

# 모더니즘 소설에 나타난 신화와 동화

벨리의 『은빛 비둘기』와 벨낙의 『벌거벗은 해』를 중심으로

변 헌 태

## 1. 서론

‘펠냐코프쉬나[펠낙의 무리들]’라는 용어를 적극적이고 긍정적인 의미로 사용하는 사람에게든, 혹은 형식적으로는 실험적이고, 이데올로기적으로는 중립적인 당대의 동반자 작가적인 문학경향에 대해 사시(斜視)를 가지고 경멸적으로 사용하는 사람에게든, 이 용어에 반영되어 있는 벨낙의 당대적인 영향력은 객관적인 사실로서 의문의 대상이 되지 않아왔다. 그러나 정작 ‘펠냐코프쉬나’라는 용어를 낳았던 벨낙 자신의 작품들이 가지고 있는 새로움에 대한 일반적인 문학사적 평가는 지극히 인색한 것으로 보인다. 즉 벨낙의 작품은 벨리, 레미조프, 부닌의 인용, 모방 혹은 패러디로 간주되며, 그의 작품들에서 나타나고 있는 혁신적인 기법들, 문체들, 주요 테마들은 벨리나 레미조프의 작품들에 나타나고 있는 그것들의 한 변형으로 평가되어질 뿐이다.<sup>1)</sup> 특히 본 논문에서 우리가 살펴보고자 하는 벨낙의 『벌거벗은 해』(Гольд

1) 예컨대 G. Struve는 벨낙을 가리켜 “벨리와 레미조프의 직접적인 계승자”(G. Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953* (University of Oklahoma Press, 1917), p. 40)라고 평가한다. R. A. Maguire 역시 벨낙을 “산문에 대한 진정한 재능을 결여한” 작가로, 그러나 그 대신 “벨리, 레미조프, 부닌의 차용자이자, 뛰어나고 성실한 제자”라고 평가한다(R. A. Maguire, “The pioneers: Pil’nyak and Ivanov”, *Red Virgin Soil* (Princeton, 1968), p.101). 벨낙 당대의 마르크스주의 비평가 Г. Горвачев 또한 벨낙의 작품이 갖고 있는 공과를 벨리의 작품으로 환원하여 설명하고 있는데(Г. Горвачев, “Творческие пути В. Пильняка”, *Статьи и материалы : Борис Пильняк* (Л., 1928), с. 47-53) 이러한 비평의 기초는 소비에트 비평가 Г. А. Белая에게도 그대로 이어지고 있다(Г. А. Белая, “Проблема активности стиля”, *Смена литературных стилей* (М., 1974), с. 155-160). 벨낙과 벨리의 기법적, 형식적 차이에 대한 최초의 의미있는 학술적인 주목은 형식주의자들의 제자 В. Гофман에 의해 이루어졌다(В. Гофман, “Место Пильняка”, *Статьи и материалы : Борис Пильняк* (Л., 1928), с. 7-44). 한편

год)는 종종 --그 테마적, 기법적 유사성이라는 점에서-- 벨리의 『은빛 비둘기』(Серебряный голубь), 『페테르부르크』(Петербург)의 기법적 모방이자, 테마의 개작으로 간주된다.<sup>2)</sup>

이 글에서 우리의 목적은 특히 '고대적인 것'의 예술적 도입이라는 공통성을 갖는 벨리와 톨낙의 소설의 차이를, 바로 그 '고대적인 것'의 도입방식의 차이에서 출발하여 살펴보고자 하는 것이다. 먼저 세계에 대한 모형을 제시해주는 하나의 서술체계로서, 동일한 고대적 유형에 속한다고 할 수 있을 신화와 동화의 차이를 살펴볼게 될 것이다. 그리고 이러한 차이가, 벨리의 『은빛 비둘기』에서 나타나는 신화시학적 요소와 톨낙의 『벌거벗은 해』에 나타나는 동화적 요소의 도입과 어떠한 연관을 갖게되는가를 검토해봄으로써, 톨낙의 소설 『벌거벗은 해』가 갖는 반(反)벨리적, 반(反)상징주의적 성격을 검토하게 될 것이다.

이를 통해서 우리는 톨낙의 소설을 당대의 산문 발전의 정상에 위치하고 있었던 상징주의의 자장(磁場)속에서, 그 상징주의의 구심력을 벗어나고자 하는 시도로 위치시킬 수 있을 것이며,<sup>3)</sup> 바로 이러한 상징주의에 대한 '투쟁'의 맥락에서야 '톨냐코프슈나'의 새로움이 진정한 의미를 획득할 수 있

톨낙에 대한 탁월한 연구 성과를 보여주는 P. A. Jensen은 톨낙과 벨리의 차이를 기법적, 형식적 차이를 넘어서 그 이념적 내용, 작가적 의도, 주제에서의 차이로까지 나아가야 한다고 말하고 있다(P. A. Jensen, "The thing as such: Boris Pil'njak's 'ornamentalism'", *Russian Literature* (North-Holland, 1984), p. 82).

- 2) 특히 Struve, Maguire의 견해가 그러하다. 한편 이들과 달리 톨낙의 『벌거벗은 해』를 벨리의 『은빛 비둘기』에 대한 패러디로 파악함으로써, 양자의 차이에 주목하는 글로서는 V. E. Alexandrov, "Belyj subtexts in Pil'njak's Golyj God", *SEEJ*(1983), Vol. 27. No. 1, pp. 81-89를 들 수 있다. Alexandrov는 『벌거벗은 해』에서 나타나는 '질로 포프-올렌카 쿤츠-라이저스'의 삼각 관계를 『은빛 비둘기』에서 나타나는 '꾸제야로프-다리알스카-마뜨료나'의 삼각 관계에 대한 패러디로 보면서 혁명, 그리고 '동-서 테마'를 바라보는 톨낙과 벨리의 관점의 차이를 명쾌하게 밝혀보여주고 있다.
- 3) 당대의 문학가들에 의한 벨리의 소설에 대한 평가로는 앞서 인용한 Горбачев 외에도 Манделштам의 글, "Конец Романа", "Литературная Москва: Рождение фавулы" *Собрание сочинений в трех томах* (New York, 1971), т. 2. с. 266-269, 332-338, 그리고 Тынянов В., "Литературное сегодня", *Поэтика, История литературы, Кино* (М., 1977), с. 150-166을 참조할 수 있다. 특히 Манделштам은 벨리의 소설을 "러시아 심리소설의 정상"(с. 335)으로 평가하면서 러시아 소설의 새로움은 이러한 벨리의 소설로부터 자유로울 수 있는 소설가의 등장에서 시작된다고 말하고 있다.

게 될 것이다.<sup>4)</sup>

## II. 신화와 동화

문제는 상징주의의 제2기, 혹은 제2모델로서의 신화시학에서 출발한다. 혹은 상징주의자들에게서 ‘신화’란 무엇이었는가, 그 의미를 물어 보는 것에서 출발한다.<sup>5)</sup> 19세기 말, 20세기초의 서구문명의 한계를 직접적, 간접적으로 목격하게 된 많은 인텔리겐차들에게서 미래로의 전망보다는 과거로의 회고가 발견되는 것은 그 자체가 전망에 대해 목적론적인 유럽 문화의 합리주의, 이성중심주의가 갖고 있는 단선적이고 목적론적인 시간관/역사관에 대한 부정이자 반성일 것이다. 그리고 이러한 부정과 반성에서 출발한 ‘고대적인 것’에 대한 관심은 당대의 모더니스트들의 보편적인 경향이 된다.<sup>6)</sup> 신화에 대한 관심은 바로 이러한 ‘고대적인 것’에 대한 일반적인 관심의 한 형태로 출발한 것일텐데, 흥미로운 것은 러시아 상징주의자들에게서 나타나는 신화에 대한 관심은 질료적 차원이라기보다는 사유의 차원이자 시학의 차원이었다는 사실이다. 즉 “상징주의는 결코 고대신화의 인물들과 모티브를 빌어 오는 고대신화의 재신화화를 추구하지 않았다. 그들은 신화적인 것을 구조로서, 상징적 작용력으로서 복원시키고자 했다.”<sup>7)</sup> “구조로서, 상징적 작용력으로서”의 신화적인 것에 대한 추구는 기존에 존재하는 신화를 다시 문학적 질료로서 취하는 것이 아니라, 신화의 구조를 사유의 원(源)구조로서 취하고, 이 원구조에 입각하여 세계에 대한 신화인식적인 모델을 만들하고자 하는 시도이다. 따라서 문제는 기존에 존재하는 신화텍스트를 문학화하는 것이 아니라, 신화적인 사유방식으로 세계를 문학화하는 것이고 단

4) 『발거벗은 해』를 벨리, 레미조프의 모방, 패러디로 간주하는 당대의 비평가들과 달리 형식주의자 Горман이 획기적으로 벨낙의 작품을 벨리의 그것에 대립적으로 놓고 볼 수 있었던 것은 바로 문학사를 투쟁과 갈등의 과정으로 파악하는 형식주의자의 관점에서 벨낙의 작품을 보았기 때문이었다.

5) 상징주의의 신화시학(더 나아가 상징주의 모델의 변화)에 대해서는 김희숙, 『러시아상징주의 모델의 발전과 Andrej Bely의 소설 『백제르부르크』』, 『러시아연구』(1992) 제1집, 2-8면, 44-49면과, 『알렉산드르 블로크 시학에서의 신화와 현실』(『러시아연구』(1995) 제4집, 1-58면, 특히 2-10면을 참조하라.

6) E. M. Мелетинский, *Поэтика Мифа* (M., 1976), c. 295-296.

7) 김희숙(1995), 6면. 강조는 인용자.

순히 재생산되는 신화가 아니라, 창조적으로 새롭게 쓰여지는 신화이며, 그 '쓰기'를 가능하게 해주는 신화적인 사유구조이다.

펠낙의 『벌거벗은 해』에 나타나는 '고대적인 것'은 이러한 상징주의적인 의미의 신화와는 구별되는 지점을 가지고 있다는 사실을 먼저 지적해두기로 하자. 신화사학적 상징주의 모델에서 나타나는 신화적 사유의 도입과는 다른 방식으로 이루어지는 '고대적인 것'의 도입은, 펠낙에게서 무엇보다도 동화적 요소와 관련된다. 이를 살펴보기 이전에 먼저 유사한 고대적 사유에 속한다고 할 수 있을 신화와 동화가 어떻게 구별될 수 있을 것인지를 살펴보기로 하자. 우선 다음과 같은 벤야민의 서술에서 시작해 보기로 하자.

좋은 조언이 필요할 때, 동화(fairy tale)는 언제나 조언을 해줄 줄 알았다. 어려운 처지에서 그리고 정작 조언이 필요했을 때 가장 가까워서 얻을 수 있었던 것도 동화의 도움이었다. 이러한 경우의 어려움은 신화가 만들어낸 어려움이다. 동화는, 신화가 우리들 가슴에 가져다준 악몽을 떨쳐 버리기 위해 인류가 마련한 가장 오래된 조치 방안을 우리들에게 알려 준다. ... 가장 현명한 조언이 있다면 ... 그것은 **신화적 세계의 폭력을 간계(cunning)와 무모한 용기(high spirit)로 대처하는 것이다.** 동화가 소유하고 있는, 사물을 해방시키는 마법은 자연을 신화적 방법으로 활용하고 있는 것이 아니라, 자연이 해방된 인간과 결합되어 있음을 시사하고 있다.<sup>8)</sup>

신화와 동화에 대한 벤야민의 이 서술에서, 우리는 신화와 동화를 구별시켜줄 수 있는 한가지 지점을 찾아볼 수 있다. "신화=폭력, 동화=해방"(그리고 이러한 구도는 함축적으로 "신화=신적 질서, 동화=인간적 질서"라는 구도를 내포하고 있다)이 바로 그것인데, 당연한 것이지만, 우리는 왜 그와 같은 등식이 만들어질 수 있는가를 물어보아야 한다. 역시 신화와 동화를 구별하는 프롭에게서 우리는 그 설명의 단초를 찾아볼 수 있는데, 프롭은 무엇보다도 신화와 동화가 가지고 있는 사회적 기능, 즉 신앙과 제의라는 측면에서 양자를 구별하고 있다.

여기서는 신화는, 민중들이 그 실재를 신앙하는 신 혹은 신적인 존재들에 대한 모든 이야기를 의미한다. 여기서 중요한 것은 것은 어떤 심리적인 요소가

8) W. Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations* (ed. by H. Arendt, New York, 1988), p. 102. [국역, 『얘기꾼과 소설가』, 『발터 벤야민의 문예이론』(반성완 역, 민음사 1983), 187면의 번역을 참조하였다.] 강조는 인용자.

아니라 역사적인 요소로서의 신앙이다. 헤라클레스에 대한 이야기들은 우리의 동화들과 매우 유사하다. 하지만 헤라클레스는 그에게 제의가 바쳐지던 신이다. 헤라클레스와 유사하게 황금사과를 찾아 떠나는 우리의 주인공은, 그러나 예술 작품의 주인공일 뿐이다. **신화와 동화는 형식에 의해서가 아니라 그 사회적 기능에 의해 구별된다.**<sup>9)</sup>

프롭이 주목하는 “역사적 요인”으로서의 신앙과 그 신앙의 구체적인 사회적 형태로서의 제의는, 민속학자들(예컨대 Мелетинский나 Рыбаков와 같은)에게서 신화의 “사회적 기능”을 설명하기 위한 출발점이자, 신화와 동화를 구별하는 출발점이 되고 있다. 민속학자들에 따르면 동화는 신화가 탈제의화하는 과정에서 나타난다. 즉 신화의 ‘세속화’ 과정이 곧 동화의 출현과정인 것이다.<sup>10)</sup>

프롭은 신화의 사회적 의의, 즉 “말, 신화, 성스러운 이야기들과 제의적 행위, 사회적 조직, 심지어는 일상적인 행위들 간의 긴밀한 연관”<sup>11)</sup>에서 출발하여, 바로 그와 같은 연관의 존재여부를 신화와 동화의 구별 지점으로 간주한다. 프롭에 따르면 신화와 동화의 구별은 제의적 형태로 드러나게 될 사회적인 삶과 텍스트의 --그것이 문자화된 것이든, 혹은 구어적 발화의 형식으로 전달되는 것이든-- 연관 방식에 기초하고 있다. 즉 신화는 종교적으로 위계지위진 사회의 제의(혹은 그 제의가 함축하고 있는 사회적 행위)와 연관되어 있는 반면, 동화는 그와 같은 사회의 제의에서 자유롭다.

