탈린, 고르바초프 등의 정책과 민족문제 등에 대해서는 이종광의 논문[「동구권의 변화와 민족문제」, 『사회과학논총』 9, 계명대학교 사회과학연구소, 1990] 참조.

65) 스탈린의 무단통치가 진행되는 동안에도 비 러시아 공화국 고려인들의 경우 제법 많은 우리말 노래들을 지어 부르거나 우리말 연극을 상연하고, 다양한 장르의 문학작품들을 창작·발표한 사실만 보아도 그 점을 알 수 있다.

선 우스포빈스키 스펀호스의 신 웨라가 불렀다는 <아바이 폴호스의 노래>를 살펴보기로 한다. 이 노래는 1930년대 신민요 <울산타령>의 곡조에 올려 부른 것인데, <울산타령>은 우리나라에서 1930년대 이래 불려 온 <울산 큰애기>·<울산 아가씨>, 북한에서 불려 온 <울산타령>이란 제목의 신민요였다.⁶⁶⁾ 이 노래의 작곡자는 북한 정부 수립 이후부터 북한에서 활약한 이면상(1980~1989)으로 밝혀졌고,⁶⁷⁾ 노랫말의 중요한 부분을 개작한 다음 자신들의 체제에 맞추어 그 의미를 해석한 것을 보면,⁶⁸⁾ 이 노래의 창작시점 및 개작과정에서 적용된 이념적 색채가 고려인들로 하여금 이 노래를 쉽사리 수용하도록 했으리라 본다. 같은 기사에서 노랫말은 조영출[필명 조영암, 1913~1993]의 작품으로 밝혀졌다고 했으나, 현재 우리나라의 학계와 각종 포탈 사이트의 정보자료들에서는 고한승(1902~1950)으로 되어 있다.⁶⁹⁾ 노래의 분위기나 작사자의 활동 내용을 감안할 경우, 식민지 현실에 저항하던 진보적 시정신의 소유자로서 좌우 이념의 대립 속에서 계급문학의 대열에 뛰어들어 리얼리즘의 역동적인 모습을 보여 줌⁷⁰⁾과 동시에 500여 편 넘는 가요시를 통해

66) 박찬호, 『한국가요사 1』, 미지북스, 2009, 278쪽. 아직 완전히 합의되지는 않았으나, 현재 학계에서 ‘신민요’로 분류하고 있는 <울산타령>이 작자나 계보가 어느 정도 밝혀진 노래라는 점 때문에 ‘전통민요’의 범주에서 다룰 수 없다는 의견도 있을 수 있다. 그러나 전통민요이든 신민요이든 미시적 관점에서 노랫말에 초점을 맞출 경우 ‘우리 노래’의 본질이나 바탕을 공유하는 점은 부정할 수 없다. 본고에서는 범박하게 ‘우리(말) 노래’에 초점을 맞추었을 뿐이고, <울산타령>의 장르적 성격이나 갈래에 대한 논의는 다른 자리로 미룬다.

67) 유윤중, “‘울산 아가씨’는 북한 작곡자 이면상 작품...민경찬 교수 北 가요집 입수 밝혀”, 동아일보 2000. 6. 15. A18면.

68) 유윤중의 같은 기사 참조. 기존 <울산 아가씨>의 노랫말을 “1980년 우리 시대 漁撈工들의 노동생활을 반영한 내용으로 가사를 전반적으로 개작, 오늘날 ‘우리의 동해는 좋기도 하지’로 바꾸었다.”고 한다.

69) 박찬호의 『한국가요사 1』(278쪽)과 DAUM 및 NAVER 등 참조. 작자문제에 대해서는 별도의 자리에서 논의하고자 한다.

70) 서영희, 「해방기 조영출 시 연구」, 『한민족어문학』 54, 한민족어문학회, 2009, 376쪽.

