

\* 오 세 준

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 북한 체제와 북한식 사회주의적 사실주의의 건설
	III. 《풍랑을 뚫고》 창작에 반영된 북한식 사회주의적 사실주의의 실천
	IV. 결론
	참고문헌

\* 성균관대학교 초빙교수  
논문투고일 : 2015.04.30.

심사일 : 2015.05.30.

계재확정일 : 2015.06.5.

## Socialist realism in North Korean style reflected in Ch'oe Sŭng-hŭi's production of *P'ungnang ŭl ttul'ko* (throughout the storm)

120

Oh, Sae-joon  
Sungkyunkwan University

This study pursues understanding an aspect of Ch'oe Sŭng-hŭi's method for making dance productions focusing on *P'ungnang ŭl ttul'ko* (Throughout the Storm), her production following the dogma of Socialist Realism. After she had defected to North Korea in 1946, Ch'oe Sŭng-hŭi served for building North Korea with her dance. As art was allowed only for the political aims of the communists, Socialist Realism in North Korean style was the only method available for the artists in the land. Ch'oe Sŭng-hŭi, therefore, saw the heyday of the *Chinbochŏk sasil chuŭi* (Progressive Realism) when she arrived in North Korea and made the production of *P'ungnang ŭl ttul'ko* in 1949 reflecting the *Kosanghan sasil chuŭi* (Sublime Realism) after Kim Il-sŏng suggested this new dogma.

Ch'oe Sŭng-hŭi explained that she showed the "sublime" character of the Korean nation that overcame ordeals in order to realize "sublime goal" through the production of *P'ungnang ŭl ttul'ko*. The hero of *P'ungnang ŭl ttul'ko*, an old boatman, crosses the sea in order to join the revolutionary riot in Cheju Island. Even though the wild sea threatens his life during the night, he bravely keeps rowing his boat and finally arrives in his destination. With this image of the old man, Ch'oe Sŭng-hŭi praised the ongoing process the communist revolution in North Korea and showed her optimistic vision for the revolution.

〈key words〉 Ch'oe Sŭng-hŭi, Sai Shoki, *P'ungnang ŭl ttul'ko*, *Nosagong*, *chéng fēng pò làng*, socialist realism, North Korea  
주요어) 최승희, 풍랑을 뚫고, 노사공, 승풍파란, 사회주의적 사실주의, 북한

본 논문은 최승희가 그녀의 월북 초기라 할 1949년에 평양에서 창작한 ‘무용소품’ 《풍랑을 뚫고》에 작용한 북한식 사회주의적 사실주의의 양상을 통하여 최승희 무용 창작 방법의 한 특징을 이해해 보고자 한다. 근대무용의 수립에 종사하던 최승희는 광복과 동시에 민족이 양분되자 좌익 평론가였던 남편 안막을 따라 월북하여 사회주의 국가건설이라는 북의 근대기획에 가담하였다.<sup>1)</sup> 안막이 김일성을 인용하여 “모든 것을 민주주의 조선 독립국가 건설을 위하여” 복종시키고 그것을 위하여 복무하고 그것을 위하여 투쟁하여야 한다” 라고 썼던 것과 같이(안막, 1946c: 259), 북에서 예술은 정치적 목적을 달성하기 위한 도구로서만 허용되고 사회주의적 사실주의라는 원칙의 북한식 응용을 반영해야만 했다. 월북 후의 최승희도 필연적으로 이런 거대한 흐름 안에 위치하게 되었다. 그리하여 그녀는 ‘진보적 사실주의’ 라는 사회주의적 사실주의의 한 형태가 주장되던 시기에 월북하여, 《풍랑을 뚫고》의 창작에서는 그 시기의 북한식 사회주의적 사실주의인 소위 ‘고상한 사실주의’ 를 표방하는 모습을 보이게 된다.

《풍랑을 뚫고》는 최승희 자신에 의하면 공연 시간이 “5분 40초 밖에 걸리지 않는다” 데다가 단 한 사람의 무용수만 출연하는 ‘소품’ 이지만(최승희, 1965: 168).<sup>2)</sup> 관객에게 주는 인상의 크기는 결코 작지 않아 최승희의 “수작으로 일컬어지는” 작품이다(강준식, 2012: 351 참조). 《풍랑을 뚫고》는 창작된 그해 12월에 있었던 중국에서의 공연에서 주은래 총리의 격찬을 받았고(정병호, 2004: 280), 그 후 중국 『문예보』에 실린 진금청(陳錦淸)의 글에서는 중국 신무용 창조를 위한 하나의 전범으로 추천되기도 했다(이예순, 2002: 225).<sup>3)</sup>

1) 최승희의 월북 과정에 대한 안막의 영향에 대해서는, 오세준 (2015), “최승희의 월북 요인과 남편 안막의 영향”, 한국무용교육학회, 한국무용교육학회지 26(2), 87-99. 참고.

2) 최승희의 작품들은 ‘장막민족무용극’, ‘장편무용서사시’, ‘장편음악무용서사시’, ‘장막음악무용극’, ‘무용소품’, ‘무용조곡’ 등으로 최승희 자신에 의해 구분되고 있는데(최승희, 1966a: 51-52), 이들 중 ‘소품’이란, “형식과 규모에서 아담한 틀거리를 갖춘” 것으로 북한에서 정의하고 있는 무용작품의 한 형태이다(김재현, 1990: 220).

3) 《풍랑을 뚫고》는 중국에서 《노사공》, 《승풍파란》 등의 제목을 달았던 것으로 알려져 있다. 1949년 12월의 중국 공연은 북경에서 개최된 아시아부인대회에 최승희가 조선예술단을 인솔하고 북한대표로 참석하면서 이루어진 것인데, 이때 《풍랑을 뚫고》는 《노사공》이라는 제목으로 공연되었다. 정병호(2004: 280)와 성기숙(2002: 112)에 의하면 주은래가 이 작품을 격찬하며 중국말로 “승풍파란”이라 했다고 하는데, 이것은 남북조시대 송(宋)나라 사람인 종가(宗慤)의 고사와 관련된 “바람을 타고 물결을 헤쳐 나가다”란 의미의 ‘승풍파랑(乘風破浪)’의 오기일 것이다(Daum 백과사전, “승풍파랑” 참조).