더 나아가 프롭은 이미 계급화된 발달된 사회(예컨대 그리스)의 신화와 계급화되지 않은 사회(예컨대 아프리카의 원시 부족)에서 신화들이 갖는 상이한 기능에 주목할 것을 요청하는데,<sup>12)</sup> 물론 프롭의 이러한 요청의 근본에는 계급화가 전제하는 사회의 위계화(이 위계화의 핵심에 종교가 자리잡고

9) В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки* (Л., 1986), с. 27. 강조는 인용자.

10) Пропп은 다음과 같이 말한다: “신성한 슈제프의 ‘세속화’는 매우 일찍이 시작되었다(‘세속화’라는 말로써, 나는 신성한 이야기가 세속적인, 즉 영적인 것이 아니라 예술적인 이야기로 변함을 의미한다). 본래의 의미에서 동화가 탄생하는 시점도 여기이다.”(там же, с. 359-360.) 민속학자들에 의해 이루어지는 신화와 동화에 대한 일반적인 구분은 Пропп의 이러한 구분에 기초하고 있다. 예컨대 Мелетинский, там же, с. 262-276, 그리고 Б. А. Рыбаков, *Язычество древних славян* (М., 1994), с. 528-529를 참조하라.

11) Пропп, с. 28.

12) там же, с. 51-53.

있을 터인데)와 텍스트의 연관 방식에 대한 문제의식이 자리잡고 있는 것으로 이해될 수 있을 것이다.

신화와 동화라는 텍스트와 사회적 삶과의 연관 방식에 대한 주목, 그리고 특정한 역사단계, 즉 계급화가 나타나는 역사단계에서 등장하는 “신화=제의적 삶과의 연관, 동화=제의적 삶으로부터의 해방”이라는 등식은 타당한 문제설정으로 판단되지만, 그러나 우선 프롭의 결론이 함축하고 있는 “신화=사회적 삶과의 연관, 동화=사회적 삶에서 자유로운 예술적 형식”이라는 등식<sup>13)</sup>에는 동의하기 어렵다. 동화 또한 어떠한 방식으로든 당대의 사회적 삶과의 연관을 보여주고 있다고 생각되기 때문이다. 물론 신화의 그것과는 다른 방식으로 이루어질 동화의 사회적 삶과의 연관은, 예술의 일반적인 그것(더욱이 사회 對 예술의 대립 구도를 설정하는 프롭의 관점에서 이해되어진, 예술과 사회적 삶과의 연관 방식)으로 환원되어질 수 없는 고유한 지점이 있다고 생각된다.

두번째로 프롭 자신은 동화에 나타나는 특정한 인식과 존재의 형식들을 과거의 당대의 특정한 경제적, 사회적 형식으로 직접적으로 소급해서 해석하는 ‘역사’ 학파의 실증주의적이고 속류사회학적인 관점을 비판하지만<sup>14)</sup> 그러나 그 자신 ‘텍스트’에 대한 실증주의적인 오류, 즉 물질화된 텍스트라는 함정에서 자유롭지 못하다. 문제는 텍스트의 존재유무가 아니라 그 속에 반영되어 있는 사유의 질(質)이고 그 사유의 특징이다. 따라서 비록 출발은 물질적 형태로 존재하는 텍스트에서 시작될 것이지만 우리는 이 텍스트에 반영되어 있는 사유의 역사적 선차성을 물어보아야 할 것이다.

이 점에서 신화와 동화보다 더 큰 문화 일반의 관점에서 ‘공식적 문화 對 비공식적 문화’라는 틀로 고급장르(예컨대 서사시나 신화)와 저급장르(예컨대 소설장르, 저급장르에는 또한 동화가 포함될 수 있을 것이다)를 구별하는 바흐친의 관점에 주목할 필요가 있다. 소설을 --그리고 더 나아가서

13) 예컨대 Пpонн은 다음과 같이 말한다: “슈제프의 새로운 사회적 기능, 즉 그 순수하게 예술적인 사용은, 그것을 만들어낸 체제가 사라지는 것과 관련된다. 이러한 과정, 신화가 동화로 다시 태어나는 과정의 외적 기원은 슈제프와 이야기하는 행위 자체가 제의로부터 분리되는 것에서 표현된다.”(там же, с. 357. 강조는 인용자) 계속해서 Пpонн은 동화의 기원이 “예술적 이야기”와 관련되어 있으며, 그의 발전은 “예술적 창조적 자유로운 분위기” 속에서 이루어졌다고 말한다(с. 358). 동화의 사회적 기능을 인간에 대한 ‘조인’에서 찾고 있는 Wenjamin을 Пpонн과 비교해 보라.

14) там же, с. 30.

는 장르 일반을-- 물질화된 장치나 기법이전에 사유의 형식, 삶의 형식으로 바라보는 바흐전은 소설의 역사를 고대, 중세문화의 단계로까지 소급하면서 추적해 보여주는데, 신화와 동화의 구별이라는 우리의 관점에서 보자면 특히 두가지 지점이 중요하다.

첫번째로, 바흐전은 소설적인 사유를 가능하게 하는 원천을 계급사회 이전의 원시공동체 단계로까지 소급하면서, 이를 '민속적 시공성'이라고 부르고 있다. 즉 바흐전에 따르면 라블레에 와서 완전하게 실현되는 '소설의 잠재력'은 계급화 이전으로 소급될 수 있으며, 위계화의 결과로 나타나는 고급장르는 바로 이러한 민속적 시공성의 파괴의 결과로 등장하는 것이다.<sup>15)</sup> 바흐전의 논리를 고급장르로서의 신화와 저급장르로서의 동화로 확장시켜보면, 동화에서 등장하는 민속적인 요소들의 원천은 결코 신화의 세속화의 결과물이 아니라, 오히려 신화가 등장하기 이전의 전(前)계급적 원시공동체에 고유한 '민속적인 요소'들로 소급될 수 있다.

여기서 대상을 계급 분화가 이미 이루어진 경우로 한정시켜서 생각해보면, 신화는 계급 분화가 이루어져 종교적 위계에 따른 사회의 위계구조 속에서 그 최정상에서 사회적 삶의 중심에 위치한다. 반면 동화는 그와 같은 사회 구조 속에서, 계급 분화가 이루어지기 이전의 흔적들을 간직하면서, 사회적 위계의 변두리에 위치한다. 바흐전의 말의 원심적 경향과 구심적 경향에 빗대어 본다면, 신화는 그 위계질서에서 구심적 경향으로 특징지어진다면, 동화는 그와 같은 위계질서 속에서 원심적 경향으로 특징 지을 수 있다.

여기서 바흐전의 논리가 전(前)계급사회와 계급사회의 엄밀한 단절에 기반하고 있기보다는 경향론적인 성격을 가지고 있다는 사실을 지적해둘 필요가 있다. 즉 바흐전에 따르면 중세의 신적 질서(여기서는 신화)속에서 그것에 포섭되지 않는 전(前)중세적, 전(前)계급적인 힘을 간직하고 있는 인간적 질서(여기서는 동화)가 그 기저 속에서, 하나의 섬처럼, 끊임없이 신적 질서를 침탈하려 하면서 흘러가고 있는 것이다.<sup>16)</sup> 우리 식으로 도식화해보자면 그것은,

15) M. M. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики* (M., 1975), с. 355. "이러한 생산적이고 창조적인 시간을 표현하는 기초적인 형식들[즉 민속적 시간의 체형식--인용자]은 인류사회의 발전에서 계급사회 이전의 농경사회의 단계에까지 그 근원을 소급해 올라갈 수 있다."

16) M. M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (M., 1990), с. 5-68 참조.

원시공동체 사회  
동화적 구조

계급분화적 고대/중세 사회  
신화적 구조 -- 主  
동화적 구조 -- 從

으로 표현할 수 있는 구조를 가지고 있으며 또한 계급분화적 고대/중세 사회 속에서 주종(主從)의 관계는 지극히 역동적인 성격을 갖는다. 예컨대 바흐젠이 주목하는 중세의 카니발, 카니발적 웃음은 바로 신적인 질서에 포섭되지 않으면서, 때로 그 자리를 노리는 인간적 질서의 대표적인 예라 할 수 있을 것이며, 벤야민 식으로 말하자면, “신화의 폭력”에 대항하는 인간의 “간계”와 “무모한 용기”의 예라 할 것이다.

두번째로, 바흐젠은 특히 시간의 문제를 중심으로 고급장르와 저급장르를 구별시켜 보여준다. 여기서 바흐젠이 거론하는 것은 서사시에서의 시간의 문제인데, 동화와 비교해볼 때 신화와 서사시가 특히 시간의 문제에서 공통점을 갖고 있다는 사실을 염두에 둔다면, 이는 신화에서도 적용될 있는 것이기도 하다.<sup>17)</sup> 바흐젠은 서사시의 구성적 특질을 다음과 같이 요약한다: 첫째, 한 민족의 서사적 과거(혹은 괴담의 용어를 빌리면, ‘절대적 과거(абсолютное прошлое)’를 주제로 사용한다. 둘째, 민족적 전통이 서사시의 원천으로 사용된다. 셋째, 절대적인 서사시적 거리가 서사시적 세계를 당대 현실로부터, 즉 음유시인(작가, 그리고 그의 청중)이 살고 있는 시대로부터 분리시킨다.<sup>18)</sup> 서술 대상으로서의 ‘절대적 과거’라는 시간, 그리고 서술되어지는 ‘절대적 과거’와 서사시의 화자-청자의 당대성과의 결코 침투될 수 없는 시간의 장벽(소위 ‘서사시적 거리’)은 신화에 나타나는 ‘시간’, 즉 기원이자 시발적인 사건으로서의 시간개념과 동질의 것이다. 그리고 바로 이러한 시간개념에서 서사시와 신화는 동화에 대해 공통적으로 대립된다.

서사시에서 (또한 신화에서) 서술되는, ‘절대적 과거’라는 시간은, 단순

17) 신화와 서사시가 시간의 문제에서 공통점을 갖는다는 점에 대해서 Мелетинский는 다음과 같이 말하고 있다: “서사시적 시간은 … 신화적 유형으로 구성된다. 즉 최초의 시간으로서, 이후의 질서들을 선(先)규정하는 선조들의 실제적인 행위의 시간으로서 구성된다.(Эпическое время … строится по типу мифического, как *начальное* время и время активных действий предков, предопределивших последующий порядок.)” (там же, с. 276. 강조는 원저자)

18) М. М. Бахтин (1975), с. 456.



히 시간적인 범주가 아니라, 지극히 가치론적인 (또한 위계적인) “가치론적-시간적”<sup>19)</sup> 범주이다. 그 이후의 시간들과의 관계에서 ‘절대적 과거’는 그저 단순히 먼저 발생하였다는 선후적인 맥락에 위치하는 것이 아니라, 그 시간 이후 발생하는 모든 사건들이 ‘절대적 과거’ 속의 사건으로 수렴되고, 그것을 동질적으로 반복한다는 의미에서 ‘절대적’이다.<sup>20)</sup> 바흐진은 서사시에서 서술대상이 갖는 특징이 서술대상과 그것을 재생산하는 화자-청자의 관계를 또한 규정한다고 지적한다. 즉 서사시에서 시간은 이후의 시간대에 철저하게 완결되어 있고, 폐쇄적이다. 서사시를 노래하는 화자, 그것을 듣는 청자의 경험에 대해 서사시는 결코 넘어갈 수 없는 시간의 경계를 가지고 있으며, 또한 자신에 대한 개인의 사적인 가치평가를 허락하지 않는다. 따라서 화자에 의해 반복되는 서사시(신화)는 반복되면서, 언제나 원서사시(원신화)를 반복할 수 밖에 없다.

반면 동화의 이야기꾼(storyteller)은 “자신이 이야기하는 것을 경험 --자

19) там же, с. 458.

20) 신화에서 ‘최초의 사건’이 갖는 의미, 혹은 선행하는 과거에 대한 우주론적 지각(космологическое восприятие)과 역사적 지각의 차이에 대해서는 다르투 학파의 Успенский의 글, “История и семиотика”, *Избранные Труды* (М., 1994), том 1. с. 20-28을 참조하라. 그는 신화에서는 --혹은 그 자신의 말을 빌면 ‘우주론적 지각’에서는-- “어떤 사건이 어떤 최초의, 시발적인 상태 --이는 그것의 영향(эманация)이 모든 시간에서 계속해서 느껴진다는 의미에서 결코 사라질 수 없는 것으로 제시된다--와 관련되고 있음을 전제한다. ... 이 최초의 시간 속에서 발생한 사건들은 이후의 사건들 속에서 계속해서 반복되는(재생산되는) 텍스트 같은 것이 된다. 이후에 발생하는 모든 것들에 이리저리하게 관련되는 이 최초의, 존재론적으로 시발적인 텍스트는 우리가 일반적으로 신화라고 이해하는 것에 상응한다.”(там же, с. 20, 37)라고 말하고 있다. 예컨대 『고레 즐로차스찌에 이야기(Повесть о Горе Злочастии)』에서 등장하는 방탕한 젊은이의 이야기는, 아담과 이브로 표상되는 최초의 인류에 의해 저질러지는 원죄의 반복이 되는, 전형적인 신화적 구조를 갖추고 있다. 한편 로뜨만은 이러한 ‘최초의 사건의 반복’을 신화적 사유의 대상들이 갖는 ‘일회성(однократность)’이라고 특징지어고 있다. 신화에서 사건들은 수차례에 걸친, 혹은 많은 시간동안 이루어지는 반복이지만, 동일한 것의 반복이자, 동일한 하나의 것으로 수렴될 수 있는 사건들의 반복이기에 그것은 또한 일회적인 것이다. 로뜨만에 따르면 신화에서의 사건의 일회성은 근본적으로 많은 다양한 사물들을 하나의 원사물로서 표상하는 신화적 사유의 특성, 즉 동일화시키는 사유에서 기인한다. 신화적 사유를 특징지어는 동일화로의 경향에 대해서는 Лотман, “миф-ния-культура”, *Избранные Статьи* (Таллин, 1992), том 1, с. 58-74와 “Феномен культуры”, там же, 그리고 김희숙(1995), 7-8면을 참조하라.

