

S. 플르이치꼬프의 소설 “체르뚜힌노의 이야기꾼”에 나타난 서사방법: 스까즈 기법과 ‘신농민 산문’*

박 종 소**

Милей, милей мне славы
Простор родных полей,
И вешний гул дубравы,
И крепки журавлей.
- С.Клычков, <Дубравна>. 1918.

(고향 들밭의 광활함은,
두브라바의 봄의 웅성거림은,
학익 울음소리는,
내게는 영광보다도 사랑스럽고 사랑스럽다.)

1. 시작하는 말

주지하다시피 러시아 문학사에서 보면 '스까즈(сказ)'는 흔히 사회의 위기 상황에서 좀더 분명하게 그 모습을 드러내는, '민중성(народность)'의 실현 원칙이라고 할 수 있다. 이 논문의 목적은 혁명 이후 20년대의 산문에 널리 보급된 서술방법으로서의 스까즈의 모든 측면에 대한 연구는 물론 아니다. 이 논문은 20년대에 널리 씌어진 다양한 작가의 스까즈적인 중편소설(повесть)과 장편소설(роман)들 가운데에서 S. 플르이치꼬프(Сергей Клычков)¹⁾의 장편소설 “체르뚜

* 본 논문은 “서울대학교 발전기금 일반 학술연구비” 지원에 의하여 이루어짐.

** 서울대학교 노어노문학과 교수

1) 국내에 처음 소개되는 세르게이 안토노비치 플르이치꼬프(Сергей Антонович Клычков:1889-1940; 시인, 소설가)는 딸돔(Талдом) 지방 부근의 농촌에서 재화 가내수공업자의 집안에서 태어났다. 1907년부터 시작된 그의 창작 활동은 엘리스(Эллис)를 비

힌노의 이야기꾼(Чертухинский Балакирь)"을 분석대상으로 삼는다. 그리고 그러한 분석 속에서 전통적인 민중적 스카즈가 '작가의 말(авторская речь)'의 여러 형식에 있어서 가장 근본적인 것으로 작용하는 새로운 미학적 체계를 형성할 때, 이 스카즈적인 요소가 작품 구조 형성에 있어서 어떻게 이용되고 있는가, 새로운 역사적 상황 가운데 민중의 세계관, 혹은 그들의 견해가 이러한 스카즈적인 기법속에서 어떻게 드러나는가를 살피고자 한다.

민중적인 인식에 토대해서 씌어지는 스카즈적인 서술방식과 그 혁신적인 사용은 사실 20년대 당시의 레오나드 레오노프, 알렉산드르 네베로프, 조센코, 이삭 바벨 등의 작품에서 자주 볼 수 있는 것들이다.²⁾ 이들의 작품에서는 '타자의 목소리'들이 드러나는 스카즈적인 체계에서 작가의 구성적인 역할이 적극적으로 드러날 뿐만 아니라, '민중'이라는 단어가 단어의 독특한 의미 - 즉 민중이라는 단어가 구체적으로 농민을 지칭하는 개념 - 로 사용되기도 한다.³⁾ 이러한 사실은 스카즈가 농촌을 소재로 하는 작품들에서 긴밀하게 쓰이고 있음을 말해주는데, 끌리치코프의 "체르투힌노의 이야기꾼" 또한 바로 그러한 작품 가운데 하나라 할 수 있다.

20년대 초에 특히 분명하게 두드러지는 스카즈적인 서술형식에 대한 연구는 러시아 혁명을 전후로한 문학사적인 측면과, 동시에 문예방법론적인 측면에서

못한 당시의 상징주의자들파도 연결되어졌고, 1913년 그의 첫번째 시집 "노래들(Песни)"이 출판된 이후, *Потаенный сад*(1913), *Кольцо Лады*(1919), *Боба*(1918), *Дубравна*(1918)등을 연속해서 출판하였다. 그후 러시아 민중, 인간 영혼, 자연의 삶과 죽음을 소재로한 그의 대표적 삼부작인 *Сахарный немец*(1925), *Чертухинский балакирь*(1926), *Князь мира*(1927)가 세상의 빛을 보게 되지만, 1928년 부터 본격화되어 그에게 가해진 "부농시의 시인"이라는 당의 공격은 결국 1938년 그를 체포하게 만들었고, 그후 총살된 것으로 전해진다. 공식적인 그의 사망년도는 1940년이다. 세르게이 끌리치코프의 전기에 관한 자세한 내용은 다음을 참조하시오:(1) Н. Солнцева, *Последний Лель, О Жизни и творчестве Сергея Клычкова*, М.: "Московский Рабочий", 1993. (2) Сергей Клычков, *Стихотворения*, Составитель М.Нике, Paris, YMCA-PRESS, сс. 5-23.

2) 여기에 관계된 논문으로는 Czeslaw Andruszko, *Сказ в повести и романе двадцатых годов: Л.Леонов, А.Неверов, И.Бабель*, Poznan, 1987 을 참조할 수 있다.

3) Ю.Тынянов, *Проблема стихотворного языка*. Статьи. Москва, 1965. с.226: "Со времени на родовольцев употреблялось как лозунг в специфическом конкретном значении: народ - простой народ(факультативно - крестьянство).(민중의사주의자들 때부터 특별한 구체적인 의미의 구호로써 사용되었다: 민중 - 단순한 민중(임의적으로 농민이라는 뜻으로))." С. Andruszko, с. 3 에서 재인용.

의미있는 작업이 될 수 있다. 혁명후의 실험적인 산문들에서 스까즈는 그것이 항상 서로 연관되어 발전한 것은 아니었지만 대략 두가지의 발전방향 속에서 가능할 수 있다. 그 첫번째 방향성은 풍부한 문체적인 기법들을 널리 사용하고, 비관습적인 "살아있는 언어(живое слова)"를 도입함으로써 텍스트의 새로운 가능성을 확장해보고자 하는 것이었다. 스까즈의 언어적인 기능의 복잡화가 이 과정에서 발생하게 되는데, 이는 단어의 "울림"을 가지고 예술적인 유희를 즐기는 예술영역의 확장을 가져왔다. 이런 예의 대표적 작가가 초기의 M. 조센코(M. Зоценко)이다. 개별적인 복잡한 문제점들을 포함하고 있는 스까즈의 이러한 사용은 20년대의 대부분의 산문 작품에 나타나는데, 이것은 주로 문체의 외적 장식화로 나타나거나 혹은 B. 펠냐크의 경우처럼 '장식적 스까즈(орнаментальный сказ)'의 특성으로 분명히 드러난다.⁴⁾

다른 한편, 유형론적으로 볼 때 하나의 독자적인 예술적 형식을 이루는 스까즈는 '민중'의 세계관, 혹은 민중의 역사적 현실에 대한 견해를 담지하는 특징을 지닌다. 19세기 고골과 레스코프의 스까즈에 대한 연구가 기실 다양한 잠재적인 역사적 가능성의 관점들에서 이루어지고 있는 것은 이런 사실들을 간접적으로 증명해주는 것이라 하겠다. 다시 말하면 스까즈는 민중의 정신세계와 민중의 역사철학을 직접적으로 표현 전달하는 양식으로서 본래적으로 그 형식에 역사성을 담지한다고 할 수 있다.⁵⁾ 20년대의 러시아 산문은 혁명이라는 거대한 사회적 격변에서 비롯된 변화를 수용할 다양한 장르적 실험들을 겪고 있었지만,⁶⁾ 이런 실험 가운데에서도 유독 스까즈적 전통은 그 자체가 지니는 독특한 역사적 성격으로 이런 예술적 장르의 변화와 실험 가운데에서도 그 이전 시대와의 단절을 극복해주는 역할을 하고 있었다. 이러한 스까즈의 가능성을 인지하고 의식적으로 작품 가운데 구현한 러시아의 첫번째 작가들이 우리가 주지하고 있는 레오노프, 조센코, 바벨 등이며, 이 논문에서 다루고자 하는 글라이치코프도 그들 가운데 하나이다. 이들의 스까즈적 문학작품들은 다양하고 역동적인 형식과 민중에 대한 작가의 정향성에 있어서 20년대의 여타 문학적 움직임과 확연히 구분된다고 할 수 있다.⁷⁾

4) Мушенко, В. Скобелев, Л. Крючик, *Поэтика сказа*, Воронеж, 1978, с. 189.

5) 이와 관련하여 진전된 논의는 다음을 참조하시오: Рыбаков Н. *Поэтика сказа*. В кн.: *Некоторые вопросы русской литературы XX века*. Сборник трудов МГПИ, Москва 1973, с. 252.

6) 20년대 산문의 유형을 대표하는 작가로 톨스토이(А. Толстой), 자마찐(Е. Замятин), 보리스 펠냐크(Борис Пильняк)을 들 수 있다.

본 논문은 “체르투힌노의 이야기꾼”에 나타난 스카즈를 위에서 서술한 두가지 방향에서 고찰하고 있다. 첫 번째 방향은 문체론적인 입장에서 스카즈에 접근하는 것이고, 두 번째 방향은 소설의 한 하부 장르로서 스카즈에 접근하는 것이라 할 수 있다. 그러나 사실 이런 접근법은 연구자가 스카즈 연구에 있어 택한 문체론과 장르론이라는 이원적인 접근에서 비롯되는 것이라기 보다는 스카즈 차체의 특성에 기인하는 것이다. 다음 장에서 이에 관한 개략적인 논의를 전개한 후, 이어 구체적인 스카즈적 사용 실례들을 작품에서 찾아 분석할 것이며, 마지막으로 이를 통해보는 민중적 세계관으로서의 신농민 산문적 특징을 살펴볼 것이다.

