

러시아 망명작가들의 기호로서의 러시아*

박혜경**

1. 서론

러시아 문화사에서 문학은 항상 다양한 표출 형식을 전제로 하는 문화의 기본적인 표현 형식이었다. 사회의 다양한 현상들과 문제들에 대한 정치적, 사상적, 철학적 의사표출이 쉽게 허용되지 않던 러시아에서 문학은 전통적으로 이데올로기 담론의 중심 역할을 맡아 왔으며, 19세기 ‘위험한’ 사상 논쟁에서 문학은 다른 어떤 장르보다 용이하게 그들을 위한 지면을 제공하였다. 이러한 성향은 1917년 소비에트 혁명과 더불어 자의로건 타의로건 러시아를 떠날 수밖에 없었던 많은 망명 작가 집단에서도 마찬가지였다. 소비에트 정권이 들어선 이후 러시아에서는 농노 해방 이후 제한적으로나마 존재하던 “시민의 자유와 표현의 자유가 완전히 폐지”¹⁾되고 말았다. 혁명의 성공과 더불어 소련 정부는 기존의 러시아 문학을 철저하게 몰수하였을 뿐만 아니라 작가들이 쓰려는 작품의 내용과 형식을 총체적으로 통제하고자 하였다. 이러한 상황에서 러시아 혁명에 반대했던 작가들은 물론이러니와 혁명에 공헌하고자 했던 창조적인 작가들도 조국을 떠나는 것 외에는 방법이 없음을 알게 되었다.

망명 사회에서 문학의 역할은 대단했다. 정치적 입장의 차이로 혹은 개인적인 이유로 조국 러시아를 떠날 수밖에 없었던 러시아 작가들에게 있어서 문학은 그들 자신뿐만 아니라 망명 사회 전체와 러시아를 연결시켜 주는 더할나위 없이 중요한 매개체로서의 역할을 수행해 왔기 때문이다. 그들의 작품에서 러시아와 러시아에 대한 기억은 다양한 방식으로 표출되고 있으며, 망명 작가와 망명 독자들은 이들 작품을 통해 조국에 대한 향수, 조국을 잃어버린

* 이 논문은 2004년 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF-2004-074-AS0135).

** 한림대학교 러시아학과 부교수.

1) Simmon Karlinsky and Alfred Appel Jr. ed.(1997) *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922-1972*, Berkley: Univ. of California Press, p. 5.

슬픔을 위로받을 수 있었다. 그러나 러시아어로 쓰여진 문학 작품은 단순히 향수를 달래는 기능만을 하였던 것은 아니다. 1차적으로 망명문학은 망명사회가 겪고 있던 현재의 러시아로 돌아갈 수 없게 되었다는 지독한 절망감과 자신들의 존재를 가능하게 했던 시간적 공간적 과거로서의 러시아가 사라졌다는 무기력한 상실감을 위로하고 달래줄 수 있는 중요한 수단이었지만, 몇몇 작가들은 그러한 절망감과 상실감을 드러내는 데에만 머물러 있지는 않는다. 이들은 자신들의 기억 속에 남아있던 구체적인 러시아 혹은 러시아적 반영물들을 이용해 과거를 의식적으로 끄집어내는 고통스러운 수련의 과정을 거쳐 과거를 극복하고 나아가 그들의 문학에 오히려 새로운 가능성의 세계를 열어놓는 예술적 상승을 이루게 되는 것이다. 이러한 점에서 두 명의 망명 작가를 이야기할 필요가 있는데, 그들은 망명 작가 그룹에서 이미 뛰어난 예술성으로 주목 받고 있던 두 명의 젊은 작가 블라디미르 나보코프(Владимир Набоков)와 가이토 가즈다노프(Гайто Газданов)이다. 그들은 외형적인 유사성 외에도 문학성과 예술적 완성도에 있어서 당시 활동하던 작가들에 비해 뛰어난 예술적 성취를 이루어 낸 것으로 평가받고 있다.

본 논문에서는 나보코프와 가즈다노프의 초기 단편 소설을 통해 러시아가 어떤 예술적 역할을 하고 있는지를 살펴볼 것이다. 그들의 작품에서 러시아는 1차적으로는 물론 잃어버린 조국으로서 슬픈 상실의 공간이며, 주인공의 기억을 통해서만 들여다볼 수 있는 과거의 공간이다. 망명 독자들은 이들 작품을 통해 조국에 대한 향수를 달랠 수 있었다. 그러나 본 논문에서 보다 주목하고자 하는 것은 러시아라는 실제 공간이 문학 작품 속의 예술적 공간으로 변형됨으로써 그것은 작가에게도 독자에게도 하나의 기호로써 작용하고 있다는 점이다. 즉 러시아는 현실공간에서 기호공간으로 변형됨으로써 망명작가들의 예술 지평을 넓혀주는 역할을 하고 있는 것이다.

2. 문학적 기호화와 문화적 기억

에코에 따르면 기호학은 “모든 범위의 기호체계들과 이 체계들을 야기시키는 다양한 커뮤니케이션 과정들을 연구하는 것을 목표.”²⁾로 하는 학문이다.

2) U. 에코(1998) 『서문』, 유리 로트만, 『문화기호학』, 유재천 옮김, 서울: 문예출판사,

그러나 일반적으로 기호들의 체계를 연구하는 학문으로서의 기호학에서 가장 큰 의미를 갖는 것은 인간의 기호라는 점에 대부분의 기호학자들은 동의하고 있다. 세계의 모든 현상을 기호로 이해하려고 하는 기호학은 심지어 인간의 지식을 ‘기호 의미부’ 혹은 ‘기호 작용부’³⁾의 하나로 이해하고자 한다. 인간은 물론이려니와 동물, 심지어 기계들조차 기호체계를 사용하고 있는 것이지만, 기계와 동물이 극히 제한된 기호를 사용하는 것과는 달리 인간들은 보다 복잡하고 다양한 기호를 사용한다. 즉 “지극히 단순화된 인공 언어를 사용하는 기계와는 달리 인간은 형식화된 언어뿐만 아니라, 자연 언어 및 자연언어의 바탕에서 구축된 다른 기호체계들을 마음대로 사용한다.”⁴⁾는 점에서 인간의 기호는 보다 깊이 있고 복잡한 양상을 띠게 된다. 기호학에 대한 보다 포괄적이고 체계적인 개념은 로트만(Ю. М. Лотман)에 의해 다음과 같이 정의되었다.

기호학적 체계들은 우리가 살고 있는 세계를 설명하는 모델들이라는 것이다. 이 모든 체계들 가운데 언어는 1차 모델링체계이며 우리는 언어가 제공하는 모델들에 의해 세계를 이해한다. 신화, 문화 규칙, 종교, 예술과 과학의 언어는 2차 모델링체계들이다. 그러므로 우리는 또한 그것들이 우리로 하여금 어떤 방식으로 세계를 이해하게 하기 때문에 우리에게 세계에 관해 말할 수 있게 해주는 이들 기호학적 체계들을 연구해야만 한다.⁵⁾

이러한 정의에 따를 때 물론 문학은 2차 모델링 체계가 될 것이다. 언어를 근간으로 하고 있되 이미 문학은 언어 그 자체를 넘어서는 또 다른 의미 영역의 장을 형성하고 있기 때문이다. 기호학적 체계 중의 하나로서 문학은 인

10쪽.

3) 박종철(1998) 『문학과 기호학』, 서울: 예림기획, 55쪽.

4) 송효섭(1997) 『문화기호학』, 서울: 민음사, 151쪽

5) 유리 로트만(1998), 11-12쪽. 기호학에 대한 보다 일반적이고 포괄적인 로트만의 개념은 다음과 같다. 첫째, 기호학은 기호학적 의사소통의 영역을 그 대상으로 하는 지식의 한 분야이다. 기호학적 체계들 중의 하나인 언어의 개념이 이러한 모든 영역의 바탕에 놓이게 된다. 둘째, 기호학은 인문학의 한 방법이다. 이는 다양한 분야들과 관계를 맺고 있으며, 그 대상의 본질이 아닌, 그 대상을 분석하는 수단에 보다 깊이 관련되어 있다. 셋째, 기호학은 탐구자가 갖는 과학적 심리학적인 어떤 특별한 자질, 즉 그의 인식적인 의식이 만들어지는 방식으로 정의될 수 있다. 다시 말해 기호학적 탐구자는 기호학적 구조를 보여주기 위해 그의 주변 세계를 변형시키는 습관을 갖는다. 이와 같은 로트만의 기호학에 대한 시각은 소쉬르, 퍼스 그리고 야콥슨의 전통 위에서 정립된 것이다. 송효섭(1997), 153쪽.

간 세계를 연구하는 주요 예술 장르 중의 하나이다. 특히 “문화체계를 구성하는 다양하고 이질적인 기호현상들은 일종의 언어 체계로 간주될 수 있는 것”⁶⁾이라고 할 때 언어 텍스트로서의 문학은 그 어떤 기호현상들보다 더욱 중요하게 문화를 이해하는 기체가 될 것이다. 무카르쑈프스키는 문학을 포함하여 모든 예술작품을 “기호인 동시에 구조이며, 가치이다”⁷⁾라고 정의 내리고 있다. 왜냐하면 예술작품은 그 자체로서 자율적 기호로서의 기능을 가지고 있는 동시에 주체의 내면세계, 감정, 영혼 등의 상태를 표현하는 ‘하나의 발화(utterance)’⁸⁾로서 작용하기 때문이라는 것이다.

