내밀한 기억의 물질:
플라토노프의 「귀향」과 솔로보프의 「아버지」를 중심으로

윤 영 순*

1. 들어가며

1946년 잡지 『신세계(Новый мир)』에 발표되었던 단편 「귀향(Возвращение)」은 플라토노프의 후기 창작사에서 전환적 역할을 하고 있다. 당시 「이바노프 가족(Семья Иванова)」이라는 이름으로 출간되었던 이 단편은 1920년대 후반과 30년대 초반의 반(反)플라토노프 캠페인과는 비교가 되지 않을 만큼 혹독한 비판을 야기한다. 1930년대 긴 침묵의 터널을 빠져나오고, 2차 대전 종군기자로 복무한 후 집필한 이 소설은 작가 스스로 사회주의 리얼리즘의 원칙에 부합한다고 어느 정도 확신했던 작품이었다. 그러나 당시 『문학신문(Литературная газета)』의 편집장이자 소비에트 비평계의 대부였던 В. 에르밀로프는 이 소설을 '저주받을 단편(клеветнический рассказ)'[1]이라 단언했으며, 소설가 파제예프는 플라토노프를 '거짓되고 더러운 이야기꾼(лживый и грязноватый рассказец)'[2]이라고 원색적으로 비난했다.[3] 그런데, 아이러니하게도 오늘날 연

* 경북대학교 노어노문학과 강사

1) В. Ермилов(1947). 에르밀로프는 『젊은 근위대(Молодая гвардия』(1926-28), 『붉은 처녀지(Красная новь)』(1932-38)의 편집장을 지낸, 스탈린 시기 관변 비평계의 대부였다. 1946-50년 『문학신문』 편집장을 지낼 당시, 플라토노프의 「귀향」에 대한 그의 날선 비판이 있었다. 그와 플라토노프의 관계에 대해서는 Н. В. Корниенко(1994a) 참조.

2) А. Фадеев(1947).

3) 이러한 문단의 연이은 '저주'로 인하여, 플라토노프는 더 이상 창작을 지속하지 못할 정도의 타격을 입게 된다. 1920년대 후반과 30년대 초반, 「의혹을 품은 마카르(Усомнившийся Макар)」나 「저장용으로(Впрок)」 등으로 비판을 받게 되었을 때만 해도 플라토노프는 창작을 지속했을 뿐만 아니라, 자신의 사면을 요구하는 편지들을 문단의 실력자들에게 끊임없이 보낼 정도의 적극성을 보인다. 그렇지만 이 작품에 대한 혹평으로 작가는 창작을 실질적으로 접게 되었으며, 평생 집중해왔던 소설에

구자들은 이 작품에서 후기 플라토노프가 스탈린의 유토피아와, 또는 사회주의 리얼리즘의 창작 원칙과 화해했다는 단초들을 찾아내고 있다.[4] 2007년 2차 대전 전승 기념일에 맞추어 이 소설을 「아버지(Отец)」라는 제목으로 영화화한 것 역시 어느 정도 동일한 맥락에서 이해될 수 있다.[5]

소련 시대부터 플라토노프의 작품은 여러 차례 영화로 만들어졌는데, 특히 두 번에 걸친 「포투단 강(Река Потудань)」의 영화화는 성공적인 것으로 꼽힌다. 알렉산드르 소쿠로프 감독의 영화 「인간의 고독한 목소리(Одинокий голос человека)」(1978)[6]는 영상으로 옮기기 어려운 플라토노프의 '스카즈적' 언어를 충실하게 영화 서사의 형태로 재현해 냈다는 평가를 받았다.[7] 한편 미국의 세르비아 출신 이민가정으로 무대를 옮기고, 나스타샤 킨스키를 여주인공으로 하여 제작된 안드레이 콘찰롭스키 감독의 「마리야의 연인들(Maria's Lovers; Возлюбленные Марии)」(1984)은 원작 고유의 서사적 특성을 살리지는 못했지만 섬세한 영상과 예각화된 주제로 비평가들의 주목을 끌었다.

이 작품들이 이미 고전의 영역에 속하는 것이라면, 솔로보프 감독의 「아버지」는 스토리텔링의 방법을 달리했을 뿐, 소설을 단순히 영상으로 옮긴 평이한 작품이라는 평가를 벗어나기 어려운 듯 보인다. 그런데 일견 평범한 전후 영화로 보이는 이 작품은 플라토노프의 후기 시학, 특히 소설 서사의 변화 과정을 이해하기 위한 중요한 단서를 제공한다. 소쿠로프의 경우처럼 새로운 에피소드를 넣거나, 콘찰롭스키처럼 원작을 각색하지 않고서도 영화적 재서사가 가능했다는 사실, 주인공을 연기한 배우 구시코프의 표현을 따르자면 '멜로드

는 더 이상 손을 대지 못하고 몇 편의 동화와 희곡만을 남긴 채 생을 마치게 된다.

4) 예를 들면, T. Seifrid(1992) 참조.

5) 물론, 이는 최근 러시아에서 러시아 및 소비에트의 고전적 문학 작품들을(예를 들면, 도스토옙스키의 『백치』, 불가코프의 『거장과 마르가리타』, 파스테르나크의 『닥터 지바고』, 고골의 「비이」 등) 영화 또는 TV 드라마로 제작하는 붐이 일고 있는 것과도 무관하지 않다. 한편, 「귀향」은 1982년 예기자로프(Г. Егизаров) 감독에 의해서 한 차례 영화화된 적이 있다. 이 영화는 비평가나 관객에게 큰 호응을 얻지 못하고 잊혀졌다.

6) 소쿠로프의 소련국립영화대학(ВГИК) 졸업 작품인 「인간의 고독한 목소리」는 플라토노프의 소설 「포투단 강」을 중심으로 하면서, 20년대의 소설 「장인의 기원(Происхождение мастера)」의 모티브도 차용하고 있다.

7) 여기에 대해서는 М. Ямпольский(1994:397-399) 참조.