식민지의 대중문화 발전에 큰 공적을 세운⁷¹⁾ 조영출이 작사했을 가능성이 크다고 본다. 어쨌든 이 노래는 곡조나 노랫말이 거의 그대로 고려인들에게 수용되었고, 현지에서 완벽하게 다른 노랫말로 바뀜으로써 노래는 현지의 이념적·현실적 상황에 의해 다시 한 번 변화를 겪는다. 현재 연변에서 불린다는 <울산타령>의 노랫말⁷²⁾은 지정학적인 측면에서 볼 때 북한의 그것과 가까우리라 추정된다. 앞에서 인용한 동아일보의 기사 [2000. 6. 15.]에 따르면, 1980년 북한에서는 漁撈工들의 생활을 반영하기 위하여 이 노래의 가사를 전반적으로 개작했고, 후렴도 ‘우리의 동해는 좋기도 하지’로 바꾸었다 한다. 원래 노래의 ‘전복쌈’이나 ‘동해’ 등의 시어는 이 노래와 어로작업이 연결될 가능성을 암시하는 부분들이며, 그로 인해 이면상은 이 노래를 자신들의 체제나 시대정신에 맞추기 위해 후렴구까지 아예 그렇게 바꾼 것으로 보인다. <울산타령>과 <울산 아가씨(울산 큰 애기)>를 비교할 경우 부분 부분 글자 단위의 차이들만 보일 뿐, 크게 달라졌다고 볼 수는 없다. 어쨌든 이 노래는 음조가 높고 경쾌하며 흥겹다는 점에서 공동작업을 하던 집단농장의 고려인들에게 쉽사리 수용될 수 있었다고 본다. 고려인들이 부르던 <울산타령>의 곡조가 원래의 그것으로부터 크게 달라지지 않은 것도 그 때문이었을 것이다. 그러나 노랫말의 경우 고려인들에게 1차로 수용되면서 어구들의 訛傳에 의한 차이가 발생하면서 일종의 변종이 생겨났고,⁷³⁾ 2차로 수용되면서 노랫말은 완전히 바뀌었다. 노랫말이 상황에 따라 늘어날 수는 있지만, 현재 고마부 작사로 되어 있는 <울산 큰애기>[박찬호, 『한국가요사 1』, 278쪽 소재]는 전체 3연으로 되어 있다. 이처럼 부분적인 어구의

71) 노상래, 「한국문인의 전향 유형 분석」, 『한국 문인의 전향 연구』, 영한, 2000, 115쪽.

72) 한민족 온라인 커뮤니티 Moyiza[<http://moyiza.com>] 참조.

73) 정추 채록, 『소비에트 시대 고려인의 노래 3』(96~97쪽)에는 고려인 리옥순이 부른 <울산타령>의 악보와 가사가 실려 있는데, 곡은 큰 차이를 보여주지 않으면서 연변지역의 노래에 비해 가사의 오류와 와전 현상이 보인다.

변개나 행의 顛倒, 절의 多寡 등을 제외한 내용의 경우, 고마부의 <울산 큰애기>와 연변의 <울산타령>은 큰 틀에서 부합한다. 그러나 북한이나 연변의 <울산타령>은 고려인 리옥순이 부른 <울산타령>으로 넘어 오면서 큰 변이를 보인다. 두 개의 절들[3·4절]이 덧붙었고, 어구나 표현들이 와전이라 할 만큼 어색한데, 그 부분은 다음과 같다.

3

동해나 울산은 큰애기 길러
강원도 좋지만 인심도 좋고요
큰애기 마음은 열두 폭 치마
아가씨들 콧노래 멋들어졌네

4

동해나 울산은 연락선 많구요
경개도 좋지만 경치도 좋고요
새소리 울음은 열두 가지 울음
실백자 던져서 추억이라네.⁷⁴⁾

3절 첫 행에서 “큰 애기 길러”는 “동해나 울산은”에 대응될 수 없는 술어로 와전에 의한 오류이고, 둘째 행의 “강원도 좋지만”은 1절 2행의 “경개도 좋지만”에서 ‘경개도’를 ‘경기도’로 잘못 안 상태에서 새로운 道名을 넣는다는 생각으로 쓴 경우이므로 이것 역시 오류다. 4행은 <울산타령>의 기존 버전들에서 볼 수 없는 새로운 내용으로, 고려인들에 의해 주체적으로 변용될 단서를 보여주는 부분이라 할 수 있다. 4절 첫 행의 “연락선 많구요”와 함께 셋째 행과 넷째 행 역시 3절 넷째 행과 마찬가지로 주체적 변용의 단서를 보여주는 내용이다. 이런 수용과 변이의 단계를 거친 고려인들의 <울산타령>은 <아바이 꼴호즈의 노래>를 통해 ‘조선 혹은 고려 노래’의 범주를 탈피하여 새로운 고려인의 노래로 바

74) 정추 채록, 『소비에트 시대 고려인의 노래 3』, 97쪽.