또한 이 작품은 1950년 6월의 북한 무용단 소련 방문 때 공연목록에 포함되었으며, 1956년 동구권 국가 순회공연 때에는 호평을 받음과 아울러서 북한 무용단의 연장공연까지 이루어내는데 공헌하기도 하였다(성기숙, 2002: 118).<sup>4)</sup> 최승희가 재발견 및 해금된 후 《풍랑을 뚫고》는 2002년과 2006년에 조총련 산하 금강산가극단에 의해 남한에서도 공연되었다. 공훈배우 박선미가 출연했던 이때의 공연은, “이 날 공연에서 가장 주목을 받은 작품 중의 하나” (유병문, 2003), “독무이지만 무대가 짝 찬다는 말이 실감나는 공연” (김덕년, 2006) 등의 평가를 얻었다.

최승희는 북한의 월간지 『조선예술』 1965년 7기에 발표된 글 “독무 《풍랑을 뚫고》에 대하여” 에서 《풍랑을 뚫고》의 창작 과정의 주요 측면들에 대해 상술한 적이 있다. 그녀의 서술을 통해 파악해 보면, 최승희는 북의 체제 이념에 부합하는 사상적 의도를 가진 상태에서, 무용 작품의 구체적 이미지를 형성하는 문학적 텍스트를 자신이 직접 쓴 다음 (“문학적 구성과 문학적 형상” 마련), 글로 묘사된 이미지를 공연 실무적 테크닉들의 효과적 결합을 통해 무대 위에 실현하였다 (“무용적 구성과 무용적 형상” 구축).

최승희의 이러한 단계적 창작은 그녀가 나름의 방법론 체계를 가진 원숙한 예술가였다는 것을 확인시켜 준다. 본 논문은 《풍랑을 뚫고》 창작의 첫 단계에 그녀의 사상적 의도 혹은 사상적 방법론으로서 나타나는 북한식 사회주의적 사실주의의 양상을 살펴봄으로써 최승희 무용 창작 방법의 중요한 일면에 대한 이해에 접근할 것이다. 이러한 이해는 최승희가 《풍랑을 뚫고》의 다른 창작 단계로서 밝힌 “문학적 구성과 문학적 형상”, 그리고 “무용적 구성과 무용적 형상”에 대한 추후의 천착을 예비하는 것이기도 하다.

3) 1951년 5월에 북경에서 다시 공연을 할 때에는 최승희가 《노사공》을 《승풍파란》으로 개작하여 공연했다고 한다(성기숙, 2002: 114). 이 “개작”에 대해서는 주은래의 격찬에 고무되었던 최승희가 중국 관객들에게 보다 호소력을 가질 수 있는 모양새로 작품에 변화를 주었을 것이라고 판단해 볼 수 있는데, 이렇게 판단해 본다면 정병호(2004: 396-398)가 기술하는 대로 최승희는 새로운 관객들을 만날 때마다 그들의 감각이나 취향을 고려하고 그것을 만족시키려했던 노련한 예술가였다고 설명할 수 있을 것이다.

4) 동구권 국가 순회공연은 최승희가 이끈 백 명 가까운 규모의 무용단에 의해 약 5개월에 걸쳐 소련, 불가리아, 루마니아, 체코슬로바키아, 알바니아 등지에서 행해졌다. 최승희의 무용단은 32개 도시에서 83회 공연을 하면서 15만여명의 관중을 동원하며 북한이라는 국가의 위상을 드높였는데(최승희, 1957: 187; 이에순, 2002: 156), 동구권의 알바니아에서는 노동당 비서 엔베르와 수상 메후베트셰후가 다음과 같이 말하며 연장공연을 호소하는 바람에 애초에 7일 정도만 예정되었던 공연이 반 달이나 더 연장되었다고 한다.

우리 나라가 멀다고 바림처럼 스치고 지날 수야 없지 않습니까? 백절불굴의 인간을 형상한 “풍랑을 뚫고”의 창작가 최승희동지! 당신이 우리 나라 인민을 사랑한다면 우리의 각 도시에서 좀 더 많은 공연을 해 주십시오(최승희, 1957: 188).

## II. 북한 체제와 북한식 사회주의적 사실주의의 건설

최승희가 《풍랑을 뚫고》를 창작하던 시기는, 1945년의 광복부터 1950년의 6·25 전쟁 발발까지의 북한의 소위 “평화적 민주건설시기” 혹은 “새 민주조선건설시기”에 포함된다(임옥규, 김정수, 2012: 278 참조). 이 시기에는 김일성을 중심으로 한 공산주의자들이 북한의 기틀을 마련하는 와중에 주민들의 의식도 사회주의적으로 변화시켜야 할 필요성에 직면하고 있었다. 국가 건설에 가능한 모든 노력이 동원되는 동안 예술에도 계몽과 선전의 도구적 기능이 요구되었는데, 그에 따라 최승희의 남편 안막 등 북의 주요 문예지도자들은 ‘진보적 사실주의’, ‘고상한 사실주의’ 등 체제에 봉사하는 북한식 사회주의적 사실주의의 방식을 개발, 정착시키는 데에 주력하였다(박상천, 2003: 51; 임옥규, 김정수, 2012: 279).

사회주의적 사실주의는 “예술은 현실의 반영이므로 사실적이어야 하고 공산주의 정신으로 가득 차야 한다”는 것으로서(문석우, 1987: 317), 1932년 소련 공산당 중앙위원회에서 스탈린이 주장한 내용이 1934년의 제 1회 작가동맹 결성대회에서 소비에트 문학예술의 공식적 방법으로 채택된 것이었다(정창범, 1985: 110). 이전의 사실주의가 사회를 비판하였던 데 반해 (비판적 사실주의), 사회주의적 사실주의는 문학에서 소련 사회를 긍정적으로 그려내고, 국가에 봉사하는 인간을 찬미하면서 선전과 계몽, 비전 제시 등의 기능을 수행했다. 그리하여 사회주의적 사실주의 작품에 등장하는 ‘긍정적인 주인공’은 “사상성, 용감성, 지성, 의지력, 애국심, 자기희생” 등을 보이는 낭만주의적 성격을 가지면서, 내면적인 갈등이나 망설임 없이 당면한 문제를 쉽고 명쾌하게 해결하는 모습으로써 미래에 대한 밝은 전망을 보였다(권철근, 1990: 86; 문석우, 1987: 318; 송기섭, 1994: 270; 정창범, 1985: 111).

‘평화적 건설시기’의 북한에서 사회주의적 사실주의는 정치 상황의 변화에 따라 ‘진보적 사실주의’, ‘고상한 사실주의’ 등으로 조금씩 다른 특징적 용어와 표현을 가졌다. 그러나 전체적으로는 “민족적 형식에 사회주의적 내용을 담는 것을 원칙으로 하는 혁명적 문학예술의 창작방법”이라는 본질을 유지하였다(김채현, 1990: 223).