라마의 법칙'[8]에 따라 영화화가 가능했다는 사실은 플라토노프의 후기 작품의 말하기 방식이 디에게시스적 서사에서 영화적 서사, 즉 미메시스적 서사로 옮겨 갔음을 보여주는 유의미한 증거이다.[9] 이는 일찍이 얌폴스키가 언급한, 플라토노프 작품을 영화로 옮기기 어렵게 만드는 제 요인들이 40년대 후반에 와서는 사라지고 있음을 의미한다.

본고에서는 우선 단편의 장르 및 구조적 특수성을 플라토노프 시학의 진화 또는 변이라는 맥락에서 살펴보고자 한다. 다음으로 후기 플라토노프 특유의 서사구조가 영화의 언어로 해석되고 재구성되는 과정에 주목해보고, 언어 서사의 영상화 과정이 주인공이 기억을 되찾아가는 '귀향'의 과정, 과거의 현재화 과정과 어떻게 조우하고 있는가를 살펴볼 것이다.

2. 열린 공간으로, 또는 집으로: 공간과 장르의 시학

1920년대 및 1930년대 초반 플라토노프의 주인공들은 이야기의 시작과 더불어 늘 길을 떠났다. 단편 「의혹을 품은 마카르」의 주인공은 전 세계 공산주의의 수도를 눈으로 보고 '당의 노선'을 찾기 위해 모스크바로 길을 나섰고, 「코틀로반(Котлован)」의 보쉐프는 '생계 수단을 얻던 공장에서 해고된 후', '진리 없는 육체의 연약함(слабость тела без истины)'을 감각하며 무작정 '열려진 대기로' 나갔다. 『체벤구르(Чевенгур)』의 주인공 사샤는 혁명의 기사 코푄킨과 더불어 체벤구르라는 유토피아 공간에 도달하기까지 공산주의가 체현되는 다양한 가상과 현실의 공간들을 찾아서 떠돌게 된다. 이렇듯, 플라토노프의 20년대 주인공들은 길을 떠나고, 그 길에서 만난 타자와의 접촉을 통하여, 또는 현실화된 이념의 실체들을 탐구하면서 진리(공산주의)를 찾고자 했다. 그러나 소설의 끝에서도 여전히 그들은 답을 찾지 못한 채, 어딘가 열려진 공간에 남아있거나 또 다른 곳으로 떠나게 된다. 「코틀로반」의 노동자들은 사회주의의 살아있던 상징이자 미래 유토피아의 주인인 소녀 나스챠의 죽음 이후

8) А. Гуськов, "о фильме," http://www.otets.ru/index1.html 구시코프는 모스크바 예술극장(МХАТ им. Чехова)에서 공연된 「귀향」(초연 2005년 5월)의 주인공 역을 맡으면서 이 작품에 매혹되었으며 솔로보프에게 이를 영상화하자고 제안한다.

9) 초기 플라토노프 소설의 디에게시스적(독백적) 서사의 경향에 대해서는 윤영순(2007) 참조.

뿔뿔이 흩어지게 되고, 『체벤구르』의 주인공 사샤는 호수에 빠져 죽은 생부를 찾아 '물속으로' 떠난다. 반(反)주인공 프로코피조차 사샤를 찾아오겠다며 길을 나서는 것으로 소설은 끝을 맺는다. 주인공들은 어디로든 떠나고자하는 움직임 가운데 머물고, 시간은 처음으로, 길은 먼 곳으로 향하고 있다. 이와 같은 1920년대 길의 흐로노토프는 '부유하는 시점(плавающая точка зрения)'으로 표현될 수 있을 만큼 복잡하고 모순적이었던 작가의 입장을 보여준다. 비슷한 맥락에서 리스터는 플라토노프의 주인공들이 열린 공간을 지향하는 것은, 바로 그 공간의 '무한함'이 상-하 또는 삶과 죽음 이라는 대립 개념을 '상대적인 것', 즉 무의미한 것으로 만들어 주기 때문으로 보고 있다. 육체와 영혼, 도시와 농촌, 유토피아와 안티유토피아 구원과 파멸이라는 이분법적 대립 개념을 제거하기 위한 열망이 플라토노프의 주인공들을 길로 이끌고 있는 것이다.[10]

이와 더불어 길의 흐로노토프에 근거한 '열려진 결말'과 순환적 이야기 구조는 당시 작가가 추구하던 장르 자체의 유토피아성과도 직접적 연관이 있다. 연구자들이 증언하고 있듯이, 그리고 20년대 플라토노프 창작 과정 자체가 보여주고 있듯이 당시 작가가 선택하고 지향했던 장르는 '장편소설(роман)'이었다.[11] 20년대 중반의 실험적인 작품들의 시기를 지나서 고집스레 작가가 천착했던 '변함없는 이상'을 표현하기 위하여 가장 적합한 장르가 바로 장편소설이었기 때문이다. 반대로 장르론적 관점에서 보자면 플라토노프 '소설의 이념(идея романа)'적 지향에 가장 적합했던 형식 역시 장르로서의 '소설이 지니고 있는 이념(романная идея)', 그 미완결성과 미결정성이었던 것이다.[12]

그런데, 스코벨레프가 언급하는 것처럼 플라토노프는 1930년대 중반 이후,

---

10) 여기에 대해서는 V. Rister(1985) 참조.

11) 예를 들면, Н. В. Корниенко(1993) 참조. 여기에 대해서는 당시 플라토노프의 소설들을 소비에트 '철학 소설(Философский роман)'의 범주에 포함시킨 아게노소프도 동의하고 있다(В. Агеносов 1989).