2. 스카즈 일반론과 “체르투힌노의 이야기꾼”의 스카즈 기법

주지하다시피, 스카즈의 문제는 에이헨바움을 비롯한 형식주의자들로부터 시작되어 비노그라도프, 바호쩨인이라는 큰 줄기를 거쳐 본격적인 논의로 자리잡기 시작하였다. 에이헨바움이 스카즈에 대해 제시한 문제의식은 ‘시적인 낭송기법과도 유사한 음성적 의미론(청각적 효과)이 산문작품에 효과적으로 형상화 혹은 적용되는 방식에 대한 연구’로 요약될 수 있는데, 고골의 작품 “외투”에 대한 이러한 분석을 통해서 에이헨바움은 ‘구어지향성’이라는 스카즈의 일면을 과장적으로 그려내었다. 그러나 여러 연구자들이 지적하고 있듯이, 이러한 접근

7) 약간의 제약이 따르기는 하나, 보리스 펠냐크(Борис Пильняк)의 “벌거벗은 해(Голый год)”, 알렉세이 톨스토이(Алексей Толстой)의 “세자매(Три сестры)”, 예브게니이 자먀첸(Евгений Замыatin)의 “우리들(Мы)”과 같은 20년대의 대표적 세 소설은 이후 진행될 러시아 소설의 세가지 방향성을 예측할 수 있게 해준다는 점에서 흥미롭다. 첫 번째 작품의 경향성은 ‘장식체적 산문(орнаментальная проза)’의 대표적인 작품 경향성을 보여 준다고 할 수 있고, 두 번째 작품의 경향성은 ‘사회주의 리얼리즘(социалистический реализм)’ 계열의 작품들의 대표적인 유형이 되었고, 세 번째 작품인 자먀첸의 소설은(부분적으로는 펠냐크의 소설 방향과도 관련된다) 20세기 미학의 발전방향 가운데 한 흐름, 즉 일상적인 삶의 묘사형식으로부터의 이탈, 현실과 현실묘사의 원칙의 약경(условность)적인 변형, 이로인해 가능해지는 현실에 대한 보다 보편적인 세계상의 제시 등을 다루는 흐름을 보여준다. 세 번째 경향성을 띠는 20-30 년대의 작가들로는 주지하다시피 플라토노프, 불가코프, 고르지자노프스키, 그린, 드라마 작가 슈바르쯔 등을 들 수 있고, 본 논문 작품의 작가 세르게이 폴리취프도 이 계열에 속하는 작가라 할 수 있다.

방식은 스카즈를 단순히 순수질료(материал)로서의 언어에 구현된 문체론적 층위에 국한시킬 뿐이었으며, 비노그라도프를 비롯한 다른 형식주의자들도 에이헨바움이 품고 있는 지나친 '구어에 대한 환상'을 경계한 바 있다. 스카즈의 음성적인 부분에만 집중한 형식주의자들의 논의에서 한단계 나아간 비노그라도프의 스카즈론은 스카즈 연구가 청각적인 요소에 집중되는 것이 아닌 '종합적인 문헌학'이라는 배경 하에서의 연구로 진일보한 측면을 보인다. 다시 말하면 그의 스카즈론은 "서술적인 구어적인 독백을 사용한 예술기법"으로, 문학어가 하나의 규범으로 존재하고 있는 상황에서 구어를 사용함으로써 반규범(反規範)으로, '낯설게하기'로서 제시되는 것으로 요약될 수 있다. 또한 에이헨바움과 달리 비노그라도프가 정당하게 지적하고 있는 스카즈의 특성은 화자에 대한 언급이다. 스카즈에서 사용되는 말이나 기법, 구조 등에서 드러나는 작가는 "실제적인 작가의 모습이라기 보다는 작가의 배우적인 모습"이며, 따라서 스카즈는 이런 극성(劇性)이 실현된 형식이라고 간주한다. 그러나 비노그라도프가 이처럼 화자와 작가의 타자성의 문제를 포착하고 있음에도 불구하고, 그것이 갖는 스카즈에서의 위계가 분명하게 드러나지 않음은 '작가의 형상(образ автора)'의 의미론적, 이데올로기적 범주가 아니라 언어형식적 범주로 사용되고 있기 때문이다.⁸⁾ 결국 비노그라도프도 에이헨바움과 다르기는 하지만 여전히 구어성이라는 것에 방점을 찍고 있다.

하나의 작품과 그 조물주인 한 사람의 작가가 맺고 있는 유기적 연관성, 그리고 이것이 필연적으로 연상시키는 작가와 그의 (역사·사회·정치) 시대와의 관계를 염두에 두어 본다면, 작품 속에서 구어적 표현이 얼마나 실제적으로 울리는가를 발음을 통해 검증하기보다는 그러한 언어들이 사용되는 작품 내적인 구체적인 맥락, 나아가서 작품속에 구현된 작가적 사상의 배경인 시대상(즉, 작품 외적인 맥락)까지를 유추해내는 쪽에 보다 관심이 가는 것이 보다 생산적인 오늘날의 연구 방향이라고 생각된다. 따라서 바흐진이 제기하고 있는 상위언어학(металингвистика)의 문제의식 역시 '순수 질료로서의 언어'를 한차원 넘어서서 문체론과 서술방법론을 연결시키려는 시도에 다름아닐 것이며, 그는 형식과 내용을 분리하고 스카즈를 형식론적 측면에서 하나의 기법으로서만 고찰하려는 태도 역시 경계하고 있으리라 생각된다. 이러한 맥락에서 가장 최근의 스카즈에 관한 연구가라고 할 수 있는 티튜닉이 제시하고 있는 '6가지 자질들

8) 이에 관한 자세한 논의 전개는 변현태, 「스카즈 연구」, 서울대 석사논문, 1994, pp. 18-24를 참조할 수 있다.

(features)에 입각한 스카즈 텍스트와 작가 텍스트의 분석⁹⁾이라는 방법론⁹⁾ 역시 지나치게 형식적인 문체론에만 치우치고 있다는 느낌을 지울 수 없다. 물론, 작품의 어느 측면을 분석하든지 간에 그 기본 재료가 되는 것은 항상 순수 언어 질료자체가 되리라는 것은 부인할 수 없으며, 이 논문에서도 결국은 각 인물의 언어 분석이라는 텍스트의 도구화를 통하여 '상위언어학'적인 사실들을 이끌어 낼 수 밖에 없겠지만, 그러나 이 논문은 에이헨바움이나 비노그라도프 등의 형식주의자들이나 티튜닉이 간과했던 측면, 즉 '기법이나 문체로서의 스카즈'를 초월하는 스카즈의 보다 고차원적인 능력에 초점을 맞추고 있다.

사실상 러시아에서 스카즈에 대한 논의와 유사한 것들이 서구에서도 소설의 서술양식을 둘러싸고 무성하게 이루어져 왔으며(예를들면 슈탄젤의 '1인칭 서술'-'화자서술'-'작가서술'의 구분과 같은 것을 들 수 있다), 언어가 다름에서 비롯되는 근본적인 차이에도 불구하고 이러한 유사한 논의들이 계속 이어지는 것은 바로 소설이라는 서술형식이 갖는 복합적이고도 모호한 성격 때문이다. 많은 연구자들이 약간의 차이가 있는 유사한 용어들로서 이러한 서술양식들을 정의 내리고 있으며, 이들 모두가 화자의 문제, 시점의 문제, 1인칭 서술의 문제 등을 주요한 것으로 지적하였다. 이들 각각이 정의해놓은 복잡한 분류 방식을 모두 적용시킨다 하여도 어느 영역에도 속하지 못할 작품이 있을 만큼 그 복잡하고도 모호한 서술체계로서의 성격을 다시 한번 강조해 보는 작업은, 앞서 지적했듯이 러시아에서 스카즈가 단순히 '구어지향적인 청각성'이나 '형식, 문체'적인 측면에만 국한된 채 연구되는 것을 예방해 줄 것이다.

바흐쥬에게서도 스카즈란, 대화성에 근간을 둔 산문 어형의 세가지 유형 가운데 하나에 속하는 것으로 자리매겨져 있다. 이 세가지 유형이란, 매우 이상적인 구현체인 '직접적인 대상을 향한 말'(1유형) / 주인공의 직접화법인 '객체화된 말'(2유형) / 양식화·패러디·스카즈·1인칭 서술·은닉된 대화성 등을 포함하는 3유형이다. 이 가운데 1·2 유형은 단일 목소리(одноголос)를 지닌 비교적 단순한 말인데 반하여, 두 개의 목소리(작가와 타자의 목소리)를 지닌 3유형은 그 자체 내에서도 단일 방향·두 방향·여러 방향 등으로 세분화될 수 있으며 목소리의 우열관계에 따라서 어느 한쪽으로도 이끌릴 수 있는 복잡한 층위를 보여주고 있다. 이 때 바흐쥬가 논의의 대상으로 삼고 있는 것은 3유형에 속하는 발화들이며, 이들은 모두 단순히 서술의 형식이나 그 기법·문

9) Titunik, I. *The problems of Skaz in Russian Literature*, Dissertation. Uni. of California, Berkeley. 1964.

체론적인 측면에서의 고찰을 통해서 드러나지 않는 종류의 것들이다. 그것이 주인공의 직접화법인가 작가의 직접적인 코멘트인가 혹은 둘의 언어가 뒤섞인 의사직접화법인가 하는 식의 분류라는 것은, 이상의 3유형에서 요구되는 종류의 보다 넓고 높은 전망에서 고찰되지 않는 경우에는 그 자체로 어떠한 의미 부여도 부여받지 못하리라는 것이 필자의 생각이다. 그리고 여기서 다시한번 강조되는 것은 전망이라는 것이 작가와 그의 주변환경이 맺고 있는 1차적·텍스트 외적인 관계 뿐만 아니라 작가와 작품내의 인물들이 맺고 있는 2차적·텍스트 내적인 관계까지도 포함할 수 있어야 할 것이라는 점이다. 이러한 관계들을 일관성있게 고찰하고 드러낼 수 있는 틀의 하나가 바로 '의사소통구조'적인 측면에서의 텍스트 관찰이라 할 수 있다.