북한에서 사회주의적 사실주의의 본격적인 실천 노력은 국가 건설의 과정과 함께 시작되었다. 1946년 2월 9일에 정부 수립의 예비 단계인 북조선 임시

인민위원회가 설립되자, 위원장으로 선출된 김일성은 그 바로 다음날 자신과 개인적 친분이 두터운 문인 한설야 등에게 문예단체의 조직을 지시하였다(박민규, 2012: 346; 박상천, 2003: 58). 작가 개인들에 의해 자율적으로 이루어지고 있었던 문예활동을 향후 조직적으로 통제, 운영할 필요를 제시하였던 것이다(이상숙, 2011: 259 참조). 그리하여 1946년 3월 25일 “문학예술분야에서 당 사상의 안내자이자 작가 예술가들에 대한 종합적 지도 기관”인 ‘북조선 예술총련맹’이 결성되었다(배개화, 2012: 173). 같은 시기부터 김일성은 3월의 토지 개혁, 6월의 사법제도 정비와 노동법령 구비, 8월의 남녀평등법 공포와 중요 산업 국유화, 12월의 교육제도 개편과 사회보험법 시행 등 북한 체제의 골격을 이루게 될 일련의 제도 개혁을 시작하였다(박상천, 2003: 68; 임옥규, 김정수, 2012: 279).

1946년 10월이 되면 13, 14일 양일간 ‘제2차 북조선예술총련맹 전체대회’가 열리게 되는데, 최승희의 남편 안막은 첫째 날에 “북조선 문학예술에 대한 일반정세 보고”라는 제목의 연설을 하고 예술의 부문별 조직화를 주장하였다.<sup>5)</sup> 그것이 채택되면서 북조선예술총련맹은 산하에 문학, 음악, 미술, 연극, 영화, 무용, 사진의 일곱 개 동맹을 갖추도록 조직을 재정비하고 북조선문학예술총동맹으로 명칭을 바꾸게 되었다(현수, 1952: 14). 이때 작가 이기영이 위원장이 되고 안막은 부위원장이 되었다. 한설야 계열의 인사였던 안막은 이미 5월에 김일성의 지시에 호응한 “조선문학朝鮮文學과 예술藝術의 기본임무基本任務”에서 예술이 대중에 대한 선전자, 선동자, 조직자의 사명을 수행해야 한다고 주장하는 등(박민규, 2012: 347),<sup>6)</sup> 문예단체의 조직과 그것을 통한 북의 문예이론 정립 과정에 주도적으로 참여하고 있었다.

이 당시 북에서 공식적으로 지향하던 문예론은 사회주의적 사실주의의 한 형태로서의 ‘진보적 사실주의’였다. 북조선로동당은 모택동이 1940년 1월에 제창한 ‘신민주주의론’의 영향을 받아 당시의 혁명 단계를 부르주아 민주주의 혁명 단계로 인식하는 ‘진보적 민주주의 민족문화론’을 주장하고 있었다. 모택동의 신민주주의론은, 아직 사회주의의 실천이 어려운 현단계를 자본주의의 발전을 위한 부르주아 민주주의 혁명의 단계로 보며, 이 단계에는 반제, 반봉건의 신민주주의적 내용이 각 민족 나름의 조건에 따라 표현되어야 한다는 것이었다(남원진, 2009: 283-287; 유임하, 2011: 165). 북조선예술총련맹은 진보적 민주주의에 입각하여 민족예술문화의 수립과 민족문화유산의 정당한 비판과 계승 등을 주장하였으며(임옥규, 김정수, 2012: 282), 이러한 내용을 포함하는 사회주의적 사실주의의 양상을 ‘진보적 사실주의’라고 부르고 있었다.

5) 이 연설의 원문은 “신정세新情勢와 민주주의 문화예술전선 강화의 임무”라는 제목으로 1946년 11에 나온 북조선예술총련맹 기관지인 『문화전선』 2집에 실렸다. 그리고 1947년 2월의 『문화전선』 3집에 “제2차 북조선예술총련맹 전체대회 조록”에 요약 형태로 실렸다(박민규, 2012: 355).

6) “조선문학과 예술의 기본임무”는 1946년 7월의 『문화전선』 창간호에 실렸다.

진보적 사실주의의 입장은 안막의 “조선문학과 예술의 기본임무”에서도 잘 나타나고 있다. 이 글에서 안막은 3.1운동 이전까지의 시기를, 무산계급이 아직 성장하지 못한 가운데 자산계급 및 소자산계급과 그 지식분자가 이끌던 구적 자산계급 민주주의 혁명과정으로 규정하였다. 그리고, 3.1운동 이후의 시기는 “10월 혁명의 승리” 후 각성한 무산계급이 혁명의 지도적 역할을 담당하는, 그러나 아직 사유재산을 폐지하지는 않는 상태에서 자본주의의 발전을 지향하는, “자산계급 민주주의적 성질을 가진 것”으로 규정하였다(안막, 1946a: 236-238).

이러한 정세 인식을 가지고 안막은 “조선 민족의 영토, 생활환경, 생활양식, 전통, 민족성 등의 ‘민족형식’을 통하여 형성되고 발전”되는, “내용에 있어서 민주주의적, 형식에 있어서 민족적” 문화의 건설을 주장하였다. 이것은 사회주의 사회에서 이루어지는 “내용에 있어서 사회주의적, 형식에 있어서 민족적”이라는 사회주의적 사실주의와 본질적 맥락에서 같은 것이었으며,<sup>7)</sup> 아직 사회주의가 이룩되지 않은 북한에 현실적으로 적합하다고 여겨지는 과업이었다(안막, 1946a: 238).