로트만은 『예술텍스트의 구조』에서 문학을 포함한 예술에 대해 2차 모델링 체계로 정의하고 있다. “인간의 의식은 언어적 의식이기 때문에 그 의식 위에 상부구조로 세워진 예술을 포함한 모든 유형의 모델들은 2차 모델링체계로 정의될 수 있다. 따라서 예술은 일종의 2차 언어로, 예술작품은 그 언어로 된 텍스트로 기술될 수 있다.”⁹⁾ 문학 역시 자연언어에 2차적 체계로 덧붙여진 특수한 언어로 말하기 때문에 2차 모델링 체계로 정의된다. 즉 로트만에 따르면 “예술적 언어는 세계의 가장 보편적 내용이기 때문에 구체적 사물과 현상을 위한 존재의 형식인 그것의 가장 일반적인 범주들 속에서 세계를 모델화한다”¹⁰⁾는 것이다. 세계를 모델화하는 예술 언어, 즉 문학 텍스트는 로트만에 따르면 세 가지 기능을 가지고 있다.¹¹⁾ 그 첫 번째는 창조적 기능이다. 기호학적 가능성이 전 영역에서 실현되는 모든 체계는 기성의 메시지를 전달할 뿐만 아니라 새로운 메시지를 산출하기도 한다. 즉 발신자와 수신자가 서로 다른 약호를 사용하는 경우 새롭게 태어난 텍스트는 제 3의 텍스트가 되며 이것이 언어와 텍스트의 창조적 기능이 되는 것이다. 텍스트의 두 번째 기능은 약호의 구축이다. 그리고 세 번째 기능은 기억의 기능이다. 텍스트는 새로운 의미의 산출자일 뿐 아니라 문화적 기억의 응축자이기도 하다. 주어진 텍스트가 그 안에서 해석되고 통합되는 맥락들의 종합을 텍스트의 기억이라 부르는데, 텍스트에 의해 그 주위에 창조된 이러한 의미공간은 수신자의 의식

6) 김수환(2002) 「유리 로트만 기호학에 있어서 ‘공간’의 문제」, 『민속문화와 기호학』, 한국기호학회 엮음, 213쪽.

7) 얀 무카르쑈프스키(1998) 「기호학적 사실로서의 예술」, 127쪽.

8) 얀 무카르쑈프스키(1998), 131쪽.

9) 유리 로트만(1991) 『예술텍스트의 구조』, 서울: 고려원, 24쪽.

10) 유리 로트만(1991), 35쪽

11) 로트만의 문학텍스트의 기능에 대해서는 송효섭(1997), 168-171쪽에서 재인용.

안에 이미 형성된 문화적 기억(전통)과 관계를 맺게 되고, 이로 인해 텍스트는 기호학적 삶을 살게 된다.

텍스트의 세 번째 기능, 즉 기억의 기능을 염두에 둘 때, 러시아 망명자 집단에서 망명 작가들의 작품이 어떻게 기호의 역할을 하고 있는 지 이해가 가능해진다. 망명 작가와 망명 독자들은 러시아라는 공통된 문화적 기억을 공유하고 있다. 망명 작가의 텍스트에서 러시아는 실제 공간이 아니라 기억을 통해 재구성된 예술 공간으로 전이되고 있으며, 이렇게 이미지화된 러시아는 그들과 공통된 문화적 기억을 가지고 있는 망명 독자들에게 의해 가장 잘 이해될 수 있다. 즉 망명사회에서 발신자와 수신자는 이러한 방법을 통해 서로의 고통과 절망을 이해하고 공감할 수 있었던 것이다.

이처럼 기호학에서 문학 텍스트는 하나의 단일하고 고정된 의미로서 받아들여지는 것이 아니라 기호작용의 맥락에서 다양하게 읽히고 해석될 가능성을 가지고 있다. 텍스트를 어떻게 수용하고 해석할 것인가의 문제는 독자들의 몫이다. 텍스트의 가치는 “기호체계를 포착하여 수용하는 해석자와의 관계에서 비롯”¹²⁾되는 것이기 때문에 텍스트를 읽는 독자들의 역할은 작가만큼이나 중요해진다. “기호학의 핵심은 해석과 소통에 있다”¹³⁾는 것도 결국은 발신자와 수신자 사이의 문화적 커뮤니케이션의 중요성을 강조하는 말이다. 텍스트가 제대로 읽혀지기 위해서는 발신자와 수신자 사이에 공통된 기억이 있어야 한다. 일정 정도의 공통된 기억만 있다면 텍스트의 발신자와 수신자 간에는 의사소통이 가능해진다. 그러나 특정한 수신자를 대상으로 하는 텍스트와 불특정 다수를 수신자로 하는 텍스트의 경우가 모두 동일하지는 않을 것이기 때문에 공통 기억을 재구성 하는 문제가 문학 텍스트를 이해하는 데 중요한 의미를 갖는다. 로트만은 『문화기호학』에서 텍스트가 그것의 이해를 위해 필요한 기억의 유형에 의해 정의될 수 있다고 말한다.¹⁴⁾ 그는 집단의 공통 기억을 문화로 정의내리고 있는데, “문화는 비유전적 정보의 총체로서 전 인류 혹은 그보다 제한된 어떤 (민족적, 계급적) 집단의 공통된 기억”¹⁵⁾이라는 것이다. 하나의 텍스트가 발신자와 수신자 사이의 역동적인 관계를 통해 재구성되

12) 송효섭(1997), 238쪽.

13) 박상진(2002) 『삶의 틀 짜기와 틀의 삶 읽기』, 『기호학으로 세상 읽기』, 기호학연대, 서울: 소명출판, 24쪽.

14) 유리 로트만(1998), 107-110쪽 참조.

15) 로트만, 우스펜스키, 리하초프(1993) 『러시아 기호학의 이해』, 서울: 민음사, 13쪽.

고 항상 자유로운 의미화를 달성하듯이 공통된 과거의 기억으로서의 문화 역시 기억된 과거 자체와 그것의 현재적 자기 반영 사이에는 끊임없는 상호관련이 이루어지고 있으며, 그 둘 사이에는 대화적 관계가 존재한다.

연대기적으로 앞선 시대의 텍스트들이 문화 속으로 가져와지며 현대의 메커니즘과 상호작용하면서 문화가 과거로 전이되고, 대화에 있어서 동등한 상대자처럼 현재에 영향을 미치는 역사적 과거의 이미지를 발생시킨다. 그러나 그것이 현재로 변형될 때 과거는 또한 그 형태를 변화시킨다. 이 과정은 진공 속에서 일어나지 않는다. 즉 대화에서 두 당사자는 모두 다른 대면에서도 역시 상대방들이며 둘 다 외부로부터의 새로운 텍스트들의 침입에 열려 있다. 그리고 우리가 이미 강조했던 것처럼 텍스트들은 항상 그 자체 속에 새로운 해석들을 위한 잠재력을 포함하고 있다.¹⁶⁾

과거 혹은 역사가 실제 있었던 이전의 사건과 내용이라면 기억은 같은 내용을 재생하되 현재 속에서 생각하는 하나의 수단이 된다.¹⁷⁾ 달리 말하면 기

16) 유리 로트만(1998), 398-399쪽.

17) 이러한 과거와 현재의 적극적이고 능동적인 메커니즘은 현대적 시간관에 영향을 입은 바 크다. 전통적인 시간 경험에서 시간과 공간은 절대적 개념이었다. 물체 운동의 속도가 관찰자나 체계와 독립적으로 절대값을 갖는다는 것을 의미했다. 다른 체계에 의한 다른 방식의 기술 가능성은 거부된다. 절대적 시간 공간론은 하나의 사물에 대한 정확하게 하나의 참된 기술만 절대적으로 있다고 믿기 때문이다. 이러한 전통적 시간관에 변화가 시작된 것은 아인슈타인의 상대성 이론이 증명되면서부터이다. 아인슈타인의 시간론은 관찰자의 체계로부터 분리되어 생각될 수 없다. 따라서 시간론과 공간론은 통합된 시공론을 이룩하게 된다. 움직이는 기차 안에서 탁구 경기를 하는 경우, 경기자가 경험하는 탁구공의 속도와 시골 역무원이 경험하는 탁구공의 속도는 다르다. 체계 독립적인 탁구공의 절대 속도는 없는 것이다. 그렇다면 현대 문화의 시간 경험은 어떠한가? 그것은 가소성(Plasticity) 개념으로 정의될 수 있을 것이다. 가소성 시간 경험의 첫째 특징은 계산성이다. 정보는 사실적 의미의 관계가 아니라 차이에 근거한 통사적 형식의 계산성 관계이다. 사회가 정보화될수록 거의 모든 인간관계는 정보관계로 환원되기 때문이다. 가소성의 둘째 특징은 거리 개념의 소멸이다. 과거와 미래의 구별이 애매해진다. 과거의 기억은 필요 없고 과거의 재생이 이루어진다. 아무 때나 어디서나 미래의 전망은 필요 없고 미래를 현재에 살아버릴 수 있다. 가소성 시간 경험의 셋째 특징은 조형성이다. 현실과 가상의 구분이 모호해진다. 가상 공간은 상상력의 세계로 남아 있지 않고 일상 세계의 부분으로 들어오고 있다. (정대현(2001) 「시간과 인문학 - 디지털 시대의 현재적, 인격적 시간」, 『생태주의와 기호학』, 한국기호학회 엮음, 서울: 문학과 지성사, 84-88쪽.)

역의 내용은 과거이지만 기억 없이는 ‘여기’와 ‘지금’을 생각할 수 없는 것이며, 따라서 문화의 기억은 “과거의 유물일 뿐 아니라 현재의 능동적인 메커니즘”¹⁸⁾이 되는 것이다. 러시아 망명문학 역시 과거를 현재 속에서 그려내고 이해하려고 하고 있다는 점에서 과거와 현재는 불가분의 역동적인 관계를 맺고 있다. 망명 작가들이 러시아에 대한 향수로 고통을 호소하던 러시아와의 완전한 단절을 피하던 그들은 현재를 살기 위해서 반드시 과거와의 대화적 관계를 지속시켜야 한다. 그들의 집단 기억으로서의 러시아가 그들이 부인한다고 해서 사라질 것은 아니며, 그들을 지금 이곳에 있게 한 것도 바로 그들의 과거이기 때문이다. 따라서 과거와 기억, 문화 기호 등의 개념은 러시아 망명작가들을 이해하는 데 무엇보다도 중요한 개념이다. 망명 초기 그들의 소설에서는 끊임없이 과거에 대한 향수, 시간적 공간적으로 과거가 되어버린 러시아에 대한 갈망과 그곳으로의 회귀 불가능성에 의한 절망이 주된 테마가 되고 있다. 망명 작가들은 자신들의 텍스트 속에서 러시아를 복원함으로써 현재의 상실을 보상받고 위로받고자 하였다. 물론 그들의 러시아는 현재의 러시아가 아니라 그들의 기억 속에 남겨져 있는 과거의 러시아이다. 그러나 두 명의 재능 있는 젊은 작가 나보코프와 가즈다노프는 잃어버린 과거에 대한 절망에 찬 회상만으로 작품을 채워 넣고 있지는 않다. 그들 역시 유형적 무형적 상실의 고통을 그리고 있기는 하지만, 두 작가에게 있어서 그것은 과거를 극복하고 새로운 세계로 나아가기 위한, 즉 한편으로는 인간적인 성숙을 위한, 다른 한편으로는 망명작가라는 제한된 타이틀에서 벗어나 작가라는 보편성을 획득하기 위한 수련과정인 것이다. 그들은 과거의 러시아를 창조적 기억이라는 매개체를 통하여 다시 부활시킴으로써 과거를 예술적으로 극복할 수 있는 가능성을 보여주고 있다. 그리고 이 과정에서 러시아는 실제 공간이 아니라 문학화된 러시아, 기호화된 러시아로서의 기능을 하고 있는 것이다.