흔히 스까즈에 대한 기본적인 '신호'로서 기능하는 구어적인 발화요소, 화자의 몸짓과 얼굴표정, 수신자에 대한 발화수반 행위들과 그의 주의를 환기하고 호명하는 행위들(Братцы, друзья, знакомовши 등)은 일반적인 소설과 스까즈를 구별시켜주는 신호로서 기능한다. 그러나 무엇보다도 이 작품에서의 스까즈의 신호는 화자의 성격(характер)에서 찾을 수 있다. 일반적으로 소설은 문학적 담론의 다른 장르와 달리 작가와 구별되는 서술자라는 인격체를 설정한다. 바흐친의 지적대로 서술자는 작가의 분신, 혹은 작가의 대변인이 아니며, 소설적인 소통구조에서 독자적인 한 주체로 참여하게 된다. 주지하다시피 작가, 서술자, 독자의 세 주체는 소설적인 소통구조의 기본주체가 된다. 스까즈에서는 작가에 대해 타자적인 관계를 갖는 화자가 등장한다. 동시에 스까즈의 이 서술자는 파블라를 구두로 전달하는 서술자, 즉 구어적인 화자이다. 그러나 스까즈에서는 소설과 달리 이야기를 하는 사람으로서의 화자가 자신의 이야기를 듣는 사람으로서의 청자에 대한 지향을 보인다. 따라서 스까즈의 소통구조는 작가, 화자, 청자, 독자의 체계를 형성한다. "체르똌힌노의 이야기꾼"에서도 위에서 언급한 스까즈의 신호들이 나타남과 동시에 화자의 존재도 드러난다. 청자들을 향해 자신의 이야기를 전달하는 스까즈의 화자는 흔히 두 세계의 경계에 위치하고 있는 인물이다. 고틀의 "지간까 근교의 야화"에 나오는 화자 루드이 뵘꼬는 양봉을 하는 농부이다. 따라서 루드이 뵘꼬의 언어는 시골 농부들이 사용하는 언어이지만, 동시에 그는 다른 농부들과는 달리 그들이 알지 못하는 벌의 세계를 알고 있는 어느 정도는 예외적인 인물이다. 농민세계에 속해 있으면서도 농민들과 구별되는 이러한 화자의 존재론적인 특징은 "체르똌힌노의 이야기꾼"의 화자에게도 동일하게 적용될 수 있다. 작품에 드러나는 화자는 직접적으

로 이름이나 직업이 소개되고 있지는 않지만, 그가 사용하는 언어의 층위는 그의 교육정도를 가늠하게 해준다.

Садитесь, друзья мои, садитесь, товарищи, родня и знакомивши, не войдет все Чертухино - тесно у меня в избе, зато широко у хозяина сердце!..

Буду я глядеть на вас с печки брюхатой, вспоминать всю наву судьбу, как на поминальном обеде, все вспомню, ничего не забуду и навек закреплю, как торжественный дьяк челобитню!¹⁰⁾

앉으시지요, 친구 여러분, 앉으시지요, 동료분, 친척과 친지 여러분, 체르투힌노의 모든 분들이 다 들어오시지는 못하겠지만요, 저의 집이 좁아서요, 대신 집주인의 가슴은 넓답니다!..

나는 배불뚝이 뺨치까에서 당신들을 바라보면서, 마치 추도만찬에서처럼 우리들의 모든 운명에 관하여 회상하겠고, 모두 다 기억해내고, 하나도 잊지 않고, 엄숙한 승려가 탄원서를 쓰듯이 영원히 확정짓겠습니다!

작품의 초반부에 쓰이고 있는 위의 예문에서 보이듯, 화자가 같은 마을 사람들을 불러 모아 이야기를 해나가는 서술과정에서 화자가 사용하는 어휘와 구문들은 화자를 포함하는 이들의 사회적 교육정도를 엿볼 수 있게 한다. 밀줄친 단어들은 문학어(литературный язык)와는 거리가 있는 구어적인 어휘들이고, 또한 표현들도 구어에서나 사용되는 것이다. 이와같은 화자의 표현법은 화자가 단순히 작품의 서술자 차원에 머무는 것이 아니라, 그가 지향하고 있는 화자서술의 대상과의 자연적인 연대감과 운명적인 공동체 의식을 드러냄으로써 농민계급의 대표성을 띠게 한다. 즉 화자 서술의 이와같은 특징은 농민세계와 그가 밀접하게 연관되어 있음을 보여준다. 그러나 또 다른 그의 특징은 화자가 평범한 농민들로서는 접근하기 어려운 고대 유년기적 농촌을 드러내는 부분에서 나타난다. 체르투힌노의 숲속을 서사하는 부분과 민담적이고 민속적인 농촌세계를 서사하는 부분에서의 그의 언어는 교육 받지 못한 농민의 언어와는 구별되는 특징을 분명히 보여준다. 화자의 이와같은 존재론적 특징은 작품의 서술 구조에 직접적으로 반영되어 나타난다. 다음의 예문은 작품전체의 화자서술의 구조를 특징적으로 보여준다.

10) Клычков С. Чертухинский балакирь, М.: "Светский писатель", 1988, с. 228 밀줄친은 필자의 것임.

* * *

(1) С той поры все пошло кувирком.

(2) Петр Кирлинич, как вечер, уходил из дома и пропадал где-то, как казалось Мавре, без всякого дела, потому что на деревне его вместе с парнями было не видно.

(3) А время шло своим чередом...

Катится время, как раскатистые сани на полозах. Уж весна прислонилась к сельскому плетню за околицей, прибавился день на шаг человека, и работы прибавилось втрое: надо поле перепахать и посеять, надо копать огороды, да еще с пузом...

(4) На все это у Мавры и у Акима рук не хватало, и еще пуше подывало Мавру на брань.

(5) - Ишь, шатается, пес непривязанный! - говорит она поутру, когда промелькнут в окне Петровы русые кудри. 11)

* * *

그때부터 모든 것이 거꾸로 되어갔다.

뽀뜨르 끼릴리치는 저녁때면, 집에서 나가 어딘가를 돌아다니곤 했는데, 마브라에게는 아무일없이 돌아 다니는 것 같았다. 왜냐면 마을에서는 그와 함께 어울리는 젊은이들이 보이지 않았기 때문이다.

시간은 칠따라 흘러갔다...

스키를 달고 오르렁거리며 달리는 썰매처럼 시간은 흘러간다. 벌써 봄은 동구밖 동네 울타리 너머 마을에 기울어지기 시작하였고, 사람들의 발걸음에 날이 길어져가자, 일거리는 세배로 늘어났다: 밭을 갈고 씨앗을 뿌려야만 하고, 텃밭을 일구고, 그리고 또 배를 ...

이 모든 일을 하기에는 마브라와 아킴에게는 일손이 모자라서, 더더욱 마브라는 육설을 해댔다.

- 처먹고는 어슬렁거리기만 하는 쓰잘 것 없는 개갈구만! - 아침녘, 창가에 뽀뜨르의 아마빛 곱슬머리가 어른거리자 그녀가 말했다.

작품의 전체에서 사용되면서 작품의 외적 구조를 특징짓고 있는 분절적인 표시(* * *)는 작품이 처음 발표된 지면의 사정에 의한 편집자의 의도¹²⁾에 의한 것이기도 하지만, 실제로 작품 내적 구조에서 보면 화자의 호흥과 긴밀하게 연결되어 있다. 화자가 이야기의 전개상 다른 주제로 넘어가는 부분에서 뿐만

11) Клычков С. там же, с. 234.

12) 작품의 출판과 편집에 관하여는 다음의 논문을 참조하십시오: Н. Солнцева, Последний Лель, О Жизни и творчестве Сергея Клычкова, М.: "Московский Рабочий", 1993. с. 132-156.

아니라 화자의 감정이 고양되고 격앙되는 부분과 평정을 되찾는 부분들에서 적절한 호흡의 조절 장치로써 사용되고 있다. 즉, 이와같은 작품의 분절적 특징은 작품의 스카즈적 성격과 조응관계를 이룬다고 하겠다.

(1) 부분의 서술은 작품의 서술구조에서 매우 중요한 역할을 한다. 작품의 처음부터 끝에 걸쳐서 분절적인 표시(* * *) 다음에 새로 시작하는 맨 첫 문장은 대부분 한 문장으로 이루어져 있고, 이 문장은 작품의 전개내용에 관한 정보를 미리 제공하는 역할을 한다. 화자의 이후 서술은 결국 첫 문장의 정보 이상을 벗어나지 않는 특징을 갖는다.

(2) 부분의 서술은 화자와 인물의 목소리가 겹쳐 보이는 스카즈적 특성이 잘 드러나는 예라고 할 수 있다. 3인칭 시점을 취하고 있는 화자가 타자의 목소리, 즉 마브라의 목소리를 자신의 말속에 들여와서 발화해 내는 이중적인 발화가 실현되고 있다. "... 마을에서는 그와 함께 어울리는 젊은이가 보이지 않았다...(... на деревне его вместе с парнями было не видно.)" 라는 말은 빈둥거리는 시동생에 대한 마브라의 말이 화자의 말 속에 침입해 들어간 결과로 이루어진 것이다. 동시에 이 부분의 화자서술의 문장들은 매우 구어적인 특성을 띤다. 찰막한 단문들로 구성된 문장들과 일상어적인 어휘들의 사용은 결국 마브라 말에 대한 화자의 지향의 결과라고 하겠다.

(3) 부분의 서술은 이 작품과 당대의 20년대 스카즈 작품들을 구별짓는 특징 가운데 하나이다. 우리가 당시 널리 알려져 있던 스카즈로 알고 있는 바벨과 조센코의 스카즈는 일상어휘(просторечие)의 스카즈이거나, 혹은 일상어휘(просторечие)와 신문어휘, 이데올로기적 단어 등을 혼합해서 사용한 것이라 할 수 있다. 즉, 바벨과 조센코의 스카즈는 평범한 독자의 의식속에 언어적인 카오스가 발생할 때 일어나는 그로테스크적 스카즈 혹은 풍자적 스카즈라 할 수 있다. 그러나 끌로이치코프는 이런 당시의 스카즈적인 경향성과는 구별되는 민담적인 스카즈를 구현하고 있다. 위의 서술부분은 민속적 특징을 드러내는 스카즈로서 민중영혼의 심연에서 흘러나오는 아름다운 러시아적 표현이다. 구어적인 요소, 고대구비 문학적인 요소 외에도 주관적-서정적인 시적 성격은 이 작품만의 독특성이라고 할 수 있다. 이와같은 화자의 언어는 체르투힌노의 신화세계 창조에 사용된다. (3) 부분의 화자서술 형태는 다음과 같은 화자 서술과 맞닿아 있다.