‘진보적 사실주의’의 문예론은 곧 ‘고상한 사실주의’로 변화하게 되었다. 인민위원회 선거와 관련하여 김일성은 이미 “생기발발히 향상하며 약진하는 새로운 민족적 기풍을 창조” 하고 대중의 사상 의식을 개혁하려는 ‘건국사상 총동원 운동’을 1946년 11월 에 요청하면서 문예론의 새로운 국면 전개를 예고하였었는데, 1947년이 되자 1월 1일의 신년사에서 다시 “문학 예술인들은 민주개혁의 성과들을 정확하게 반영하고, 사상적으로, 정치적으로, 예술적으로 고상한 작품들을 많이 창작하여야 할 것이다”라고 예술의 창작 방향을 제시하였다. 선거 승리의 결과로 북조선노동당이 북한을 지배하게 되자 김일성의 이 교시는 ‘고상한 사실주의’라는 새로운 양상으로 발전하였다(박민규, 2012: 356-357; 배계화, 2012: 174-175). 이것은 정치적 변화가 새로운 단계로 접어들었지만 여전히 사회주의 사회 단계에 들어가지 못한 북한에서 사회주의적 사실주의를 운위하기보다는 다시 한 번 과도기적 표현으로써 문예론의 국면 변화를 나타낸 것이었다(유임하, 2011, 165).<sup>8)</sup>

7) 민족적 형식에 대해서 스탈린은 다음과 같이 설명한 바가 있다.

우리들은 무산계급 문화를 건설한다. 이것은 전혀 정당한 것이다. 그러나 무산계급 문화는 그 내용에 있어서 사회주의적이지만 사회주의 건설에 도입될 수 있는 민족이 그 언어 생활양식 등을 달리함으로써 각양각색의 다른 방법과 표현 형태를 갖는다는 것도 역시 정당한 것이다. 그 내용에 있어서 사회주의적 그 형식에 있어서 민족적인 것이라면 그것은 사회주의에 향하여 나아가고 있는 일반적 문화이다. 무산계급 문화는 민족문화를 폐기하는 것이 아니고 오히려 그 내용을 부흥하는 것이다. 그와 반대로 민족적 문화는 무산계급 문화를 폐기하는 것이 아니고 그 형식을 부흥하는 것이다(안막, 1946b: 254-255 재인용).

8) 『문학예술』 1949년 10월호에 실린 “고상한 레알리즘의 논의와 창작발전도상의 문제”에서 안 함광은 “고상한 레알리즘은 사회주의레알리즘과 본질적으로는 동일한 것”이라고 말했다. 또한 함효는 1952년의 “사회주의 리얼리즘과 조선문학”이라는 글에서, 해방 직후의 “복잡한 정세에 비추어 순전히 정치적 고려에서” 사회주의적 사실주의의 방법이 ‘고상한 사실주의’로 “그렇게 불려온 것이며 관습화된 것”이라고 말했다(오태호, 2013: 344; 350).

1947년 3월 28일, 북조선 로동당 중앙상무위원회는 “북조선에 있어서의 민주주의 민족문화 건설에 관하여 : 제 29차 결정서”에서 “예술을 위한 예술”, “현실과 아무런 관련성이 없는 예술”을 몰아내고 주민들에게 고상한 사상을 불어넣기 위해 “고상한 민족적 특성과 민족적 향기가 발향된 새롭고 우수한 민족 형식의 계승과 발전을 강조한다.”(오태호, 2013: 324) 그리고 “조선 사람의 영웅적 노력과 투쟁과 승리와 영광을 고상한 사실주의적 방법”을 사용하여 묘사할 것을 주장하였다. 이러한 가운데 “조국에 대한 무한한 사랑과 개인의 이익을 국가 및 인민의 이익과 동일시하는 ‘고상한 애국주의’”, “조선 로동당의 정책에 대한 신뢰와 김일성의 혁명 사상에 고무 받아 새 국가 건설에 헌신하는 노동자”의 모습 등이 예술에서 묘사되어야 할 ‘전형’ 으로서 강조되었다(배계화, 2012: 175).

‘고상한 사실주의’의 출범에 북한의 지도적 문학인들은 적극 동조하였는데, 특히 안막은 1947년 8 월의 『문화전선』 5집에 발표된 “민족예술과 민족문학 건설의 고상한 수준을 위하여”에서 “고상한”이라는 표현을 여러 차례 등장시키며 김일성의 교시에 따르는 문학예술의 방향을 제시하였다(오태호, 2013: 335-336). 그리고 그는 ‘고상한 사실주의’의 문학예술이 그려야 할 “고상한 민족적 품성을 가진 ‘새로운 조선 사람’”에 대하여 다음과 같이 설명했다.

오늘날 새로운 조선 문학에 있어 요구되는 새로운 긍정적 전형은 국가와 인민을 진심으로 사랑하는 민주주의 조국 건설을 위하여 헌신적으로 투쟁하는 모든 넓은 구슬과 침체성에서 벗어난 높은 민족적 자신과 민족적 자각을 가진 고상한 목표를 향하여 만난을 극복할 줄 아는, 모든 문제를 해결하는 데 있어서 높은 창의와 재능을 발양하는, 고독치 않고 배타적이지 아닌, 다른 사람들과 더불어 또 다른 사람을 이끌고 용감하게 나아가는 그야말로 김일성 장군께서 말씀하신 생기발랄한 민족적 품성을 가진 그러한 조선 사람의 형상을 말하는 것이다(안막, 1947: 276).

3개월 후 1947년 12월에 발간된 『조선문학』 2집에 실린 “북조선문학예술총동맹 제4차 중앙위원회 결정서”는 ‘고상한 사실주의’의 실천을 위한 12가지 사항들을 제시하였다. 그리고 그 결정서의 실행을 “안막에게 위임한다”라고 명기하였다(오태호, 2013: 339). 1948년 9월 9일에는 마침내 조선민주주의인민공화국이 창건되었고, 이 새 국가에서 김일성의 교시에 의한 ‘고상한 사실주의’는 유일한 창작 방법론으로 굳어졌다(남원진, 2009: 290; 오태호, 2013: 321-322). 이후 북한 예술의 당연한 전제는, 오태호(2013)가 말하듯, “‘고상한 사상성과 예술성’으로 무장한 채 ‘고상한 사실주의적 방법’을 모출해내어 ‘고상한 문학예술작품’을 다작

으로 창작함으로써 ‘고상한 민족적 품성’을 가진 ‘새로운 조선사람’을 형상화해야 하는 것”이었다. 그리고 “이 지침을 감당해 내지 못한다면 ‘고상한 평론’에 의해 불합격품으로 평가절하되거나 검열되거나 폐기되어야 하는 것”이었다. 최승희의 《풍랑을 뚫고》 창작은 이런 환경의 산물이었다.