기 자신의 것이든, 혹은 다른 사람에게 의해 이야기되어진 것이든-- 으로부터 얻는다.”<sup>21)</sup> 그리고 그는 그것을 다시 자신의 이야기를 듣는 사람의 경험으로 만들어준다. 동화에서 서술대상은 동시대적이고, 체험가능한 것으로 간주된다.<sup>22)</sup> 신화나 서사시에서와 마찬가지로 동화에서도, 서술대상의 특징이 서술대상과 동화의 화자-청자의 관계를 또한 규정해준다. 신화가 언제나 시간이 시작되는 바로 그곳을 지향하고 있음으로, 변형되지 못하고, 반복적으로 자기동일적인 이야기를 만들어내는 것에 비해, 동화는 반복되면서 변형되는 것이다. 이 변형은 무엇보다도 화자가 그 이야기에 대해 동(同)시간적으로 관계함에서 그 근거를 갖고 있다. 그리고 역으로 다시 이러한 변화가능성은 당대의 사회적 위계에 대해 신화와 동화가 가지고 있는 관계와 관련된다. 즉 그 관계에서 중심적 경향으로 특징지을 수 있을 신화가 원모델에 대해 '보수적'(말 그대로의 의미에서)이라면, 원심적 경향으로 특징지을 수 있을 동화는 원모델에 대한 변화에 열려있고, 또한 '진보적'이라 할 수 있다. 바로 그렇기 때문에 동화에서는 당대적인 요소가 침투하여 때로는 동화 속에 등장하는 이야기의 질료가 변형되기도 한다.<sup>23)</sup>

이제 벤야민, 프롬, 바흐젠의 논리를 빌려 우리는 신화와 민담의 차이를 다음과 같이 구별해볼 수 있을 것이다.

신화	민담
계급분화의 시작	원시공동체
위계화, 혹은 구심적 경향	非(혹은 前)위계화, 혹은 원심적 경향
신적 질서	인간적 질서
원시간적, 혹은 과거지향	동시간적, 혹은 현재지향
모델의 보수적인(변화불가능한) 반복	모델의 진보적인(변화가능한) 반복

이 글에서는 이러한 신화와 동화의 구별을 각각 벨리의 『은빛 비둘기』와

21) W. Benjamin, p. 86.

22) 예컨대 이러한 특징이 동화의 결말부에서 화자의 직접적인 등장으로 연결된다. 동화는 종종 “나도 들러 보았는데 대접을 자알 해 주너구만 / 입술에는 줄줄 흐르는데 입 안에는 안 들어갔다네.(я заходил в гости, - угостили хорошо / По губам текло, - а в рот не попало.)”라고 말하는 화자의 직접적인 등장으로 종결된다.(야콥슨, 『러시아 전래 요술 민화의 특징』, 『러시아 전래 민화』 (이인영 역, 분도출판사, 1992), 103면.)

23) 동화가 당대적인 요소를 받아들임으로써 그 질료를 변형시키는 여러 가지 예들에 대해서는 앞서 인용한 야콥슨의 연구(106-108면)를 참조할 수 있다.

벨낙의 『벌거벗은 해』에 적용해서 비교분석해 보고자 한다. 즉 벨리의 『은빛 비둘기』를 신화시학적 상징주의에서의 신화적 사유, ‘신화화’라는 맥락에서, 벨낙의 『벌거벗은 해』를 상징주의의 신화시학에 대한 투쟁의 맥락에서, 또한 그 투쟁에서 동화에 대한 기대기라는 맥락에서 해석해 보고자 하는 것이다.<sup>24)</sup>

벨리의 『은빛 비둘기』를 신화적인 사유방식, 혹은 ‘신화만들기’의 관점에서 해석해 봄으로써, 우리는 벨리의 『은빛 비둘기』와 상호텍스트적인 연관(그것을 패러디로 볼 것인가, 혹은 단순한 인용으로 볼 것인가의 문제는 앞으로 검토될 것이다)을 뚜렷하게 보여주고 있는 벨낙의 『벌거벗은 해』에서 나타나는 ‘동화적 사유’를 상징주의적인 신화적인 사유와 구별해 볼 수 있을 것이다. 아니 더 나아가 벨낙에게 나타나는 ‘동화적 사유’를 반(反)상징주의적인 맥락에서 해석해 볼 수 있다. 그것은 상징주의적인 ‘신화만들기’를 ‘동화적 사유’로 해체하고 발가벗기는 작업, 다시 말해 일종의 ‘상징주의의 허상가르기’로 해석될 수 있는 것이다(물론 그 자체가 또한 하나의 허상, 예컨대 일종의 동화적인 허상을 만들수도 있다는 점은 이 맥락에서는 논의의 것이다).

### III. 『은빛 비둘기』에 나타나는 신화시학

#### III-1. 화자 마스크의 교체와 두차원성의 문제

벨리가 보여주는 소설 장르에 대한 혁신, 특히 화자를 둘러싼 일련의 공격한 실험은, 단순히 작품세계와 실제의 작가를 매개해 주는 메체로서의 화자라는 상식적인 개념을 넘어선다. ‘mozgovaya igra’와 같은 서술 장치들이 핵심적으로 공격하는 대상은 무엇보다도 전통적인 리얼리즘 소설에서 ‘뾰진

24) 여기에는 우선 상징주의의 신화시학적 모델과 그로테스크-카니발적 모델의 연관, 특히 그로테스크-카니발적 모델에 입각해서 나타나는 상징주의 산문들에 대한 전제가 필요할 것으로 보인다. 벨리의 산문들은 --시 장르에서와는 달리-- 어떠한 의미에서도 순수한 신화시학적 모델의 실현은 아니며, 오히려 그로테스크-카니발적 모델에 입각한, 신화시학적 모델에 대한 패러디적 성격을 강하게 보여준다. 우리의 작업에서 이는 『은빛 비둘기』에서 상징주의의 신화시학적 모델, 혹은 신화적인 사유방식을 검증하기 위해서는 일련의 정면작업이 필요해진다는 것을 의미한다. 특히 신화시학적 모델의 주 장르가 소설이 아니라 시였다든 점, 소설 장르는 --바호펜식으로 말해보자면-- 그 자체가 반(反) 신화적 속성을 갖추고 있다는 점이 고려되어야 할 것이다.

성'이라 이름할 수 있는 것, 즉 소설에서 모형화되어서는 세계를 실제세계와 유비(類比)하여 독해할 수 있게 해주는 장치들이다. 벨리의 작품에서 나타나는 화자의 변화무쌍한 '마스크'는 기본적으로 꺾어진 서술의 논리를 의도적으로 파괴한다.

『스까즈의 시학』의 저자들에 따르면 벨리의 『은빛 비둘기』에서 화자는 세층에 따라 세 목소리로 구별될 수 있다.<sup>25)</sup> 우선 시공공의 거칠고 구어적인 어휘를 사용하는 화자, 즉 켈레베예보(Целубеево) 출신의 화자가 존재한다. 『스까즈의 시학』의 저자들은 특히, 이러한 화자와 고골적인 화자(예컨대 『시간과 근교의 야회』의 뽀코와 같은 화자)와의 유사성을 지적한다. 또 하나의 목소리는 도회적인 화자의 목소리이다. 이 화자는 리호프(Лихов)의 기주자의 목소리로서 나타난다. 마지막 화자는 귀족출신의 화자이다. 특히 이 화자를 특징지어 주는 것은 정치적인 보수성과 옛 질서에 대한 향수인데, 『스까즈의 시학』의 저자들은 특히 구골레보(Гуголево)집안의 하인인 예브세이치에 대한, 화자의 향수이런 찬사를 주목한다.

화자의 마스크에 대한 분류에서 금방 드러나듯이 『스까즈의 시학』의 저자들은 무엇보다도 작품에서 제시되어진 공간, 즉 켈레베예보, 리호프, 구골레보라는 실제 공간에 각각의 화자들을 상응시키고 있으며, 실제로 작품속에서 이들은 각각의 공간에서 '우리 마을', '우리 마을 사람들'과 같은 표현을 사용함으로써 이러한 구별을 뒷받침해주고 있다.

역시 『은빛 비둘기』에서 나타나는 화자 마스크의 변화를 분석하고 있는 드로즈다(Дрозда)는 이와 같은 실제 공간, 사회적 세층에서의 변화와 함께 『은빛 비둘기』에서 화자는 동일한 평면이 아니라 상이한 평면에 각각 위치하면서 변화하고 있다는 사실을 지적한다. 즉 그녀는 홀투스젠(Xolthusen)의 논리를 따라 우선 『은빛 비둘기』의 화자가 실제 공간에 결합되어져 있는 제한적인 화자와 실제 공간에서 자유로운, 그리하여 러시아의 보편적인 문화의 위기를 사유하고 고민하는 '무제한적인' 화자(의 마스크)의 교차가 나타난다고 지적한다. 드로즈다에 따르면 여기에 덧붙여 또한 귀족적 화자와 민중출신의 화자(의 마스크)의 교차기 다른 한편으로 또 나타난다. 그리하여 한편으로는 제한적인 화자와 무제한적인 화자의 대립을, 다른 한편으로는 귀족적 화자와 민중출신의 화자의 대립을 쌍으로 하는 이원적 대립들의 복잡한 조합을 통해 『은빛 비둘기』에서는 변화무쌍한 화자(의 마스크)의 교세

25) Е. Муденко, В. Скобелев, Л. Кройчик, *Поэтика сказки* (Воронеж, 1978), с. 130-149 참조.

가 만들어지고 있다고 지적한다.<sup>26)</sup>

동일한 화자에 근거하고 있다고 보기 어려운 문체적 차이, 더 나아가 어휘와 문체를 특징 지우는, 세계자체에 대한 이질적인 감각은 적어도 우리로 하여금 『은빛 비둘기』의 화자가 여러 마스크를 가지고 있음을 확신하게 만들어준다. 그러나 홀투젠의 지적, 즉 실제 공간에 결합되어져 있는 화자와, 실제 공간으로부터 자유로운 ‘무제한적인’ 화자라는 대립은, 그와는 다소 다른 방식으로도 생각해 볼 수 있다. 즉 『은빛 비둘기』의 구조를 상징주의의 일반적인 세계모델, 즉 ‘이’ 세계와 ‘저’ 세계의 대립적 구조 속에 축조되어진 것으로 읽을 수 있다는 것이다. 그렇게 본다면 이 작품의 공간은 다르게 축조될 수 있다. 우선 이 세계의 현실적인 공간이 존재한다. 여기서 화자는 때로 켈레베에보의 주민으로, 때로 리호프의 주민으로, 때로 옛 것의 향수를 간직하고 있는 귀족 출신의 사람으로, 한마디로 현실적이고 실제적인 공간과 결부되어 있는 화자의 마스크를 바꾸어가며 등장한다.

이와 함께 ‘저’ 세계의 공간이 존재한다. 여기서 서술은 이 세계의 실제적인 공간에서 자유롭게 이탈하면서 행하여진다. 그것은 현실의 다소 뾰족한 논리에 전적으로 위배된다. 실제적인 공간에 결부되어 있는 화자들이 현실로서 형상화되고 있는 그 현실을 다소나마 뾰족하게 서술하고 있다면, 비현실적인 공간속에서 화자는 그나마의 뾰족한 논리를 넘어서 버린다. 이 공간을 저 세계의 ‘관념적’인 공간이라 이름할 수 있을 것인데, 벨리에게서 신화는 -- 신화시학에서 이 세계와 저 세계의 대립이 ‘테제-反테제 --> 스테제’의 운동을 보이듯이-- 이 두 공간, 즉 실제적인 공간과 관념적인 공간의 대립과 상응속에 축조되어진다.

### III-2. 현실 공간과 관념적 공간의 교체와 간섭

작품의 출발은 실제세계의 논리에서부터 시작된다. 조그마한 벽촌에 대한 고찰적인 소개가 등장한다. 제1장, 「켈레베에보 마을」 중 ‘켈레베에보 마을의 주민들’이라는 이름이 붙은 조그마한 장에 다음과 같은 구절이 제시된다.

사람들은 그야말로 어떤 것에도 놀라지 않는다. 와 보시라, 손님이 되어 보시

26) M. Дрозд, "Нарративные маски русской художественной прозы", *Russina Literature* (North-Holland, 1994), XXXV, c. 397-404 참조.

라. 온갖 삐로그로 그대를 대접할 것이며, 굶게 내 버려 두지 않을 것이다. 말들에게는 귀리를 듬뿍 뿌려줄 것이며, 마부에게는 한잔의 술을 갖다바칠 것이다. 부디 건강하시고, 살찌시라. 원치않는다면, 신이 그대를 심판하리라. 켈레베예보 사람들은 그대가 없어도 자신의 세월을 살아 나갈 수 있다.(388)<sup>27)</sup>

고골의 『지간까 근교의 야화』 중 루드이 뺨꼬의 서문에서의 문체, 서문에서의 에피소드를 떠올리게 해주는 이 구절에서 우리는 벨리의 『은빛 비둘기』에서의 슈제뜨구조가 고골의 『지간까 근교의 야화』의 슈제뜨구조, 즉 현실적 공간에서 민담적 공간으로의 월경(越境)을 그 기본적인 운동으로 하는 슈제뜨구조와 어떤 관계를 갖고 있는 가라는 의문을 가지게 된다. 『은빛 비둘기』에서는 『지간까 근교의 야화』에서 나타나는, 다소 뚜렷이 구별할 수 있는 두 차원의 세계질서와 같은 것이 결여되어 있다. 예컨대 제1장의 「되돌릴 수 없는 시간(Невозвратное время)」의 결말 부분을 보기로 하자. 전체가 한 문장으로 구성된 이 부분은 켈레베예보 마을의 해질 무렵의 노을진 풍경에 대한 서정적인 묘사로 시작된다.

용단처럼 펼쳐진 대기가 붉은 천모양으로 길을 군데군데 잘라내면서, 점점 작아지면서 점점 불뚝없어져가는 농가들이 웅기종기 모여있는 곳으로 달려가고 있었고, **무엇때문인지(зачем-то)** 그곳에서는 노래가 우렁차게 퍼지고 있었으며, **무엇때문인지(зачем-то)** 진짜 아코디언이 먼지 소용돌이 속에서 대기를 잘기잘기 찢어놓고 있었고, **왜인지(почему-то)** **어디서인지(откуда-то)** 갑작스레 나타난 트라이앵글이 아코디언에 그림자를 드리울때, (406, 강조는 인용자)

노을과 음악소리가 있는 저녁 풍경 속으로 ‘무엇 때문인지’라는 의문이, 혹은 ‘어디서인지’라는 의문이 ‘-то’라는 소사를 달고 계속해서 삼입된다. 그것은 ‘존재’에 대한 의문, ‘현실’의 현실스러움에 대한 의문이 아닐까? 그리고 쉼표가 등장하고 관념의 공간의 한 부분, 즉 ‘東’의 공간이 이 세계의 풍경에 잇달아서 등장한다.