3. 러시아 망명작가들의 러시아와 러시아의 기호화

소비에트 혁명 이후 러시아의 수많은 인텔리겐치아들은 조국을 떠나 유럽, 중국, 아메리카 대륙으로 흩어졌다.¹⁹⁾ 다양한 계급의 사람들이 조국을 떠날

18) 유리 로트만(1998), 398쪽.

수밖에 없었지만, 그들 중 많은 수는 작가, 학자, 철학자, 예술가, 음악가 등 인텔리겐치아 출신들이었다. 그들은 자신들이 어디에 있건 러시아 삶을 지속시키려 했으며 러시아의 일부분으로서 살고 일하고 창작하려 했다. 그들에게 있어 문학은 항상 러시아 문화를 표현하는 가장 기본적인 표현형식으로서 망명자들 사이에서 문학의 역할은 지속적으로 성장하였다. 망명 문학이 본격적으로 형성된 것은 1922년에서 1923년 사이였다. 러시아의 국경 밖에 머물러야 했기 때문에 그들의 작품에서는 향수가 가장 큰 특징이 될 수밖에 없었지만, 조국과 자신들 사이의 다리가 파괴되었다는 생각에 그들은 작품을 통해 옛 러시아를 보존하고자 했으며, 돌아갈 수 없게 사라져버린 과거를 사랑으로 묘사하고자 하였다 연구자들은 러시아 망명 작가를 시기별로 크게 세 개의 흐름으로 구분하고 있지만²⁰⁾, 그들은 어느 시기에 속하건 기본적으로 “사라진 세계에 대한 향수”²¹⁾를 공유하고 있다. 또한 그들은 자신들의 작품을 통해 소

19) 혁명 이후 러시아 망명의 시대적 흐름에 대해서는 다음의 책을 참조하였음. К. А. Рогова ред.(2002) *Художественная речь русского зарубежья: 20–30 годы XX века*, 3–5/Современное русское зарубежье, СПб: Изд-во С.-Перет. ун-та, сс. 5–20., John Glad ed.(1993) *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad*, Durhan: Duke Univ. Pr., pp. 2–28.

20) 소비에트 혁명 이후 러시아 망명 작가들은 시기적으로 크게 세 개의 흐름으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 흐름은 러시아 혁명과 내전 이후 망명한 작가들로서, 그들은 러시아의 거대한 혼란을 피해 유럽과 중국으로 대거 탈출했다. 일리야 예렌부르크(Илья Еренбург), 파벨 무라토프(Павел Муратов), 블라디슬라프 호다세비치(Владислав Ходасевич), 보리스 자이체프(Борис Зайцев) 등을 중심으로 처음에는 주로 베를린에서 활동하다가 독일의 정치적 상황의 변화와 함께 파리로 이주한다. 두 번째는 2차 세계 대전 동안 조국을 등지거나 2차 망명을 택한 사람들이다. 2차 세계 대전의 소용돌이가 유럽 전역을 휩쓸게 되자 많은 러시아 망명자들은 아메리카 대륙으로 이동하기 시작하는데, 블라디미르 나보코프(Владимир Набоков), 마르크 알다노프(Марк Алданов), 미하일 제틀린(Михаил Цетлин)등이 그들이다. 첫 번째와 두 번째 망명 문학은 시기적, 공간적으로 차별성을 띠기는 하지만, 그들의 예술관, 시학관에 있어서는 많은 부분 공통점을 가지고 있다. 그들은 소위 예술의 ‘좌익 전선’도 거부했고, 상징주의자들의 모호함도 거부했다. 대신 그들은 19세기 러시아 문학 전통을 고수하고자 했다. 세 번째는 1970년대 이후 망명한 사람들이다. 이 시기는 유대인 망명이라고 불려도 좋을 만큼 많은 수의 유대인들이 러시아를 떠났다. 그들은 이스라엘 혹은 미국에 정착하였는데, 이 시기 대표적인 작가들로는 블라디미르 막시모프(Владимир Максимов), 알렉산드르 솔제니친(Александр Солженицын), 이오시프 브로드스키(Иосиф Бродский) 등이 있다.

21) Neil Cornwell ed.(2001) *The Routledge Companion to Russian Literature*,

비에트 체제의 악덕을 드러내고 세계의 이목을 집중시키는 것이 그들 문학의 주요 임무라고 생각했다. 그러한 항의의 일환으로 그들은 19세기 러시아 문학 전통에 더욱 집중했다. 그러나 망명 작가들은 망명이라는 사실 이외에도 그들을 괴롭히는 보다 현실적인 문제들로 고통 받고 있었는데, 무엇보다도 이들에게는 자신들의 언어가 소용없는 것이 되고 말았다는 것이다. 작가들의 관점에서 보았을 때 망명은 기껏해야 ‘잠동사니’²²⁾일 수밖에 없었다. 이러한 부정적인 현상은 젊은 작가들에게 더욱 심각한 문제를 야기했다. 망명 후 본격적인 문학 활동을 시작한 젊은 작가들은 언어적인 장애와 협소한 독자층 등의 문제로 문학 활동에만 전념할 수는 없었다. 그들은 생존을 위해 일을 해야 했으며, 무가치한 노동에 시달려야 했고, 잠깐의 시간적 여유가 있는 동안에만 창작에 전념할 수 있었다. 또한 그들은 러시아 문학 전통과 소원해지는 것에 반비례해서 현대 유럽의 문학에 빠르게 적응해 갔다. 1930년대를 중심으로 활동했던 젊은 망명 작가들의 상황은 “러시아 밖에서의 삶, 무일푼, 독자의 부재, 19세기 작가들이 의존했던 전통적인 도덕적 가치의 파괴를 불러온 공포스러운 내전의 경험”²³⁾ 등 총체적인 혼란의 시기를 경험하고 있었다고 말할 수 있다.

이러한 혼란과 고통에도 불구하고 뛰어난 문학적 재능을 지닌 젊은 작가들이 등장하고 있었는데, 그들 중 대표적인 작가가 나보코프와 가즈다노프이다.²⁴⁾ 가즈다노프는 19세기 러시아 문학 전통을 계승하는 철학적 산문의 가능성을, 나보코프는 유럽 문학의 실험성을 주도할 수 있을 정도의 예술적 역량을 보여 주었다는 점에서 특히 주목을 받았다. 이들도 물론 다른 망명 작가들과 마찬가지로 러시아로부터 버림받았다는 절망감을 경험하고 있었고, 자신들이 머물고 있는 ‘지금 이곳’에서도 주변인으로 머무를 수밖에 없는 현실을 잊은 적이 없지만, 그들은 문학을 통해 그러한 현실과 대면하려 하고 있다. 본 논문에서는 가즈다노프의 초기단편 「가로등(Фонари)」과 나보코프의 초기단편 「초르프의 귀환(Возвращение Чорба)」을 통해 그들이 망명의 기억과 고통이 가

London: Routledge, p. 184.

22) John Glad ed.(1990) *Literature in Exile*, Durham: Duke Univ. Pr., p. vii.

23) П. В. Басинский сост.(2003) *Современное русское зарубежье*, Москва: Астраль, с. 13.

24) 두 작가는 모두 페테르부르크 출신이라는 공통점을 가지고 있다. 두 사람은 비슷한 시기에 태어났으며, 같은해(1926년)에 본격적으로 작가 활동을 시작한다.

장 생생하던 시기를 어떻게 문학적으로 형상화하고 있으며, 그들에게서 러시아는 어떠한 의미를 갖는 지를 분석해 보고자 한다. 이들 소설에서 러시아는 이미 하나의 기호로서 작용하고 있으며, 러시아의 과거를 문학적으로 재생하고 극복하는 과정은 기호화 과정으로 이해할 수 있을 것이다. 이 두 편의 소설이 비교 가능한 이유는 두 소설 모두에서 기억이 중요한 모티프로 사용되고 있으며, 주인공들은 가장 아름답고 행복했던 과거를 기억함으로써 현실의 고통과 절망을 잊으려 하고 있다는 점에서 유사성을 보이고 있다. 기억행위의 완성을 통해 그들이 얻는 것은 과거의 완벽한 복원이 아니라 현실에 대한 새로운 인식과 수용의 가능성을 열어놓고 있다는 점에서도 두 소설은 유사성을 띤다. 그렇다면 두 소설에서 주인공의 과거, 과거의 러시아는 어떻게 복원되고 있으며, 이러한 과정을 통해 가즈다노프와 나보코프는 어떠한 예술적 성취를 이루게 되는지를 살펴보겠다.

3.1. 나보코프의 「초르프의 귀환」 - 기억의 완결

나보코프는 1899년 페테르부르크에서 태어났다. 러시아에서의 어린 시절에 대한 기억은 ‘잃어버린 천국’이라고 표현되고 있듯 그의 많은 작품에서 행복한 과거에 대한 회상은 주요 주제가 되고 있다. 1919년 혁명과 내전 직후 그는 가족과 함께 러시아를 떠나게 되는데, 작가로서 활동을 시작하는 것은 1926년 베를린에서 시린(Сирин)이라는 필명으로 첫 소설 「마셴카(Машенька)」를 발표하면서부터이다. 그의 평생의 삶은 영원한 방랑의 과정이었다. 1940년 2차 세계대전의 발발과 더불어 유럽에서 미국으로 이주했던 나보코프는 결국 다시 스위스로 돌아와서 생을 마감하게 된다. 그는 자신이 러시아인이라는 사실을 잊은 적은 없지만 결코 러시아로 돌아가고 싶어 하지도 않았는데 이유는 간단하다. 한 인터뷰에서 그는 이렇게 말하고 있다: “나는 결코 러시아로 돌아가지 않을 것이다. 왜냐하면 나에게 필요한 러시아, 즉 문학, 언어, 내 자신 만의 러시아의 어린 시절은 항상 나와 함께 있기 때문이다.”²⁵⁾ 즉 그에게 중요한 것은 전체주의 체제로 신음하는 현재의 러시아가 아니라 천국을 경험하게 해준 어린 시절의 러시아였으며, 그것이 결코 도달할 수 없는 꿈이라는 것을 이해하기에

25) В. В. Набоков(1962) “Интервью телевидению Би-би-си” *Американский период*(1997). Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. СПб., с. 567

그는 현실의 러시아가 아니라 기억 속의 러시아를 텍스트로 재구성함으로써 자신의 문학의 길을 완성하고자 하였다.