12) 사실 1920년대의 다양한 단편작품들의 모티프와 테마들은 장편 『체벤구르』에서 종합적으로 구현되고, 보다 더 완결되고 간결한 형태로 중편 「코틀로반」에서 반복된다. 즉 1920년대 상당수의 작품들을 이 두 작품을 위한 습작, 또는 연습의 개념으로 이해해도 될 것 같다. 예를 들면, 「국가의 건설자」, 「노보호페르스크」 등은 실제로 작품의 일부가 되기도 했다. 한편 「코틀로반」을 '장편소설' 장르로 규정짓는 것은 무리가 있으나, 코르니옌코가 말한 바와 같이, 이 소설은 이념적 측면에서는 '소설 장르의 이념'을 가장 적합하게 구현하고 있다고 할 수 있다. Н. В. Корниенко (1993:196) 참조.

특히 「포투단 강」을 기점으로 노벨라 장르에 집중하는 모습을 보여준다.[13] 이 시기 그의 중단편들은 외적으로는 짧고 간결한 슈젯 전개와 내적으로는 구심적인 서사 구조를 지니는 전형적 노벨라의 형식을 추구한다. 그러므로 초기 플라토노프 작품들과 비교해 보면, 포스트유토피아 시기의 주인공들은 어딘가로 돌아갈 곳을 두고 있는 인물들로 그려진다. 그 구심점은 「포투단 강」의 주인공 니키타처럼 사랑하는 아내가 되기도 하고, 「프로(фро)」의 여주인공 프로샤처럼 길 떠난 남편이 되기도 하며,[14] 「귀향」에서처럼 가족과 집, 평온한 일상이 되기도 한다. 이와 같은 주인공들 움직임의 변화는 장르의 규범과 연관이 있는데, 플라토노프의 작품에서는 거의 예외 없이 '주인공의 슈젯이 서술의(즉, 장르의) 슈젯에 종속되며' 주인공의 동선은 장르의 규범을 충실히 따르고 있기 때문이다.[15] 더 정확하게는 플라토노프 주인공들 특유의 움직임, 즉 1920년대의 길 떠남, 목적지 없는 방랑이 1930년대의 회귀, 귀환의 움직임으로 바뀌어 나타나는 것은 작가의 이념적 지향점이 새로운 규범의 장르를 요구하고 있었음을 의미한다.

20년대의 작품들에서 주인공들은 자주 외모도, 과거 삶의 역사도, 때로는 이름조차 가지지 못한 존재들이었다. 「코틀로반」의 주인공들, 보쉐프, 프루쉡스키, 치클린, 사프로노프, 코즐로프 등을 살펴보면, 이들 가운데 그나마 과거 삶의 역사가 몇 마디로나마 알려진 사람은 프루쉡스키와 치클린에 불과하다. 이조차도 프루쉡스키에게 누이가 있다는 것, 그가 이전에 한 부르주아 여인을 사랑했다는 것 등이 작가의 말로 제시될 뿐이지, 삶의 서사라는 형태로 우리 앞에 제시되지는 않는다. 『체벤구르』의 경우도 마찬가지이다. 사샤에게 가족은 세 명의 서로 다른 아버지들의 조합으로 나타나고, 그의 외모는 '공통의 얼굴(общее лицо)'이라는 말로만 설명된다. 코푄킨과 체푸르늬 등 다른 주인공

13) 예를 들어, 그는 「포투단 강」, 「프로」, 「귀향」 등의 단편 작품군에서 노벨라나 민간 설화의 구조에 특징적인 여러 가지 디테일을 찾아내고 있다. 여기에 대해서 자세히 В. Скобелев(2003:621-628) 참조.

14) 「프로」의 경우는 반대로 여주인공 프로의 남편이 길을 떠나면서 이야기가 시작되지만, 남편의 여정이 아니라 집에서 그를 기다리는 프로의 절망적 몸짓에 작가의 시선이 집중된다. 1920년대 육체적인 사랑에 대해서 병적일 정도로 결벽증을 보이던 작가가 「포투단 강」과 「프로」를 통해서 여성성과, 그리고 섹슈얼리티와 화해를 시도하고 있다는 점에 주목할 수 있는데, 이 주제는 「귀향」에서는 정절의 문제와 연관되어 새롭게 제기된다.

15) В. Скобелев(2003), 623.

들은 아예 삶의 전사(前史)조차 지니지 않는 인간들이다. 이들에게는 기억할 과거도, 돌아갈 집도, 만나야할 가족도 없다.

이들이 가족과 집을 가지지 못하는 것, '구체적' 삶을 영위하지 못하는 것은 몇 가지 이유로 설명될 수 있다. 우선은 이와 같은 주인공들이 작가가 만들어 낸 분신 형상들로, 주로 이념을 표현하기 위해 고안해 낸 장치로 기능한다는 사실이다. 이들이 마치 종이 위에 그려진 인물들처럼 생명을 지니고 있지 않으며, 말하기 방식조차 작가의 화법을 그대로 따르고 있다는 점, 심지어 「코틀로반」의 치클린, 프루쉡스키, 보쉐프가 그렇듯이 종종 '육체', '지성', '감성' 등 하나의 단초만을 체현하고 있다는 점, 그럼에도 불구하고 여러 가지 측면에서 서로 닮은 인물들이라는 점은 이러한 사실을 뒷받침하고 있다.[16] 도스토옙스키적 의미에서, 특히 『카라마조프의 형제들』의 인물군들과 비슷하게 나타나는 이와 같은 분신유형은 내적 분열을 모르는 '외적 분신'으로, '대화의 상대자' 또는 이념의 체현자들로서만 존재의 의미를 지니기에, 자기 삶의 이야기를 가지지 못할 수밖에 없다. 두 번째는 1920년대 플라토노프가 구현하는 유토피아가 남성 중심적인, 말 그대로 남자들만의 '형제애'에 기반하고 있는 유토피아이기 때문으로 볼 수 있다. 공산주의 낙원을 건설하고 나서, 남성으로 구성된 주민들에게 아내가 되어줄 여자들을 데려오고자 하는 『체벤구르』의 에피소드에서도 이와 같은 사실이 드러난다. 1920년대 플라토노프의 대다수의 소설은 실제로도, 그리고 이념적으로도 남자들의 유토피아로 이루어져 있으므로, 주인공들은 진정한 의미에서의 가족을 갖지 못했다.