뀌게 된다. 아바이는 19세기 이후 카자흐스탄의 가장 뛰어난 시인이자 사상가이며 최고의 지성인 아바이 꾸난바이울리이고,⁷⁵⁾ 그의 이름을 딴 아바이 꼴호즈는 카자흐스탄 남부 집단농장들 가운데 하나였다. 곡조가 채록되지 않아 정확한 것은 알 수 없으나, 노랫말만으로는 각 절에 두 행씩 늘어나 있음을 확인하게 된다. 따라서 가창할 때 같은 멜로디를 반복함으로써 늘어난 노랫말을 소화했을 것이다. 그것은 노래를 통해 전해야 할 내용이 많을 경우 부득이 쓸 수밖에 없는 방법이었다. 말하자면 곡은 경쾌하고 힘찬 <울산타령>이란 우리 전통노래를 수용하되, 그들의 이념이나 현실에 맞추어 새로운 노랫말을 만들어내는 방법이 바로 이 경우였다. 당시 소련당국이 중점을 두어 시행하던 농업 집단화의 상징인 꼴호즈에 카자흐인들이 가장 존경하는 아바이의 명칭을 붙여 노래함으로써 자신들의 생산 공동체에 대한 자부심을 선양하고자 한 것이 그 내용이다. 1절에서는 낙원처럼 살기 좋은 까라따우 산봉우리의 아바이꼴호즈에 대한 찬양을, 2절에서는 아바이 꼴호즈에 풍년이 들어 사탕무를 넉넉히 수확함으로써 해마다 공화국의 명성이 올라가는 모습을, 3절에서는 주민들이 까라팔에 밀려든 풍년을 구가하는 모습을 각각 그려냈다. 특히 1절과 3절에 동일한 후렴구 “에헤라 아바이는 좋기도 하구려”를, 2절에는 “에헤라 사탕무 선수엔 김인문이라오”라는 후렴구를 각각 배치함으로써 아바이 꼴호즈에 대한 찬양으로 시작하여 똑 같이 찬양으로 끝맺는 구조를 보여주었다. 그리고 ‘김인문’을 2절의 후렴에 노출시킴으로써 그가 아바이 꼴호즈의 핵심적 공로자임을 강조하는 효과 또한 거두었다. ‘사탕무 풍작으로 명성을 떨친 아바이 꼴호즈에 대한 찬양’이란 노래의 초점을 1·2·3절의 후렴구에 적절히 풀어놓음으로써 작품을 치밀하게 엮은 지은이의 의도가 분명히 드러난다고 할 수 있다.

작품 구조나 주제 및 내용의 면에서 우리나라 신민요 <울산타령>이

75) 아바이 꾸난바이울리, 김병학 옮김, 『황금천막에서 부르는 노래』, 인터북스, 2010 참조.

고려인들에게 수용된 후 이곳의 현실이나 이념과 접변을 이룸으로써 <아바이 꼴호스의 노래>라는 새로운 형태와 분위기의 노래로 바뀌게 된 것이다.