**바로 그 순간(в то время)** 등은 어두운 흐름을 내뿜고 있었고, 바로 그곳으

27) 여기서 『은빛 비둘기』에 대한 인용은 А. Белья, *Сочинения в двух томах* (М., 1990), T. 1의 면수를 가리킨다.(번역은 필자의 것이며, 『은빛 비둘기』(박혜경, 윤효진 역, 제3분 학사, 1992)를 참조하였다.)

로 --어두운 흐름의 물결속으로-- 길이 뻗어 있었고, 그리고 푸른 밤의 푸른 오물 속으로 누군가가(кто-то) 그곳으로부터 이 마을로 움직여오고 있었고, 온통 까만 형상이 걸어오고 있었는데, 그 형상이 너무 멀리, 너무 멀리 있어서 우리 마을에는 도달할 수 없을 것처럼 보였다.(같은 면, 강조는 인용자)

이 문장은 한편으로는 서쪽의 지는 노을의 붉음과 이제 어두워지는 동을 비유적으로 나타내는 동시에, 『은빛 비둘기』의 관념의 공간, 즉 동과 서의 공간의 당대적 상황에 대한 또한 비유적인 표현(즉 ‘해가 지는 유럽적 西와, 어둠을 내뿜는 стихия의 東’)으로 해석될 수도 있다. 이 세계의 공간 속으로 갑자기 저 세계의 공간이 투입하고, ‘바로 그 순간(в то время)’ 이 세계의 공간과 저 세계의 공간이 겹쳐지게 된다. 경계는 애초부터 확고하게 설정되어 있는 것이 아니라, 흐려져있어 두 세계의 겹침은 순차적이라기보다는 항상 갑작스럽게 이루어진다.

그렇다면 벨리에게서 슈제프는 어떻게 만들어지는가? 『은빛 비둘기』속에 모델화되어 있는 공간의 지형도는 과연 어떠한 것일까? 다음의 한 구절은 『은빛 비둘기』의 지형도를 그리기 위한 적절한 출발점을 제공해 준다.

초원 위로 파벨 파블로비치의 그림자가 몸을 쭉 뻗고 있었고, 구골레보의 천 탐 코트머리는 수풀 너머에서 반짝거렸다. 그곳에서, 바로 그곳에서 낡은 짐한 재가 뾰프르를 기다리고 있었다. 아마 저곳은 서쪽이겠지.

.....  
-내게서 물러날 지어다, 사탄아. 나는 동으로 간다.(587-588)

동과 서, 야만과 문명, 자연의 힘과 이성의 대립이라는 테마는 『은빛 비둘기』에서 다음과 같은 구체물들의 대립으로 구성된다.

	동	서
	야만적 러시아	유럽화된
관념적 평면	야만	문명
현실적 평면	리호프/쩨레베예보	구골레보
	꾸제야로프	토드라베 그리아벤
	마프료나	끼짜
	밤을 내뿜는 어둠	지는 해

여기서 슈제프는 현실적 평면에서는, 공간적으로는 구골레보에서 켈레베 에보로의, 리호프로의 다리알스끼의 이동으로 나타나며, 시간적으로는 명상과 황금빛 햇살의 시간에서 성애의 시간인 밤으로의 이동이고, '구원의 여인'으로는 까짜에서 마뜨료나로의 이동이다. 그리고 그와 같은 이동, 그와 같은 경계의 돌파는 관념적 평면에서의 서에서 동으로의 이동의 현실적 구체화이다. 현실에서의 주인공의 이동에 관념적 세계에서의 이동이 덧씌워지게 되고, 바로 이 관념적 세계에서의 이동이라는 관점에서 주인공의 행위가 해석되어지게 된다.

### III-3 관념적 공간에 대한 '그로테스크적-카니발적 요소'의 침투, 그리고 '반복'을 통한 신화화.

앞서 지적한 것처럼, 벨리의 소설들은 강력한 '그로테스크적-카니발적 요소'를 보여주고 있으며, 그 핵심은 '신화시학적 요소'에 대한 패러디적인 성격이 될 것이다. '그로테스크적-카니발적 단계'의 정점에 위치한 『베체르 부르그』에 비해 '신화시학적 단계'와 '그로테스크적-카니발적 단계'의 과도기에 위치하고 있다고 평가할 수 있을 『은빛 비둘기』에서도 '신화시학적 요소'에 대한 패러디가 나타나고 있는 바, 이는 현실공간과 결부된 화자들이 '고골적 화자', 즉 거칠고 무지한 스카즈적 화자를 닮아있다는 것과 직접적으로 연관된다. 예컨대 고골의 화자, 앞서 거명된 루드이 뽀꼬가 서문에서 자신과 동일한 사유를 하는 사람들과 직접 소통하면서 동시에 지적인 독자들과의 소통을 만들어내는, 스카즈적 소통상황을 만들어내는 것처럼, 『은빛 비둘기』의 현실공간과 결부되어 있는 화자들도 그와 유사한 스카즈적 소통상황을 만들어낸다.

그리고 이러한 스카즈적 소통상황이 의도하는 것은 다리알스끼로 연상되

- 28) 물론 이러한 도식화는 앞서 언급한 것처럼 '그로테스크-카니발'적 요소를 정제한 끝에 얻을 수 있는 '신화시학적'의 도식이다. 벨리의 소설은 강한 '그로테스크-카니발'적 상상주의 모델의 요소를 보여주며, 여기서 그것은 어떤 의미에서도 불완전하다고 할 수밖에 없을 두 구원의 여인(에초에 여신 자체가 패러디되어 등장한다. 다리알스끼의 시집에 그려져있는 여신의 그림에 대한 조동조의 화자서술을 보라), 까짜와 마뜨료나에서, 그리고 다리알스끼의 불완전한 '정신적 아버지들'인 꾸제야로프와 토드라베 그라아벤 남작에게서 강력하게 나타난다.



는 젊은 상징주의자들에 대한 조롱에 찬 폭로이다. 예컨대 ‘아름다운 여인’으로 대표되는 신화시학적 모티프에 대한 추구를 켈레베에보의 화자는 다음과 같이 폭로한다.

다리알스끼는 어려서부터 꾀짜로 알려졌는데, 아무튼, 학교는 마쳤다고들 하지만, 그러나 그 학교는 매년 수많은 똑똑한 학생들이 학문을 연구하는 대신, 아이구 맙소사! 이상스러운 언어로 쓰여진 이해할 수 없는 외설스러운 사를 해석하곤 하였다. 다리알스끼 또한 그와 같은 시의 애호가로서, 그 자신이 그 분야에서 성공을 거두었다. 즉 그는 모든 것에 대해 썼던 것인데, 예컨대 **하얀 발 꿈치며, 입술의 몰약이며, 심지어는 ... 코의 성유에 대한 것까지.**(381, 강조는 원저자)

이 시집에 묘사되어 있는 ‘구글레보의 처녀’에 대한 비난, 즉 시인인 다리알스끼가 ‘별거벗은 여인네’에 대해서만 썼다는 비난에 대한 친구의 변명, 즉 시인은 ‘별거벗은 여인네가 아니라 여신’을 묘사한 것이라는 변명에 대해 화자 자신이 발끈하며 다음과 같이 묻는다.

그렇다면, 내가 한가지 물어보겠다. 대체 여신과 여인네의 차이란게 무엇인가? 여신이든 여인네든 마찬가지다. 태고적에는 여신들 자신이 여인네가 아니었다면 무엇이었던 말인가? 그들은 여인네들, 그것도 성질이 교약한 여인네들이었다.(382)

신화시학적인 진지한 요소들에 대한 패러디는 여기서 그치지 않는다. 동이든 서든, 그 구체적인 모습들은 모두 패러디적인 요소를 갖추고 있다. 이성의 대표하는 서의 인물인 토드라베 그라아벤이나, 서의 구원의 여인 까짜 역시 --『베제르부르그』의 소피야만큼은 아닐지라도-- 패러디적인 요소를 갖추고 있다. 꾸제야로프와 마프료나의 성서 패러디는 더욱 분명하다. 목수 꾸제야로프는 목수 요셉을 마프료나는 마리아를 각각 패러디하고 있으며, 이렇게 본다면 이들의 ‘예수 잉태’ 프로그램에 유인당한 다리알스끼와 그의 본질에 대한 열정 역시 잉태의 성서적 주체인 성령과 그의 인류 구원의 열정에 대한 패러디로 볼수 있다. 비둘기에 가슴을 쪼이는 그의 형상 또한 인간을 위해 매에 가슴을 뜯기우는 프로메테우스의 패러디에 불과하다.

이러한 패러디의 힘은 특히 현실적 공간과 결부된 화자의 폭로를 통해 분출된다. 상징주의의 신화적인 ‘아름다운 여인’은 한갓된 여인네로 격하되

고, 구원의 길을 찾으려는 다리알스끼의 필사적인 노력은 한낱 철부지 귀족의 어리석은 '스캔들'에 불과하다.<sup>29)</sup>

그렇다면 벨리의 『은빛 비둘기』는 신화시학적 요소에 대한 패러디인 그로테스크-카니발적 모델의 실현으로 보아야 할까? 오히려 두 모델의 긴장스러운 접점지역에 『은빛 비둘기』가 위치하고 있다고 평가하는 것이 더욱 타당해 보인다.<sup>30)</sup> 즉 그는 신화시학적 요소를 한편으로 패러디하면서, 동시에 그것이 가지고 있는 전지성을 극한으로까지 밀고 나간다. 극한으로 밀고 나가면, 그것은 신화의 구조가 그러하듯이 개별자의 행위들을 보편구조의 반복으로 만드는 것으로 이루어진다.

다리알스끼의 모험과 파멸의 슈제프, 그것은 장구하게 흘러가는 순간 순간들의 영원성 속에 비추어져 제시되고, 그 순간 순간들은 끊임없는 반복의 고리를 형성하는 것으로 일컬어지게 된다. 신화의 구조들이 개체가 전체를 하나하나 반영하고 있듯이 다리알스끼라는 개체의 행위는 전체의 운명의 영원성 속에 비추어져 제시된다. 그리고 죽음의 프로그램이 임박한 바로 그 순간 다리알스끼 자신도 그와 같은 영원성 속에서의 반복을 예감한다. '이 일이 어떻게 끝날까에 대하여'라는 제목이 붙은 제7장에서 다음과 같은 다리알스끼의 예감이 등장한다.

어디서 내가 이 모든 것을 들었지? 이걸 모두 이미 있었던 일인걸, -하지만 언제, 어디서? - 뽀뜨르는 생각했다. **기병 소위 라브롭스끼**라. 이 이름도 내가 들어본 적이 있어.

29) 이 '스캔들'에 대해 구골레보의 하인 예브세이치는 다음과 같이 말한다: "에그, 나으리, 나으리, 당신이 누구와 관계를 맺고 계신지 아십니까. 인간쓰레기에 창녀입니다."(609)

30) 여기서 상징주의의 그로테스크-카니발적 모델 자체가 "신화와 소극, 사제와 광대, 진지함과 패러디, 의미축적과 의미해체가 양립하고 공존하는"(심회숙(1992), 47면) 체계를 갖추고 있다는 점이 주목되어야 할 것이다. 즉 그로테스크-카니발적 모델의 절정에 위치하고 있는 『베제르부르크』에서 신화시학적 요소는 패러디되기만 하는 것이 아니라, 패러디와 양립하고 공존한다. 예컨대 『베제르부르크』에서의 상호텍스트적인 요소는 "이전의 모든 텍스트와 문화를 기억하는 새로운 합으로, 즉 궁극적으로 심회숙에 주어졌던 原形텍스트(pratekst)를 반복하는 신화로의 영원한 회귀"(같은 글, 46면)일 뿐만 아니라, "텍스트체험의 ... 분산화, 부정, 무효화"(같은 글, 47면)를 의미하기도 할 것인데, 신화시학적 모델의 관점에서 보자면 그 역도 타당하다. 즉 그로테스크-카니발적 모델에서 신화시학적 요소는 패러디되면서, 동시에 한축으로 넘겨진다.

과거의 일이 현재에 존재하며, 현재에 존재하는 것이 또한 미래에 있게 될 곳이다. 그리고 모든 것이 지나간다.(630, 강조는 원저자)

영원과 순환, 반복에 대한 예감이 그에게 전혀 없었던 것일까? 그렇지 않다. 그는 자신과 마뜨료나가 정사를 벌였던 그 참나무에서 자신의 운명을 생각해본 바 있다. 그리고 그 생각은 영원과 순환, 반복에 대한 것이었다.

이 참나무가 무엇을 알고 있는지, 그것이 지금 자신의 나뭇잎으로 과거의 무엇에 대해 속삭이고 있는지는 잘 모르겠다. 아마도 요안 바실리에비치 뇌제의 저 명예스러운 친위병에 관한 것일 수도 있으리라. 아마도 그가 모스끄바로부터 서둘러 가다가 이곳 벽지에 들어서 이 참나무 밑에 앉았었을 수도 있으리라. … 그리고 이 친위병은 헤엄쳐 지나가는 빌로드 같은 구름을 오래, 오래 바라보다가 말위로 뛰어올랐을 것이고, 수백년 동안 바로 그러하였을 것이다. ~ 이 모든 일은 있을 법한 일이다. 그리고 아무도 이후에 도망가던 파계 신부가 돌로된 고문실에서 자신의 일생을 마치기 위해 이 구멍 속으로 몸을 숨겼을 수도 있으리라. 그리고 또 수백 년이 지나간다. 그때 자유로운 종족이 땅속에서 솟아나와 있는 이 뿌리를 찾아와서 파계 신부의 신음소리와 말을 타고 무한의 시간으로 날아가버린 친위병의 비애를 들게 될 것이다. 그리고 이 종족은 과거에 대해 한숨을 내쉴 것이다. 이 모든 일은 있을 법한 일이다.(504)

이처럼 ‘있을 법한’ 일들의 반복적인 무한한 시간의 흐름 속에서 다리알스끼의 모든 것이 위치하고, 다리알스끼의 모든 것은 그 무한한 시간의 흐름에 위치하는 하나의 고리를 형성한다. 이 무한한 시간의 흐름 속에서 다리알스끼의 모험과 패배가 하나의 신화를 만들어내게 된다.