청년 플라토노프의 성과 가족에 대한 양가적인 태도는 창작 초기부터 드러나는데, 「프롤레타리아의 문화(Пролетарская культура)」(1920), 「성과 의식(Пол и сознание)」(1920) 등의 산문에는 여성과 성에 대한 모순적 태도가 도식적으로 나타나 있다. 여기서 그는 '성(секс)'을 '부르주아의 혼'으로, 의식과 사유는 '프롤레타리아트의 혼'으로 대립지점에 두면서 화해할 수 없는 것으로 여긴다. 한편 「안티섹수스(Антисексус)」(1926)와 같은 실험적인 단편에서는 이성을 방해하는 성적 쾌락을 극대화할 수 있는 도구를 판매하여, 인간을 성욕으로부터 해방시키고자하는 극단적 시도를 보여주고 있다. 그리하여 20년대, 심지어 30년대 작품 「쟌(Джан)」에서조차도 작품들에서 여자는 '시인들의 유령(призрак поэтов)'이 될 따름인 죽은 존재로, 주로 (죽은) 아이이거나 아니면 (죽은) 어

16) 플라토노프 작품에 나타나고 있는 분신성의 구체적인 내용에 대해서는 Юн, Юн Сун (2005) 참조.

머니라는 형상으로 존재할 수밖에 없었다.

그런데 포스트유토피아 시기의 작품들에서 주인공들은 가족을 가진 인물로, '주된 삶(главная жизнь)'을 사는 인물들로 그려진다. 남편이나 아내, 아이들의 모습으로 이름과 전기를 지닌 사람들은 집, 또는 고향이라는 공간에 존재하고, 떠난 자들이나 돌아올 자들의 기억 속에 존재하고 있다. 길을 떠난 자가 '집으로' 돌아올 가능성은 과거의 그들 삶의 기억으로부터 비롯되고 있다.[17] 주인공들은 공산주의라는 진리를 찾거나 유토피아 건설 등의 이유가 아니라, '타자의 삶을 느끼고자', 또는 사랑하는 사람과 삶을 공유하고자 집으로 돌아오게 된다. 소설은 여전히 먼 곳에서, 길에서 시작되고 있지만, 이제 주인공들은 목적지를 가지고 있다. 「포투단 강」의 니키타는 아버지와 류바가 기다리는 고향으로 돌아오고, 「귀향」의 주인공 이바노프 대위는 2차 대전이 끝난 후 몸에 익숙해져버린 전쟁터를 떠나 '집으로' 돌아가고 있다.

3. 솔로보프의 플라토노프 읽기

플라토노프의 작품을 영화화하는 작업의 어려움은 얌폴스키가 익히 언급한 바 있다.[18] 대화적 관계에 기초한 근대 장르로서의 소설을 역시 근본적으로는 대화적 서사에 기대고 있는 영화로 재서사하는 작업은 이론적으로 어렵지 않다. 그러나 '인격화되거나 개별화된 화자'가 존재하는 스카즈는 잉여의 시선, 매개자 목소리의 존재로 인해 영화 언어로 옮기기 어려울 수밖에 없다. 게다가 플라토노프의 텍스트에는 레스코프의 작품에서처럼 매개화된 화자가 실재하는 것이 아니라, 소설의 내적 구조와 언어 사용의 면에 스카즈적 요소가 숨겨져 있을 따름이다. 이와 같은 경향은 그러나 후기 플라토노프의 작품에서는 많이 약해진다. 「귀향」의 서사는 이바노프 대위와 그의 아내, 그리고 아이들과의 일상의 대화를 중심으로 이루어져 있다. 영화 「아버지」는 소설의 평이한

17) 플라토노프의 작품에서 기억은 등장인물들이 살아있다는 증거가 되고 있다. 말하자면, 누군가의 기억 속에 존재하는가 아니면 누군가를 기억하는가 하는 두 가지는 생의 동인이자 에너지가 된다. 보차로프는 유사한 맥락에서 플라토노프에게 있어서 기억을 '감추어진 에너지 가운데 하나'로, '삶의 가난한 떨림 가운데 하나'로 보고 있다. С. Бочаров(1994) 참조.

18) М. Ямпольский(1994), 397-399.

재서사로 여겨질 정도로 소설 본연의 대화적 관계를 충실하게 재현한다.[19] 이렇듯, 플라토노프 고유의 '수사(витиеватость)'가 배우들의 대화에 유지되도록 하면서도, '원작 언어의 특수성' 때문에 아주 오랫동안, 그리고 힘들게 시나리오를 썼음을 솔로보프는 고백한다.[20] 그렇다면, 솔로보프는 어떤 방식으로 플라토노프의 수사를 유지하면서 「귀향」을 영화 언어로 재해석할 수 있었는가? 소설 「귀향」은 이바노프 대위가 군에서 제대하여, 집으로 떠나는 것에서 시작된다.

Алексей Алексеевич Иванов, гвардии капитан, убывал из армии по демобилизации. В части, где он прослужил всю войну, Иванова проводили, как и быть должно с сожалением, с любовью, с уважением, с музыкой и вином.[21]

공훈부대 대위인 알렉세이 알렉세예비치 이바노프는 제대 명령을 받고 군대를 떠나는 중이었다. 전쟁 내내 그가 복무했던 부대의 부대원들은 마땅히 그래야 하듯 아쉬움과 사랑, 존경을 담아서 음악과 술과 더불어 그를 배웅했다.

기쁨과 환희 속에서 귀향하는 것이 마땅한 이바노프는 그러나 전쟁 내내 복무했던 부대를 떠나는 것이 탐탁하지 않다. 기차가 오지 않자 폐허가 된 역사에서 더 이상 기다리지 않고 부대로 다시 돌아간 것만 보아도 이를 알 수 있다. 그렇지만 이바노프와 같은 날짜에 귀향하는 마샤는 철도원 막사에서 밤을 새고 이틀을 꼬박 그곳에 앉아 기차를 기다리고 있다.