정추가 채록한 <어부의 노래>도 우리나라 함경북도 명천의 민요 <풀무타령> 곡조에 새 노랫말을 붙여 만들어졌다는 점에서 <아바이 꼴호스의 노래>의 출현과 같은 범주로 볼 수 있다. 노랫말⁷⁶⁾의 각 절이 ‘에헤 붙어 넣어도 신선풍기로다/살근살짝 붙어 넣어도 만대장난다’라는 두 귀의 前敎을 포함 4행[주율격 4·4조]으로 구성되어 있는 <풀무타령>은 경쾌하고 흥겨운 안땅장단의 노래다. <어부의 노래>⁷⁷⁾는 ‘알레그로 비바체 *allegro vivace*’ 즉 ‘매우 빠르고 생기 있게’ 불러야 했는데, <풀무타령>의 분위기를 고스란히 수용한 것은 물론이다. “우리 꼴호즈 어부들은/밤낫 고기를 잡아”라는 두 행을 1·2절의 앞쪽에서 반복하는 것은 노래하는 주체를 강조하고자 했기 때문이다. 그 부분을 제외한 나머지 부분은 꼴호즈 혹은 그에 소속된 어부들의 의무사항을 주지시키는 내용이다. 즉 전투에 나간 병사들에게 고기를 공급한다거나 기한 전에 생산계획을 넘치게 실행해야 한다는 것 등은 꼴호즈 어부들이 잊지 말아야 할 책임이라는 것이다. 따라서 1절과 2절은 내용상 반복인 셈이다. 그런 반복을 거쳐 3절에 이르면 어로작업의 현장 혹은 현실이 구체적으로 나타난다. 고깃배의 모터소리나 고기 잡은 신호의 깃발 등을 실감나게 그려내기 위해 ‘뚱뚱·펄펄’ 등 의성어와 의태어를 절묘하게 배치했는데, 이런 장치가 노래의 현장성을 강화시켜주는 것이 사실이다.

그렇다면 <풀무타령>이 <어부 노래>로 전이된 현상을 어떻게 설명

76) 국가지식포털 북한지역정보넷[www.cybernk.net] ‘인문지리정보관’의 <풀무타령> 1절[에헤 붙어 넣어도 신선풍기로다/살근살짝 붙어 넣어도 만대장난다//배재구멍 빠진데는 개대가리가 제격이요/문창구멍 빠진데는 애기의 눈알이 제격이요], 2절[에헤 붙어 넣어도 신선풍기로다/살근살짝 붙어 넣어도 만대장난다//가마구멍 빠진데는 무쇠지적이 제격이요/바지구멍 빠진데는 가새밥이 제격이요] 참조.

77) 정추 채록, 『소비에트 시대 고려인의 노래 2』, 146쪽.

할 수 있을까. 대장간에서 쇠를 달구거나 또는 녹이기 위해 화덕에 뜨거운 공기를 불어넣는 기구가 풀무다. 즉 불의 온도를 높이기 위해 인위적으로 바람을 불어넣을 수 있도록 한 도구가 풀무이고, 그런 작업을 ‘풀무질’이라 한다. 그렇다면 <풀무타령>이란 풀무에 바람을 불어넣어 온도를 높이는 작업을 소재로 한 노래라고 할 수 있다. 풀무 작업의 성격이나 도구의 모습 등은 매우 격하고 역동적일 수밖에 없다. <풀무타령>의 곡조를 수용하여 <어부의 노래>를 만든 데는 대장간에서 ‘풀무질하듯’ 꿀호즈의 어부들에게 ‘힘을 불어 넣어’ 고기를 많이 잡을 수 있게 만들고자 하는 의도가 들어 있을 것이다. 이 노래에는 농업뿐만 아니라 어업에서도 집단화가 이루어진 소련 경제의 현실이 반영되어 있고, 무엇보다 그 어부들이 생산한 고기들을 참전용사들에게 공급한다고 함으로써 소련의 이념이나 체제를 유지·확산시키기 위한 전쟁에 충력을 경주하던 그들의 현실이 암시되어 있는 점은 이 노래의 출현과 관련하여 매우 중요하다. 다시 말하여 우리나라의 전통노래인 <풀무타령>이 당시 고려인들에게 수용, 현지의 상황과 문화에 접변됨으로써 <어부의 노래>로 탄생한 데 그 의미가 있는 것이다.