동-서의 테마, 문명과 야만, 지식인과 민중의 테마라는 관점에서 벨리는 어떠한 답을 직접적으로 제시하지는 않는다. 그 답은 계속해서 보류된다. 소설이 이 테마와 관련해서 줄 수 있는 것은 체험이 말하였듯이 그것을 문제화하는 것, 즉 동-서라는 테마를 하나의 문제설정으로 만들어 주는 것이고, 이러한 점에서 벨리는 철저하게 체험적이다. 벨리는 동-서의 테마에서, 해가지는 서를 버리고 어둠을 흘리는 동의 광기를 택하는 주인공을 통해 그의 선택을 극한으로까지 밀고 나가면서, 동시에 그의 운명을 인류의 전(全)역사, 아니 우주의 전(全)역사 속의 하나의 고리로서 만들어낸다. 그리고 그 반복과 영원의 시간 속에서 다리알스끼의 운명은 하나의 반복되는 개체로서 신화화된다.

여기서 주목해 볼 것은 바로 그와 같은 인식, 다리알스끼 자신의 운명을

하나의 반복되는 개체로서 볼 수 있는 시각은 영원성을 통해서만 가능하다는 사실이다. 다리알스끼는 죽음(바로 시간이 영원을 획득하는 지점)을 통해 영원을 보는 법을 배운다.

에테르 속에서 뽀뜨르는 수백만 년을 살았다. 그는 죽을 수밖에 없는 인간의 눈에는 감추어진 모든 위대한 것을 볼 수 있었다. 그리고 오직 그 후에야 그는 행복하게 돌아와 행복하게 눈을 반쯤 뜨고, 그리고 행복하게 볼 수 있었다… (641)

다리알스끼의 가슴을 뜯는 비둘기의 형상이 바로소 프로메테우스의 가슴을 뜯는 때의 형상으로 바뀌는 지점, 더 이상 페러디가 아니라 하나의 신화가 만들어지는 지점은 바로 영원성을 획득한 지점, 그리고 그 영원성 속에 순환으로서의 자기 자신의 모험과 투쟁을 회상할 수 있는 지점이다.

이제 우리는 벨리에게서 나타나는 신화만들기의 그 메카니즘을 말할 수 있다. 그것은 우선 관념적 공간을 현실적 공간으로 투사하여 겹침으로써 만들어진다. 현실적 공간을 관념적 공간으로 역투사함으로써 만들어지는 페러디, 조롱의 뉘앙스에도 불구하고, 그러나 또한 작가는 영원성의 시각 속에서 다리알스끼의 모험과 투쟁, 그리고 비극적인 패배를 바라보게 함으로써 그것을 신화화할 수 있었다. 그렇다면 이제 이러한 신화화와 펠낙에게서 나타나는 '고대적인 것'이 어떻게 구별될 수 있는가를 살펴보아야 할 차례이다.

#### IV. 동화의 프리즘으로 바라본 혁명

IV-1. 『벌거벗은 해』에서 나타나는 '고대적인 것'과 역사로서의 기억의 문제

흥미로운 것은 펠낙에게서 '고대적인 것'이 보다 직접적으로 등장하고 있다는 사실이다. 예컨대 그것은 동화(「이반 짜레비치와 개구리 공주」)나, 연대기 텍스트, 더 나아가서 직접적인 삶의 형태(「결말」 부분에 등장하는 혼례와 「관례집」)로 등장한다. 신화시학적 상징주의 모델에서 신화와 같은 고대적인 모티프가 직접적인 질료로 취하여 지지 않았다는 사실, 오히려 그들은 신화를 하나의 원(原)신화로 보면서 사유의 모델로 취하였다는 사실과 비교해 볼 때, 펠낙은 보다 직접적으로 '고대적인 것'을 자신들의 문학의 질

료로 사용하고 있는 것으로 보인다.

억으로 또한 뿔낙이 '고대적인 것'(이 경우에는 동화)을 직접적으로 사유의 모델로 설정하지는 않는다는 사실에 주목해야 할 것이다. 그것들은 차라리 하나의 현실 자체로서 등장한다. 다시 말해서 상징주의의 신화시학적 모델에서 신화가 반복을 통해 스스로를 생산해내는 자기 동일적 사유의 의미를 가지고 있었다면 뿔낙에게서 '고대적인 것'들은 그것으로 모든 것들이 수렴되어야 할 그 무엇이 아니라, 스스로 존재하는 그 무엇일 뿐이다. 이러한 스스로 존재하는 시간층들은 몽파주 효과를 통해서 자립성을 획득한다.

뿔낙의 장식체 산문에서 출발해 보기로 하자. 안센이 지적하고 있는 것처럼 장식체 산문을 "문체에 대한 정향을 가진 산문, 혹은 문체를 지각되어지게 만들어주는 산문을 지칭"하는 것으로 정의하는 것은 20세기의 다소라도 난해한 독해를 요구하는 모든 산문에 장식체라는 이름을 부여하는 결과를 가져올 뿐만 아니라, 예컨대 슈제프 없는 뿔낙의 장식체 산문과 슈제프가 존재하는 바벨의 장식체 산문의 차이를 무화시키는 결과를 가져온다.<sup>31)</sup> 형식적, 기법적 차원에서 장식체에 대한 정의, 장식체 산문을 일종의 문체주의로, 즉 말 그대로의 의미에서 '장식적' 수사가 화려한 문체적 기법으로 해석하는 일반적인 정의는 너무 소박한 것으로 보인다. 우리는 오히려 수사적 화려함, 시적 기법의 사용 등의 특징을 장식체 산문의 하나의 특징으로 파악하는 동시에 뿔낙에게서 장식체 산문이 "당대의 요구, 즉 예술에서 진정성(authenticity)을 재현할 것이라는 요구에 대한 응답"이었다는 안센의 지적에 주목해야 할 것이다.<sup>32)</sup>

31) A. P. Jensen, p. 82.

32) P. A. Jensen, p. 82. 한편 코제브니코바(Кожевникова) 또한 장식체 산문을 시적 언어에 대한 지향인 동시에, 묘사 대상에 대한 묘사의 적절함에 대한 지향이었다고 간주함으로써 장식체 산문의 문체가 수사적 효과 이상의 것임을 지적하고 있다: "20년대의 소비에트 산문에서 서술적 발화는 한편으로는 이상비대(異常肥大)의 문화성으로, 다른 한편으로는 이상비대(異常肥大)의 특수성으로 특징 지워진다. 이 시기에 문화는 특수한 시적 언어 --여기서 말은 독자적인 미적 가치를 지니는 동시에 '실제적인' 말에 대해 대립적이게 된다-- 에 대한 탐색의 결과로 생겨난 장식성의 모습을 띠게 된다. ... 주로 서정적, 장식적인 산문은 묘사대상에 대한 묘사의 적합성을 지향하였을 뿐 아니라, 세계의 정서적 전유의 적절한 전달을 지향하였다. 장식적 산문에서 언어는 '중립적 수단 혹은 기호 체계'가 아니라 '예술적으로 의미 있는 지각요소'라는 사실로 표현되어질 수 있다." (И. Кожевникова, "О типах повествования в советской прозе", *Вопросы языка современной русской литературы* (М., 1971), с.

안센은 '원형적 장식체'에 대한 에이젠슈테인의 말을 빌려<sup>33)</sup> 시각 예술에서 장식체는 진짜 사물(authentic object)으로써 형상을 대체하는 것에서 시작되었다는 점을 지적하면서, 펠낙의 장식체는 바로 이러한 진짜 사물, 현실 그 자체를 언어 텍스트에서 실현시켜내려는 시도였다고 말한다. 『벌거벗은 해』에서 이러한 시도는 현실 그 자체들을, 각 시대의 시간층들의 단편을, 변형되지 않은 상태 그대로 텍스트로 도입하는 것으로 이루어진다. 그리고 그 단편들의 자립적인 병치라는 붐파주는, 다시 그 자립적인 병치 그대로 역사를 구성한다.

역사의 문제, 기억의 문제는 블록으로부터 가져온 두번째 제사(題詞)에서부터 분명하게 드러나고 있다(Рожденные в года глухие / Пути не помнят своего. / Мы, дети страшных лет России, / Забыть не в силах ничего). 여기서 기억의 주체가 복수('мы')임에 유의하자. 복수의 기억은 단수로서의 주체의 회상과 구별되는 집단성을 갖는다. 그것은 이미 죽어버린 현재의 시간속에서 의미있었던, 그럼에도 불구하고 결코 되돌릴 수 없는 과거를 회상하는 것이 아니라, 집단속에 내재되어 있는 살아있는 삶들에 다시 형식을 부여하는 행위이다(예컨대 동화가 집단의 기억이듯이, 혹은 「관례집」이 다시 삶의 형식을 부여받을 수 있는 기억이듯이).

펠낙에게서 역사란 바로 그와 같은 집단적인 형식의 기억이다. 원래 텍스트들이 속했을 시간층을 서술하는 도큐먼트적인 자료들(예컨대 연대기, 판례문, 법조문, 판결문, 관례집 등등)이 인용, 혹은 단락구별된 형식으로 이 작품에 들어오고 있다. 마찬가지로 집단의 기억이라 할 수 있을 신화적 사유에서 기억이란, 태초에 대한 기억이자, 끊임없이 현재와 미래속에서 반복되고, 또 반복되어질 과거에 대한 서술의 형식으로 존재한다면 펠낙에게서 기억으로서의 역사는 태초에 그것으로 환원되어지지 않는 자립적인 시간층들의 병치의 형식으로 서술된다. 이 시간층들의 병치는 시간적인 연속성으로서, 선후로서 연결되는 것도 아니다. 다만 독자적인 시간층들 그 자체가 뒤죽박죽

97-98. 강조는 인용자) 여기서 장식체란, 언어 그 자체의 소생, 몸짓으로서의 언어에 대한 관심이라는 형식주의적인 언어관을 넘어, 사물 자체, 현실 자체에 대한 묘사의 '진정성'의 차원에서 이해되어야 한다.

33) "장식체의 최초의 단계에서 형상성(изобразительность)은 전적으로 부재하였다. 형상의 자리에는 다만 물 그 자체가 있었다. 실에 몸의 벌툼이나 바다불고기의 이빨, 떨기열매, 혹은 호두 껍질로 가득한 구멍뚫린 조가비가 길러있었다." P. A. Jensen, p. 83에서 재인용.

텍스트로 들어온다. 『벌거벗은 해』의 제1관문인 서론(вступление)의 첫 번째 지절 오르디닌 시(市)에서 병치되는 각 시대에 해당하는 상르들 중 몇가 시를 보자.<sup>34)</sup>

중세의 러시아 -- 성문에 쓰여있는 글귀 : “구하소서, 주여/이 도시와 당신  
의 백성들을./그리고 축복하소서./이 문을 통한 입성(入城)을.”(31)

기독교화 이전의 러시아 -- 연대기 : “그들은 짐승처럼 숲속에 살았으며, 온  
갖 불결한 것들을 먹었고, 아버지와 며느리 앞에서도 서로서로 상소리를 지껄  
었다. 그들에게는 결혼이란 없었으며, 대신 부락들 간에 놀이들이 있어서 사람  
들은 놀이와 춤놀이, 온갖 종류의 악마적인 놀이로 모여들었고, 여기서 미리 약  
속해둔 신부들을 약탈하였고, 둘, 혹은 셋의 아내를 가졌다. 누군가가 죽으면,  
그에 대한 추모회를 열고, 그런다음 커다란 장작불을 준비하여, 그 위에 사자  
(死者)를 놓고, 그를 태운다음, 뼈들을 모아서 작은 그릇에 그것들을 집어넣어,  
길위의 말뚝에 놓아두었다. 그리고 오늘날까지 그렇게 하고 있다.”(33)<sup>35)</sup>

현대 -- 노래 : “그리고 오늘날의 노래는 눈보라 속에/-눈보라, 소나무숲,  
초지, 광포-/-쇼오야야, 쇼-오야야, 쇼오야야야.../-그비이우우, 가아우우, 그비  
이우우우, 그비이이우우우, 가아아우우/그리고 -/글라-브뵘!/-글라-브부움!/-  
구-부즈! 구우-부우즈!.../-쇼오오야, 그비이우우, 가아우우우.../-글라-브부우  
움!.../ 그리고 -”(33)

이러한 자율적인 시간의 병치를 통해 ‘오르디닌 市’는 전 러시아의 축소  
된 지형이 되며,<sup>36)</sup> 오르디닌 시를 배경으로 펼쳐지는 라뜨친(Ратчин)家の 가  
세는, 법정 기록문, 판결공고문, 상점의 간판문, 시 등의 텍스트들과 혼합되면서  
러시아의 역사를 축소하여 보여준다. 그것은 기독교화된 루시(제멘찌 라

34) 여기서 인용문 옆의 숫자는 Борис Пильняк : *Человеческий Ветер* (Тбилиси, 1990)에 실  
린 Голый год의 면수를 가리킨다.(번역은 필자의 것이며, 『벌거벗은 해』(석영중역, 중  
앙일보사, 1990)를 참조하였다.)

35) 물론 실베스트르 대주교에 의해 ‘다시’ 쓰여진 이 연대기는 --「러시아 원초 연대기,  
의 편집자였던 실베스트르의 이름을 차용하고 있다는 점은 별개로 치더라도-- 기독  
교화된 루시의 역사를 기독교화되기 이전의 루시의 관점에서 다시 쓰고 있다는 문제  
가 고려되어야 할 것이다.

36) 러시아의 오르디닌으로의 축소는, 역방향으로 생각해보면 오르디닌의 전러시아로의  
확장이다. 서론의 마지막에 붙여진 ‘불가피한 주석(Необходимое примечание)’에는 민  
속적 시공성에서 특징적인, 시간의 통일에 기초하는 공간의 인접적 확장이 서술된다.  
“Городу же (городу Ордынину) - июль, и селам и весям - весь год. ... Город Ордынин  
и Таежские заводы - рядом и за тысячу верст отсюда.”(35)

뜨친), “아빠가 오실 것이고, 모든 일은 해결될 것이다(Папаша придет - все дела разберет)”라는 속담 위에 세워져있는 가부장제의 러시아(이반 라뜨친), 그리고 “낡은 것을 알고 있었으며, 그것을 파괴하기를 위한” 공산주의자 도나뜨 라뜨친으로 이어지는 --그러나 결코 그 흐름을 단선적인 것이라고 말할 수 없는-- 러시아의 역사이다. 서론에서 연대기적인 역사기록의 수집가로서, 그에 대한 주석가로서의 작가에 의한 역사서술은, 바로 혁명의 아들 도나뜨 라뜨친에 의한 과거의 파괴(이 과거는 성문에 쓰여있는 글귀와 ‘오르디닌 시 고아법정 결의문’으로 대표되는 중세 기독교적 러시아의 시간층이다. 성문에 쓰여있는 글귀는 사라지게 되고, 도나뜨 라뜨친은 이 결의문이 있는 문서국을 파괴한다.)로, 그리고 혁명의 공간적 확산(“저곳, 천 베르스따 떨어진, 모스크바에서 혁명의 거대한 뗏돌이 일린카를 부수었고, 까따이가 일린카에서 기어나와, 기기시작하였다...”(35면))으로 끝이 난다. 이 공간적 확산에 대한 묘사에서 벨리나의 주인공 ‘일리아 무로메츠’로 표상되는 고대의 모티프가 등장하고 있음에 주목하자.<sup>37)</sup> 벨낙에게서 혁명은 러시아의 시간을 기독교되기 이전의 루시, 원시의 루시로 돌리고 있는 것으로서 형상화되고 있는 것이다.