나보코프의 작품에 통일성을 부여하는 것이 있다면 그것은 러시아에 관한 테마라고 할 정도로 그에게 있어 러시아는 절대적인 의미를 갖는 존재이다. 러시아어로 쓴 대부분의 소설은 ‘러시아 테마’의 변주였으며, 때로 그것은 고향으로서의 러시아였고 때로는 작가적 근원으로서의 러시아문학이었다. 나보코프의 주인공들은 거의 항상 자신들의 존재의미와 정체성의 문제로 고통받는 러시아 망명자들이다. 그들은 현실의 비실체성으로부터 벗어날 수 없다는 사실에 절망하기도 하고, 과거로의 회귀를 갈망하기도 한다. 이와 동시에 주인공들은 예술가적인 형상을 보여주거나 예술과 연계되고 있다는 점에서 또 다른 공통점을 가지고 있다. 이처럼 나보코프에게 있어서 러시아와 러시아에 대한 기억은 그의 예술을 이해할 수 있는 중요한 단서가 된다. 그것은 기억이 단순히 과거의 삶을 현재의 의식 속으로 끌어내어 이미 지나가 버린 아름다운 시절에 비추어서 현실의 고통을 강조하기 때문이 아니라, 그에게 새로운 예술의 길을 가능하게 해주기 때문이다.

나보코프의 단편 소설 『초르프의 귀환』은 1925년 출판되었다. 이 이야기에 는 여러 차원에서의 ‘돌아옴’의 모티프가 중첩되고 있다. 간단하게는 켈러부부가 극장에서 집으로 돌아오는 돌아옴의 이야기가 있고, 소설의 제목에서 주지시키고 있듯 주인공 초르프의 귀환, 즉 아내의 죽음 이후 아내와 함께 했던 기억을 되살리기 위해 돌아오는 공간적, 시간적 돌아옴의 이야기가 있다. 또한 작가적 차원에서 이 이야기는 나보코프 자신의 의식 속에서 러시아로의 귀환이라는 주제를 담고 있다. 이야기는 독일의 한 도시에서 켈러부부가 극장에서 집으로 돌아오는 ‘귀환’으로 시작된다. 그들은 소설 구조적으로도 귀환의 주제를 체현하고 있는데, 전체 이야기는 켈러부부로 시작해서 켈러 부부로 끝나고 있기 때문이다. 이들에 의한 이야기의 구조적 순환성 내부에는 초르프의 귀환, 즉 그와 아내의 이야기의 시간적 순환성이 내접하고 있다. 켈러 부부가 집으로 돌아오는 길은 죽음의 이미지를 안고 있으며, 이것은 앞으로의 그들의 불행을 암시하는 역할을 한다. 그들은 ‘죽음과 같은 길(по мертвым улицам)’²⁶⁾을 질주하며 집으로 돌아온다. 그리고 집에서 그들을 기다리고 있는 것은 초

26) В. В. Набоков, "Возвращение Чорба," К. А. Рогова(2002), с. 43. 이하 본문 인용문은 쪽수만 기록하겠음.

르프의 방문과 초르프의 아내이자 그들의 딸인 '그녀'의 발병(사실은 죽음)에 대한 소식이다. 그러나 이야기 시작부분에서 독자들은 여러 가지 수수께끼와 같은 상황에 직면한다. 켈러부부와 초르프가 어떠한 관계인지, '그녀'가 누구인지 독자들은 한동안 알지 못한 채 화자의 의지대로 이끌릴 수밖에 없다. 독자들은 단지 켈러씨의 분노를 통해서 초르프의 방문이 그다지 환영받고 있지 못하다는 사실 정도만 알 수 있을 뿐이다.

이처럼 나보코프 소설에서 자주 등장하는 유희적 화자, 즉 독자들을 상대로 유희를 즐기듯 호기심을 불러일으키던 화자는 돌연 소설 속에 직접 나타나서 새로운 이야기를 들려준다. 지금까지 등장인물들의 대화에 대해 제 3자적 관찰자로서의 태도를 고수하던 자세를 바꾸어 '그녀'가 실은 병이 든 것이 아니라 죽고 없는 사람이라는 충격적인 사실을 알려주고 있는 것이다. 화자의 갑작스러운 등장, 직접적인 간섭과 더불어 이야기의 중심은 초르프에게로 이동한다. 초르프가 다른 사람들에게 아내의 죽음을 알리지 않은 것은 특별한 이유가 있어서이다: "그는 다른 누구에 의해서도 더럽혀 지지 않고 누구와도 나누고 싶지 않아서 혼자서만 자신의 슬픔을 간직하고 싶었다는 사실을 어떻게 설명할 수 있었겠는가?"(43) 그는 아내의 죽음으로 인한 슬픔을 다른 사람들과 나누지 않고 오직 자신만이 간직하고 싶어서 알리지 않았다. 자신의 감정을 다른 사람들과 공유하는 순간 아내에 대한 순수한 기억이 더럽혀지는 것을 견딜 수 없었던 것이다. 이후 이야기는 그녀와의 마지막 순간, 즉 그녀의 죽음의 순간으로부터 시간을 거슬러 올라가기 시작한다. '귀환(возвращение)'은 초르프에게 있어서 공간적으로 원래 자리로 돌아옴을 의미하는 동시에 기억 속에서의 아내와의 가장 행복했던 순간으로의 시간적 되돌아옴이라는 이중적인 의미를 갖게 되는 것이다.

아내의 죽음과 더불어 그에게 남은 것은 아무것도 없게 되며, 그래서 그는 과거로 되돌아가기로 결심한다. 그녀와의 마지막을 보냈던 신희여행지 독일로 돌아온 그는 아내가 알려주었던 장소와 물건을 찾으면서 그녀의 목소리를 기억 속에서 되살려 내려고 노력하고, 그렇게 함으로써 아내가 자신과 영원히 함께 있다는 믿음을 가질 수 있기를 기대한다. 그들이 함께 보았던 절벽, 작은 집, 전나무, 다리, 거미집 등은 그 자체로서는 아무런 의미도 없는 그곳에 흩어져 있는 사소한 물건들에 불과하다. 그러나 초르프에게는 아내를 기억하게 하는 '그곳에 있는 유일한 사물들'인 것이다. 그가 이렇게 사소한 것들에 집착하는 이유는 아내와 함께 했던 것들을 모아 놓음으로써 자신의 내부에서

아내의 이미지를 ‘영원불멸’의 것으로 할 수 있다고 믿기 때문이다

만약 그가 그들이 함께 주의를 기울였던 모든 사소한 것들을 모은다면, 만약 가까운 과거를 재생해 낸다면 그녀의 형상은 영원불멸해질 것이며 영원히 그녀를 대신할 것만 같았다.(44)

사소한 것들을 수집하면서 주인공은 독특한 정신적 세계를 창조해 낸다. 그것은 주변을 에워싸고 있는 현실적 실재에 대립되는 잠재적인 현실이다. 초르프는 그녀와 함께했던 과거를 부활시킴으로써 그녀가 죽은 것이 아니며 이전과 마찬가지로 그의 곁에 영원히 살아 있음을 확인하고 싶어 한다. 그러나 처음부터 초르프의 의도는 분명한 한계를 지니고 있었다. 즉 그가 기억 속에서 그녀를 되살리려고 해도 그것은 그녀에 관한 기억의 현재적 복구이지 과거의 그녀 자체는 아니기 때문이다. 그래서 초르프가 과거를 하나하나 되찾아가는 지점에서 화자는 사소한 듯 보이지만, 지속적으로 그것이 과거와 다른 점을 환기시키고 있다.²⁷⁾ 이런 것들을 반복적으로 제시함으로써 화자는 초르프의 귀환이 그의 의도대로 이루어질 가능성을 차츰 제거하고 있는 것이다.

베를린에 되돌아온 초르프는 본격적으로 아내와 함께 했던 과거를 단순히 기억 속에서가 아니라 현실적으로 재구성하기 위해 노력한다. 여기에서 이제 그의 본격적인 ‘기억 행위’가 시작되는 것이다. 그의 기억을 통해 드러나는 과거 중 한 가지 흥미로운 사실은 그가 ‘가난한 이민자이자 문학가(нищий эмигрант и литератор)’(45)라는 것이고, 그래서 아내의 부모는 딸의 선택을 저주했으며 그를 의심스러운 인물로 멀리했다는 점이다. 초르프가 러시아 망명 작가라는 사실은 여러 가지 점에서 시사하는 바가 크다. 우선 나보코프의 소설에서 가장 자주 등장하는 예술가 주인공의 모습을 이미 초기 단편소설에서도 확인할 수 있다. 그를 통해 독자들은 작가 나보코프 자신은 물론이려니와 러시아 망명 예술가가 겪는 고통의 일부를 이해할 수 있게 된다. 그들은 자의견 타의견 조국으로부터 버림받았으며, 조국 대신 택한 ‘현재 이곳’에서도 결코 환영받지 못하는 고통스러운 삶을 살고 있다. 초르프가 아내를 잃고 나서 회

27) 우선 지적할 수 있는 것이 과거의 여행과 현재의 여행은 서로 다른 계절적 배경에서 이루어지고 있다는 점이다. 니스에서 아내가 죽음을 맞이하기 전 그들이 들렀던 스위스는 당시는 겨울이었지만, 지금은 사과 꽃이 만발한 봄이 되어 있어서, 초르프는 자신들이 머물렀던 호텔 이외에는 아무것도 알아보지 못한다. 그곳은 더 이상 시간적으로도 공간적으로도 과거와 동일한 장소가 될 수 없다.

복할 수 없는 절망에 빠지는 이유 중의 하나는 그가 극단적인 상실의 공포를 이미 경험한 적이 있기 때문이며, 그것을 아내와 함께 함으로써 극복할 수 있다는 기대마저 이제 완전히 사라졌기 때문이다. 그녀에 대한 회상은 러시아에 대한 회상과 불가분의 관계를 맺고 있다.