Сторона наша лесная, дремучая, темная!... Век по заволоке ходит солнце

за облаком, сожурившись на болота и гати, и редко выпадет час, когда словно странники, уперший в дальние взгорья дождевым кривым подошгом, уйдут облака в полночи на самый край чертухинского всполья, где, огибая покатые груди холмов, вьется наша лесная шептуха - Дубна; тогда-то поплывут над рекой вдоль дубенского зелено-муравного берега соломенные и тесовые крыши, и вознесется высоко, под самый месяц, колокольный купол чертухинской церкви и с непомерной своей высоты поведет приподнятой бровью и моргнет хитрым глазом месяц, круглый, как именинный пирог.¹³⁾

우리 지역은 숲으로 울창하게 뒤덮여 컴컴하답니다. 담장너머로 다니듯, 태양은 구름 뒤에서 수세기 동안 다니면서, 늪지와 다리용 통나무에 삐걱하 비추고, 드물게 구불구불한 우기용 지팡이를 짚고 가는 순례자들처럼 잠깐 내비친다. 자정에 구름들은 체르투힌노의 들판 가장자리로 몰려가고, 그곳에서는 가슴처럼 경사진 언덕들을 따라서 우리 숲의 수다장이 참나무숲이 물결친다; 언젠가 강위에는 참나무 숲의 녹색색의 강변을 따라서 이엉을 엮은 지붕들이 떠다니고, 달의 바로 밑에 체르투힌노 교회의 종탑 지붕이 높이 솟아 있고, 명명일의 빼로그처럼 동그런 달이 끝없이 높은 높이에서 눈썹을 치켜세우고 교활한 눈을 깜박거리고 있다.

작품에서 신화세계의 구축은 화자의 민속적인 장면묘사가 그 역할을 담당한다. 신농촌 작가인 끌류에프나 플라이치코프는 그들의 시와 산문을 통해 예술가 이상의 역할, 이를테면 일종의 민속학자의 역할을 한다. 이들은 자신들의 작업을 통해서 사라져가는 농촌의 민중세계를 복원하고, 독자들의 인식에 각인시키는 역할을 한다. 작품에 나타나는 민중들의 수많은 일상상태(быт)에 관한 것들과 종교의식, 결혼식전의 마샤 묘사, 이때 부르는 아름다운 결혼식 축하 등은 소설 속에서 체르투힌노의 신화세계를 만드는데 기여한다. 화자의 민중의 관습, 의례, 일상상태의 묘사 부분은 작품에서 차지하는 그 양에 있어서는 비록 많지 않지만, 그 정도에 있어서는 매우 자세하고 구체적이다. 또한 화자는 위의 예문들에서 자연을 사람으로 의인화하여 낭만적인 시의 어조로 서술한다. 이런 화자의 묘사는 민중 세계를 다양하게 재구성함으로써 독자들에게 각인시키는 효과를 가져온다.

이런 화자서술은 자주 체르투힌노의 자연세계에 초점이 맞추어진다. 자연은 단순한 자연이 아닌 영화(靈化)된 세계이다. 독자가 느끼는 환상성은 작품중에 나타나는 조그만 악령들-черти, ведьми, леший-로 인해 비롯되는 것이기도 하지만, 그 보다 더한 환상성은 사실 자연의 시적인 메타포에서 비롯된다. 화자

13) Клычков С. там же, с.228.

의 시적 서술은 메타포가 자연을 살아나게 하고, 영화시킴으로서 자연을 사람처럼 사건에 참여하게 만들고, 이것은 곧 작품의 비사실적 측면, 신화적 성격과 직접적으로 연결된다.(실제로 작품에서 자작나무가 걸어다니고 시슈이 사람을 실어나른다).

(4) 부분의 화자서술은 완전한 문학어로 이루어져 있다. 윗 부분들에서 화자서술이 농민들의 일상어와 구어적인 문장구성으로 이루어져 있는 것에 반해, 이 부분의 화자서술은 완벽하고 엄격한 문학어적 특성을 보인다. 따라서 독자는 화자의 이런 언어 사용의 배면에서 윗 부분에서의 화자와는 구별되는 인물의 실재를 느낄 수 있다.

일반적인 소설의 서술자가 스카즈에서는 화자로 구체화되고 스카즈의 화자는 구어적인 서술자로 등장한다. 한편 작가와 화자의 관계는 스카즈적인 타자성으로 특징지어진다. 일반적으로 소설에서도 작가와 서술자는 거리를 갖지만, 스카즈에서 작가와 화자는 스카즈에 특수한 방식으로 거리지워진다. 스카즈의 화자는 작가에게 “이야기를 진행시키는 데 필수적인 하나의 관점으로서, 하나의 입장으로서” 사용된다. 스카즈 화자가 작가에 대해 가지는 의미는 무엇보다도, 그가 작가에 대해 타자적인 가치평가체계, 이념체계를 가지고 있다는 사실에서 기인한다.

스카즈에서 작가와 화자의 타자성은 작품의 내적 구조와 관련하여 두 가지 특수하게 고정화된 연관성을 가진다. 먼저 작가와 화자의 관계에 있어서 스카즈는 작가에 있어서는 이질적이며, 작가가 알지 못하는 세계를 형상화하는 하나의 수단으로서 화자를 도입한다. 화자가 속한 세계, 그가 구술하고 있는 세계의 묘사를 위해 화자가 도입되고, 이 세계에 대한 화자의 관계가 내적인 것임에 반해 작가의 관계는 외적인 것으로 규정된다. 이때 세계에 대한 묘사가 말을 통해 이루어지게 되는데, 바흐친의 지적처럼 작가와 구별되는 화자는 동시에 작가와는 다른 발의 담지자이기도 하다. 스카즈에서 화자는 자신의 이데올로기, 자신의 세계관과 함께 자신의 말을 가져온다. 스카즈에서 화자의 말은 일반적인 소설의 서술자가 가질 수 있는 묘사적 기능을 거의 상실하고 표현적 기능이 극대화됨으로써 그 자체가 묘사의 대상이 된다. 화자의 말은 묘사의 대상이 된과 동시에 묘사의 주체, 즉 작품 속에서 구체적으로 발의 주체로 나타나지 않지만 화자의 말 속에 투사되어 있는 작가의 말, 작가의 가치 평가가 드러나게 된다. 스카즈는 작가와 화자의 타자성을 실현할 뿐 아니라, 그것을 고유한 방식으로 실현시킨다. 이러한 작가와 화자의 타자성이 이 작품에서는 때

우 독특한 방식으로 이루어지고 있는데, (4) 부분에서의 화자서술은 작품전체에 걸쳐서 일상언어와 속담, 경구, 말장난을 주로 사용함으로써 스카즈적 요소가 확연하게 드러나는 문단에 엄격한 문학어적인 요소들이 지배적으로 사용되는 문단을 반복적으로 교대시킴으로서 화자서술 속에서 화자와 작가의 타자적 실재를 쉽게 감지할 수 있도록 만들어 준다. 즉, 위의 예문의 (2), (3) 부분과 (4)부분은 그 문체상의 차이점이 쉽게 구별된다. 그러나 문단과 문단의 교체를 통한 구별을 통해서 화자와 타자적인 작가가 구별되고 있는 것만은 아니다. 일반적인 스카즈에서와 마찬가지로 이 작품에서도 화자의 스카즈적인 어법속에서 작가의 말이 감지된다. 이것은 화자와 작가의 타자성이 실현되는 두 번째 방식과 연관되는데, 화자와 주인공의 관계를 통해서 드러난다. 즉, 스카즈적인 소통상황에서 화자와 작가의 관계가 또한 화자와 주인공의 관계를 규정한다. 화자에 의해 묘사되는 세계에 대한 화자의 내적 관계가 주인공과 화자의 관계를 또한 규정한다. 주인공들은 화자에게 있어서 인접하고 있는 인물들이다. 스카즈에서 위의 예문의 (5) 부분과 같은 주인공들의 발화는 독자적인 의미를 갖기 보다는 그것을 묘사하는 화자의 말이 갖는 성격을 드러내는 수단으로 기능한다. 화자 말의 묘사기능의 극소화와 표현기능의 극대화의 결과 화자와 등장인물의 말의 관계가 변형된다. 즉, 이 작품에서 모든 등장인물들의 말은 결국 화자의 말의 간섭을 받게되고, 그 결과 인물들의 말은 대부분 농민들의 말로 이루어지게 된다. 실제 농민들의 언어 뿐만 아니라 숲 속의 요정, 마녀, 승려들의 언어들이 모두 농민들의 언어로 되어 있다. 주인공들의 발화가 화자말의 성격을 드러내주는 역할을 하는 것이다. 그러나 이때 우리는 이러한 인물의 발화속에서 화자의 말과는 구별되는 또 다른 목소리를 듣게 된다.

В мире, Петр Кирилыч, все круглое. Недаром же ты сам дивился на месяц: выплывает в иной раз - как от хорошего токаря большое блюдо кто вынесет... Да, брат, делали все это не плетари какне-нибудь, а золотые умелые руки: без ошибки! ...¹⁴⁾

뽀뜨르 끼릴리치, 세상의 모든 것은 둥글다네. 자네 자신부터도 달을 보고 놀랐던 것이! 우연이 아니란 말일세: 가끔씩 그것은 마치 누군가가 훌륭한 선반공에게서 커다란 접시를 가지고 나오는 것처럼... 그렇다네, 여보게, 이 모든 것은 어떤 프롤레타리아가 한 것이 아니라 능숙한 황금손이 실수없이 해낸 것이라네!...

14) Клычков С. там же, с.245. 밑줄은 필자의 것임.

전형적인 농민들의 구어를 지향하고 있는 위의 발화는 숲의 요정과 뿔뜨르끼릴리치의 대화이다. 이미 숲의 요정도 화자의 언어와 마찬가지로 농민들의 언어를 사용하고 있다. 그러나 위의 대화에서 보이는 선반공(токарь), 프롤레타리아(плетари)라는 단어는 농민들의 일상생활 언어와는 어울리지 않는 단어들로 20년 러시아 당대의 농민들이 이런 어휘를 사용했으리라고 생각하기 어렵다. 인물들의 발화 속에서 사용되는 이러한 어휘들은 이외에도 여러곳에서 사용된다.(астролом, гвоздь... 등과 같은 20년대 농민들의 일상대화에서 사용될 수 없는 것이라고 할 수 있다.)