### Ⅲ. 《풍랑을 뚫고》 창작에 반영된 북한식 사회주의적 사실주의의 실천

최승희는 《풍랑을 뚫고》의 창작 과정에서 획일적인 북의 상황에 순응, 동조하면서 북이 추구하는 방식의 사회주의적 사실주의의 방법론을 충실히 따르는 모습을 보였다. 당시의 정황 및 그녀 스스로 남긴 기록들을 살펴보면, 그 당시 최승희는 남편 안막과 함께 ‘부부’라는 특별한 관계를 통하여 서로의 입지가 동반 상승되는 가운데 집단 내에서 만족스러운 위상을 누리고 있었으며, 그런 중에 안막이 주도하고 있던 북한식 사회주의적 사실주의의 담론에 자발적이고 의욕적으로 동참하고 있었음을 알 수 있다.

최승희가 월북한 것은 북조선예술총련맹이 기관지인 『문화전선』을 창간하고,<sup>9)</sup> 안막이 거기에 “조선문학과 예술의 기본임무”와 시 《만리장성》을 실으며 ‘진보적 사실주의’의 실천을 이끌어 나가던 즈음인 1946년 7월이었다. 최승희가 평양에 도착하자 두 달만인 9월에 그녀를 위한 최승희무용연구소가 설립되었고,<sup>10)</sup> 바로 그 다음 달인 10월에 안막은 북조선예술총련맹이 북조선문학예술총동맹으로 개편되는 것에 중심적 역할을 하면서 부위원장의 자리에 올랐다. 그리고 바로 몇 달 후 1947년이 되면 김일성의 교시에 따라 북한의 공식적 문예론이 ‘진보적 사실주의’에서 ‘고상한 사실주의’로 전환되며, 안막은 계속해서 ‘고상한 사실주의’의 정립에 종사하게 된다.

9) 『문화전선』은 1946년 7월 25일에 창간되었는데(오태호, 2013: 325), 창간호에는 “김일성장군의 20개조 정강”, “북조선예술총련맹 강령” 등의 정책 관련 문헌들 4편과 안함광이 쓴 “예술과 정치”, 리기영이 쓴 “창작 방법상에 대한 기본적 제문제” 등의 평론들 6편, 투시크 소좌의 “북조선 예술총연맹결성대회축하문”, 아에꼬린의 “소련방에 있어서의 사회주의문화의 개화” 등의 국제 문화교류 관련 글들 6편, 조기천의 《큰거리》, 심삼문의 《채탄부》 등의 시 11편이 실렸다(이상숙, 2011: 263-269 참조).

10) 최승희무용연구소의 개소 시기에 대해서는 주장이 엇갈리고 있으나, 북한에서 출판된 『조선예술』은 9월로 개소 시기를 기록하고 있다(성기숙, 2002: 110). 북한의 조선 중앙 통신사에서 나온 『해방후 10년 일지:1945-1955』도 9월 7일로 “최승희 무용 연구소 연구생 45명 첫 입소식 거행”을 기록하고 있다(74).

이렇게 분주한 체제 건설의 와중에서 최승희도 자신의 무용 활동을 활발히 전개하였다. 그녀는 자신의 연구소를 통해서 학생들을 훈련시켰으며, 일제 강점기에 공연했었던 《석굴암의 보살》, 《천하대장군》, 《초립동》 등의 기존 작품들을 재공연하였고, 세계청년학생축전 예술축전 등 국제행사들에 참가하는가 하면, 《김일성장군에 바치는 헌무》, 《해방의 노래》, 《반야월성곡》, 《풍랑을 뚫고》 등 새로운 작품들을 창작하였다.

“세계적 무용가” 최승희가 남편을 따라 평양에 와서 정착하고 이러한 업적을 생산하고 있다는 사실은 안막의 위신을 높였을 것이다. 그리고 최승희는 안막이 발휘하는 정치적 영향력을 통해서 자신의 예술 활동을 위한 조력들을 더욱 용이하게 확보할 수 있었을 것이다. 월북 후에 최승희가 김일성으로부터 예외적으로 특혜를 받는 데에도 안막의 영향력은 적지 않게 작용하였을 것이다.<sup>11)</sup> 이렇게 정황을 이해해 보면, 당시 탄탄대로를 함께 달리고 있던 최승희와 안막은 당연히 체제와 갈등함이 없이 체제의 이념에 충성하였을 것이며, 최승희는 “북한 문예정책의 실질적 지도자”로서 활동하고 있던 자신의 반려자 안막의 예술관과 그 누구보다도 조화롭게 보조를 맞추고 있었을 것임을 추론할 수 있다(김승환, 1991: 211 참조).

이미 언급했듯이 안막은 도구주의적 예술관을 견고히 유지하고 있었다. 그리고 이러한 입장에서 1947년 8월의 “민족예술과 민족문학 건설의 고상한 수준을 위하여” 등에서 당시의 “시집 『응향』을 비롯하여 『예원씨클』, 『문장독본』, 『관서시인집』”, “부패한 무사상성과 정치적 무관심”, “‘예술을 위한 예술’, ‘예술의 순수’, ‘예술의 자유’의 신봉자들”, “‘조국과 인민에게 배지배되는 예술’, ‘조선 예술문학에 적합치 않은 낡은 예술문학’의 신봉자들” 등 북에 아직 잔존하던 순수문학과 순수예술론자들에 대하여 반복적으로 강렬히 비판하고 있었다(안막, 1947: 278).

그러면서 그는 다음과 같은 비판으로 북한식 사회주의적 사실주의의 구현을 예술가들에게 촉구했다.

우리 예술가 문학가들은 조선 예술과 문학사상에 일찍이 볼 수 없었던 무한히 광대한 무한히 풍부한 소재가 놓여 있음에도 불구하고 무엇을 어떻게 그릴 줄 모르며(중략) 어떠한 인간의 전형이 오늘날 새로운 조선 예술과 문학이 요구하는 진실한 의미의 고상한 조선 사람의 전형임을 명확히 이해치 못할 뿐 아니라 그러한 고상한 조선 사람의 전형을 형성하는 데 대하여 적절한 주의를 돌리지 않는다(안막, 1947: 274).

안막의 이러한 문제의식에 최승희가 공명하는 것은 자연스러운 일이었다.

<sup>11)</sup> 최승희가 김일성으로부터 받았던 특혜에 대해서는, 오세준 (2015), “최승희의 월북 요인과 남편 안막의 영향”, 한국무용교육학회, 한국무용교육학회지 26(2), 87-99, 참고.