올타리 너머로 자작나무 가지들이 어른거렸다 - 다른 한 자작나무는 뾰뾰한 담쟁이덩굴 속에 있었다 - 그는 러시아에는 자작나무 위의 담쟁이덩굴은 없다고 말했으며, 그녀는 작은 나뭇잎들의 불그스레한 음영이 잘 다려진 속옷 위의 부드러운 녹을 연상시킨다고 말했다.(46)

초르프는 아내와 함께 산책하던 중 우연히 발견한 베를린의 자작나무를 보며 자연스럽게 러시아를 떠올리지만, 러시아의 자작나무는 담쟁이로 뒤덮이지 않았다는 사실에 대한 그의 지적을 통해 오히려 현재가 결코 과거가 될 수 없다는 화자의 간접적인 암시를 읽을 수 있게 된다. 자작나무를 기억하는 장면에서 한 가지 더 주목해야 하는 점은 과거에 아내와 함께 바라보며 러시아를 떠올렸던 자작나무에 대한 연상이 이제는 그 나무를 함께 바라보며 이야기를 나누던 아내에 대한 연상으로 이어지고 있다는 사실이다. 이것은 그의 기억 속에서 아내와 러시아가 이미지의 동일화 과정을 거치고 있다는 반증이다. 러시아와 아내는 적어도 그의 기억 속에서 동시에 같은 공간에 존재할 수 있었던 하나의 이미지인 것이다. 그는 지금까지 단 한 번도 아내를 이름으로 불러본 적이 없다: “초르프는 그가 단 한 번도 이름으로 불러본 적이 없는 그녀가 마차타고 다니기를 좋아했었다는 사실을 기억했다.”(45) 초르프는 자신이 아내를 이름으로 불러 본 적이 없다는 사실을 기억해 내고 있으며, 화자 역시 그녀를 이름이 아닌 켈러 부부의 딸로, 초르프의 아내로, 혹은 ‘그녀’로만 부르고 있다. 화자도 주인공도 그녀를 이름으로 부르지 않는 이유는 무엇이겠는가? 앞서서도 지적했지만 그 중요한 이유는 그녀가 러시아와 이미지를 공유하고 있기 때문일 것이다. 그녀는 자작나무에 대한 기억에서만 러시아를 연상시키지는 않는다. 그녀의 어머니가 바르바라 클리모브나(Варвара Климовна)라는 러시아식 이름을 가지고 있다는 점에서 그녀 역시 일정 부분 러시아인일 가능성을 충분히 추측할 수 있다. 초르프에게 있어서 아내는 러시아에 대한 기억만을 공유하는 것이 아니라 러시아 자체를 공유하는 존재, 나아가 러시아(Россия=она)를 상징하는 구체적인 구현물로서의 역할을 하고 있는 것이

다. 그렇기 때문에 그녀를 기억하고 기억 속에서 영원불멸의 존재로 만들고자 하는 초르프의 의도는 러시아를 기억하고 보존하고자 갈망의 또 다른 표현으로 이해된다. 그의 과거로의 여행은 아내의 부모를 방문하는 것으로 거의 마지막에 도달하게 된다.

그렇게 해서 초르프는 회상의 시원으로 돌아왔다. 이것은 피로우면서도 달콤한 수련이었지만, 이제 마지막에 이르렀다. 그들이 결혼 첫날을 보낸 방에서 단 하룻밤만을 보내면 된다. 내일이면 시련은 지나갈 것이고 그녀의 형상은 완성될 것이다. (47)

그는 이것을 고통스러우면서도 달콤한 수련으로 이해한다. 이제 마지막으로 그녀와 함께 머물렀던 호텔방에서 하룻밤을 지내게 되면 그의 수련은 끝나고 그녀의 형상은 완벽하게 복원될 것이라는 강한 믿음을 가지고 있다. 그러나 그는 한 가지 중요한 사실을 간과하고 있다. 그것은 그를 이토록 절망에 빠뜨리고 그가 기억을 통해서 복구해 내려 했던 ‘그녀’의 부재이다. 그는 아내를 대신할 여자를 찾기 위해 거리로 나가 창녀를 데리고 돌아오고, 자기 옆에 ‘여인(=그녀)’의 존재를 확인하는 순간 모든 것이 끝났다는 안도감과 함께 그대로 잠이 들어버린다. 그러나 창녀는 결코 아내가 될 수 없었다. 그가 되돌아오면서 하나하나 찾아본 사물들이 이미 아내와 함께했던 그것들이 아니듯이 그녀 역시 아내는 아닌 것이다. 과거의 그대로의 재현은 불가능하기 때문이다. 물론 그녀는 초르프와 거의 대화를 나누지 않았음에도 본능적으로 그의 슬픔을 이해하고 초르프의 절망이 오르페우스 신화와 닮아 있다는 것을 본능적으로 느끼지만, 오르페우스처럼 아내를 되돌리려는 그의 시도가 결국 실패로 끝날 것임을 독자들에게 알려주는 역할도 하고 있다. 즉 그녀가 창문을 열고 어두운 밤거리에서 바라보는 오르페우스의 동상은 그녀의 눈에 단순히 한가운데 무의미하게 서 있는 단순한 동상이지만, 동상을 바라보는 그녀를 보여줌으로써 화자는 독자들에게 초르프의 오르페우스적 이미지를 간접적으로 전달할 수 있게 되는 것이다. 오르페우스가 죽은 아내 에우리디케를 하데스로부터 데리고 나오는 데 실패하듯이 초르프도 과거로부터 아내를 부활시키는 데 결국 실패할 것이다. 오르페우스 신화의 내용은 이미 서양 문화사를 공유한 독자들의 의식 속에 집단 기억의 형태로 각인되고 전승되어 왔으며, 따라서 소설에서 더 이상의 구체적인 언급 없이도 단지 ‘오르페우스 동상

을 바라보고 있다’는 가치중립적인 화자의 표현에서 독자들은 초르프의 오르페우스적인 절망과 슬픔, 오르페우스와 같은 초르프의 실패를 예견할 수 있게 되는 것이다.

독자들의 기대는 곧 실현된다. 초르프는 갑자기 잠에서 깨어 자기 옆에 누워 있는 여인을 아내로 생각하고 공포에 무서운 고함을 지른다. 이것은 죽은 사람이 살아 돌아왔다는 사실에 대한 순전한 공포이다. 뱃속에서 나오는 공포에 가득 찬 고함소리와 함께 벽에 등을 대고 서서 손가락 사이로 미친 듯 눈동자를 번쩍이며 여인을 바라보는 초르프는 이전의 무기력하고 절망에 찬 남자가 아니라, 죽은 사람을 보았을 때 공포를 내지르는 보통 사람의 모습을 하고 있다. 그가 원했던 것은 기억 속의 아내이지 현실의 아내는 아니었던 것이다. 그러나 이 순간이 초르프의 시련의 끝이기도 하다. 그는 자신의 시련이 끝났음을 느끼며 안도의 한숨을 내쉰다. 그의 고함 소리는 자신의 살아있음에 대한 확인이며, 아내의 기억을 복구하기 위한 그의 노력이 이제 모두 끝났음에 대한 외침이었다.

그러나 이러한 결말은 그가 기대하던 양상과는 사뭇 다르다. 그는 죽은 아내와의 과거를 하나하나 그의 기억 속에 되새김으로써 아내를 영원히 자기 안에 묶어 놓을 수 있다고 생각했지만, 실제 아내가 옆에 누워 있다고 생각하는 순간 느꼈던 극단적인 공포는 지금까지의 자신의 노력이 무의미한 것일 수도 있었다는 사실에 대한 암시이다. 이것이 모든 시련이 끝났다고 생각했음에도 그가 ‘무관심한 미소(равнодушная улыбка)’(49)를 떨 수밖에 없었던 이유일 것이다. 그래서 창녀는 그의 ‘부주의한 우울함(рассеянная угрюмость)’(48)을 보았을 때보다 그의 “무관심한 미소”를 보면서 더욱 두려움을 느끼게 되는 것이다. 아내가 죽은 자리에서 시간을 거슬러 처음 함께 머물렀던 호텔방으로의 귀환은 구체적인 공간의 귀환과 함께 기억과 의식의 귀환이 되어야만 했다. 그러나 옆에 누운 여인을 보며 느낀 공포는 전혀 아내에 대해서 느꼈던 사랑의 감정이 아니며, 스스로 시련은 끝났다고 생각했지만, 이것은 그가 이전에 생각했던 ‘달콤한 시련’은 아닌 것으로 드러난다. 이것이 그의 ‘무관심한 미소’의 원인일 것이다.

소설은 아내 부모의 갑작스러운 호텔방문과 함께 끝이 난다. 죽은 아내의 역할을 대신했던 창녀가 호텔 방에서 복도로 나오고 복도에 서 있던 아내의 부모가 호텔 방안으로 들어감으로써 그녀에 대한 기억의 자리에 그녀의 부모가 대치되는 상황이 발생한다. 아내가 떠난 자리에 그녀의 부모가 들어서게

되고, 그 뒤로 문은 닫히며 방안에는 사람이 전혀 존재하지 않는 것과 같은 침묵이 흐른다. 이것은 물론 초르프가 전혀 의도하지 않았던 여행의 끝이다. 그는 과거로의 여행을 통해 단지 자신과 아내와의 과거만을 회복하고 기억 속에 각인시키고자 했으며 그것의 완성은 전적으로 자신의 몫이라고 생각했다. 그러나 결과는 자신의 의도와는 다른 방향으로 나타났다. 결국 회상을 통한 과거의 반복이란 불가능할 뿐만 아니라 무의미한 것이다. 그가 잃어버린 것이 조국이건 사랑하는 사람이건 기억을 통해 재구해 낼 때 그것은 더 이상 과거에 존재했던 조국이나 사랑이 될 수 없다. 과거와 현재 사이에 놓인 시간의 간극은 그 두 개의 시간대를 도저히 일치시킬 수 없는 것으로 만들고 만다. 과거를 재구해 냈다고 확신하는 순간 그것은 더 이상 과거가 아니라 의식의 주체가 만들어낸 현재적 과거인 것이다. 초르프는 죽은 아내와 아내로 상징되는 죽은 러시아의 아름답고 바람직한 과거를 자신의 기억 속에서 완벽하게 재생함으로써 영원불멸의 것으로 만들고자 했으며 그것을 확신했지만, 과거와의 똑같은 반복은 불가능한 일이다. “과거는 단지 열린 미래를 향한 창고”²⁸⁾와 같은 곳이다. 사람들을 기억을 통해 잊혀진 것을 복구하고 돌이킬 수 없이 잃어버린 것을 애통해하며 과거의 모든 조각들을 꿰맞추어 완벽하게 재현하려고 하지만 과거와 현재라는 시간의 간극과 기억 주체의 선택적, 주관적 기억 능력 때문에 그것은 새롭게 현재적으로 해석된 과거가 될 뿐이다. 이 과정에서 과거는 이미지와 기호로 성분의 변화를 일으키게 되는데, 오히려 이러한 과정이 현대 기호학에서 추구하는 예술의 본질이 되는 것이다. 즉 『초르프의 귀환』에서 아내와 러시아를 과거의 모습대로 되살리려는 초르프의 노력은 실패했을지라도, 작가적 차원에서는 기억을 통한 과거의 새로운 수용, 러시아의 기호화를 달성함으로써 새로운 예술의 가능성을 얻고 있다고 하겠다.