김보희가 발굴·공개한 리소냐의 노래책에서도 이 점은 확인된다. 전래민요가 역동적 변화를 거쳐 새 노래로 재탄생되는데, 이처럼 새 노래는 민요가 없어지고 나서 나타나는 것이 아니라, 새 시대의 역사와 정서를 반영하면서 재생된다는 것이다.⁷⁸⁾ 말하자면 접변에 의한 새로운 노래나 장르의 출현이라 할 수 있다. 리소냐의 노래 가운데 <국문풀이> [<국문뒤풀이> · <언문뒤풀이> · <한글타령> 등의 명칭으로도 불렸음⁷⁹⁾]은 원래 경기도 지역 잡가의 하나로서 <창부타령> 곡조에 굿거리 장단으로 부르던 노래다. 사람들에게 한글을 깨우쳐 주려는 교육 목적의 노래로 창작되었는데, 대개 “가나다라마바사아자차 잇었구나/기억 니은

78) 김보희, 앞의 책, 125~126쪽.

79) 김보희, 앞의 책, 129~131쪽.

디글 리을/기역자로 집을 짓고 지긋지긋이 사졌더니…” 로 시작되는 노랫말이 그 원형이다. 그것을 고려인들이 수용하여 자신들의 현실과 이념을 바탕으로 변형시킨 것이 이 노래다. 노랫말 가운데 뜻을 알 수 없는 부분들이 더러 있지만, 대강의 내용을 살펴 보면 ‘구속 없고 고통 없는 그 나라로 살러 가자’[1절], ‘누구든지 함께 가자’[2절], ‘더 잘 먹고 노는 도적놈에게 노동법을 실행하자’[3절], ‘레닌군인과 로농민이 세계혁명 기초다’[4절], ‘모두 다 일어나 무산혁명 마중가자’[5절], ‘물수아들 박멸함이 우리의 정의다’[6절], ‘사유제도 물수아 자본가 계급을 정복함은 우리의 승리다’[7절], ‘조선반도는 어서 일어나 오랜 제도 타파하고 행복한 생활을 해야 한다’[8절], ‘자유의 종소리는 산과 물 건너 승전고개로 퍼져 간다’[9절], ‘우리가 지향해야 할 완성된 경지는 새로운 사회다’[10절], ‘우리 칼 막스의 제자들아, 썩어가는 물수아들을 척결하자’[11절], ‘토지투쟁 끝내고, 자유 시절이 돌아왔다’[12절], ‘포악한 놈 없어지고 프롤레타리아 승리하는 것이 인류의 희망이다’[13절], ‘허위 없이 살아가는 삶이 우리의 행복이다’[14절] 등으로 요약된다. 경기 좌창부 <국문풀이>의 내용은 ‘삶의 괴로움, 입에 대한 그리움, 향락 추구’ 등으로 요약되는 개인적인 욕망임에 반해 고려인들에게 수용·변이된 그것은 집단의 이념적 구호를 핵심적인 내용으로 하고 있다. 말하자면 이 노래가 고려인들에게 수용되면서 개인 정서의 표출이 프롤레타리아 중심의 계급투쟁이나 사회주의적 집단 이념의 가치에 대한 高唱으로 바뀐 것이다. 전통 민요가 새로운 時空을 만나 크게 변모했다는 점에서 일종의 접변 현상이 확인되는 경우라고 할 수 있다.

우리 전통노래의 음곡에 새로운 노랫말을 붙여 자신들의 노래로 만드는 방법과 다른 것이 소련의 노래를 우리 전통노래 형식으로 바꾸어 부르는 형식이다. 예컨대 공산주의의 10월 혁명을 찬양하는 <삐오네르의 노래>에서 러시아 혁명가를 창가식으로 부르는 현상을 발견할 수 있다.⁸⁰⁾ 선구자 즉 영어로 pioneer를 의미하는 것이 ‘삐오네르(пионер)’인

데, <삐오네르의 노래>는 소련의 소년유격대에서 부르던 노래다. 하나부터 열까지 숫자를 헤아리면서 공산주의의 선봉국인 소련을 표상하는 각종 구호나 정책, 이념 및 용어 등을 나열한 내용의 노랫말이다. ‘선봉국가, 쉰쎄르, 공산당, 공청회, 삐오네르, 빈농민, 오개년 산업경쟁, 노동제, 레닌주의, 붉은군대, 시월혁명’ 등 체제를 구성하는 관념적·현실적 개념들이 핵심 요소로 되어 있는 소련의 노래를 우리나라 노래 장르 가운데 ‘창가’나 전통 민요 달거리 계열의 <십진가> 노랫말에 절가 형식의 후렴구를 반복하는 방식으로 불렀다는 것은 방법 상 앞의 예들과 구분되면서도 같은 범주의 ‘접변’에 해당하는 경우라고 할 수 있다.