Это постоянство и терпение означали верность и неизменность женского сердца, - по крайней мере, в отношении вещей и своего дома, куда эта жен-

19) 20년대의 작품, 예를 들면 『체벤구르』를 시나리오로 각색한다면, 대화들을 그대로 유지하는 것은 불가능할 것이다. 영화는 아니지만 연극으로 재서사된 『체벤구르』가 플라토노프의 작가일기에서 발췌한 내용들을 주인공들의 독백 형식으로 그려질 수밖에 없었다는 사실은 20년대와 40년대 플라토노프 서사의 본질적 차이를 보여준다.(도진, 세나토프 연출, 페테르부르크 말르이 극장, 『체벤구르』. 초연 - 1999년 2월 11일)

20) 감독은 두 명의 시나리오 작가가 최소한 스무 번은 시나리오를 고쳐 썼다고 말한다. Е. Салтыкова, "На грани Платонова," www.kultura-portal.ru/tree/cultpaper/article.jsp?number=647&rubric_id=208&crubric_id=1002618&pub_id=752115

21) А. П. Платонов(1985) "Возвращение," *Собрание сочинений в трех томах,* т. 3. М., Советская Россия. с. 207. 이하, 본 논문에서 「귀향」의 텍스트를 인용할 경우, 페이지만 괄호 안에 명기함.

щина, вероятно, возвращалась.(207-8)

이러한 항상성과 참을성은 여자 마음의 정절과 변치 않음을 의미했다. 최소한, 사물과 아마도 그녀가 돌아가고자 하는 자기 집에 있어서만은.

과거에 속하고 있는 사물과 집, 가족에 대한 관계에 있어서는 이바노프보다 마샤가 더 친밀하고 충실한 관계를 지니고 있음이 여기서 언급된다. 이러한 마샤의 성격은 이바노프의 아내 류바가 보여주는 모습과도 상응하는 것으로, 플라토노프가 후기 작품에서 가족과 집이라는 대상에 대한 여성의 관계를 남성들의 그에 대한 관계보다 더 친밀한 것으로 표상하고 있었음을 의미한다.

이바노프는 몇 년을 가족과 떨어져 전쟁터에서 보냈기 때문에 가족이 있는 곳을 타자의 공간으로 인식하고 있다. 만약 「코틀로반」의 보쉐프와 나스챠가 스탈린의 유토피아에서 살아남았더라면, 바로 그렇게 나이 들었을지도 모르는 "이바노프와 마샤는 군대가 없는 지금 마치 자기들이 고아가 된 것처럼 느껴졌다.(Иванов и Маша чувствовали себя сейчас осиротевшими без армии.)"(208) 20년대 말, 새로운 유토피아를 위해서 가족도 집도 없이 고아로 살 수밖에 없었던 그들은 어렵게 형성된 가족이 전쟁으로 인하여 와해되고, 군대라는 유사 가족 집단을 떠나가는 과정을 겪으면서 다시금 '고아감각'을 느낀다. 박탈감을 극복하기 위해서 그들은 동일한 과거의 체험을 공유한 상대방이 필요하다는 것을 절감한다. 이바노프가 마샤에게 키스를 허락해달라고 부탁하는 다음 장면은 둘 사이의 동질성을 확인하고자 하는 의도로 읽을 수 있다.[22]

Он придвинулся к Маше и попросил, чтобы она по-товарищески позволила ему поцеловать ее в щеку.

- Я чуть-чуть, - сказал Иванов, - а то поезд опаздывает, скучно его ожидать.

(...) - Я осторожно, я поверхностно, Маша...Вообразите, что я вам дядя.

- Я вообразила уже... я вообразила, что вы мне папа, а не дядя.

- Вон как... так вы позволите.

- Отцы у дочерей не спрашивают, - засмеялась Маша.(209)

그는 마샤에게 다가가 그녀의 볼에 입 맞출 것을 허락하도록 동지애를 발휘해달라고 부탁했다.

---

22) 플라토노프의 작품에서 키스의 의미는 주로 누군가를 알기 위한 행위이다. 예를 들면 「코틀로반」에서 치클린은 죽은 여인이 예전 자신이 사랑했던 사람이 맞는가를 그녀의 입술에 키스를 하고 나서 확인한다.

"그냥 살짝만 할게요. 기차도 안 오고, 기다리기는 것도 지루하니까" 이바노프가 말했다.

(...) "조심해서, 뺨 위에다 살짝 할 테니, 마샤... 그냥 내가 당신 아저씨라고 상상해 봐요."

"벌써 상상해 본걸요. 난 당신이 아저씨가 아니라 내 아빠라고 상상해봤어요."

"그래요... 그러니 허락한다는 말이죠."

"아버지들은 딸에게 물어보고 키스하진 않죠." 마샤는 웃기 시작했다.

자신을 '아저씨'로 상상해보라는 이바노프의 말이나 그를 '아빠'라고 상상해봤다는 마샤의 언급을 통해서도 알 수 있듯, 이들은 군대에서 형성된 새로운 관계를 가족 관계와 유사한 것으로 인식하고자 한다. 이미 너무나 먼 과거에 속해버린 진짜 가족과 일상의 삶으로 돌아가기 두려운 두 사람의 짧은 일탈은 이렇게 시작되었다. 곧장 집으로 가지 않고 마샤를 따라 그녀의 고향 도시에 내린 이바노프의 행위는 새로운 삶에 대한 호기심이라기보다는 오히려 익숙한 시간을 좀 더 영위하고자 하는 그의 내적 욕망에 충실한 것이었다.

이바노프의 시각에서 주로 이야기되는 소설 도입부는 솔로보프의 영화에서는 다른 방식으로 표현된다. 솔로보프는 작가 특유의 언어적 속성으로 인해 플라토노프의 작품을 영화화하기 힘들다는 것을 고백하면서도, 반면 작품들이 "너무나 영화적이고 너무나 내용이 풍부하기에(настолько кинематографичны, настолько глубоки по своему содержанию)" "그야말로 영상을 위해 창조되었다(просто просятся на экран)"고 언급한다.[23] 이는 '정말 내가 제대로 텍스트를 이해한 것인가?'[24]라는 질문을 영화를 찍는 내내 던져야 될 만큼 「귀향」의 언어가 함축적이고 다의적이며, 반면 그와 같은 어려움이 오히려 여러 종류의 영화적 이미지를 상상 가능케 한다는 것을 의미한다.