3.2. 가이토 가즈다노프의 「가로등」 - 기억의 극복

가이토 가즈다노프는 오세티아인으로 1903년 페테르부르크에서 태어났다.²⁹⁾

28) Wolfgang Iser(1997) "Intertextuality: The Epitome of Culture," *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, Lenate Lachmann, trans. by R. Sellars & A. Wall, Minneapolis: Univ. of Minnesota Pr., p. xi.

29) 그는 1911년에 아버지를 잃었고 어머니와도 일찍 헤어졌다. 1923년에 파리로 옮겨갔으며, 파리에서 그는 부두 노동자, 증기선 청소부, 자동차 공장 노동자, 야간 택

그는 1923년 파리로 망명한 이후 작품 활동을 하기 시작하였으며, 그의 첫 단편소설들은 1926년 발표되었다. 많은 비평가들이 그의 작품을 호의적으로 받아들였으며, 특히 그가 망명 후 작가로서의 활동을 본격적으로 시작하고 있다는 점에서 유사한 문학적 경력과 명성을 가지고 있는 나보코프에 종종 비유되곤 한다. 그러나 작품의 경향성은 나보코프와는 차이를 드러내는데, 무엇보다도 그의 산문은 철학적 범주에 속한다는 차별성을 가지고 있다. 그의 문학 세계는 자기중심적이며, 그에게 있어 외부현실은 망명작가들에게서 주로 그러하듯이 많은 경우 회상으로 이루어지고 있다. 가즈다노프 산문의 일반적인 특징은 우연한 듯 보이는 하나의 사건이나 주인공들을 통해 전체 세계와 시대, 그리고 시대의 문제를 복구하는 것이다. 그러나 주인공들의 운명은 상호간에 연관성이 없이 파편화되어 있을 뿐이며, 단지 공간이나 시간과 약간의 접촉만을 가질 뿐이다.³⁰⁾

1931년 출판된 「가로등」 역시 이러한 작가적 성향에서 크게 벗어나지 않고 있다. 타인과의 접촉이 극도로 제한되어 있다는 점에서 ‘나의 친구’나 그를 포함해 평생 동안 5명 정도의 대화상대자만을 가지고 있던 화자 모두 일반 대중과는 동떨어진 제한된 시간과 공간 속에서 살아가는 사람들이다. 그들의 삶에서 가장 주된 역할을 하는 것은 과거에 대한 기억이다. 나의 친구는 과거의 러시아를 기억해 내려 하고 있고 화자인 나는 러시아를 기억하는 나의 친구를 기억하고 있다. 이처럼 그들은 소설 속에서 같은 시간과 공간 안에 존재하지 않고 있지만, 아이러니하게도 러시아라는 기억의 공간, 비현실의 공간을 매개로 공존하게 되는 것이다. 나보코프의 초르프가 아내의 이름을 부르지 않듯이 가즈다노프의 화자도 그를 이름이 아니라 ‘나의 친구’라고 부른다. 그러나 그것은 조금 다른 이유에서일 것인데, 이 소설에서 나와 나의 친구는 기본적으로 동일 인물일 가능성이 높다.³¹⁾ 화자가 그와 이야기하기를 즐겼던 이유

시기사 등 힘든 노동으로 삶을 유지했다. 한동안 일자리가 없어 거리에서 지내기도 했지만 경제적으로 어려운 상황에서도 1926년부터 1931년 사이에 소르본대학에서 문학사와 사회학, 경제학을 공부했다. 1932년에는 미하일 오소르긴(Михаил Осоргин)의 초청으로 러시아 프리메이슨 파리지부 <북방의 형제들(Северные братья)>에 가입한다. 그는 파리가 파시스트들에 의해 점령되었을 때에도 떠나지 않고 남아 프랑스 사람들에게 러시아어를 가르치고 러시아 사람들에게 프랑스어를 가르치면서 연명했다. 1971년 뮌헨에서 생을 마쳤다.

30) 가즈다노프의 작품 세계는 K. A. Рогова(2002) сс. 75-77 참조하였음.

31) 화자와 주인공 사이의 많은 전기적 사실의 일치로 볼 때 그들을 하나의 생각을 가

가 자신이 말로써 표현하지 못했던 생각을 그의 이야기 속에서 찾을 수 있었다는 사실을 통해 두 인물 사이의 의식의 유사성을 확인할 수 있는 동시에 두 인물의 동일성에 대한 암시를 보게 되는 것이다. 즉 ‘나의 친구’는 화자의 기억 속에 존재하는 과거의 ‘나’라고 할 수 있으며, 화자는 이러한 방식으로 과거의 자신과 거리두기를 함으로써 과거의 극복, 과거의 기호화를 달성할 수 있게 된다.

나의 친구에게 있어서 과거는 ‘심리적 동요’라는 병적인 증상의 형태로 나타나고 있다. 철학적 산문의 가능성을 보여주는 작가답게 가즈다노프는 인물들의 내면세계를 묘사하고 드러내는 데 있어 이미 이 초기 단편부터 재능을 발휘하고 있다. 화자의 친구가 경험하고 있는 이상한 증상은 실제 행동으로 옮기는 데 필요한 의지가 갑자기 위축되는 현상으로서 물질적인 구조와 관련된 문제들은 그와 완전히 단절되고, 시각과 청각 등의 감각만이 그 자리를 채우는 주의력의 자리바꿈 현상이 일어나는 병이었다. 현실과 괴리된 그의 의식이 찾아가는 곳은 그의 과거, 보다 정확히는 러시아에서의 과거이다. 이 병은 그가 현재 삶의 무의미함을 깨닫는 순간 시작된다. 무엇 때문에 그는 자신에게 부담이 되고 즐겁지도 않으며, 어느 누구도 그에게 강요하지 않는 일을 해야 하는가 하는 의문이 정점에 달하는 순간 아침 일찍 일어나 직장에 가고 저녁에 집에 돌아오는 일을 멈춘다. 그리고 발병하기 전에 있었던 선행했던 모든 것들로부터 “무한한 시간적 거리”(бесконечно далекое по времени расстояние от всего, 80)³²⁾두기가 시작된다. 또한 그는 존재하는 공간과도 무한한 거리로 멀어지게 된다. 주변의 모든 사물들 사람들과 절대적, 무한적으로 분리되고 고립되어 있는 상태가 되며, 따라서 그는 주변에서 어떤 공기의 움직임도 느끼지 못하게 된다. 모든 안개와 암흑 속에 갇혀 있고 오직 그만이 유일한 살아있는 생명체인 듯 부유할 뿐이다. 그것은 마치 시간 속으로의 붕괴와 같았다. 거리도 도로도 그에게는 끝이 없는 것처럼 보였으며, 그는 마치 시간의 밑으로 걸어가고 있는 것 같은 느낌을 받는다. 시간 밑에서의 이동은 그에게 시간적 공간적 개념이 모두 상실되었다는 것을 의미한다. 이것은 그의

진 분신(двойники-единомышленники)으로 받아들일 수 있다. 이것은 ‘나’(я)와 ‘또 다른 나’(другой я=alter ego)라고 할 수 있다는 것이 일반적인 평가이다. K. A. Pогова (2002), с. 96.

32) Гайто Газданов, "Фонари," K. A. Pогова(2002), с. 79. 이후 본문 인용문은 쪽수만 기록하겠음.

현재와는 전혀 관계없는 다른 차원의 시간과 공간이다. 그는 왜 이러한 상태에 빠지는가, 그는 왜 현재로부터 도피하는가하는 질문을 던질 수 있는데, 한 가지 확실한 것은 이 순간 그가 경험하는 것은 현재와 미래로의 진행이 아니라 이미 지나가버린 시간과 공간으로의 뒤로 돌아가는(назад) 여행이라는 것이다. 끝이 없는 거리, 그리고 거리 끝에 이르렀을 때 드디어 그는 '뒤로의 여행(путешествие назад)'이 끝났다는 생각을 갖게 된다. 현재적 시간이나 공간과는 전혀 관계없는, 즉 시간과 공간 개념의 붕괴를 경험하게 했던 그의 병적인 의식 상태는 결국 과거로의 여행이었다. 그는 과거의 무언가를 극복하지 못하고 있는 것이다.