화자 발화의 묘사 기능의 약화와 표현기능의 강화는 스카즈에서 또 하나의 변형, 즉 청자의 활성화와 밀접한 관련을 가진다. 작가와 화자의 관계를 타자성으로 규정한다면, 화자와 그의 청자의 관계를 구어성으로 규정할 수 있다. 일상대화적인 소통상황을 도입함으로써 스카즈에서 언제나 발생하는 수신자로서의 청자에 대한 정향이 이 작품에서도 역시 나타난다.

И сам-то я знаю, что стар. Знаю и то хорошо, что доброй половине никто не поверит...¹⁵⁾

그리고 나도 또한 내가 늙었다는 것을 알고 있습니다. 알다마다요, 그리고 절반 이상을 믿지 않아도 좋습니다...

위와 같은 화자의 청자에 대한 지향은 대화적인 문장을 통해서 작품 시작부터 끝까지 계속되고 나타난다. 그런데 흔히 20년대의 스카즈(특히, 조센코의 스카즈)가 고전적인 스카즈와 달리 화자와 청자의 비유화적이며 대립적인 태도가 나타나는 것에 반해서, 이 작품의 화자와 청자의 관계는 유화적인 관계를 작품의 초기부터 끝까지 유지하고 있는데, 이런 점은 당대의 스카즈 작품보다는 오히려 고전적인 스카즈에 가깝다고 하겠다.

위와 같은 화자서술 구조의 특징은 작품으로부터 크게 작가, 화자, 인물, 청자, 독자의 실재를 확인하게 만들어 준다. 그러나 이들이 갖는 타자성은 곧바로 소통주체들간의 이념적, 가치평가적 입장 차이로 연결되지는 않는다. 오히려 이들은 자신들이 기반하고 있는 세계와 상관없이 하나의 입장에 대해 승인하고 구축하며 보전하려는 태도를 취한다고 할 수 있다. 이러한 화자서술 구조는 다음에 살펴계 될 작품의 세 공간과 긴밀히 연결되어 승인하고 추인하는

15) Клычков С. там же, с.271.

각각의 목소리를 내게 된다.

위에서 언급했듯이 스까즈를 단순히 서술의 형식이나 기법으로만 고찰하는 것은 작품의 전체적인 이해에 있어서 부분적인 것이며, 올바른 스까즈의 이해를 위해서는 이러한 고찰과 함께 작가와 그의 개인적, 역사적 주변상황과 텍스트가 맺고 있는 1차적 관계와 동시에 작가와 텍스트의 인물들이 맺고 있는 텍스트 내적인 관계까지 살피는 것이 작품의 전체적인 이해에 필수적이라 하겠다.

3. “체르뚜힌노의 이야기꾼”의 화자서술 공간의 분석

“체르뚜힌노의 이야기꾼”은 이야기꾼인 뽀뜨르 끼릴라이치가 결혼하기로 결심을 하게 되고, 중매장으로 숲의 정령(Леший)이 나서게되면서 방앗간 주인 딸 마샤와 혼담이 성사되지만 결국은 방앗간에 불이 나고 그녀가 죽게된다는 이야기꾼의 불행한 결혼 이야기를 그 내용으로 한다. 그러나 이 작품은 이와같은 단순한 한편의 동화(сказка)를 위한 구성을 넘어선다.

작품의 화자 서술의 공간은 세가지 이질적인 신화적, 이념철학적 세계로 나눌 수 있다. 이 공간들은 각각 자신의 주인공들을 가지고 있으며 이들을 통한 사건의 발생과 화자의 빈번한 슈젤로부터의 이탈이 각 공간의 배치에서 발생하는 각각의 이념적 메시지를 전달한다고 할 수 있다.

그 첫번째 공간은 숲의 정령(Леший) 안찌쭈크(Антищук)으로 상징되는 자연의 세계다. 이 작품을 구성하는 작품의 흐로노토프는 동화와 민담의 성격을 띤다. 숲이 하늘을 가릴 정도로 울창한 숲 속의 공간적 배경과 숲에는 요정들이 출현하고, 강가에는 전설에서나 전해지는 송어와 메기, 물의 요정(девки-русалки)들이 뛰어놀고, 농부들의 집에는 집지킴이(Домовой)가 있고, 밤에는 도깨비(навной бес)가 장난치던 시절의 흐로노토프는 작품의 주인공인 허풍장이 뽀뜨르 끼릴라이치의 의식세계와 직접적으로 연결되어 있다. 작가는 그를 예외적인 특이한 인물의 형상(образ)으로 창조한다. 그의 생활은 다른 모든 사람들과 마찬가지로였으나, 그에게만은 유년시절부터 모든 것이 다른 사람들과는 전혀 다르게 보였고, 그래서 자신도 모르게 거짓말을 하게되는 것이었다.

Все в жизни было так же, как у всех, только ему все казалось иначе, как, может, никогда и ни кого не бывает, отчего мужик часто для себя

самого невдомек - завирался. 16)

생활의 모든 것이 다른 이들과 똑같았으나, 유독 그에게만은 모든 것이 다르게, 누구에게도 있을 수 없을 법하게 보였고, 농부는 왜 그런지 자신도 모르게 자주 거짓말을 했다.

공상가이자 게으름뱅이인 그는 평범한 농부들과 비교했을 때 농부들이 갖추어야 할 많은 자질들을 결여하고 있음에도 불구하고, 오히려 평범한 마을의 농부들이 보지 못하고 알아채지 못하는 온갖 숲 속의 일들을 알아내는 재능을 갖고 있는 인물이다. 그래서 마을 사람들도 이제는 그가 없으면 지루해하게 되었다.

Скучно у нас теперь без Петра Кирилыча стало !

이제 우리는 뾰뜨를 끼릴리치가 없으면 따분하게 되었다!¹⁷⁾

다른 마을 사람들과 달리 힘겨운 노동에 시달리지 않고, 대부분의 자신의 시간을 삶에 대한 여러 가지 공상에 보낸 그는 매우 순수하고 단순하며 솔직한 인물로 화자에 의해 소개된다. 즉, 이러한 허풍장이 뾰뜨르 끼릴리치가 농민들의 시적이며 신화적인 세계인식을 구현해내고 물성화시킬 수 있는 역할을 담당하고 있다. 누구나 쉽게 믿고 따르는 그가 지닌 성격은 숲의 정령이 그를 자신의 세계로 이끌어 보여주게 되는 조건이 되는 것이다.

그러나 그의 세계는 고독하다. 마을 사람들은 어느 누구도 그를 자신들과 같은 집단에 포함시켜 주지 않으며, 심지어 그의 가족으로부터도 배척 받는다. 그러한 그가 자신의 의사소통을 성공하는 장소는 다름아닌 숲의 정령이 이끄는 자연세계이다. 화자서술에 의해 묘사되고 있는 체르투힌노의 숲은 신화적 태고의 공간이고, 인간과 숲의 동식물이 함께 어울려 지내는 동화의 공간이다. 그 안에는 인간이 자연과 분리되어 투쟁하기 이전의 원시사회적인 조화와 평화가 있다. 뾰뜨르 끼릴리치는 숲의 정령과 대화를 나누며, 사슴을 타고 산을 넘어간다. 그는 숲 속의 온갖 동식물의 움직임과 소리를 알아 듣는다.

작가가 형상화해내는 뾰뜨르 끼릴리치와 자연과의 이와같이 다분히 이교

16) Клычков С. там же, с.251

17) Клычков С., там же, с.229 화자의 이와같은 언급은 단순히 화자의 발언이 아닌 마을 사람들의 그에 대한 평가에 화자가 동의함을 드러내고, 이것은 단어의 선택(скупно)이나 문장의 통사구조의 변형에서 보이듯이 마을 농부들의 언어에 화자의 가치평가적 차원이 개입하며 동의하고 있는 것을 보여준다.

적인 친화력은 20년대의 러시아적 상황, 즉 사회주의 건설과 미래 문명사회의 건설의 발전적 문명론과 역사관으로 팽배해있던 소비에트 사회에서 농촌의 도시화 추진으로 인해 비롯된 파괴되어가는 러시아 자연세계에 대한 환기와 인간과 자연의 조화라는 작가적 이념과 연결되어 있다고 할 수 있다. 따라서 이러한 그의 입장은 그의 작가적 예술적 재능을 인정하고 옹호하던 보론스끼(Воронский) 진영과 이에 대해 비판적 입장을 견지하고 있던 글라드코프와 고리끼를 비롯한 당대의 비평가 진영들 사이의 거친 논쟁을 야기한다.¹⁸⁾

작품의 두 번째 공간은 농부 스페르돈 형제가 등장하는 종교철학적 세계이다. 이 세계에 나타나는 호로노토프(хронотоп)는 뽀뜨르 끼릴리치와 숲의 정령(Леший)이 주된 인물로 역할하는 체르뭉힌노의 공간과는 그 성격을 달리 한다. 전자의 공간이 정적이고 조화로운 구체적·물리적 공간으로서 그 자체가 이상화된 추구대상으로 제시된다면, 이 두 번째의 공간은 역시 태고적 세계로 나타나지만 단순히 이상화된 공간으로서가 아닌 주인공들과 농부들이 실제로 육체적 노동을 체험하는 물리적인 장소로, 그리고 진리를 찾기 위한 스페르돈 형제의 정신적 종교적 갈등과 투쟁이 벌어지는 관념의 장소로 드러난다. 러시아 정교회와 이교도회의 교리 문제, 선악의 판단문제, 금욕과 정욕의 문제 등이 주된 논쟁거리가 되는 이 부분에서는 러시아 전설에서 전해지는 아폰(Афон) 산의 사원이 그 중심에 놓여진다. 러시아에 기독교가 처음으로 전래되었다는 전설이 전해지는 사원과 그것이 존재했던 시간으로의 이동은 현재적 삶의 문제뿐만 아닌, 초시간적인 인류의 삶, 죽음, 영원의 근원적인 문제로 작가의식이 머물고 있음을 의미한다.

러시아 정교회의 거룩함과 인본주의의 상징으로 일컬어지는 이 사원은 어느 날 갑자기 농사일을 모두 내던지고 참된 진리를 얻겠다고 찾아온 농부 출신의 스페르돈 형제에 의해 시험을 받게 된다. 농사일을 하던 두 형제에게 찾아온 정교회의 신부에 대한 평가는 "진리가 아닌 것이 많다(неправы много)"라는 것이었고, 그래서 직접 자신들이 진리를 찾기 위해 들어간 사원에서도 정교회의 거룩함이 드러나는 것이 아니라 오히려 두 형제에게 이상한 환상적인 사건들이 발생함으로써, 두 형제는 정교회를 의심하게 된다.