그리하여 최승희는 《풍랑을 뚫고》의 창작에서 안막이 강조하는 사회주의적 사실주의의 방법을 실천하며 그에 화답하는 모습을 보였다. “고상한 조선 사람의 진형을 창조”(안막, 1947: 276) 하는 것이 예술의 당위였던 상황에서, 최승희는 《풍랑을 뚫고》의 창작 동기를 “나라와 겨레, 정의와 진리-이 모든 참되고 아름답고 고상한 목적을 향하여 만남을 극복하고 나아가는 조선 사람의 백절불굴의 민족적 성격을 천명해 보려고 하였다”라고 설명하여(최승희, 1965: 159), 자신의 창작도 그러한 목적의식을 가지고 있었던 것임을 명확히 하였다.

당시의 ‘고상한 사실주의’에서 추구하는 “민족적 성격” 혹은 “고상한 조선사람”의 모습은 《풍랑을 뚫고》에서 “망망한 바다 위에서 사나운 풍랑과 싸우며 나아가는 인간 형상”으로 구체화되어 나타났다. 최승희는 언젠가 신문에서 남조선의 한 노인이 “제주도 인민 항쟁”, 즉 ‘제주도 4·3 사건’에 참여하기 위해 쪽배를 타고 제주도로 향했다는 이야기를 읽고 감명을 받은 적이 있었는데, 그녀는 그 신문 기사 속 노인의 경험을 상상하고 그것을 하나의 무용 작품으로 구상해냈던 것이다.<sup>12)</sup>

‘제주도 4·3 사건’이란, 해방 후 미군정기인 1948년 4월 3일 남로당 제주도당이 일으킨 무장투쟁과 관련된 일련의 사건을 말한다. 실직난, 생필품 부족, 흉년, 관리들의 부패 등이 제주도에 큰 사회문제를 일으키고 있던 중에 1947년 3월 1일 경찰이 시위 군중에게 발포하게 되자, 그 결과로 북로당 무장대와 토벌대간에 발생한 충돌이 1954년까지 이어지게 된다. 이 와중에서 수많은 양민들이 학살당했다(제주4·3연구소, “4·3이란”).

최승희는 이 사건을 “당시 남조선에서는 미제 침략자들과 매국 도당들을 반대하여 인민 항쟁의 불 ‘길이 세차게 타오르고 있었으며 제주도 인민들은 직접 손에 무기를 들고 원수들과 치열한 싸움을 이어가고 있었’던 것으로 이해하였다. 그리고 이 인민항쟁에 힘을 보태고자 단신으로 바다를 건너가는 노인의 이야기에서 “승고한 애국심과 정의감”의 인간형상을 발견하면서 “창작적 충격을 받게 되었던 것이다”(최승희, 1965: 159-165).

현실의 그 노인이 제주도를 향하여 가는 과정에서 잔잔한 바다를 순탄히 건너갔는지 아니면 사나운 풍랑을 겪었는지, 또한 그 노인이 어느 정도의 나이의 사람이었는지 등의 자세한 내용을 최승희가 알 길은 없었다. 그러나 최승희는 “예술적 구상으로” 한 명의 백발 노인이 자신의 고상한 목적을 달성하기 위해 밤을 새워 풍랑을 극복해내며 “거인적 풍모”를 보이도록 인물과 상황을 설정하였다(최승희, 1965: 159).

<sup>12)</sup> 《풍랑을 뚫고》가 헤밍웨이의 『노인과 바다』를 소재로 창작되었다고 안막의 동생이자 최승희의 시동생인 안제승에 의해 증언된 적이 있지만(경수용, 2011: 366), 그것은 옳지 않다. 《풍랑을 뚫고》는 1949년에 창작되었고, 헤밍웨이의 작품은 1952년에 창작되었기 때문이다(이예순, 2002: 255).

그렇게 만들어진 《풍랑을 뚫고》의 주인공인 노사공은 제주도의 인민항쟁에 동참하기 위해 해질녘의 바다를 희망차게 노 저어간다. 그가 제주도를 향하여 가는 바닷길은 평화롭고 순조롭다. 사공은 추자도를 지나고 그곳의 주민들에게 제주도 가는 방향을 안내받는다. 해가 지고 밤이 찾아오자 풍랑이 일면서 바다가 거칠어진다. 자칫하면 배가 부수어지고 자신이 빠져 죽을 수 있는 위험한 상황에서도 그는 의연히 파도를 헤쳐 나간다. 이윽고 사나운 풍랑의 밤은 지나가고 잔잔해진 바다에 해가 떠오른다. 늙은 사공은 다시 낙천적으로 배를 저어가고 마침내 목적지인 제주도에 도착한다(최승희, 1965: 161-164 참조).

최승희가 이러한 주인공의 모습을 통해 보여주는 “생의 바다에서 고상한 목적을 향하여 만남을 극복하고 나아가는 인간 형상”(최승희, 1965:159)은 다양한 의미의 층위를 가지고 북한의 혁명과 그것을 통해 표현되는 민족성을 나타낸다. 주인공인 노사공은 작품의 이야기 속 현실에서 장애물로서 주어진 풍랑의 밤, 노년에 대한 은유로서의 풍랑의 밤, 북한의 혁명 과정이 맞닥뜨리게 되는 난관들의 은유로서의 풍랑의 밤, 그리고 더 나아가 보편적으로 인생이 겪는 역경의 은유로서의 풍랑의 밤을 극복하고 자신의 목적을 이룬다. 이러한 모습은 현재 혁명의 자화상이자 미래의 전망이다. 최승희는 이렇게 어려움을 극복하고 성공을 이루는 주인공의 모습을 통하여 민족의 혁명 노력에 찬사를 보내며, 혁명 완수에의 희망과 낙관을 드러낸 것이다.

주인공이 원기 왕성한 청년의 모습이 아니라 저무는 인생을 살아가는 백발의 노쇠한 모습임으로 해서, 그러나 그럼에도 불구하고 낙천적이고 생기발랄한 품성을 보임으로 해서, 시련과 죽음의 밤과 풍랑을 이겨내는 그 의지는 더욱 영웅적이고 위대해 보인다. 또한 삶의 전(全)경험이 집적되어 있는 세대인 백발노인이 주인공으로서 가지는 대표성은 혁명에 각계각층의 인민들이 총체적으로 참여하고 있다는 인식을 나타낸다.

최승희는 오랜 기간 동안 이러한 풍랑의 은유를 무용으로 표현해 보고자 하는 의도를 가지고 있었다고 한다. 그것은 그녀가 일본과 세계 각지를 다니면서 활동하는 동안 “여러 바다를 건느며 몇 번이고 풍랑을 겪어 보았으며”, 그런 경험들로 인하여 풍랑이라는 것이 “창작적 충격을 주는 가장 힘 있는 묘사대상” 중의 하나로 느껴졌기 때문이었다(최승희, 1965: 159).