#### IV-2. 주인공들의 형상과 알레고리, 그리고 화자의 문제

벨낙의 주인공들은 행동하지 않는다. 그들에게는 생생한 인간의 표정도, 내면의 심리도 없다. 벨낙의 주인공들에게는 ‘서사적 행동’이 전적으로 결여되어 있다. 그들에게는 다만 어떤 하나의 테마적인 포즈가 주어질 뿐이다. “전신으로, 가슴으로, 배로, 무릎으로 죽은 난로의 한기를 끌어안는” 보리스 오르디닌의 포즈, “도끼를 쥐듯 펜을 쥐고서 필기”하면서 엉터리 외국어 발음을 구사하는, “가죽 재킷을 입고 뿌가초프의 수염을 기른” 아르히뽀프, 가죽 재킷의 볼세비키, “마르크스의 그것과 비슷한” 턱수염의 무정부주의자 세몬 이바노비치, “땀을 부려 꼬부려 쓴” 올렌카 끈츠, “꿈속에서 조차 이상한 물음표 같은 형태로 누워 있는” 질로토프의 포즈 등, “근본적으로 대수적인 기호”<sup>38)</sup>인 그들의 포즈는 -상징이 아니라- 알레고리의 관점에서 이해되

37) 한편 영웅서사시로 번역되기도 하는 벨리나는 본래의 의미에서의 서사시라기 보다는 오히려 동화와 친족적인 성격을 가지고 있다는 점을 지적해 둘 수 있겠다. 이에 대해서는 Мелетинский, с. 276을 참조하라.



어질 수 있다.

바로크 이후, 고전주의와 낭만주의를 거치면서 평가절하되어온 수사적 기법으로서의 알레고리가 아방가르드에 의해 다시 부활되었다는 사실에 주목하자.<sup>39)</sup> 특히 바로크의 알레고리에 대한 벤야민의 알레고리관은 아방가르드의 예술적 실천과 긴밀한 연관성을 보여준다.

벤야민에 따르면; ① 알레고리는 단편이다. “알레고리적인 직관의 영역에서 형상은 단편(fragment)이고 룬[rune-고대북유럽의 상형문자]이다. 상징으로서의 그 아름다움은 … 증발해버린다. 총체성의 거짓된 가상(false appearance)은 사라져 버린다.”<sup>40)</sup> 상징주의자들에게서 상징이 언제나 ‘상징적 전체’를 지향한다면, 알레고리는 대상을 질료로 취함에 있어서 대상의 단편을 취한다. ② 알레고리는 이념의 부재를 나타내는 부재의 기호다. 상징이 언제나 자신이 아닌 그 무엇에 대한 상징이라면, 알레고리는 ‘그 무엇’의 이념적 내용이 부재함을 지시함으로써 스스로를 전면화하는 기호이다. “자연-역사(nature-history)의 알레고리적 관상[학]은 폐허라는 형식의 현실속에 존재한다. 폐허속에서 역사는 형상적으로 배경으로 녹아들어간다. 그럼으로써 알레고리는 스스로를 미를 초월하는 것으로 선언한다. 사유의 영역속에서 알레고리란, 존재의 영역에서 폐허인 그 무엇이다.(Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things)”<sup>41)</sup> 상징주의자

38) Гофман, с. 18.

39) 특히 괴테, 셸링과 같은 독일 고전주의자들이 알레고리에 대해 내리고 있는 --특히 상징에 대비하여-- 비판적 고찰에 대해서는, T. Todorov, 『상징의 이론』 (이기우 역, 한국문화사, 1995), 265-291면을 참조할 수 있다. 두카치는 벤야민의 알레고리론을 모더니즘에 적용하면서, 모더니즘에서 부활하고 있는 알레고리에 대해 부정적인 견해를 보여주고 있다. G. Lukacs, *Realism in our times* (trans. by J. and N. Mander, New York, 1971) pp. 40-46 참조.

40) W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (trans. by J. Osborne, London, 1977), p. 175. 한편 뷔르거는 이를 다음과 같이 해석하고 있다. “알레고리 작가는 삶의 연관관계의 총체성으로부터 한 요소를 끄집어 낸다. 그는 그 요소를 고립시키고 그것의 기능을 탈취해 버린다. 그리하여 알레고리는 그 본질상 파편인 셈이며 그에 따라 유기적 상징과 대립된다.”(뷔르거, 『전위예술의 새로운 이해』 (최성만 역, 1986), 118-119면)

41) Benjamin, *ibid.*, pp. 177-178. 한편 이에 대한 Miller의 해석도 참조할 수 있다. “알레고리에서 감각적으로 명백해지는 것은 이념이 아니라 이념의 부재(absence of the idea)이다. 알레고리는 어떠한 ‘정신’으로도 소명되지 못한 폐허와 단편들을 가시적으

들에게서 상징이 *realia*와 *realiora*의 이분법에, *realia*에서 *realiora*로의 상향 운동의 방향성속에 존재한다면, 벨낙에게서 알레고리는 그러한 이분법이 더 이상 유효하지 않다는 것이며, 이제 남은 것은 *realiora*의 부재 속에서 *realia* 그 자체에 대한 조건적인 기호 뿐이라는 사실을 의미한다.

벨리에게서 주인공들의 행위, 슈제프의 질서는 언제나 두 차원, 즉 현실의 평면과 관념의 평면의 통일속에서 제시된다. 『은빛 비둘기』에서 주인공 다리알스끼의 구플레보에서 켈레베예보, 리호프로의 이동, 까짜에서 마트로나로의 이동은 동시에 문명의 서에서 야만의 동으로의 이동이며, 이 두평면의 결합속에서 다리알스끼의 행위가 해석되어질 수 있다. 더 나아가 벨리의 슈제프적 다층위성(이 경우는 현실적 평면과 관념적 평면의 다층위성)은 문체적 전제, 즉 말에 대한 상징주의적 관계들에서 필연적으로 자라나온 것이다.<sup>42)</sup> 벨리의 문체적 원리는 단어의 다층위성, 그 상이한 의미의 사용이다. 반면 알레고리로서의 벨낙의 주인공들에게는 이러한 다층위적 의미가 전적으로 부재하다. 그들의 삶 자체, 어떤 하나의 포즈가 단편적으로 전면으로 등장하고, 그 단편적인 포즈가 벨리의 주인공들의 배면에 존재하였던 관념적 평면을 대체하여 버린다.<sup>43)</sup>

삶 자체로서, 포즈로서 등장하는 주인공들에 대해 브라우닝은 “독자적인 세계속에서 공존하는 목소리들”<sup>44)</sup>이라고 말한다. 그는 우선 『벌거벗은 해』에 등장하는 주인공들을, “지방의 귀족(오르디닌家), 주교, 신비주의자, 마술사(실베스뜨르, 질로토프, 예고르), 무정부주의자, 불세비키”<sup>45)</sup>로 구분하고 이들은 각기 고유한 삶을 살아가면서 서로 교차하지 않는 목소리들이라고 말한다. 바로 이러한 교차하지 않는 목소리들의 상호공존이라는 점에서 브라우닝은 『벌거벗은 해』를 ‘다성적 소설(polyphonic novel)’이라고 정의하면

로 만들어준다. 따라서 그것은 미를 초월한다.” (J. H. Miller, “The two Allegories”, *Allegory, Myth, and Symbol* (ed. by M. W. Bloomfield, London, 1981), p. 364.)

42) Гофман, с. 15.

43) 그렇기 때문에 벨낙의 주인공들이 취하는 포즈에 대한 작가의 태도를 쉽게 단정짓는 것은 오독으로 귀결되기 쉽다. 예컨대 불세비키의 ‘가족 자켓’에서 작가의 아이러니나 풍자적인 태도를 보는 것은, 우리가 보기에는 오독이거나, 혹은 보다 정확하게는 부차적인 것이다. 벨낙에게서 눈보라가 혁명의 표장(emblem)이었던 것처럼, ‘가족 자켓’은 무엇보다도 우선, 불세비키의 표장으로 해석되어야 한다.

44) G. Browning, *Boris Pilniak: Scythian at a typewriter* (Michigan, 1985), p. 120.

45) *ibid.*, p. 115.

서,<sup>46)</sup> 바흐전적인 의미에서 다성적 소설과의 차이는 단지 이 목소리들이 교차하지 않는다는 점에 있다고 말한다.

‘독자적인 세계를 살아가는 목소리들’을 우리식으로 해석해서 삶 자체에 대한 재현으로 이해한다고 하더라도 『벌거벗은 해』를 어떠한 의미에서든 - 브라우닝이 이해하듯- 목소리들의 상호교차 없는 ‘다성적 소설’로 파악하기는 어려운데, 그것은 우선 화자와 주인공들 간의 목소리들(입장들)의 교체와 상호간섭이 이 소설에서 여러군데서 발견되기 때문이다. 예컨대 작가가 혁명을 어떻게 바라보고 있는가에 대해 하나의 열쇠를 제공해주는, 눈보라로서 혁명을 형상화하는 것(이는 먼저 서론, 33면에서 화자에 의해 현대의 시간층을 묘사해주는 텍스트(‘오늘날의 노래(теперешняя песня)’)로 제시된다)에 대해 주인공 실베스트르는 다음과 같은 해석을 제공해준다.

들어보게, 혁명이 어떻게 울부짖고 있는가를 - 눈보라를 향해 마녀가 노래하는 것을! 들어봐. - 그비이우우, 그비이우우! 쇼오야, 쇼오오야... 가아우. 숲도 깨비는 북을 치고 있군. -글라-브뽀! 글라-브부우움!... 그리고 마녀들은 앞서거나 뒤서거나 서명을 해대고 있어. 꼬바르뜨-호즈! 꼬바르뜨-호즈!... 숲도깨비가 화를 내고 있어. 나츠-에바끄! 나츠-에바끄! 호무!... 그리고 바람은, 소나무숲은, 눈은. -쇼오야, 쇼오오야... 호무우우... 그리고 바람. -그비이이우우우... 돌리지?(64)

주인공이 화자 텍스트를 반복하면서, 변형하는 경우(이 경우 이념적, 비판적 거리를 갖는 변형이라기 보다는 보완과 해석에 가까운 변형)와 함께 역으로 다시 주인공의 말이 화자에 의해서 반복되는 경우도 종종 발견된다. 예컨대 『불세비키』라는 제목을 가진 6장에서 화자는 ‘불세비키의 서사시’를 제시하고 있는데, 다음의 장면은 혁명과 동서의 테마에 대한 작가 자신의 태도를 주인공의 말과 결합시키는 좋은 예를 제공해준다.

먼저 혁명과 동서의 테마에 대한 작가의 기술이 까마이로 형상화되어 제시된다.

한낱 모스크바, 까마이-고로뜨에서, 프록코트를 입고 서류가방을 든 중절모

46) 원래 브라우닝의 책 속에 포함되어 있는 『벌거벗은 해』에 대한 장은 "Polyphony and the Accretive Refrain in Boris Pilnyak's Naked Year", *Russian Literature Triquarterly* (Michigan, 1979)이라는 제목으로 쓰여진 논문을 발전시킨 것이다.

가 요술을 부렸다. 그리고 밤이면 그것을 대체한다. 바로 만리장성 너머에 있는 천상의 제국, 중절모 없는, 단추구멍 같은 눈을 가진 끼따이가. - 바로 그래서, - 이제 끼따이가 벌써 스스로를, 프록코트에 서류가방을 든 중절모로 대체하고 있는 것은 아닌가?! - 세번째 끼따이가 대체하러 오지 않을까 - (126)

여기서 혁명은 “프록코트를 입고 서류가방을 든” 유럽적 끼따이와 “단추구멍 같은 눈을 가진” 아시아적 끼따이의 결합으로 제시되면서, 다시 세번째 끼따이가 등장하는데, 이어지는 세번째 끼따이의 목소리는 바로 아르히뽀프의 그것이다(“Могет энергично фиксировать”<sup>47)</sup>). 여기서 혁명이 일종의 정반합의 과정으로 제시됨을 알 수 있는데, 그런 다음 여러번 등장한 혁명의 눈보라의 형상이 이번에는 다시 화자의 목소리로, 가치평가가 담겨 단락구별된 형태로 제시된다.

눈보라. 3월.- 아, 바람이 눈을 삼킬 때, **얼마나 좋은 눈보라인가!** 쇼오야야, 쇼-오야야, 쇼오오오야야!... 그비이우, 그바아우, 가아아우... 그비이이우우, 그비이이이우우우... 구-부-즈!... 글라-브뽀!... 글라-브부움!... 쇼오야야, 그비이우우, 가아우우! 글라-브뽀!! 구-부즈!! **아, 얼마나 좋은 눈보라인가!** 얼마나 눈보라다운가!... **얼마나 훌륭-한-가!**... (126, 강조는 인용자)

인용된 부분들에서 나타나고 있는 화자와 주인공들의 발화들간의 무경계적인 움직임은 어떻게 해석되어야 할까. 우선 화자의 텍스트속에서 변형없이 재현되는 주인공들의 말들은, 시간층들의 병치라는 몽타썬에서 각 시대의 텍스트가 그러하듯이, 또한 알레고리로서의 주인공들의 형상이 그러하듯이, 사물 그 자체를 재현하는 하나의 방식으로 이해될 수 있다. 즉 주인공들의 말들은 스스로의 원래의 모습을 그대로 간직채로 텍스트속에서 재현된다.