IV. 결론

고려인들은 ‘한민족의 민족적 형식’을 갖고 있으면서 동시에 사회주의 소련을 구성하던 소수민족들 가운데 하나였다. 당연히 자신들이 갖고 있던 민족적 형식과 현실적인 삶을 영위해 나가던 時空으로서의 사회주의적 내용을 합하여 새로운 스타일의 노래를 창출하게 되었는데, 이것을 문화접변의 차원에서 바라볼 수 있다는 것이다. “민족의 형식은 유지하되 내용은 사회주의적으로 동질화하자”는 레닌의 진보주의를 급진적 동화정책으로 치환한 스탈린이 러시아 중심의 언어·예술정책을 펴므로써 고려인을 포함한 비 러시아인들은 예술의 창작과 향유에서 사실상 큰 난관에 봉착하게 되었다. 공여지책으로 ‘자민족 중심의 전통 형식 고수’라는 구심력과 소련의 사회주의 추구라는 원심력을 적절히 조정한 미학을 고안했고, 그로부터 나온 것들이 민요를 비롯한 우리 전통노래들의 음곡에 사회주의 사상을 내용으로 하는 노랫말을 올려 부른, 새로운 스타일의 노래들이었다. 이것이 바로 구심력과 원심력의 적절한 타협을 통

80) 김보희, 앞의 책, 149쪽.

해 창출된 사회주의 리얼리즘의 사례였다. 물론 그 결과가 그리 완벽한 것은 아니었고, 그를 통해 소수민족으로서의 고려인들이 자신들의 미학적 정체성을 지켜나갈 수도 없었지만, 집단주의라는 사회주의 통치이념의 폭력적 군림에 순응하면서도 실낱같은 민족 정서의 생명은 이어나갈 수 있으리라고 보았을 것이다.

고려인들은 대부분 꼴호즈를 비롯한 집단농장에 소속되어 농업생산에 참여했고, 소인예술단은 増産이라는 현실적 목적의 달성을 돕는다는 명분과 목적으로 공연예술의 창조와 演行에 나서야 했다. 말하자면 그들은 예술이 집단생산 체제의 증산을 위한 도구로 활용되는 현장에서 주역으로 참여한 것이다. 노래에서 ‘사회주의적 내용’이라 할 노랫말에는 집단화 정책에 직결되는 ‘농업의 선진기계화’를 필두로 사회주의 혁명 찬양·문맹퇴치 등 통치이념의 선양이나 체제 보위를 고창하는 계몽이 주된 성향으로 바뀌었고, 대부분의 후렴구 또한 공산주의 체제와 이념의 선전구호와 방불하게 만들어졌는데, 이런 것들은 우리의 전통 노래들로부터 현격하게 바뀐 고려인 노래들의 양상이라 할 수 있다. 고려인들의 노래에서 찾을 수 있는 이러한 변이는 체제나 이념의 규제에서 그 근원을 찾을 수 있는데, 이것은 소련당국의 물리적 통제가 근본적 원인이었다고 할 수 있을 것이다.

그렇다면, 소인예술단을 중심으로 고려인들의 노래가 제작·보급·보존되는 과정에서 논리적 근거를 제공한 고려인 스스로의 미학적 言明은 없었을까? 필자는 그것을 조명희의 논설[「조선의 놀아들을 개혁하자」]에서 찾을 수 있다고 보았다. 고려인들의 운명적 공간이었던 소련은 구세계인 조선과 절리된 ‘새로운 공간’이었다는 점, 구세계를 지배한 힘의 중심이 자본가였다면 신세계의 주인은 프롤레타리아 계급인 만큼 새 질서에 기여해야 할 노래 역시 프롤레타리아 중심의 혁신적 원리를 바탕으로 해야 한다는 점, ‘민족적 형식에 사회주의적 내용을 담아야 한다는’ 사회주의 리얼리즘 미학이 사회주의의 집단이념이 요구하는 예술적 표