그가 병의 발작과 더불어 되돌아가는 시간은 그가 살았던 과거, 북쪽의 추운 나라로의 되돌아감으로 밝혀진다. 그는 여전히 자신이 한때 살았던 먼 북쪽 나라와 고통스럽게 연결되고 있음을 계속 느끼고 있으며, 그곳의 얼음과 눈은 여전히 그에게 이상할 정도로 가깝게 느껴진다. 여기서 물론 북쪽 나라는 러시아를 암시한다. 나중에 밝혀지지만 그 역시 러시아 망명자였던 것이다. 혁명을 피해 파리로 망명을 했지만 이곳에서의 그는 '모욕적인 존재(оскорбительное существование)'(81)이상의 아무런 의미도 갖지 못한다. 따라서 그에게 닥쳐온 두 번의 정신적 위기는 정신적 자유에 대한 갈망과 인간적 존엄성에 대한 요구의 표출이라고 할 수 있다. 그는 폴란드인들과 함께 일하던 공장에서 그들이 카드놀이를 하며 사소한 돈 문제로 칼을 휘두르는 광경을 본 후 정신적 발작의 전조와 같은 '낯선 우수(чужая тоска)'와 '낯선 고뇌(чужое томление)'를 경험하게 된다. 사소한 돈 문제로 시비가 생겨 친구이자 동료들을 향해 칼을 드는 모습에서 그는 그들과의 '낯섬'을 경험하게 되며, 반대로 그 역시 노동자들 무리 속에서는 '낯선' 존재가 되고 있다. 이것은 단지 구체적인 이 공간에서의 문제가 아니라 러시아를 떠난 망명자로서 '낯선' 나라 프랑스와 동화될 수 없는 그의 이질감 혹은 괴리감으로 의미를 확대해 볼 수 있을 것이다. 나의 친구를 절망하게 만드는 것은 지금 이곳에서는 그에게는 살 곳도, 해야 할 일도, 생각할 일도 아무것도 없다는 사실이다. 파리에서는 영원히 이방인일 수밖에 없는 러시아인 망명자로서 그는 조국의 상실과 함께 자아를 상실한 상태이며, 프랑스가 결코 러시아가 될 수 없는 것과 마찬가지로 그의 고통도 결코 끝나지 않을 것임을 생각하고 있다. 따라서 그에게 남은 것은 죽음으로 향하는 길 뿐이다. 그러나 죽음을 향해 가는 길에서 그는 사소하지만 매우 의미 있는 경험을 하게 되는데, 그것은 겨울바람이 스쳐가며

소리를 내는 파리의 가로등이었다. 이것이 의미를 갖게 되는 이유는 그것이 나의 친구에게서 러시아를 연상시키는 기억 매체로 작용하고 있기 때문이다.

당시 그에게 가장 좋은 회상은 가로등에 관한 회상이었다. 이미 먼 곳에서부터 그는 그것들이 어떻게 소리를 내는지 듣고 있었으며, 러시아의 전신주의 원하는 소리를 연상시키는 이 소리에 귀를 기울이고 있었다.(84)

가로등에서 들려오는 웅웅거리는 소리를 들으며 그는 러시아에서의 전신주의 웅웅거림을 떠올린다. 그는 가로등의 소리를 들으며 의식적으로 러시아를 기억해내기 위해 애쓴다: “나는 지금 러시아 어느 도시의 공원에 있던 가로등에 관해 생각 하겠다 - 나의 친구는 혼잣말을 했다.”(84) 화자도 나의 친구도 그의 고통과 절망의 원인이 무엇인지 분명하게 밝힌 적은 없지만, 이제 독자들은 좀 더 확실히 그가 무엇 때문에 두 번씩이나 정신적 공황과 이해할 수 없는 심리적 발작을 겪게 되었는지 이해할 수 있게 된다. 그는 눈앞에 강물처럼 펼쳐지는 가로등의 물결을 바라보면서 과거로의 귀환을 준비하고, 그의 의식은 현실과 유리되어 기억의 가장 깊은 곳, 즉 가장 안락했던 어린 시절의 따뜻함으로 돌아간다.

그는 흔들흔들 하면서 잠이 든다. 그리고 꿈속에서 금빛 단추가 달린 푸른색 재킷을 입은 어린 소년을 본다.(...) 기관차의 밤기적 소리가 울려 퍼지고, 공기가 얼굴을 때린다. 몇 시간을 그는 마차를 타고 낮익은 건물과 담장을 지나, 낮익은 광장을 따라 집으로 돌아오고 있다. 그리고 나서 그는 따뜻한 욕조의 물과 그가 먹는 뜨거운 고기 냄새를 느낀다. 갑자기 소년은 사라지고 주위에 부드러움과 온기가 나타난다. - 그는 자기 방에서 자고 있다. - 항상 그래왔듯이 그리고 결코 앞으로는 그럴 일이 없듯이. (85)

이 시절의 러시아는 그에게 있어 가장 행복하고 아름다웠던 시간과 공간이다. ‘낮익은’ 건물들과 담장들, ‘낮익은’ 광장, 따뜻한 욕조의 물과 ‘낮익은’ 뜨거운 고기 냄새는 어린 소년이 경험할 수 있는 최대의 행복이며, 그의 기억 속에서 러시아=천국이라는 등식의 성립이 가능해진다. 그러나 시간의 흐름과 함께 지속되는 과거의 흐름은 점차 주인공의 의식을 먼 과거로부터 가까운 과거로 이동시키고 있으며, 이를 통해 독자들은 그에게 닥친 불행까지도 알게 된다. 그의 꿈을 통해 단편적으로 나타나고 있는 죽은 자들의 모습, 뺨의 눈을 가지고 자신을 바라보고 있는 자기 자신, 살해된 시체, 그에게 가까운 여

인의 굳어져가는 몸짓 등은 그가 겪었던 불행이 얼마나 고통스러웠을 지를 충분히 짐작케 한다. 나의 친구의 과거에 대한 회상은 이렇듯 아름답고 따뜻한 러시아에서의 어린 시절에 대한 기억에서 결국은 처참하고 고통스러운 가까운 사람들의 죽음과 살인으로 끝이 나고 있는데, 이것은 결국 러시아 혁명의 역사가 야기한 고통스러운 과거였으며, 그는 꿈이라는 매개체를 통해 과거 자신이 경험했던 혁명의 러시아를 마지막 순간까지 기억해 냄으로써 과거로의 여행을 마치게 된다.

그러나 그의 과거로의 여행이 행복한 기억에서 시작하여 고통스러운 기억으로 끝이 났다고 해서 그에게 무의미한 작업은 아니었다. 의도적으로 기억 저편에 묻어 두었던 고통스러운 과거까지 복구해 냄으로써 오히려 미래로 나아갈 수 있는 가능성을 열어두게 된 것이다.

그의 여행의 시작과 끝에는 파리의 가로등이 함께하고 있다. 가로등으로 인해 러시아가 연상되었다면, 그 연상의 끝에서 그의 의식은 다시 가로등으로 돌아온다. 그러나 현재의 가로등은 과거가 시작되기 전의 그것과는 전혀 다른 모습이다. 인적이 없는 거리에 두 줄로 서 있던 가로등과 혐오스러운 벌레들이 우글거리는 모습을 연상시켰던 파리의 공기는 이제 그에게 더할 나위 없이 기분 좋은 것으로 받아들여진다. 이것은 그가 시간적으로도 공간적으로도 '현재'를 받아들일 준비가 되어 있다는 의미일 것이다. 과거의 재생이 단순히 과거를 원형 그대로 반복할 수는 없는 것이며, 과거를 기억해내는 작업을 통해 기억의 주체는 오히려 그 기억의 속박으로부터 벗어날 수 있다는 논리를 염두에 둘 때, 친구의 심리적인 발작과 유사한 병적 경험은 그를 과거의 공포와 절망으로부터 벗어나게 하는 중요한 역할을 했다고 할 수 있겠다. 그가 현실을 받아들일 준비가 되어 있음을 보여주기 위해 작가는 그를 파리의 부랑자들과 만나게 하고 있다. 그가 감옥 안에서 만난 부랑자 노인과 나이든 창녀는 화려하고 사치스러운 파리의 이면에 감추어져 있던 도시의 어둡고 불행한 모습이며, 이들과의 만남을 통해 그는 자신만이 불행을 겪고 있는 것은 아니라는 사실을 깨닫게 된다. 즉 그들은 인간의 고통과 불행이라는 측면에서 나의 친구보다 부족함이 없는 인물들인 것이다. 노인을 보며 나의 친구는 파리 근처의 주민이 반은 거지이고 반은 노동자인 마을에 처음 들렀던 때를 기억해낸다. 그곳에서 그는 거칠고 불쌍하고 누더기 옷을 입고 돌아다니는 여인들, 더러운 아이들과 우둔하고 불행한 얼굴을 한 남자들을 호기심과 동정심을 가지고 바라보았었다. 더욱 놀라운 것은 이것이 단지 어느 한 마을만의 특징이

아니라, 그런 부류의 마을들 모두에 일반적인 현상이라는 점이였다. 감옥 안에 있는 여인 역시 삶의 고달픔에 고통 받고 있었다. 그녀는 경찰의 허가를 받지 않고 창녀 일을 했기 때문에 잡혀와 있었지만, 그녀에게는 양육해야 할 두 명의 아이들이 있었기 때문에 어쩔 수 없는 일이었다. 이들은 프랑스 사람이면서도 나의 친구와 다를 바 없는 고통스러운 삶을 살고 있는 사람들이다. 나의 친구는 자신이 러시아 망명자라는 사실 때문에, 이곳 파리에서는 필연적으로 이방인일 수밖에 없다는 외로움 때문에 심리적 발작을 일으킬 정도로 내면적 고통에 시달렸지만, 결국 인간의 고통이란 어느 한 인간의 전유물일 수는 없으며, 내가 고통스러운 만큼 누군가 다른 사람도 절망을 겪고 있을 것이며, 나의 친구가 러시아로부터 버림을 받았기 때문에 고통스럽다면 노인파 창녀는 자기 나라에 살고 있으면서도 사회로부터 버림받았기 때문에 고통스럽다. 결국 그는 인간의 고통을 그 원인과는 관계없이 누구에게나 찾아올 수 있는 심리적 병으로 일반화함으로써 자신의 절망으로부터 벗어날 수 있게 되는 것이다. 그리고 역설적으로 이러한 경험들은 결국 나의 친구로 하여금 과거의 속박에서 벗어나 앞으로의 삶에 대한 기대를 갖게 한다. 망명자로서 그가 겪었던 고통은 망명자가 아닌 사람들의 고통에 비해 더 견디기 힘들다거나 한 것은 아니며, 이것을 깨닫게 되는 순간 그는 과거를 완전히 극복하게 된다.