18) 이 논쟁에 관련된 논문으로는 다음을 참조하시오: 1. Изумрудов Ю. А. Творчество Клычкова в философском споре Горького и Воронского. *Ранний Максим Горький* - Нижний Новгород, 1993. сс.138-143./2. Изумрудов Ю.А. Горький и Клычков. *Русская литература*. СПб. 1993. N.2. сс.42-62.

먼저, 스페리돈에게는 밤마다 그가 참회의 성상앞에 촛불을 밝히려 할 때, 나체의 여인이 벽앞에 나타나 그를 유혹하고, 그의 형 안드레이에게는 뿔달린 '수도원의 악마(соборный черт)'가 수도원의 승려들이 잠든 시간에 주방장 복장의 악마가 나타나서 수도원의 꺼지지 않는 등불로 전해지는 등불을 꺼뜨린다. 그러나 이 악마들은 형제들에게만 보일 뿐 다른 사람들에게는 전혀 보이지 않고, 심지어 자신에게 보이는 악마가 다른 형제에게는 보이지 않는다. 이때 특징적인 것은 스페리돈에게 나타나는 벌거벗은 여인의 온몸이 주근깨 투성이라는 점이다. 러시아 민간신앙에 의하면, 사탄은 항상 몸에 주근깨 주머니를 지니고 있다고 한다. 결국 온몸에 주근깨를 지닌 벌거벗은 여인은 사탄의 분신이라고 할 수 있겠다.¹⁹⁾ 가장 신성해야 할 곳에서 나타나는 악마들의 모습은 결국 두 형제를 배교의 길로 접어들도록 만들었고, 특히 '수도원의 악마'는 수도원에서 벌어지는 온갖 불화에 대해 두 형제에게 들려주게 된다. 이후 스페리돈이 만드는 농민종교신앙의 토대가 되는 기독교리의 해석은 이때 악마가 들려준 것이었다. 악마는 러시아 정교회의 성자로 추앙 받는 사람들은 다름아닌 군주들이나 주교 출신들 뿐으로 그 가운데 농민이 한명도 없다는 사실을 형제들에게 지적해주고, 러시아의 아픈산으로 그리스도의 무덤에서 등불을 가져와 이후 성자로 추대되어 천국에 들어간 성자 바르소노피아(Варсонофия)는 다름아닌 농부 이반 네도짜빠(Иван Недотяпа)였다는 것도 가르쳐준다. 악마의 이러한 가르침은 스페리돈 형제에게 큰 자극이 되어 농민도 천국에 들어갈 수 있다는 것에 큰 희망을 걸게 된다. 결국 형제는 수도원에 있었던 바르소노피아의 가사를 훔쳐 달아난다. 여러해 동안 농부 성자 이반의 성상을 찾아헤맨 형제는 결국 실패하고 고향으로 돌아오지만, 다시 형 안드레이는 길을 떠나 행방이 전해지지 않고, 스페리돈은 이교도의 외경인 "줄라뜨예 우스따(златые уста)"를 근

19) 이러한 작품의 환상적 슈펠은 고대러시아 문학의 전통을 잇고 있는 것이다. 15세기의 고대기념비에 나타난 "노보고로드의 요한이 악마를 만난 여행에 관한 이야기(Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесы)"는 악마가 노보고로드의 대주교 요한을 타락시키기 위해 성자의 방에 여인의 속옷과 신발 등을 벗어 놓는다는 내용으로 이것은 고틀의 빠노치까와 스티드리가일로프의 꿈으로 이어져 러시아 문학에 나타나고, 이런 연관성이 직접 작품에서 언급되고 있다: "부르썩의 등에 타고 있는 미녀 빠노치까처럼, 벌거벗은 여인이 스페리돈에게 올라타고 앉았다. (Рыжая девка катилась верхом на Спирдоне, как красавица паночка на спине бурсака)". 작품과 고대러시아 문학적 전통과의 관련은 다음을 참조하시오. Солнцева Н. Последний Лель. М. 1993. сс. 132-154.

거로 자신의 종교 철학을 만들어 낸다.

이 두 번째 종교철학적인 공간에서 작가가 전달하는 메시지는 기존 러시아 정교회에 대한 비판과 농민 문화에 대한 옹호가 큰 줄기를 형성한다. 농민 문화는 곧 종교와의 긴밀한 연관속에 나타난다. 화자 서술에서 보이는 "인간에게 있어서 신앙은 곧 세계 전체이다. (Вера в человеке - весь мир)"라는 사실은 종교는 영원히 제거할 수 없는 것일 뿐 아니라, 농민 문화에 있어서 신앙과 일상생활이 하나로 통합되어 전체를 형성함을 의미한다. 이교적인 요정들이 숲속에서 노니는 것은 바로 농민들이 그들을 믿기 때문이다. 이 종교철학적 공간에서 민중철학의 담지자로 나타나는 것은 일텔리겐차들이나 잠계급 출신들, 혹은 귀족이 아닌 바로 농민이다. 농민과 농민의 삶은 작품의 중심이 될 뿐만 아니라, 농민은 작품에서 예언자가 되고, 스승이 되며, 철학자가 된다.²⁰⁾

이런 농민들이 믿는 종교는 곧 자연에 대한 믿음, 우주에 대한 신앙이다. 신앙은 그들에게 있어서 세계와 함께 생성되어 세계와 함께 사라지는 것이다. 따라서 이런 종교관은 러시아 정교회의 교리와는 정면으로 대치된다.

Полно-ка, вспомни, как инакую веру гнали, было время, сами попы: поличные да десятские, словно разбойника, посмотришь, поймали, с душегубами настоящими вместе в Сибирь на поселение ссылали, кто им враскосок шел да вразрез про бога говорил. А все отчего?... Были элы и глупы!...²¹⁾

그만하계, 기억해보게나, 사제들이 직접 다른 종류의 신앙들을 몰아내던 시절이 있었다네: 몇 사람씩 혹은 수십명씩 마치 강도처럼 붙잡아서는, 보게나, 진짜 살인자들과 함께 시베리아로 남은 평생 동안 유형을 보냈지, 신에 관해서 조금씩 다르게 말한다고 해서 말일세. 도대체 왜 그래야만 한단 말인가? ... 악하고 어리석은 자들이었어!...

종교의 다양성을 주장하는 화자서술은 기존의 러시아 정교회에 반대한다는 점에서 숲의 정령과 뱀뜨르 끼릴리치의 세계관이 일치한다는 점을 보여주지만, 한편 두 세계관이 '육체의 인정'이라는 문제에 있어서 심각한 차이를 드러냄을 보여준다. 스페리돈은 그 자체가 상호모순적인 이념을 체현하고 있는 인물로 보인다. 그의 신앙의 기원은 사실 교조적인 기독교의 교리에 바탕을 두고

20) 작가의 농민 문화에 대한 옹호는 작품의 등장 인물들이 서로를 부를 때, 이름과 부칭을 함께 사용해서 부르는 존칭의 형태를 계속 사용하고 있는 것에서도 드러난다.

21) Клычков С. там же, с.272

있다. 육체에 대한 승리를 주장하는 그는 철저히 금욕적인 생활을 그의 종교의 핵심으로 삼고 있고, 또 이것을 그의 딸의 결혼에도 적용하여 3년간의 동침을 절제할 것을 서약시키지만, 사실 자신은 금욕을 자기 속에서 지키지 못한다. 작품의 상당부분이 스페리돈의 이러한 부조화적인 측면, 정신적이고 육체적인 그의 고통에 할애되어 있다.

스페리돈의 교조적인 금욕주의는 기독교의 교리에서 비롯된 도덕적인 성격의 것이지만, 동시에 다른 원인에서 비롯된 것이기도 하다. 마사와의 결혼으로 장인의 이교적인 종교에 관심을 갖게된 뽀뜨르 끼릴로이치는 방앗간의 육에 차려진 장인의 사원에서 장인이 외치는 <신에 대한 두려움으로(Со страхом Бо... жи... им)>라는 소리를 듣고서, 그의 종교에 대해 가지고 있던 수수께끼를 깨닫는다. 즉 그는 스페리돈에게 가장 중요한 것은 바로 두려움이었던 것이다(...первое дело, выходит, у Спиридона: страх!...) 다시말해 금욕주의를 준수하지 못함으로써 성자들의 반열에 들지 못할 수 있다는 두려움, 천국에 들어가지 못할 수 있다는 두려움이 그를 실제의 삶과 환상적인 가상의 삶을 넘나드는 이중의 삶을 살도록 만든다.

그러나 이러한 금욕주의적 절제된 생활은 그의 딸 페골루샤 가정의 파탄을 가져왔고, 그의 첫 번째 아내를 죽게 만들었으며, 결국 스페리돈 자신의 파탄의 원인이 된다.

마법사 울야니(Ульяна)는 작품의 세 번째 이념적 공간을 형성하는 인물이다. 세계에 대한 또다른 이해를 보여주는 이 공간에서 그녀의 역할은 결국 육체의 이념을 체현해 내는 것과 관련된다. 그녀는 공식적인 러시아 정교뿐만 아니라 스페리돈의 금욕주의, 안찌쭈크의 조화의 세계관에 대해 완전히 내적점에 위치하고 있는 인물이다.