그러나 보다 가깝고 절실하게는 그녀가 북에 가담하기 위해서 바다를 건널 때 경험했던 풍랑이 그녀의 뇌리에 강렬한 느낌으로 남아 있었기 때문이었을 것이다. 북한에서 이루어진 서만일과 최승희의 인터뷰에 의하면,

최승희는 1946년에 월북할 때 무용 의상들을 담은 광주리를 머리에 이고, 행상하는 아줌마로 변장한 채 마포에서 8톤짜리 작은 배를 타고 남한을 떠났다. 그런데 그 배가 인당수라 알려져 있는 백령도 부근의 바다에 이르렀을 때 풍랑을 만나게 되어 사흘 동안을 헤메었다고 한다. 자기 인생을 건 모험의 바닷길에서 “창파에 뜬 가랑잎인 듯이 간들거리”는 배를 탄 채, 바다에 던져지려는 심청이의 운명과 같은 위협을 느꼈을 그 경험은 최승희가 《풍랑을 뚫고》를 창작하는 데 중요한 영감으로 작용하였을 것임은 충분히 짐작할 수 있다(성기숙, 2002: 108 참조).

최승희는 이렇게 자신과 타인의 실제 경험에서 소재를 얻어 “현실생활 속에서 새로운 인물의 정감을 선택하여 새로운 사건에 맞춰 조선민족형식을 갖는 무용기술로서 표현한 것이다”라고 《풍랑을 뚫고》의 창작 방법을 설명하였다. 이렇게 “현실생활 속에서 자료를 섭취” 하는 방식은 그녀가 무용창작에 있어서 “반드시” 행해져야 할 주요한 방법 중의 하나로 강조했던 것이기도 하다(최승희, 1951: 154).

최승희가 현실에서 소재를 얻되 특히 남한에서 벌어지는 혁명적 투쟁을 취급한 것은 북한의 당면 정책을 직접적으로 반영한 것이기도 했다. 안막이 자신의 글 안에서 “오늘 조선 인민 앞에 엄중하게 제기되는 문제는 하루바삐 남조선의 반동적 노선을 극복하고 남조선에도 북조선과 같은 광범한 민주주의 개혁을 실시하여 그림으로써 통일적인 완전 독립국가를 세우는 데 있다”는 김일성 장군의 보고의 말씀”을 강조하였듯이(안막, 1946c: 262), 당시 북한은 혁명을 확산시키고자 남한의 정세에 대하여 관심과 개입의 의지를 가지고 있었다. 그리하여 이 즈음에는 1948년의 여순사건을 다룬 조기천의 《항쟁의 려수》나, 역시 ‘제주도 4·3 사건’을 소재로 한 강승한의 《한나산》 등 등 남한 민중들의 투쟁을 소재로 한 다른 문예 작품들이 다수 창작되고 있었다(박상천, 2003: 70; 오성호, 2006: 188). 이러한 맥락 속에서 최승희는 북의 방침에 발맞추어 ‘제주도 4·3 사건’에 대하여 관심을 나타냈던 것이다.

그리하여 최승희는 《풍랑을 뚫고》를 “조국의 절반 땅 남조선인민들의 구국투쟁의 노래”라고 후에 정의하기도 하였고(최승희, 1966b: 112), 1951년에 중국의 무용계 인사들을 대상으로 한 특강에서는 《풍랑을 뚫고》의 “주제사상”을 “불요불굴”과 “투쟁하는 의지와 정신” 등으로 설명한 후

중조인민들을 놓고 말할 때 이전에는 일본제국주의를 반대하여 싸웠고 지금은 미제국주의를 반대하여 싸워야 함으로 최후에 가서 적들을 전승하고 승리를 거두게 될 것이다(최승희, 1954: 125-126).

라고 《풍랑을 뚫고》가 의도하는 최종적 메시지를 설명하기도 하였다.

이렇듯 최승희의 《풍랑을 뚫고》의 창작은 무용으로 “사상적 내용을 선명하게 밝히려 하였다”(최승희, 1965: 160)는 의도를 가지고 있었다. 그리고 최승희가 의도한 사상적 내용의 구현은 북한의 예술이 사상적 방법론으로서 추구하던 사회주의적 사실주의의 실천을 충실히 반영하고 있었다.

#### IV. 결론

월북 초기의 최승희는 체제의 흐름에 편승하여 사회주의적 사실주의라는 사상적 방법론에 기반한 무용 창작 활동을 하고 있었다. 아직 ‘사회주의’라는 이름을 내걸만한 조건을 갖추지 못했던 북은 ‘진보적 사실주의’와 ‘고상한 사실주의’라는 과도기적 표현을 가진 형태의 사회주의적 사실주의를 추구하였는데, 최승희의 《풍랑을 뚫고》의 창작에는 이러한 북한식 사회주의적 사실주의의 양상이 적극적으로 반영되었다.

최승희가 중국에 가서는 숙청되었고 그녀가 철두철미 이념적 인물이 아니었음을 나타내는 회고와 기록들이 발견되기도 하므로 그녀가 월북 후에도 탈이념적 순수예술주의자였던 것 같이 평가하는 견해들이 있다. 그러나 그녀가 사회주의적 근대 건설이 이루어지던 북에 자발적 선택으로 참여하다는 사실과 그 이후의 정황, 그리고 그녀가 남긴 글들의 내용은 최승희가 자신의 예술로써 북의 이념에 적극 동조하고 있었음을 강력하게 뒷받침한다.

강압적인 북한 체제 하에서 공산주의의 이념에 의해 조종되었던 타율적 꼭두각시의 모습을 최승희에게서 찾던 시각은 재고되어야 할 필요가 있다. 당시의 인류 중 적지 않은 사람들이 가졌었던, 사회주의 건설을 통한 근대화라는 열망에 자신의 춤으로써 동참했던 자율적 존재의 모습을 그녀에게서 찾는 것이 냉전의 경직이 사라진 오늘날 최승희의 무용 활동과 그 활동의 유산들에 보다 풍부한 의미를 부여하는 길이 될 것이다.