두번째로 화자와 주인공들의 발화들간의 관계는 화자의 형상의 문제, 즉

47) 아르히뽀프는 영터리 외국어 발음과, 변형된 러시아 발음을 구사한다. “[아르히뽀프는]회합에서 외국어로 말하였는데, константировать, энергично, литефонограмма, фиксировать, бюджет, 이런 식으로 말하였다. 그리고 러시아어 могут을 могут이라고 말했다.”(121, 강조는 원저자) 이러한 영터리 외국어 발음과 변형된 러시아 발음에 대한 작가의 아이러니한 태도, 풍자적 거리의 문제는 ‘가죽 재킷’의 볼세비키와 마찬가지로 부차적인 것인데, 이러한 발음은 차라리 삶 자체의 개현으로서의 말 자체의 개현이라는 관점에서 먼저 이해되어야 할 것이다.

『벌거벗은 해』에 등장하는 화자의 정체와 관련된다. 이 문제는 장식체 산문에 내재하고 있는 모순과 직결되고 있다. 앞서 인용한 꼬제브니꼬바에 따르면 장식체 산문의 효과는 “세계에 대한 정서적 전유의 적절한 전달”과 “묘사대상에 대한 묘사의 적합성”의 결합속에서 달성된다.<sup>48)</sup> 즉 작품의 화자는 현실의 비뜨(быт), 삶의 모습들에 대한 그 자체로의 서술을 지향하는 동시에(그리고 이러한 지향은 도큐먼트, 연대기, 노래, 『관례집』과 같은 단편을 직접적으로 텍스트로 도입하게 만든다),<sup>49)</sup> 현실에 대한 자신의 인상, 현실이 자신에게 주었던 충격을 직접적으로 표현한다.

펠냐에게서 ‘세계의 정서적 전유의 적절한 전달’이 때로는 인물 텍스트로의 화자의 개입으로, 때로는 노골적인 화자의 감정적, 서정적 발화로 나타난다면, ‘묘사대상에 대한 묘사의 적합성’은 무엇보다도 연대기자적인 화자의 마스크로서, 그의 기능으로서 등장한다고 할 수 있다.<sup>50)</sup> 그리고 이러한 두 화자는 서로 대립적이거나 보다는 보완적이고, 혼합적이다. 예컨대 서정적 화자의 노골적인 서정적 발화가 혁명에 상처를 입은, 혹은 혁명으로 인해 열정적으로 타오르는 사람들의 목소리를 대변하고 있다면, 흥미롭게도 연대기자적인 화자의 서술은 바로 그와 같은 사람들의 비뜨에 대한 사실적인 기록을 만들어낸다. 이러한 점에서 펠냐의 서정적이고 시적인 화자와 연대기

48) Кожевникова, там же. 이와 유사하게 Jensen도 펠냐의 장식체 산문의 심리적 동기를 다음과 같이 설명하고 있다. “진정성에 대한 요구, 즉 진정한 현상 그 자체의 재현에 대한 요구에 대한 펠냐의 급진적인 반응이 그것들에 대한 자신의 주관적인 경험, 현상들이 그에게 미친 효과들에 마찬가지로 급진적인 표현을 주었던 것이다. 텍스트의 전체적인 주관적인 장치(apparatus)가 작가에 대한 사물들의 충격을 표현하고 있으며, 그 텍스트적인 양상(textual modus)이 되고 있다. 즉 그것들로 하여금 현실의 요소들로 남으면서 동시에 텍스트의 요소가 되도록 만들고 있는 것이다.”(P. A. Jensen, p. 85, 강조는 원저자.) 한편, Jensen은 다른 글에서 몽파주와 같은 단편의 결합은, 주관적인 시선, 즉 작가의 의도성을 더욱 부각시키기 마련이라고 말한다. P. A. Jensen, “Nature as Code: Pilnjak’s Form”, *Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak* (Copenhagen, 1979), pp. 336-337)를 참조하라.

49) 현실의 재현이라는 점에서 전통적인 리얼리즘 소설과 펠냐의 비리얼리즘 소설의 차이를 혼동해서는 안될 것이다. 전통적인 리얼리즘 소설에서 현실의 재현이란, 언제나 총체적, 법칙적 재현이라면 펠냐에서의 그것은 ‘사실 문학’에서의 현실의 재현에 가깝다.

50) 이러한 두 화자의 교체는 이 작품에서 수미일관하게 진행되는데, 고프만은 이를 각각 “설교가이자, 서정가로서의 작가”와 “주석가, 기록자, ‘ натура리스트’로서의 작가”라고 말한다.(Гофман, с. 35-36.)

자적인 화자의 기능은 --당대를 전면화한다는 점에서-- 역설적으로 일치한다.

『별거벗은 해』에서 일관되게 지속적으로 나타나는 화자의 교체는 일종의 신자운동에 비유되어질 수 있을 것이다. 그것은 최대의 거리에서 사실 그대로를 재현하는 것에서, 최소의 거리에서 주인공과 화자의 정서의 일치, 나아가 이념적 입장의 일치를 보여주는 운동이다. 화자와의 정서의 일치, 입장의 일치가 이루어지는 운동위치에서 우리는 실베스트르나 예고로프, 그리고 무정부주의자들의 말을 발견할 수 있다.

#### IV-3. '국가화' 이전, 유럽화 이전의 러시아로 거슬러 올라가기

흥미로운 것은 시간층들에 대한 몽타쥬적 병치에서, 그리고 화자와 입장이 일치하는 주인공들의 발화에서 우리는 동일한 시간층으로 향하고 있는 방향을 발견할 수 있다는 사실이다. 그것은 '국가화', 기독교 이전의 러시아, 혹은 뽀뜨르대제의 서구화 이전의 러시아로 거슬러 올라가는 방향이다. 예컨대 대주교 실베스트르는 "우리의 러시아"는 "국가체제에 대한 두려움 속에서 세워졌다"고 말한다. 황제로 표상되는 국가권력과 신앙으로 표상되는 세계에 대해 위계지워진 사유를 한편으로, 마법사와 동화를 다른 한편으로 하는 대립은 실베스트르의 말 속에서 다음과 같이 묘사된다.

정교적 기독교는 짜르와, 타인의 권력과 함께 노래하였지. 그리고 민중들은 그것으로부터 도망갔지. 분리파에게로, 마법사에게로, 원하는 곳이면 어디든지. 돈강으로, 야이크강으로. 권력으로부터 도망갔단 말야. 아무튼, 동화들 속에 정교에 대한 것이 존재하는가? 숲도깨비들, 마녀들, 물귀신들은 존재하지만, 그러나 전능하신 정교의 하나님은 아무 곳에도 없어.(63면, 강조는 인용자)

앞서 보았듯이 실베스트르는 혁명의 눈보라를 바로 동화속에 간직되어 있는 국가화 이전의 힘들의 노래와, 복소리도, 움직임들로 해석한다. 또한 무정부주의자 바우제프는 "전능하신 신이란 없고, 숲도깨비들, 마녀들, 물귀신들" 만이 존재하는 동화 속에 간직된 국가화 이전, 서구화 이전의 러시아의 모습을, 바로 혁명에서 발견한다.

**주위를 살펴보세요. 지금 러시아에 존재하는 것은 동화입니다. 민중들이**

**동화를 창조하고 있어요.** 민중들이 혁명을 창조하고 있어요. 혁명은 동화처럼 시작되었죠. 도시가 동화적이지 않습니까? 죽음이 동화적이지 않아요? 도시는 17세기로 돌아가서 동화처럼 죽어가고, 공장들은 동화처럼 부활하고 있지 않습니까? 주위를 살펴보세요. 동화에요. 썩냄새가 나고 있어요. 동화 때문이지요. 우리 둘 사이에 있는 것도, 역시 동화에요. 당신 손에서 썩냄새가 나고 있잖아요!(79-80, 강조는 인용자)

동화를 통해서 추적되는 ‘국가화’ 이전의 러시아, 그것은 국가나 종교와 같은 신화적인 질서로 위계지워지기 이전의 상태에 위치한 러시아이다. 앞서 신화와 동화를 비교하면서 신화가 신화로서 등장하는 것은 그것이 사회적 제의와 밀접한 관계를 가질 때, 즉 계층의 위계화 속에서 신화가 그 위계의 최정상에 위치하게 될 때라는 점을 지적하였거니와, **멜낙**은 동화를 통해 신화적으로 질서화된 이전의 모습의 고대적 러시아의 모습을 추적해 보여준다. 국가 자체의 폐지를 자신들의 프로그램으로 설정하였던 무정부주의자들의 시각이, 작가 자신이 바라보는 혁명에 대한 관점과 가장 유사한 것도 바로 작가 **멜낙** 자신이 국가 이전의 고대성에서 어떤 긍정적인 의미를 발견하고자 하기 때문이다.

따라서 동화로서 이해된, 동화의 관점으로 바라본 혁명은, 무엇보다 먼저 전망적이기보다는 근원적으로 회고적이며, 또한 정치적으로 이해되기 이전의, 혹은 보다 정확하게는 정치적으로 이해되어진 혁명에 대립되는 사건으로 제시된다. 마법사 예고르까에게서 ‘독일인이자, 명칭이임에 틀림없는’ ‘카를 마르크소프(Карла Марксов)’와 ‘농민출신의 볼셰비끼’인 ‘레닌’이 대립되고, 바우제끄에게 ‘유럽 어딘가의 마르크스, 과학적 사회주의’와 ‘이곳의 수천년의 세월을 가진 민간신앙(поверье)’이 대립되듯이, 한갓 조롱과 패러디의 대상이 될 뿐인 공산주의자(коммунист) 올렌까 쿤츠나 라이치스 동무와 진정한 혁명의 추동자들인 볼셰비끼(예컨대 아르히뽀프나 나탈리야 오르디닌과 같은)가 대립된다. 여기서 혁명은 바로 후자의 관점에서 이해되어지며, 뿌가초프, 스젠까 라진의 민중봉기의 연속으로 이해된다(아르히뽀프가 뿌가초프의 수염을 기르고 있는 모습으로 등장하는 것도 이러한 맥락에서 해석될 수 있을 것이다).

그 결과 불룩에 의해 혁명의 상징이 되어버린, стихия의 분출로서의 눈보라는, **멜낙**에게서 ‘오늘날의 노래’로 명명되면서, 불룩의 그것과 유사하면서도 다른 기호적 특성을 갖게된다. 즉 그것은 숲도깨비의 북소리와, 마녀들의

북적거림, 숲의 러시아(바람, 소나무, 눈)의 소리, 한마디로 고대 러시아를 구성하던 소리들로, 무엇보다도 고대의 요소들의 형상 자체로 해석된다. 여기서 펠낙이 블록의 눈보라에 대해 부여한 소리들이 또한 당대의 정치적 담론의 일부였다는 사실에 주목해야 할 것이다. 즉 눈보라의 소리로 제시된 ‘글라브뭉(Главбу́м)’, ‘구부즈(Гу́вуз)’는 당대의 정치적 기관을 의미하는 약어였기도 하였는데,<sup>51)</sup> 여기서도 혁명에 고대의 시간, 그 요소를 투사하는 작가의 관점이 드러나고 있다.

#### IV-4. ‘동화의 프리즘’과 신화적 서술

『별거벗은 해』에서 동화는, 혁명을 통해 추적되는 고대적 러시아로 거슬러 올라갈 수 있게 해주는 통로의 역할에서 그치고 있는 것만은 아니다. 동화는 회고일 뿐만 아니라 회미하게나마 혁명 후의 미래에 대한 전망을 또한 가능하게 해주고 있다. 여기서 동화는 혁명을 바라보게 해주고, 그 의미를 해석하게 해주는 하나의 모형으로까지 기능하게 된다. 예컨대 작품속에서 여러번 반복되어 언급되는 동화, 『이반 짜레비치와 개구리공주』를 보자. ‘만남 -- 옷을 태우기 -- 그로 인한 고난’의 슈제프 구조를 가지고 있는 이 동화는 이에 상응하는 작가의 역사 발전단계, 즉 ‘고대 원시 러시아 -- 기독교화된 러시아 -- 혁명의 러시아’, 혹은 ‘자연적 러시아 -- 뽀뜨로 대체의 서구화된 러시아 -- 혁명의 러시아’의 단계에 대한 묘사를 함축한다.

‘고난’의 단계에 혁명을 위치시킴으로써, 작가는 혁명이 러시아 민중에게 가져다준 고통을 설명할 뿐만 아니라 그 고통 이후의 단계에 대한 전망을 또한 함축적으로 제시하게 된다. 즉 이 동화의 결말이 -- 많은 동화의 결말이 그러하듯이 -- 행복한 결말로 이루어지고 있는 것처럼, 동화로서 혁명을 바라보는 시각에서도 바로 그와 같은 행복한 결말에 대한 예감이 등장하게 되는 것이다. 혁명을 동화로 바라보는 바우제끄는 동화의 그것처럼 혁명

51) T. R. N. Edwards, "Pil'nyak: the fatal confusion", *Three Russian writers and the irrational* (Cambridge, 1982), p. 102 참조. 그는 이 약어들이 'central administrations of paper industries and military school'을 의미한다고 지적하고 있다. 약어사전에 따르면 Главбу́м은 "Главное управление государственных предприятий бумажной промышленности"의 약어이며, Гу́вуз는 "Главное управление военно-учебных заведений"의 약어이다. (Словарь сокращений русского языка (М., 1963), с. 120 с. 153 참조)



또한 행복한 결말로 끝나게 될 것이라는 믿음을 피력한다.

바보 이반은 거의 파멸에 이르지만, 그러나 그에게는 아무 것도 남아있질 않아서, 죽음조차 그에게는 허용되질 않지요. 바보 이반은 승리합니다. 그에게 진리가 함께하기 때문이지요. 진리는 허위와 싸웁니다. 그리고 모든 거짓은 파멸하게 되지요. 모든 동화는 슬픔, 공포, 그리고 거짓과 얽혀있습니다. 그리고 진리에 의해 해결되지요.(79)

행복한 결말에 대한 예감, 동화에서 처럼 궁극적으로는 진리가 승리하고야 말 것이라는 믿음은, 진정한 불세비끼 아르히뽀프와 나팔리아 오르디닌의 결합을 묘사하고 있는 두번째 3부작, 6장의 제3부, '가장 밝은 부분(самая светлая)'에서도 등장한다. 작가는 예고르 소바치킨(Егор Собакин)의 입을 통해 “진리와 기쁨은 어쨌든 승리할 것이다! 그렇게 되지 않을 수 없다(А правда и радость все-таки восторжествуют! Не может иначе)”고 말한다.