영화의 첫 장면은 이바노프를 기다리는 그의 어린 딸 나스챠의 시선으로 처리된다. 나스챠는 마을 회관에서 여인들이 합창하는 모습을 바라보고 있다.

---

23) Даша Дарвина. Санкт-Петербург.ру. saint-petersburg.ru/m/207120/kak_otets_iwana_solowowa_domoy_wozwraschalsya.html 플라토노프의 작품을 영화로 재서사하기 어려운 동시에 너무나 영화적이라는 감독의 말은 플라토노프의 후기 소설시학의 특수성을 설명해주는 동시에, 소쿠로프의 영화시학에 대해 언급했던 얌폴스키의 견해와도 유사하다.

24) Елена Салтыкова, "На грани Платонова," www.kultura-portal.ru/tree/cultpaper/article.jsp?number=647&rubric_id=208&crubric_id=1002618&pub_id=752115

남자들이 전쟁터에 가버리고 여인들만 남은 마을 회관 무대에서 그들은 구슬픈 노래를 부른다. 무대의 뒤쪽 벽에는 마을에 남은 유일한 남편이자 아버지인 스탈린의 초상이 걸려 있다. 이 장면은 바로 참혹한 전쟁터의 모습으로 바뀐다. 영화 내내 감독이 보여주는 전쟁터의 영상에는 양떼가 등장한다. 탱크와 총으로 무장한 병사들의 앞으로 양떼들의 무리가 지나가는 장면은 영화의 시작부에서도, 그리고 집으로 돌아온 이바노프의 꿈속에서도 반복된다. 이후 카메라는 제대 명령 서류를 받는 이바노프 대위의 모습과, 함께 차를 타고 가면서 그를 떠들썩하게 배웅하는 동료들의 모습을 보여준다. 이바노프는 수첩에서 아내와 아이들의 모습이 담긴 사진을 꺼내보고, 카메라는 같은 사진이 걸린 고향 집의 벽을 번갈아 보여주고 있다.

소설이 이바노프만을 따라다니면서 그의 우울한 '귀향'의 과정을 보여주는 단선적 시점에서 시작되고 있다면, 영화는 이바노프와 가족을 교차하여 보여주면서, 전쟁터에서만이 아니라 그를 기다리는 고향에서도 전쟁이 치러지고 있음을, 그리고 고요한 그들의 전쟁이야 말로 더 참혹할 수도 있다는 것을 이바노프 아내, 류바의 텅 빈 눈동자와 여윈 모습을 통해서 보여준다.

마샤와의 만남을 묘사할 때 소설에서는 이미 익숙해진 세계, 과거에 대한 기억을 공유하는 동지애적 사랑이 강조되고 있었다면, 솔로보프는 여기에 성적인 뉘앙스를 가미한다. "어떻게 평범한 시민으로 살아야 할지" 잊어버린 소녀 마샤는 전선에서 동료 병사의 아이를 임신한 상태다. "기차를 기다리기 지루해서" 뺨에 살짝 키스하도록 동지애를 발휘해 달라는 이바노프의 말은 영화에서는 다음과 같은 식으로 표현된다.

Иванов: Машенька, можно я вас поцелую? чуть-чуть. Я бы даже сказал по-верхностно...А? Поезд опаздывает...

Маша: Только потому что поезд опаздывает?

Иванов: Поезд опаздывает раз, холодно два, грустную вы мне тут историю рассказывали, а я грустить не хочу. Люблю быть счастливым!

이바노프: 마센카, 당신께 키스해도 될까요? 살짝요. 그냥 뺨 위에만, 네? 기차도 오질 않고....

마샤: 그냥 기차가 오지 않기 때문에요?

이바노프: 첫째는 기차가 안와서이고, 둘째는 추워서요. 당신이 내게 슬픈 이야기를 해줬는데, 우울해지긴 싫어요. 난 행복한 게 좋아요!

플라토노프의 언어를 영화로 옮긴 이 부분은 슬프고도 진지하지만, 마샤도

이바노프도, 그리고 '화면을 보는 모든 사람들'도 웃는다.[25] 무작정 그녀를 따라 기차를 내렸던 소설에서와 달리 이바노프는 그녀를 위해 뱃속 아이 아버지의 역할을 해주기로 자처하면서 마샤의 고향 마을에서 기차를 내린다. 감독의 상상력 과잉이나 대중적 재미를 위한 영화적 각색이라 볼 수도 있는 이 장면은, 그러나 플라토노프가 원작에서 이야기하고자 하는 가장 중요한 테마 중 하나인 '정절(верность)'과 '변치 않는 마음(неизменность)'을 강조하기 위한 것으로, 전체적 논리의 구조에서도 상당한 타당성을 지니고 있다. 플라토노프가 「이바노프 가족」이라는 가제로 쓰고자 했던 시나리오 메모에서 나타나듯, 원래 작가는 이 단편에 보다 더 구체적이고 사실적인 사건들을 포함시키려 했다.[26] 메모에는 후방에서 남편을 기다리는 아내의 부정과 역시 야전병원에서 간호사와 또 다른 사랑을 나누게 되는 이바노프의 이야기가 전개된다. 귀향 이후 알게 된 아내의 짧은 부정을 용서할 수 없는 이바노프도 전선에서 역시 아내를 배반했던 것이다.[27] 그 과정을 극복하고 이전보다 더 공고해진 가족이 '생산된다'는 것, 즉 '가족의 파멸과 구원'이 시나리오의 주된 테마였다. 시나리오에서 플라토노프가 강조하고자 했던 것이 바로 배우자의 배신과 같은 외적 사건을 극복 가능하게 하는 내적 '정절'의 의미에 대한 것인데, 플라토노프가 소설에서는 제시하지 않은 수수께끼와도 같은 '잃어버린 이틀'을 솔로보프는 거의 유사한 맥락에서 복원하고 있다.