결과적으로 최승희가 평생의 무용 창작 방법을 이론화함에 있어서 사상적 측면의 방법론으로서 의지하게 되었던 것은 체제 내에서 획일화 되어 있던 북한식의 사회주의적 사실주의였다. 그러나 그녀는 공연의 실무와 관련한 방법론의 측면들에서는 사뭇 다른 양상의 개성과 창의성을 보여준다. 《풍량을 뚫고》의 창작과 관련하여 최승희가 “문학적 구성과 문학적 형상”, 그리고 “무용적 구성과 무용적 형상”이라고 불렀던 이러한 측면들에 대해서도 추후의 연구를 통하여 조명되어져야 할 것이다.

## 참고문헌

- 강준식 (2012), **최승희 평전-한류 제1호 무용가 최승희의 삶과 꿈**, 서울: 눈빛출판사.
- 권철근 (1990), "사회주의 사실주의의 이론과 실제", 한국노어노문학회, **노어문학 3**, 77-99.
- 김덕년 (2006), "절실한 것은 만남이다": [공연소식] 김덕년교사의 <금강산가극단>을 보고 나서", **뉴스 365**, 2015. 4. 16. 접속.
- 김승환 (1991), "해방공간의 북한문학: 문화적 민주기지 건설론을 중심으로", 일지사 (한국학보), **한국학보 17(2)**, 201-224.
- 김채현 (1990), "북한 무용의 개론적 이해", 김문환 (책임편집), **북한의 예술**, 203-253, 서울: 을유문화사.
- 남원진 (2009), "윤세평과 사회주의적 민족문학론의 항방", 통일연구원, **통일정책연구 18(1)**, 279-299.
- 문석우 (1987), "소련의 文學政策: 1917~1985년", 한국노어노문학회, **董玩教授 停年退任記念論文集**, 307-327.
- 박민규 (2012), "해방기 북한의 문예대중화 운동과 시론", 한국근대문학회, **한국근대문학연구 25**, 343-378.
- 박상천 (2003), "평화적 건설 시기'의 북한 정권 수립에서 문학의 역할", 한국언어문학학회, **한국언어문학 23**, 49-74.
- 배개화 (2012), "당, 수령, 그리고 애국주의: 이태준의 경우", 한국현대문학학회, **한국현대문학연구 37**, 169-206.
- 성기숙 (2002), "최승희의 월북과 그 이후의 무용행적 재조명", 한국무용예술학회, **무용예술학연구 10**, 101-141.
- 송기섭 (1994), "해방직후 右翼과 中間派의 리얼리즘론 연구", 한국언어문학학회, **한국언어문학 32**, 261-283.
- 안막 (1946a), "조선 문학朝鮮文學과 예술藝術의 기본 임무基本任務", 전승주 (편), **안막 선집**, 234-250, 서울: 현대문학.
- \_\_\_\_ (1946b), "조선 민족문화 건설과 소련 사회주의 문화", 전승주 (편), **안막 선집**, 251-257, 서울: 현대문학.
- \_\_\_\_ (1946c), "신정세新情勢와 민주주의 문학예술전선 강화의 임무", 전승주 (편), **안막 선집**, 258-268, 서울: 현대문학.
- \_\_\_\_ (1947), "민족예술과 민족문학 건설의 고상한 수준을 위하여", 전승주 (편), **안막 선집**, 269-288, 서울: 현대문학.
- 오성호 (2006), "한국전쟁기의 북한시 연구", 한국시학회, **한국시학연구 16**, 183-218.
- 오세준 (2015), "최승희의 월북 요인과 남편 안막의 영향", 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 26(2)**, 87-99.
- 오태호 (2013), "해방기(1945~1950) 북한 문학의 '고상한 리얼리즘' 논의의 전개 과정 고찰: 『문화전선』, 『조선문학』, 『문학예술』 등을 중심으로", 우리어문학회, **우리어문연구 45**, 319-157.
- 유병문 (2003), "마음이 하나면 통일은 저절로.": '금강산가극단' 부산, 전주공연", **민족 21**, 2015. 4. 16. 접속, <http://www.minjog21.com/news/articleView.html?idxno=1287>
- 유임하 (2011), "북한 초기문학과 '소련'이라는 참조점: 조소문화 교류, 즈다노비즘, 번역된 냉전논리", 동악어문학회, **동악어문학 57**, 153-184.
- 이상숙 (2011), "『문화전선』을 통해 본 북한시학 형성기 연구", 한국근대문학학회, **한국근대문학연구 23**, 253-283.
- 이애순 (2002), **최승희 무용예술연구**, 서울: 국학자료원.
- 임옥규, 김정수 (2012), "해방기 북한 문학예술의 강령과 창작의 실제: 서사문학과 공연예술을 중심으로", 우리어문학회, **우리어문연구 42**, 277-313.

- 정병호 (2004), **춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선여자**, 서울: 현대미술사.
- 정창범 (1985), “社會主義 사실주의와 소련文學”, 북한연구소, **북한** 165, 110-120.
- 정수웅 (2011), **최승희: 격동의 시대를 살다간 어느 무용가의 생애와 예술**, 서울: 눈빛.
- 제주4·3연구소, “4·3이란”, 2015. 4. 16, 접속 <http://www.jeju43.org/>
- 최승희 (1951), “중국무용예술의 장래”, 이애순 (편·해제), **崔承禧 舞蹈藝術文集**, 150-155, 서울: 국학자료원.
- \_\_\_\_\_(1954), “무용창작의 제 문제를 논함”, 이애순 (편·해제), **崔承禧 舞蹈藝術文集**, 122-132, 서울: 국학자료원.
- \_\_\_\_\_(1957), “뜻이 같으니 세상도 넓다”, 이애순 (편·해제), **崔承禧 舞蹈藝術文集**, 187-191, 서울: 국학자료원.
- \_\_\_\_\_(1965), “독무 《풍량을 뚫고》에 대하여”, 이애순 (편·해제), **崔承禧 舞蹈藝術文集**, 159-169, 서울: 국학자료원.
- \_\_\_\_\_(1966a), “조선무용동작과 그 기법의 우수성 및 민족적 특성”, 이애순 (편·해제), **崔承禧 舞蹈藝術文集**, 46-69, 서울: 국학자료원.
- \_\_\_\_\_(1966b), “인민의 애국투쟁을 반영한 우리 나라 무용예술”, 이애순 (편·해제), **崔承禧 舞蹈藝術文集**, 104-121, 서울: 국학자료원.
- 해방후 10년 일지 1945-1955, 조선 중앙 통신사.
- 현수 (1952), **적치육년의 북한문단**, 국민사상지도원
- Daum 백과사전, “승풍파랑”, 2015. 4. 16, 접속, <http://100.daum.net/encyclopedia/view/26XXXXXX00839>