동화의 슈제프 구조를 도입함으로써 필연적으로 생겨나는 이러한 결말에 대한 낙관적인 전망은, 그렇다면, 신화에서의 예정된 결말, 즉 최초의 사건의 반복으로서의 결말과 어떻게 구별될 수 있을까? 여기서 우리는 다시 신화와 동화에서의 결말의 문제를 상기해보아야 할 것이다.

신화든 동화든 그것은 하나의 텍스트로서 세계에 대한 모형을 제시해준다. 세계에 대한 모형이라는 점에서 양자의 차이는, 신화가 세계를 하나의 위계지위진 질서로 모형화하는 것에 비해, 동화는 세계를 위계지위진 질서로 모형화하지 않는다는 점에 있다. 세계를 위계지위진 질서로 모형화하는 신화텍스트가 반복되면서 자신과 동일한 구조를 가진 하위텍스트를 만들어내는 것에 비해, 동화텍스트는 입에서 입으로 내려가면서, 창출되는 발화상황에 의해 변형되고, 그리하여 계속적인 변형의 텍스트, 이본들을 만들어낸다.

위계지위진 질서의 관점에서 세계를 모형화하는 신화에서, 현재와 미래의 모든 사건들은 최초의 사건의 반복으로 위치지워지게 된다. 그리하여 미래의 방향은 이미 예정되어진 '시간의 흐름' 속에서 파악되어지게 된다. 여기서 우리는 펠낙의 회고적 시선이 신화적 단계보다 더 이전의 고대의 시간대로 향하고 있음에 주목하여야 할 것이다. 신화보다 더 고대적인 형태의 동화로의 회귀, 그것의 효과는 신화적인 위계를 파괴하는 것에 있다. 동화적인

고대의 모티프는 모든 것에서부터의 해방의 역동성을 잠재적으로 가지고 있기 때문이다. 그것은 비록 세계를 위계적으로 서술해주지는 않지만, 위계적 질서로 포섭될 수 없는 삶 그 자체의 원모습을 회복하게 해주고, 그 원모습을 사실 그 자체로 드러나게 해준다.

신화적인 위계적 질서를 파괴함으로써, 작가는 혁명에 대한 어떠한 예정 지워진 방향도 거부한다. 즉 펠낙에게서 혁명이란 --동화 자체가 세계에 대해 비위계적 서술구조를 갖는 것처럼-- 발전의 합을 예비하는 질료적인 단계였던 것이지 최종적인 어떤 내용을 갖고 있는 것은 아니었던 것이다. 펠낙은 혁명이 본질적으로 '전(前)뽀뜨르 시기 -- 뽀뜨르적(=유럽적) 러시아 -- 혁명 -- ?', 혹은 '기독교화 이전의 루시 -- 기독교 러시아 -- 혁명 -- ?'의 단계에서 바로 '?'의 내용을 준비하는 질료에 해당한다고 본 것이며, 따라서 펠낙에게서 러시아 혁명의 결론은 '본질상, 질료(материал, в сущности)'일 수 밖에 없었던 것이다.<sup>52)</sup> 일종의 '정반합'의 과정이며, 여기서 혁명은 정반을 지양하며 '합'을 준비하는 과정에 해당한 것인데, 제목 '벌거벗은 해'(Голый год)에서 '벌거벗은'의 의미는 바로 혁명에 의해 노출되어버린 러시아의 시간에 대한 형용수식에 있다고 할 수 있을 것이다.

동화적 서술, 동화의 프리즘이 신화의 그것과 다를 수 있는 지점은 바로 여기이다. 즉 신화적 서술이 자신의 위계속에서 보는 조각조각들이 보편신화를 간직하고 반복하는 총체적인 구조(신화적 총체성)를 가지고 있다면 동화적 서술, 동화의 프리즘은 각각의 조각 조각들이 자신의 독자성을 간직하면서 서로 병치되고 연결되고 비교될 수 있는 몽파쥬적인 구성을 가능하게 해준다. 고대의 마녀들과 숲도깨비들의 광란의 춤과 북소리는 현대의 노래인 혁명의 눈보라로, 그리고 불세비끼의 서사시인 공장의 기계음으로, "혁명의 거대한 뱃돌이 일린까를 뺏아" 만든 가루(역시 눈보라의 이미지!)의 형상으로 연속되지만, 이러한 시간의 흐름들 속에서 각각의 조각들은 자신의 독자성을 상실하지 않는다. 애초의 원텍스트 자체가 세계에 대한 비위계적인 모형을 가지고 있을 뿐만 아니라, 위계적인 서술로부터의 잠재적인 해방의 힘을 가지고 있기 때문이다. 예컨대 『은빛 비둘기』에서의 세계의 평면들이 관념적 세계와 현실적 세계의 수직적인 질서를 반영하고 있었다면, 『벌거벗은 해』에서의 세계의 평면들, 러시아의 역사를 구성하는 각각의 시간층들은

52) 『마지막 삼부작』이라는 제목이 달려있는 마지막 장 결론(заключение)에는 '본질상, 질료(материал, в сущности)'라는 부제가 붙여져 있다.

그와 같은 수직적인 질서로 연결되어 있지 않다. 원시의 고대 루시도, 기독교화된 러시아의 유로지비(юродивый)도, 혁명 후 폭발적으로 터져나오는 눈보라와 기제음도, 각각 자신의 고유한 생명력을 분출하며, 동등한 가치로 나타난다.

동화의 프리즘으로 혁명을 바라봄으로써 현실을 구심적 질서로 편입시켰던 신화적 총체성이 파괴되어지고, 각각의 텍스트들은 최대한의 자율성을 가지면서 서로서로 병치되어질 뿐인 몽타주적 구성을 통해 결합되어지게 된다. 그리고 이러한 몽타주적 구성을 통해 전면화되는 것은 긍정적, 혹은 부정적인 가치평가가 부여되어지기 이전의 삶 그 자체, 현실 그 자체이다. 이러한 현실에는 재난과 기아, 폭력으로 특징지어지는 '마르 대피역'의 민중의 모습(3장 中 '나팔리아의 눈을 통해서(Глазами Натальи)' 부분과 첫번째 3부작인 5장 中 '3부작의 세번째 부분, 가장 어두운 부분(самая темная)'에 등장하는 묘사), 나날의 먹을 거리를 걱정하는 민중의 모습(마지막 3부작, 결론의 '대화(Разговоры)'의 묘사)과 함께 원시적이고 역동적인, 동시에 원래의 자신들의 삶을 되풀이하는 민중의 삶(결론의 '주술(наговоры)', '혼례(свадьба)', 특히 '혼례'에서 삶의 텍스트와 「관례집」의 텍스트의 몽타주를 보라)의 현실이 모두 포함되어진다.

그렇다면 『벌거벗은 해』에서의 결론이 '본질상 질료'인 것을 당대의 마르크스주의 비평가들이 비판하였듯이, 꼭 뿔뿔 자신의 혁명, 그리고 혁명 이후의 사회상에 대한 전망의 부재로만 해석하기 어렵다. 그것은 오히려 되찾은 원래의 삶의 모습, 가치평가되어지기 이전에 존재하는 '날 현실' 그 자체이며, 따라서 진정한 의미에서의 '결론'으로 해석될 수 있는 것이다.

## V. 결론

신화사학적 상징주의 모델과 그로테스크-카니발적 상징주의 모델의 접점에 위치하고 있다고 할 수 있을 벨리의 『은빛 비둘기』는 그로테스크-카니발적 원리들의 작용으로 패러디되었기는 하지만, 그러나 신화적 사유의 구조를 갖추고 있다. 그것은 '이' 세계와 '저' 세계의 중첩으로서의 상징화, 신화화 작용으로, 또한 영원한 시간의 흐름속에서 하나의 개별적인 사건을 바라봄으로써, 그것을 반복과 순환의 고리에 위치시키고, 그럼으로써 그것을 하나의 신화로 만드는 것으로 나타난다. 이러한 신화적 사유의 구조 속에서

다리알스끼의 모험과 패배는 신화적인 성격을 획득하게 된다.

동-서의 테마를 다루는 3부작의 제1부였던 『은빛 비둘기』에서 지는 해의 서를 버리고 어둠을 흘리는 동으로 이전해가려 하였던, 그리고 그곳에서 다시 빠져나오려고 하였던 다리알스끼의 모험과 패배가 하나의 신화로 만들어진다면, 그로테스크-카니발적 상징주의 모델을 대표하는 『페쉴르부르크』의 에필로그에 등장하는 니콜라이 아뵐로노비치의 형상 또한 하나의 신화로 볼 수 있을 것이다(물론 다리알스끼보다 훨씬 더 많은 패러디의 세례를 받았지만).

끝없는 부정의 과정(그로테스크-카니발화의 과정)속에서도 관찰되어지는 신화만들기가 벨리의 소설들을 특징지운다면, 켈낙의 소설들은 끝없는 허상가르기로 특징지을 수 있다. 예컨대 『별거뻗은 해』에서 나타나는 『은빛 비둘기』에 대한 패러디, 특히 꾸제야로프에 의한 그리스도 잉태프로그램에 대한 패러디로서의 질로토프에 의한 구원자 잉태프로그램의 경우, 여기서 질로토프의 계획이 패러디하고 있는 것이 꾸제야로프 자신의 계획만이라고는 보기 어렵다. 우선, 원래 그것 자체가 성경의 그리스도 탄생에 대한 패러디적인 성격을 가지고 있기 때문이다. 오히려 그것은 꾸제야로프의 계획 속에 반영되어 있는 벨리 자신의 세계관, 즉 동-서라는 틀로 러시아(더 나아가서 세계)를 바라보는 것에 대한 패러디적인 성격을 갖고 있다.<sup>53)</sup>

앞서 벨리의 『은빛 비둘기』가 문제 자체의 해결이 아니라 문제설정, 즉 어떤 것이 문제인가라는 것을 겨냥하고 있다는 점을 보았다. 동-서의 테마에 대한 최종적인 해답이 아니라, 오히려 그것을 하나의 '문제거리'로 만드는 것, 『은빛 비둘기』에서의 다리알스끼의 모험이 바로 그 과정에 해당한다면 켈낙의 허상가르기는 바로 그와 같은 문제설정이 틀렸다는 것, 동-서라는 테마의 문제설정은 다른 방식으로 이루어져야 한다는 것을 의도한다. 이미 패러디되어진 그리스도 잉태프로그램을 도저히 그 진지성을 회복할 수 없을 지경으로 몰고 갑으로써 그와 같은 문제설정의 무가치함을 공격적으로 폭로하는 것, 패러디로서의 질로토프의 계획을 통해 작가가 보이고자 한 것은 바로 그것이다.

켈낙의 허상가르기의 칼날은 더 나아가 신화서학적 상징주의의 신화화

53) 『별거뻗은 해』에서 등장하는 질로토프의 계획이 『은빛 비둘기』에 나타나는 벨리 자신의 세계관에 대한 패러디였다는 점에 대해서는 V. E. Alexandrov, pp. 84-88를 참조하라.

메카니즘 그 자체를 겨냥한다. 『은빛 비둘기』에서 나타나는 영원성의 시간과 그 동형적인 반복, 순환은 『별거벗은 해』에서 각각의 개별적인 시간층들의 병치와 비교로 나타나고, 여기서 원모델로서의 동화는 다른 모델을 동형적으로 생산하는 것이 아니라, 각각의 독자성을 갖는 다른 시간대들의 이본을 생산하며, 그리고 원모델 그 자체가 하나의 직접적인 삶의 형식으로 변화된다. 동화도, 고대의 삶도 신화화, 이상화되지 않는다. 그리하여 『은빛 비둘기』에서 관념적 내용을 가지고 현실적 공간으로 구현되던 동-서의 공간은, 『별거벗은 해』에서 그것이 원래 가졌던 관념성을 상실하고, 그 자체가 --현실적 공간으로 구현되는 것이 아니라-- 하나의 삶의 형식, 현실 그자체로 변화한다. 그럼으로써 신화시학적 상징주의자들이 東과 西에 부여하였던 관념적, 이념적인 내용은 배면으로 물러나고, 오직 그 구체적 형상이 전면화하게 된다.

『별거벗은 해』의 허상가르기는 또한 하나의 허상, 즉 역설적으로 동화적인 허상을 만들어내었다. 자연과 민중의 원시적인 삶과 해방의 에너지에 대한 작가의 긍정적인 가치부여가 바로 그것인데, 계속적인 부정의 과정 속에서도 신화에서 또 다른 신화로 나아갔던 벨러와는 달리, 뿔낙은 자신에 대해서도 가차없이 허상가르기의 칼날을 들이댄다. 『마호가니(красное дерево)』가 바로 그것이다. 『마호가니』에서 나타나는 허상가르기의 칼날은, 혹 『별거벗은 해』에서 이상화의 형태로 나타나는 신화화의 흔적이 있었다는 것을 반증하는 것일까? 그보다는 차라리 고대의 '원모델'을 바라보는, 보다 정확하게는 그 '원모델'과 현재의 시간대의 관계설정을 바라보는 작가의 시각의 변화일 것이고, 역으로 그것은 현재의 시간대를 바라보는 작가의 허상을 갈라내는 것으로 보아야 할 것이다. 그렇다면 『마호가니』에서의 칼날은 또한 『별거벗은 해』에서의 칼날의 연속에 다름 아닐 것이다. 다만 그 겨누는 대상이 다른 것이었던 것이다.

Миф и сказка в модернических романах  
:анализ "Голый год" Пильняка и "Серебряный голубь" Белого

Бён Хён Таи

Пильняк, который родил литературный термин 'пильняковщина', вообще считается имитатором и учеником Белого, Бунина, Ремизова, и его роман "Голый год" считается имитацией романов Белого

"Петербург", "Серебряный голубь" и переделкой темы этих двух романов. Цель настоящей работы – разъяснение различий между учеником (Пильняк) и учителем (Белый), особенно между романом "Голый год" и романом "Серебряный голубь", которые показывают ясную интертекстуальность.

Эти два романа имеют общность рецепции 'древнического', в котором включаются миф и сказка. Но характерно, что способы рецепции 'древнического' в двух романах различны. Различные способы рецепции касаются различных двух пунктов (т.е. мифа и сказки) в 'древническом'. Иначе говоря, различные способы рецепции 'древнического' касаются различия между мифом, который функционирует как система мышления в романе Белого "Серебряный голубь", и сказкой, сущность которого заключается в 'демификации'

Посредством сказки Пильняк разрушает и пародирует миф как систему мышления мифопоэтического символизма, поэтому рецепция сказки в романе Пильняка "Голый год" являет его анти-символическую тенденцию.