---

25) Даша Дарвина. Санкт-Петербург.ру. saint-petersburg.ru/m/207120/kak_otets_iwana_solowowa_domoy_wozwraschalsya.html

26) 솔로보프 감독이나, 이 단편을 영상화하고자 제안한 구시코프가 플라토노프의 메모 「"이바노프 가족"이라는 가제의 시나리오 요약문(Краткое изложение темы кино сценария с условным названием "Семья Иванова")」을 읽었을 가능성은 별로 없는 것 같다. 감독은 이 메모에 대한 별도의 언급 없이 이바노프가 마샤와 보낸 이틀의 복원은 순수하게 자신의 해석이라 말하고 있다(Соловов о фильме. http://www.otets.ru/html.1).

27) 영화 시작부분 이바노프가 제대할 때, 그가 한 동료 여군과 힘들게 이별하는 장면이 나온다. 이는 '본능적으로 끌리는' 마샤 이외에도 그에게 '전선의 여자친구(фронтовая подруга)'가 있었음을 암시해 주고 있다. 결국, 영화의 말미에 아내의 부정을 비난하는 이바노프가 전쟁이라는 극단적 상황에 처했었다는 이유만으로 스스로에 대해서는 관대할 수 있는가에 대한 질문을 감독은 미리 던져주고 있다.

4. 내밀한 기억의 물질: 이바노프 가족의 '잃어버린 시간을 찾아서'

베르그송이 말한 바와 같이, 인간의 기억이 살아있는 한, 과거는 존재하지 않는 것이 아니라, 물질로 존재하고 있는 어떠한 것이다. 다만 인간의 "감각이 그를 되찾지 않는 한 어떠한 내부 공간에 갇혀 있을 따름"이다.[28] 이를 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』의 주인공 마르셀의 언어로 옮긴다면, 기억을 매개로 하여 찾는 과거의 진실은 '자신 속에' 있는 것이며, 그 '진실을 눈뜨게' 하는 것은 인간의 감각이라 할 수 있다.[29] 이와 같은 과거와 기억에 대한 표상은 플라토노프에게 있어서도 낯선 것이 아니었다. 예를 들면, 「코틀로반」의 소녀 나스챠는 죽어가는 엄마를 "머리 속에 기억할 것(помнить в голове)"라고 말하는데, 이는 추상과 구체를 변별하지 못하는 유아기적 사유의 특성으로도 볼 수 있지만, 플라토노프에게 있어서 기억의 '물질성(вещественность)'을 가장 적절히 표현한 말이기도 하다. '기억하다(помнить)'라는 표현에 필요 없는 '머리 속에(в голове)'라는 잉여의 말을 부가한 것은 플라토노프 특유의 추상과 구체에 대한 경계이월적 표상을 드러낸다.[30] 이와 같은 표현은 비단 기억에 한정된 것만은 아니었다. 유명한 '존재의 물질(вещество существования)'라는 표현에서도 볼 수 있듯이 플라토노프의 주인공들은 자주 같은 층위에 올 수 없는 말들을 하나의 은유적 표현으로 결합시켰다. 예를 들면, '의혹을 품은 마카르'가 '당의 노선'을 찾기 위해 모스크바로 가는 것, 또는 「코틀로반」에서 사프로노프가 나스챠를 '실질적 사회주의(фактический социализм)', 혹은 '창조의 물질(вещество создания)'이라고 명명하는 것은 지적 능력이 떨어지는 사람의 사물 인식방법인 동시에 물질과 정신의 이분법적 경계를 넘나드는 플라토노프 초기 철학적 사유법과 본질적으로 맞닿아 있다. 그러므로 플라토노프에게 '은유(метафора)'는 용어의 본래 의미 그대로 '변신(метаморфоза)'의 원칙에 가장 가깝다고 할 수 있다. 비유의 대상이 '현실에서

28) 앙리 베르그송(2005)

29) 마르셀 프루스트(1998), 67.

30) '머리 속에서 생각하다(думать в голове)', '생각 속에서 알다(знать в уме)'와 같은 표현들은 말하고자 하는 것을 두 번씩 강조해주는 잉여적 말하기, 또는 강박적 말하기의 유형으로 볼 수도 있다. 다른 한편으로 이는 '생각하다'나 '알다'와 같은 추상적 단어들을 구체적인 것으로 '변신'시키고자 하는 작가의 의도와도 연관이 있다. 강박적 말하기에 대해서는 윤영순(2007) 참조.

변신'하는 것을 기대하는 고대적 사유 방식이 바로 플라토노프 작품에서 기억이나 삶, 존재 등이 '물질(вещество)'로 또는 '재료(материя)'로 표현될 수 있는 근거가 된다.[31]

이와 같은 추상과 구체, 물질과 정신에 대한 경계이월적 사유는 「귀향」에서 이바노프가 기억을 찾아가는 과정을 통해서 실현되고 있다. 가족들이 존재하고 있는 공간으로 돌아온 이바노프는 낯선 시선으로 그들을 바라본다. 여위고 늙어버린 아내와 겨우 열두 살 나이에 애늙은이가 되어버린 아들 페트루쉬카, 그리고 너무 어릴 때 떠나버린 아버지를 기억하지 못한 채 두려워하는 시선으로 바라보는 딸 나스챠,[32] 이들은 이바노프에게 군 동료들보다 더 먼 존재들이고, 이바노프 역시 이들에게 낯설긴 마찬가지이다. "정신 차려, 이 사람은 우리 아버지라고. 우리를 낳아준 사람이야!(Опомнишь, кому я говорю! Это отец наш, он нам родня!)"라며 나스챠를 꾸짖는 페트루쉬카의 말은 바로 어머니와 자신에게 향하는 말이기도 하다.