현의 유일한 방향이자 방법임을 강조한 점, 따라서 ‘힘차고 흥겹고 진취적인’ 민족적 형식만이 프롤레타리아 건설의 현장에 수용될 수 있고, ‘핏빛같이 붉은 정신·햇볕같이 뜨거운 마음·쇠를 치는 듯 힘 있고 싱싱한 말들을 울려 부르는 것이 진정한 고려인들의 노래일 수 있다고 보는 점 등이 사회주의 종주국 소련에 처한 고려인들의 노래가 접어들어야 할 새로운 방향임을 밝힌 것이다. 조명희가 당시 고려인 지식인들 가운데 독보적 존재였던 만큼 노래에 관한 그의 주장 역시 고려인 사회를 지도하기에 충분한 힘을 갖고 있었고, 실제 고려인 사회의 노래들이 보여준 ‘새로운 길’이야말로 그가 제시한 미학에 충실한 결과였음을 인정하게 된다.

산업의 집단화에 따라 나타난 소인예술단은 예술과 삶의 불가분리성을 보여주는 순기능을 수행하기도 했지만, 생산증대에 기여하는 도구로서의 예술이라는 종속성을 강조함으로써 역기능을 발휘하기도 했다. 언어와 문화의 동화정책을 거칠게 밀어붙인 스탈린 체제의 폭력성에도 불구하고, 고려인들이 우리 전통예술의 한 부분이나마 유지해 나올 수 있었던 것은 사회주의 리얼리즘의 그 ‘민족적 형식’이란 언급 덕분이었다. 그들 대부분이 아마추어 예술인들이었다는 사실도 그들이 영위하던 예술이 대중으로부터 나왔으며, 대중미학을 오롯이 보여준다는 점을 분명히 보여준다. 중앙아시아 고려인 사회 소인예술단의 우리말 노래와 미학이 갖는 의미도 바로 여기에 있다.

참고문헌

- 강병률, 「소인예술 경연대회」, 레닌기치 1965. 1. 12. 3면.
국가지식포털 북한지역정보넷[www.cybernk.net].
국사편찬위원회·한양대 한국학연구소, 『정추 채록 소비에트시대 고려인의 노래』 1·2·3, 한양대학교 출판부, 2005. 각 권 전체.
김보희, 『소비에트 시대 고려인 소인예술단의 음악활동』, 도서출판 한울, 2009, 18쪽.
김준, 「조선 로인고전가무단 출연-관중의 열렬한 환영리에」, 레닌기치 1961. 3. 12. 3면.
노상래, 「한국문인의 전향 유형 분석」, 『한국 문인의 전향 연구』, 영한, 2000, 115쪽.
량원식, 「조선인 소인예술단들의 첫 경연대회」, 레닌기치 1990. 3. 28. 4면.
리재인, 「조선인 소인 연극단의 발전상 몇 가지 문제」, 레닌기치 1957. 2. 20. 3면.
박찬호, 『한국가요사 1』, 미지북스, 2009, 278쪽.
보야로브, 「우스-또베 시 문화회관」, 레닌기치 1962. 1. 9. 3면.
서영희, 「해방기 조영출 시 연구」, 『한민족어문학』 54, 한민족어문학회, 2009, 376쪽.
세. 바이호사예브, 「소인예술사업을 더 높은 단계로」, 레닌기치 1959. 9. 2. 3면.
스테판 코울, 여균동 옮김, 『리얼리즘의 역사와 이론』, 한밭출판사, 1985, 149~150쪽.
심영섭·김게르만, 『카자흐스탄 韓人史-고문서 자료 제1집』, 알마아타 한국교육원, 1998.
아바이 꾸난바이울리, 김병학 옮김, 『황금천막에서 부르는 노래』, 인터북