그녀는 작품의 다른 인물들과 비교할 때, 말수가 매우 적은 뿐만아니라, 작품에서 그녀가 등장하는 부분은 실제 양에 있어서도 상대적으로 극히 빈약하다. 그러나 이에 비해 그녀의 형상(образ)은 매우 역동적이고 심지어 신비스럽기까지하다. 그녀는 마법사로서 변신을 할 수 있는 능력을 소유하고 있고, 그러한 능력으로 이야기꾼 뽀뜨르 끼릴로이치와 방앗간 주인 스페리돈, 또 그녀의 딸 마사의 운명에 관여하는 역할을 수행한다. 그녀는 뽀뜨르 끼릴로이치를 유혹하기도 하고, 또 스페리돈에게는 그의 죽은 첫 번째 부인의 모습으로 변해서 그와 함께 잠자리를 같이하기도 한다. 그러나 이보다 더 결성적인 그녀의 작품 내의 역할은 결혼식 전날 마사에게 잠자는 풀(сон-трава)로 빛은 술을 마

시계 함으로써 그녀가 전설에 전해오는 반사(半死) 상태에 빠지게 만드는 것이다. 화자는 마치 잠을 자는 것 같이 죽음에 빠지게 만드는 이 풀이 마법사들이 마을 사람들에게 체르투힌노의 숲에서 가져온 것이라고 말함으로써 울야나의 정체가 단순히 이웃의 아낙이 아니라, 마법사임을 암시한다. 또한 스페리돈의 죽음을 가져오는 스페리돈의 방앗간 지하움의 화재는 금욕주의 계명을 파괴하게 된 것에 대해 분노해서 자신을 강제로 내쫓은 스페리돈에 대한 그녀의 복수에서 비롯된 것이라고 할 때,²²⁾ 그녀의 작품내의 형상은 실제 사건을 이끌어 가는 역동성을 띤다고 하겠다.

그녀는 파괴적인 육체성, 파괴적인 자연력의 상징이라고 할 수 있다. 스페리돈은 꿈과 같은 상태에서 그녀의 형상을 아폰산에서의 벌거벗은 여인과 동일시하기도 한다. 즉 그녀가 구현하는 육체성은 안찌쥬크가 주장하는 자연스런 육체의 아름다움에 대한 수용이나 스페리돈의 금욕주의적인 태도와 대립적인 것이다. 스페리돈의 금욕주의적인 태도는 그를 육체적 시험에 빠지게 하는 악마로부터 벗어나고자 수도원으로부터 도주하는 것 뿐만 아니라, 위에서 언급한 것처럼 그의 딸 페글루샤가 시집을 간 후에도 3년의 금욕기간을 지난 후에야 남편과의 잠자리를 허용하는 그의 종교에서 직접적으로 드러난다. 또 흥미로운 사실 하나는 그의 종교 사당의 역할을 하는 방앗간의 구입을 그가 기르고 있던 꿈과 바꾸었다는 점이다. 즉, 러시아 민간신앙에서 꿈은 정육의 상징물이고 이것이 강건한 육체를 소유하고 있던 농부 스페리돈에게서 떨어져 나갔다고 하는 것은 그의 금욕적인 생활을 상징적으로 드러내는 부분이기도 하다. 이에 반해 안찌쥬크의 <하고 싶은 대로 사시오(живи, как хочешь)>라는 세계관은 이런 스페리돈의 절제된 금욕주의에 대립하면서 독자적인 하나의 세계관을 보여주고 있다. 숲의 정령 안찌쥬크는 3년간의 결혼 생활후 친정에 온 딸 페글루샤를 그녀의 엄격한 부친 스페리돈의 모습으로 변신해서 달밤의 재방에서 헤엄치도록 명령한다. 달빛에 비친 처녀 나신의 아름다움에 대한 화자서술에서의 감탄과 완상은 결국 안찌쥬크의 자연관과 더불어 자연스런 육체의 아름다움에 대한 태도에 화자가 공감하고 있음을 확인할 수 있는 부분이다.

이처럼 작품의 화자 서술공간에서 벌어지는 이질적인 세계관의 충돌은 서로가 호응하기도 하고, 서로 대립되기도 한다. 안찌쥬크의 자연관과 농민세계의

22) 그러나 실제 화자서술에서 화자는 이것에 관하여 회의적인 반응을 보이기도 한다. 이 이야기꾼의 이야기를 전달하는 화자는 뵘프르 끼릴리치가 분명하게 이 사건을 기억하지 못하고 있다고 말하기도 한다.

종교관, 기존의 러시아 정교에 대해 스페리돈의 세계가 호응하고 있다면, 반대로 육체에 대한 태도에 있어서는 두 세계가 갈등하고 반목하고 있다고 하겠다. 그러나 두 세계는 동시에 파괴적이고 위협적인 육체성을 대변하는 울야나의 악마성에 대해서는 공동으로 대립적인 태도를 보인다. 여기서 흥미롭게 관찰되는 것은 스페리돈의 금욕주의적인 농민종교는 결국 방앗간의 화재와 스페리돈의 죽음을 끝으로 파괴되는 것으로 소설이 끝을 맺지만, 악의 상징인 울야나는 여전히 작품의 끝에서도 살아있다는 점이다. 결국 끌리치꼬프에게 있어서 악마에 대한 심판은 이 세계의 너머에 존재하는, 역사적 시간 너머에 존재하는 것으로 상정되고 있다는 점에서 불가코프의 “거장과 마르가리따”의 악마관과 상통하는 점을 갖는다.²³⁾

4. 맺음말: “체르두힌노의 이야기꾼”과 ‘신농민 산문’²⁴⁾

클리치꼬프의 소설에서 스카즈 기법은 단순한 문학 작품의 서술방법의 하나로 머무는 것이 아니라, 서술공간에서 인물과 사건들에 대한 화자의 분명한 입장을 드러낼 수 있는 수단의 역할을 한다. 서정적으로 시화되는 화자 서술, 문학어적인 화자서술, 스카즈적 서술 등이 교체적으로 나타나는 화자 서술구조

23) 악마성에 관련된 논문으로는 다음을 참조하시오: Nigueux M. Дьявол у С.Клычкова. - *Revue des eubousslaves*. P. 1993. T.65, Fasc.2, с.369-375.

24) 러시아의 ‘신농민 산문(новокрестьянская проза)’의 발생은 클리치꼬프(С.Клычков), 갈류에프(Н.Клюев), 예세닌(С.Есенин)의 등장으로 비롯되지만, 그 기원에 있어서는 한 세기를 거슬러 올라 간다. 즉 러시아의 농민시가 나타나기 시작하는 것은 이미 18세기 말엽부터이다. 그것이 서정성과 철학적인 면에서 일정한 수준에 도달한 것은 농촌 출신의 사회주의자이자 인민주의자들이었던 베드나이(Д. Бедный), 오레쉬(П. Орешин), 제에프호마코프스끼(Г. Деевхомяковский), 아르따모노프(М.Артамонов) 등의 19세기 말엽에 이르러서이다. 그러나 이들은 20년대 활동한 신농촌작가들과 달리 자본주의 패해로 인한 파괴된 농촌을 그리려는 작가로서, 극복의 대상으로서 농촌의 삶이 작품화되었던 것에 반해 신농민 작가들은 이와는 다른 방향성을 지니고 있었다. 20년대 신농민산문 작가들의 텍스트는 민족의 정신문화와 러시아 민족의 기억의 저편 너머 심연으로 사라져가는 농촌과 농민의 존재, 그들의 세계관을 조화롭게 시화(詩化)해내는 것을 특징으로 한다. 이 논문의 범위를 벗어나는 신농민 산문작가들에 관해서는 다음의 논문을 참조하시오: Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии, Докторская диссертация, ИР-ЛАНССР(пушкинский дом), л. 1991.

는 화자의 존재론적 차원과 달리하는 또 다른 존재론적 차원을 독자로 하여금 감지할 수 있도록 만들고, 이것은 결국 작가적 차원에 다름 아니다. 고대 원시 유년기의 자연과 같은 체르투힌노의 숲, 그리고 그 안에서 숲과 강의 정령과 요정들의 만드는 신화적 농촌세계, 농민들의 삶과 신앙에 대한 스카즈적 화자 서술은 당대의 도시적 특성의 구어적 요소들을 사용한 스카즈 작품들과 달리, 농민들의 언어와 농민들의 세계관으로 이루어지고, 이것과 함께 섞여지거나 혹은 이것에 이어지는 문학어적 화자서술이나 영탄적인 화자 서술은 작가의 입장이 이들의 세계와 조용하고 있음을 보여준다.

사실, 스카즈는 본질적으로 민중의 일상세대와 세계관 드러내기와 긴밀하게 연결되어 있다. 농민세계에 형성되어 있는 러시아 농촌의 민속, 관습, 의례, 일상생활 습관 및 러시아 농민들의 종교와 세계관이 작품의 주된 내용을 형성하는 끌리치코프의 이 작품에서도 또한 스카즈는 작가적 말을 형성하는 여러 형식 가운데에 중요한 근간을 형성하면서 농촌세계의 민중적 삶의 모습을 재현해 내고 있다고 할 수 있다. 그러나 이러한 재현은 단순한 드러내기의 수준을 넘어 작가의 이념적 입장에 대한 표현을 포함하는 것이고, 이것이 위에서 살펴본 것처럼 작품의 화자서술 구조와 화자서술 공간의 여러 인물들의 세계관을 통해서 실현되고 있다.

20년대 러시아 사회는 도시와 농촌의 개발에 관한 문제가 심각하게 대립하고 있었다. 그 가운데 고리끼는 농민들의 대지에 대한 맹목적인 순종적 자세와 역사를 움직이는 진보적인 힘의 결여를 지적하는 대표적 도시 옹호론자로, 혁명 이후의 새로운 삶의 질서를 창조하기에 불두하고 있었던 그에게 농촌의 삶과 그들의 정신세계를 그리는 신농민 작가들에 대해 부정적인 것은 당연한 것이었다. 뿐만아니라 신농민 작가들에 대한 비판은 당대의 라쁘(РАПП) 계열의 작가들에 의해서도 이루어졌다. 태고적 과거에 대한 이상화, 교회와 이교도적 교리에 대한 신비화, 자연에 대한 반동적인 이상화, 민족적인 경향성에 대한 비난은 결국 신농민 산문작가들의 창작활동을 정신적, 심리적으로 위축시켰을 뿐 아니라, 결국 창작활동 자체의 중단과 작가의 죽음이라는 비극적 결말을 가져오게 만들었다.