나의 친구는 센스 강변에서 정신을 차렸다. 날은 추웠고 비가 내리는 2월의 저녁이었지만, 나의 친구는 대체로 행복함을 느꼈다 - 병은 지나갔고 결론이 났다는 것을 알고 있었기 때문이다: 그가 약간은 아쉬워했던 유일 한 것이었던 그 결말이란 바로 현재 엘리세이 들판의 가로등이 다른 모든 사람들을 위해서와 마찬가지로 그를 위해서도 울리고 있으며, 거기에 이상한 것은 아무것도 없다는 사실이었다.(93)

센스 강변에 서서 그는 자신의 병이 끝났다는 생각에 행복함을 느낀다. 무엇보다도 그는 이제 가로등이 다른 사람들에게게서와 마찬가지로 자신을 위해서도 울려주기를 열망한다. 병의 발작이 시작되기 전에 가로등은 그에게 러시아를 생각나게 했으며, 눈앞의 가로등은 단지 과거로의 귀환을 위한 하나의 연상도구로서만 사용되었을 뿐 그 자체로서는 아무런 의미가 없던 것이다. 오히려 러시아로 돌아갈 수 없다는 사실을 더욱 강하게 인식시킴으로써 나의 친구를 죽음의 상태로까지 이끌어 갔다. 그러나 이제 새롭게 파리의 가로등을

보며 그가 바라는 것은 그것이 자신의 삶의 일부가 되기를, 즉 파리의 삶을 자신의 것으로 받아들일 준비가 되어 있다는 것을 의미한다. 가로등으로 인해 떠올랐던 기억의 흐름을 통해 그는 처음으로 자신의 우울하고 고통스러운 과거와 완벽하게 대면할 수 있었으며, 그것을 철저히 극복했기 때문에 이제 그에게는 새로운 삶의 가능성이 마련된 것이다.

가즈다노프의 주인공 역시 자신이 의도하지는 않았지만, 기억 행위를 통해 과거를 되돌아봄으로써 오히려 현실을 인정하고 받아들일 수 있는 가능성을 얻었다. 기본적으로 러시아 망명자들에게 러시아는 현재로서는 도달할 수 없는 낯선 곳이기 때문에 그들은 과거의 러시아에 집착하게 되며 기억을 통해 과거의 러시아를 현재로 이끌어냄으로써 그들만의 러시아를 가질 수 있다고 확신한다. 그러나 앞서도 논의 했듯이 이것은 불가능한 일이며 또한 불필요한 일이기도 하다. 나보코프의 러시아, 가즈다노프의 러시아, 그리고 그들 주인공들의 러시아는 모두 다른 양상으로 그들 의식 속에 자리 잡고 있으며, 이러한 점에서 러시아라는 실제 공간이 그들의 삶에서 혹은 그들의 의식 속에서 하나의 기호공간으로 의미화되고 있음을 확인 할 수 있을 뿐이다.

4. 결론

지금까지 나보코프의 「초르프의 귀환」과 가즈다노프의 「가로등」을 중심으로 초기 망명문학에서 반복적으로 다루어지던 러시아의 과거 혹은 기억이라는 주제의 예술적 형상화 과정을 살펴보았다. 두 작품은 기본적으로 러시아인 망명자를 주인공으로 하여 과거의 극복이라는 문제를 다루고 있다는 점에서 주제적 유사성을 보여주고 있다. 가즈다노프의 주인공이 무의식적으로 과거를 다시 경험하며 정신적, 심리적 회복 과정을 심각하게 겪고 있다면, 나보코프의 주인공은 의식적으로 과거의 되새김질이 자신의 공포를 극복할 수 있는 유일한 방법이라는 것을 알고 스스로 그러한 길을 택하고 있다는 점에서 차이를 보이기 는 하지만 두 소설에서 주인공들이 현실을 받아들이기 위해서 과거를 극복하는 것이 전제되어야 한다는 점에서 이들은 비교가 가능해진다. 구체적으로 초르프의 과거는 아내와의 과거이며, '나의 친구'의 과거는 러시아에서의 과거이기 때문에 외형적 유사성의 측면에서 거리가 있어 보이지만, 작가

적 차원에서 볼 때 두 소설의 작가는 주인공들의 기억을 통해 과거를 재구성하고 이 과정에서 과거를 기호화함으로써 망명이라는 고통을 이겨낼 뿐 아니라, 새로운 예술을 가능성을 보여주고 있는 것이다. 그들은 과거를 기억하고 해석함으로써 과거를 단순히 복구해내는 것이 아니라 기억을 통해 과거를 재생산 한 것이다. 그들의 의식 속에서 과거는 그들의 무의식을 통하여 굴절되었으며, 그 결과 두 작가의 단편은 예술작품일 수가 있게 되는 것이다. “텍스트는 현실을 반영하지만, 진정한 예술텍스트일수록 현실을 굴절시킨다.”³³⁾ 그랬을 때 두 작가의 텍스트는 과거라는 현실을 기억을 통해 굴절시켜 예술작품으로 만들고 있다.

우리의 경험에 대한 기억과 경험 그 자체는 구별되어야만 한다. 기억이 회미해질수록 기억된 사건은 현실성을 상실한다. 그러나 사라져가는 사건을 재구하려 했을 때 비로소 허구가 생성된다. 실제 경험의 과거로의 추이는 그 자체가 허구인 것은 아니지만, 재구하려는 노력, 그것은 허구이다. 허구는 상실된 것이 아니라 구성된 것이다.³⁴⁾

기억의 재구를 통해 만들어진 허구는 상실된 것이 아니라 구성된 것이라는 위의 언급은 결국 예술의 속성 중의 하나이다. 이것은 루카치의 표현을 빌리자면 ‘창조적인 기억’³⁵⁾이 된다. 과거의 무조건적인 반복은 불가능할 뿐만 아니라 무의미한 것이며 그것은 현재적 맥락에서 받아들여지고 이해되어야만 한다. 기억이란 기억자의 감정에 의해 재해석된 과거이며, 과거-현재-미래의 관계 속에서 끊임없이 변화되는 것이다.

이것이 기억과 예술의 상관관계이며 러시아 망명 작가들은 이러한 작업을 통해 러시아라는 실제 공간과는 별개로 자신들의 기억과 의식 속에 자리하고 있는 러시아를 자신들의 텍스트 속에서 새롭게 만들어 내고 있다. 그것이 때로는 구체적인 러시아에 대한 회상으로, 때로는 러시아와 연관된 인물에 대한 회상으로 그려지고 있지만, 결국 과거의 기억을 응축시켜 텍스트 속에서 새롭게 재구축함으로써 그들은 실제 러시아와는 관련이 없는 자신들의 문학적 러시아, 기호화된 러시아를 탄생시킨다. 이러한 점에서 나보코프와 가즈다노프의 소설 세계는 망명문학에 새로운 가능성을 열어주었다고 할 수 있다.

33) 이도흠(2002) 『화쟁기호학으로 텍스트 읽기』, 398쪽.

34) 로버트 스펀즈(1998) 『문학의 기호론에 관하여』, 168쪽.

35) 게오르그 루카치(1995) 『소설의 이론』, 반성완 역, 서울: 심설당, 169쪽.

참고문헌

- 김수환(2002) 「유리 로트만 기호학에 있어서 ‘공간’의 문제」, 『민속문화와 기호학』, 한국기호학회 엮음, 문학과지성사.
- 로트만, 유리(1991) 『예술텍스트의 구조』, 유재천 옮김, 서울: 고려원.
- 로트만, 유리(1998) 『문화기호학』, 유재천 옮김, 서울: 문예출판사.
- 로트만, 우스펜스키, 리하초프(1993) 『러시아 기호학의 이해』, 이인영 엮음, 서울: 민음사
- 루카치, 게오르그(1995) 『소설의 이론』, 반성완 역, 서울: 심설당.
- 무카르좁스키, 얀(1998) 「기호학적 사실로서의 예술」, 박종철 엮음, 『문학과 기호학』, 서울: 예림기획.
- 박상진(2002) 「삶의 틀 짜기와 틀의 삶 읽기」, 『기호학으로 세상 읽기』, 기호학연대, 서울: 소명출판.
- 스콜즈, 로버트(1998), 「문학의 기호론에 관하여」, 박종철 엮음, 『문학과 기호학』, 서울: 예림기획.
- 에코, 움베르토(1998) 「서문」, 유리 로트만, 『문화기호학』, 유재천 옮김, 서울: 문예출판사.
- 이도흠(2002) 「화쟁기호학으로 텍스트 읽기」, 기호학 연대, 『기호학으로 세상 읽기』, 서울: 소명출판.
- 박종철 엮음(1998) 『문학과 기호학』, 서울: 예림기획.
- 송효섭(1997) 『문화기호학』, 서울: 민음사.
- 정대현(2001) 「시간과 인문학 - 디지털 시대의 현재적, 인격적 시간」, 『생태주의와 기호학』, 한국기호학회 엮음, 서울: 문학과 지성사
- 한국기호학회(2001) 『몸짓 언어와 기호학』, 서울: 문학과 지성사.
- Басинский, П. В.(2003) *Современное русское зарубежье*, Москва: Астраль
- Рогова, К. А.(2002) *Художественная речь русского зарубежья: 20-30 годы XX века*, СПб: Изд-во С.-Петер. ун-та.
- Glad, John(1990) *Literature in Exile*, Durham: Duke University Press.
- Glad, John(1993) *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad*, Durham: Duke University Press.
- Karlinsky, S. & Appel, Alfred Jr.(1977) *The Bitter Air of Exile: Russian*

- Writers in the West 1922-1972*, Berkley: University of California Press.
- Wolfgang Iser(1997) "Intertextuality: The Epitome of Culture" *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, Lenate Lachmann, R. Sellars & A. Wall(trans.), Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Livak, Leonid(2003) *How It Was Done In Paris*, Madison: The University of Wisconsin Press.

Резюме

Россия как знак в русской эмигрантской литературе

Пак, Хе-Кён

В русском изгнанном обществе литература играла важную роль, потому что литература в России всегда была основной формой выражения мыслей и чувств. Мережковский сказал: “Ведь русская литература для нас, потерявших родину, родина последняя, все, чем Россия была и чем она будет.” Эмигрантская литература сформировалась в 1922–1923 гг., и многие эмигрантские и изгнанные писатели хотели сохранить старую Россию и выразить свою ностальгию и печаль.

Но талантливые молодые писатели как Владимир Набоков и Гайто Газданов не только описали ностальгию к потерянному русскому прошлому, но и достигли свои литературные совершенства. В данной статье рассматривается процесс искусственного формулирования памяти и прошлого в рассказах “Возвращение Чорба” Набокова и “Фонари” Газданова. В их рассказах они стараются вернуть счастливую прошлую Россию, но это невозможно, потому что такая Россия уже исчезла. Россия в их рассказах действует как литературный знак и они создают литературную и искусственную Россию в своих текстах. Это процесс воспроизведения прошлого и называется творческой памятью.

논문심사일정

논문투고일:	2005. 10. 5
논문심사일:	2005. 10. 20 ~2005. 11. 15
심사완료일:	2005. 11. 21