- 스, 2010, 10쪽.
- 엠. 우쎬르바예와, 「강제이주」, 레닌기치 1989. 5. 3. 4면.
- 유윤중, 「‘울산 아가씨’는 북한 작곡자 이면상 작품...민경찬 교수 北 가
요집 입수 밝혀」, 동아일보 2000. 6. 15. A18면.
- 이. 풀레예보, 「소인예술단」, 레닌기치 1960. 1. 5. 4면.
- 이명재, 「조명희와 소련지역 한글문단」, 이명재 외 『억압과 망각, 그리고
디아스포라-구소련권 고려인 문학』, 한국문화사, 2004, 205~208
쪽.
- 이종광, 「동구권의 변화와 민족문제」, 『사회과학논총』 9, 계명대학교 사
회과학연구소, 1990, 181~188쪽.
- 이채문, 『동토의 디아스포라』, 경북대학교 출판부, 2007, 264쪽.
- 장 드미뜨리·리일룡, 「세 도시의 소인예술공연」, 레닌기치 1967. 4. 1. 3
면.
- 정창범, 「社會主義 리얼리즘 研究-本質과 實相-」, 『인문과학논총』 19,
건국대학교 인문과학연구소, 1987, 29쪽.
- 정추, 「〈오체르크〉 록음기를 메고서 조선민요를 찾아서」, 레닌기치
1968. 6. 14. 2면~3면.
- 조생, 「조선의 놀아들을 개혁하자」, 선봉[『선봉 8』, 고려서림 영인본,
1994.] 1935. 7. 30. 3면.
- 최길춘, 「“극성” 폴호스 인민 극단의 창작 사업」, 레닌기치 1962. 1. 10. 3
면.
- 한민족 온라인 커뮤니티 Moyiza[<http://moyiza.com>].
- Marc Slonim, Soviet Russian Literature: writers and problems, 1917~
1967, New York: Oxford University Press, 1977, p.164.

<Abstract>

An Aspect in Reception and Change of Traditional Korean Folk Songs Represented in the Korean Songs of Kareisky Soin Art Troupe

Cho, Kyu-Ick

Soin Art Troupes were organized in many kolkhozes which Kareiskies belonged to and worked for, the troupes participated in making and playing popular performing arts to reach their real goal, that is, a production increase. That is to say, the popular performing art was a sort of tool made use for production increase of collective production system in their society. Socialistic contents were in the lyrics, and ‘advanced mechanization of agriculture’ related directly to the policy of collectivization, praise of socialistic revolution, campaign to abolish illiteracy, etc. were its main contents. Enhancement of ruling ideology or enlightenment emphasizing loudly to protect their ruling system were the main inclination of the lyrics, and most of the refrains were also similar to catch phrases. The very something like this was the feature of Kareisky songs changed sharply from our traditional songs. The changes crystallized in Kareisky songs were from regulation about ruling system or ideology, and then physical regulation by authority of Soviet Union was a main part of it. We can find out the aesthetics applied to Soin Art Troupes in Cho, Myeong-Hee’s article[“Let’s reform Korean songs”]. USSR was a fateful space for Kareiskies as well as ‘a new space’ separated from their old

world, Joseon. If center of power ruled the old world was capitalists, the owner of new world is proletariat class. Also, their songs having to contribute to the new order have to be based on revolutionary principles of proletariat. They thought like this. The aesthetics come to the front is the very social realism. Because social realism that we must put socialistic contents in socialistic form was only a method or direction of artistic expression which socialistic collective ideology demands, only the powerful, delightful, and progressive national form was accepted into the proletariat constructing site. The viewpoint that singing with red spirit like blood color, hot mind like sunshine, vivid words like tapping iron can be a true Kareisky song was a new direction having to be on the right track in the suzerain state of socialism, USSR. However, Soin Art Troupes executed good function showing the inseparability between art and life, on the contrary sometimes dysfunction emphasizing the subordinacy of art as a tool contributing to production increase executed. Assimilation policy led by Stalin was violent. None the less, Kareisky's maintenance of even some part of our traditional art owed to the mention 'national form' of social realism. Also, the fact that most of them were amateurs shows that their art was from the masses, and popular aesthetics is put in their art perfectly. The meaning of Kareisky Soin Art Troup's Korean songs' aesthetics in Central Asia is right in this fact.

Key Words : Kolkhoz, Kareisky, Soin Art Troupe, Cho, Myeong-Hee, Social Realism, Popular Performing Arts, Assimilation policy

■ 논문접수 : 2013년 2월 28일

■ 심사완료 : 2013년 3월 20일

■ 게재확정 : 2013년 4월 4일