그리스 신화와 스칸디나비아 신화들과 마찬가지로 슬라브 신화를 창조하려던 20년대의 신농민작가들에게 있어서 러시아의 10월 혁명은 '농민의 러시아(крестьянская Россия)'가 부활하는 소식으로 이해되었다. 이들은 러시아 농촌과 농민의 도덕적, 정신적, 미학적 체계에 관한 새로운 세계를 열어 보이고자

했으며, 그 가운데에 러시아 민족의 자주적 가치들과 민족적 요소들이 보존되어 있는 것으로 생각했다. 20세기의 러시아 문학의 특성, 더 나아가 러시아 운명의 독특성을 러시아 농촌과의 연관 속에서 파악한 끌류예프(“祭衣의, 시편의 루시: стихирная, псалтырная Русь”), 예세닌(“자작나무의 조국: березовая родина”), 끌라이치코프(“숲의 정령들과 집지킴들이 가득히 살고 있는 러시아: населенная лесами и домовыми Россия”)와 ‘농민 조합(хрестьянская купница)’²⁵⁾의 시인들과 작가들은 러시아 민중 제례(祭禮)의 아름다움, 그들의 소박한 삶의 모습, 눈이 녹아내리는 봄철의 자연의 아름다움을 그려내면서, 러시아 농민의 영혼과 그들의 세계관속에서 끼제쥐(Китеж)²⁶⁾의 부활을 꿈꾸었다. 따라서 20-30년대의 러시아 농촌사회가 역사적인 변혁기에 겪을 수밖에 없었던 피폐화 되어가는 모습과 도시와 프롤레타리아 계급에 사회정치적 관심과 우선권을 빼앗기고 고통스럽고 절망스러운 상황에 처해있는 모습은 이들에게 있어서 매우 비극적인 것으로 인식될 수 밖에 없었다. 그러나 이들의 이러한 비극적 시대 인식은 산업화와 도시화, 기계화를 추진하던 당시의 시대상황에서 볼 때 반동적인 것이었고, 또한 농민 자체가 지니고 있는 역사 발전의 추진력을 인정하지 않는 역사관 역시 당대의 진보발전 사관에 배치되는 것이었다. 1920년대 초부터 시작된 신농민 작가들의 노선에 대한 당의 탄핵²⁷⁾은 1924년의 예세닌의 죽음을 기점으로 강화되기 시작하였고, 이런 탄압에 끌라이치코프도 예외일 수 없었다. 결국 끌라이치코프는 자신의 예술창작에 대한 탄핵에 대해 변호할 수 있는 두 번의 형식적인 기회²⁸⁾를 끝으로 ‘부농시인’으로 처형당하게 된다. 자신의 예술에서의 자연과 인간의 상호조화에 대한 그의 마지막 다음과 같은 언급은 “체르뚜힌노의 이야기꾼” 뿐만 아니라 그의 전 작품, 더 나아가서는 신농민

25) 이들 3인과 베멘 까르보프(Лимен Карпов), 알렉세이 가닌(Алексей Ганин), 알렉산드르 쉬랴예예쑈(Александр Шряевец)들이 자신들의 문학단체를 일컫은 명칭.

26) 몽고의 내습을 피하여 스베뜨로야르(Светлояр) - 니즈나이 노브고로드(Нижний Новгород)로부터 동북쪽으로 약 100킬로미터에 위치- 호수 밑으로 가라앉았다고 전해지는 러시아 민간전설의 유토피야.

27) 여기에 관한 논문으로는 Михайлов А. И. ... Не делайте из писателей прежде времен “литературного смертника”... Русская литература, 1994. N. 2. 를 참조하시오.

28) 그는 농촌과 농민의 과거의 삶에 대한 긍정적 묘사, 민족예술의 자주성에 대한 옹호, 인간과 자연의 조화로운 연결에 대한 확신, 혁명에 대한 태도 등에 대한 자신의 예술가와 시인으로서의 입장을 두 편의 논문 “성냥을 켜는 토끼에 관하여(О зайце, зажигающем спички)”(1929), “지독한 질병(Свирепья недуг)”(1930)을 통해서 밝힌다.

작가들의 작품에서 일관되게 흐르고 있는 의식이라는 점에서 음미할 필요가 있다고 보여진다: "Самым торжественным, самым прекрасным праздником при социализме будет праздник... древонасаждения! Праздник Любви и Труда. Любовь к зверю, птице и... человеку! Если мы разучились, так природа сама научит нас и беречь ее, и любить, ибо лгать в ней трудно, а разбойничать преступно!..."²⁹⁾ (사회주의에서 가장 승리에 차고, 가장 훌륭한 축일은 식목일이 될 것입니다! 사랑과 노동의 축일. 동물, 새, 그리고 ... 인간에 대한 사랑! 만약에 우리가 잊었다면, 자연 자체가 우리로 하여금 그것을 소중히 보존하고, 사랑하도록 가르칠 것입니다. 왜냐면 그안에서는 거짓말하기가 어렵고, 난폭한 짓을 한다는 것은 범죄이기 때문입니다!)

참고 문헌

A. 작품집 및 1차 자료

Клычков С. А. *Чертухинский балакирь*, Москва, Советский писатель, 1988.

Клычков С.А. *Стихотворения*. Составитель М.Нике. Paris. YMCA-PRESS. 1985.

История русской литературы XIX - начала XX в. Библиографический указатель. СПб. 1993.

B. 2차 관련 자료

Азадовский К.М. *Новокрестьянские поэты. -Новокрестьянские поэты*. Ставрополь. 1992.

Andruszko С. *Сказ в повести и романе двадцатых годов: Л.Леонев, А. Неверов, И.Бабель*, Poznan, 1987.

Вахрушева Л.К. *Диалектно-просторечная лексика в произведении С.А.Клычкова "Чертухинский балакирь"*. -*Функционирование языка в тексте*. Ташкент. 1992,

29) Литературная газета, 1930, 21 апр. / Михайлов А.И. Творческий путь Сергей Клычкова и революция. Русская литература, 1988. N.4 с. 39 에서 재인용

- Волгин В. *Документы рассказывают ... /Из литературных архивов КГБ/*
-*Вопросы литературы*. М., 1992. N. 1,
- Воронин Л. Судьбы крестьянской купницы. -*Новый мир*, М., 1994. N.2.
- Воронский А. Лунные туманы. -*Крестьянская новь*. 1926. N. 10
- Гронский И.М. О крестьянских писателях. -*Минувшее*. М., 1992. N.8
- Зеленский К.Л. На рубеже двух эпох. *Литературные встречи. 1917-1920гг.* М., 1959.
- Изумрудов Ю.А. *Лирика Сергея Клычкова*. Автореферат. К.Ф.Н. Нижний Новгород. 1993.
- Изумрудов Ю.А. Творчество Клычкова в философском споре Горького и Воронского. *Ранний Максим Горький* -Нижний Новгород. 1993.
- Изумрудов Ю.А. Горький и Клычков. *Русская литература*. СПб. 1993. N.2.
- Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. *Поэты полей и городских окраин*. М., 1919.
- Лелевич Г. Поэт мужицкой стихии. -*Новый мир*. 1926. N.1
- Машбиц-Веров И. -*На литературном посту*. 1927. N.8
- Селицкая З.Л. *Творчество С. Клычкова. /Черты творческой индивидуальности художника/* Автореферат. К.Ф.Н. Л., 1989.
- Солнцева Н.М. Последний Лель. *О жизни и творчестве С. Клычкова*. М., 1993.
- Солнцева Н.М. *Проза С. Клычкова. /Из истории идейных и художественных исканий в литературе 20-х годов/* Автореферат. К.Ф.Н. М., 1989.
- Фоминных Г.И. Миф в структуре романа С.Клычкова "Сахарный немец". -*Время Дягилева: универсалии Серебрянного века. Третьи Дягилевские чтения*. Пермь. 1993. Выпуск 1.
- Nigieux M. Дьявол у С.Клычкова. -*Revue des ebudeslaves*. P. 1993. T. 65, Fasc.2,
- Titunik I. *The problems of Skaz in Russian Literature*, Dissertation. Uni. of California, Berkeley. 1964.
- 변현태, 「스казы 연구」, 서울대 석사논문, 1994.

РЕЗЮМЕ

**Способ повествования в романе
“Чертухинский балакирь” С. Клычкова:
сказ и новокрестьянская проза**

Пак Чжонг Со

Сказ в русской литературе является творческой реализацией принципа “народности”, раскрывшей себя в важные моменты состояния общества. Данная статья посвящена анализу структуры повествования романа “Чертухинского балакиря” С. Клычкова, сосредоточивая внимание к способу повествования “сказа”.

Роман основан на истории неудачной женитьбы этого Петра Кирилыча, чертуинского балакиря, и характер его позволяет сплести сон и сказочную явь. Не существует границы между фантастическим и реальным и поэтому появляются на страницах произведения традиционные сказочные представители: и леший, и черт, и ведьма. Главная прелесть и чарь этого романа в фигуре рассказчика. Рассказчик, который этому миру принадлежит и который об этом мире повествует, и иногда от этого мира дистанцируется, иногда добродушно посмеивается над представлениями, характерными для окружающих его людей, иногда сомневается в том – правда это или неправда: что представилось Петру Кирилычу, о чем рассказывается. При этом читатели все время находятся в ситуации рассказчика. Он ощущает себя в кругу хорошо знакомых ему людей – чертухинцев и повествование становится диалогом с односельчанами. Отсюда возникает особенное структуро-логическое повествование романа: и сказовая часть повествования, и

авторские восклицания у рассказчика, и повествовательная часть литературного языка, и какие-то обращения к слушателям чередуются друг с другом. Сказовое повествование в отличие от сказа широко известного и распространенного (это сказ просторечный, ориентированный на сложную смесь просторечия, газетной лексики и клише, слов из идеологического обихода) является фольклорной и мужицкой речью.

Три основных мировоззренческих концепции в хронотопе повествования романа созвучны, и противоположны друг другу. Идея лешего являл волею автора, гармонию. Идея мельника путалась в противоречиях, генезис которых лежал в относительной верности нового пророка старой ортодоксальной религии. В его образе рассказчик придает серьезное значение описанию дисгармонии, духовных, телесных мук, которые сопровождали героя об усмирении собственной плоти. Колдунья Ульяна – это третий и самостоятельный взгляд на мир. Как воплощение судьбы Спиридона и персонификация идеи плоти, она является бескомпромиссный антипод и официальной религии, и Спиридонова аскетизма, и Анютинковой гармонии.

В романе к крестьянскому миру и духовным основам национального бытия писатель подходит с масштабами художника-мыслителя, задавшегося целью, во-первых, создать некий памятник завершившей свое существование самой земледельческой страны, а во-вторых, разгадывая дальнейшую судьбу России, заглянуть в духовные таниники ее народной жизни.