육체적 귀향은 이루어졌지만 진정한 의미에서의 가족의 만남과 화해는 쉽게 이루어지지 않는다. 영화에서 이는 엄마를 포옹하는 아버지를 때리면서 도망 다니는 딸의 모습과 아버지가 돌아왔음에도 불구하고 여전히 가장의 역할을 하고 있는 페트루쉬카를 통해 구체화된다. 그렇다면 그들의 '몸속에 살고 있는' 공통의 삶에 대한 과거를 현재화해주는 매개체, 기억의 물질화를 촉발해줄 수 있는 것은 무엇인가? 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나오는 유명한 장면,[33] 프티트 마들렌과 홍차의 맛이 주인공을 콩브레로 데려다주고, 잃어버린 시간을 찾게 되는 단초가 되고 있음을 기억해보자. 이와 같은 매개물을 통하여 하여 찾는 기억, 진실은 '자신 속에' 있으며, '진실을 눈뜨

31) 자세한 것은 С. Бочаров(1994:18) 참조.

32) 이 장면은 일리야 레핀의 그림 「아무도 기다리지 않았다(Не ждали)」의 20세기적 변형이라고 해도 좋을 정도로 유사하다. 러시아에서 '결절의 역사'는 20세기에도 계속 반복된다.

33) 『잃어버린 시간을 찾아서』에 드러나고 있는 기억에 대한 프루스트의 표상은 베르그송과 거의 유사하다. "우리의 과거도 그와 마찬가지이다. 과거의 환기는 억지로 그것을 구하려고 해도 헛수고요., 지성의 온갖 노력도 소용없다. 과거는 지성의 영역 밖, 그 힘이 미치지 못하는 곳에, 우리가 꿈에도 생각지 못했던 어떤 물질적인 대상 안에(또는 물질적인 대상이 우리에게 주는 감각 안에) 숨어있다. 이러한 대상을, 우리가 죽기 전에 만나거나 만나지 못하거나 하는 것은 우연에 달려있다."(마르셀 프루스트 1998:65).

게'[34]할 수 있는 것은 미각이나 후각, 시각이나 청각 등의 감각이다.

소설에서 이바노프가 고향 집에서 과거의 기억들을 살려내는 단초가 되는 것 역시 감각과 연관이 있는데, 소설에서는 특히 후각적인 것이 강조된다. 예를 들면 다음과 같은 장면이다.

> Он дышал устоявшимся родным запахом дома, тлением дерева, теплом от тела своих детей, гарью на печной загнетке. Этот запах был таким же и прежде, четыре года тому назад, и он не рассеялся и не изменился без него. Нигде Иванов не ощущал этого запаха, хотя он бывал за войну по разным странам в сотнях жилищ; там пахло иным духом, в котором, однако, не было свойства родного дома.(212)
>
> 그는 변함없는 집안의 냄새들인 희미한 나무 냄새, 아이들 몸의 온기, 페치카의 재 냄새 등을 들이마셨다. 이 냄새들은 4년 전과 마찬가지였고, 그가 없는 사이 사라지지도 변하지도 않았다. 다른 어디서도 이바노프는 이 냄새들을 느껴보지 못했다. 비록 그가 전시에 여러 나라, 수많은 장소들을 돌아다녔음에도 그곳들에서는 고향집과는 다른 냄새가 났다.

귀향의 과정을 묘사함에 있어서 뿐만 아니라 소설의 첫 부분에서부터 플라토노프는 이와 같은 '감각의 물질'에 주목하고 있다. 예를 들면, 이바노프가 우연히 만난 마샤에게 끌렸던 것도 그녀의 머리카락 냄새 때문이었다.

> Позже Иванов признавался себе, что волосы Маши пахнут, как осенние павшие листья в лесу, и он не мог их никогда забыть....(209)
>
> 이후 이바노프는 마샤의 머리카락에서 가을 숲의 낙엽 냄새가 난다고, 영원히 잊지 못할 거라고 생각했다.

마샤를 영원히 잊지 못하리라는 이바노프의 내적 독백은 영화에서 두 사람이 이별할 때 다음과 같이 직접적으로 표현된다.

> Иванов: Я, Маша, вечно буду помнить вас!
>
> Маша: Зачем вы меня помните вечно, этого не надо. Вы все равно меня забудете!
>
> Иванов: Дорогая Маша! Ну где вы раньше были, почему я вас не встретил давным давно до войны?
>
> 이바노프: 마샤, 난 영원히 당신을 기억할 거요!
>
> 마샤: 뭣 때문에 저를 영원히 기억하세요, 그럴 필요 없어요. 어쨌든, 저를

34) 마르셀 프루스트(1998), 67.

잊으실 거예요!
이바노프: 마샤, 이전에 당신은 어디에 있었소? 왜 나는 오래 전, 전쟁이 있기 전에 당신을 만나지 못했던 걸까요?

마샤의 머리카락에서 자연, 열린 공간의 냄새를 맡으며, 그녀를 영원히 잊지 못하리라는 이바노프의 고백은 그의 귀향이 쉽지 않을 것임을, 그리고 그가 전쟁을 영원히 잊지 못할 것임을 의미한다. 마샤에게서 나는 '가을 숲의 냄새'는 돌아가야 할 집의 안정된 공기와 따스함과는 거리가 먼, 서늘한 전쟁터의 냄새이면서 자유의 냄새이다. 그와 더불어 그녀를 영원히 기억하겠노라는 이바노프의 말은 타자에게 생명을 부여하는 플라토노프 특유의 수사법이기도 하다.[35] 그런데 마샤가 이바노프로부터 맡는 냄새는 그와는 다른 따스함, 불과 연관된 것이다.

От него сильно пахло табаком, сухим поджаренным хлебом, немного вином, - теми чистыми веществами, которые произошли из огня или сами могут родить огонь. Похоже было, что Иванов только и питался табаком, сухарьями, пивом и вином.(209)
그(이바노프)에게서는 담배, 구운 마른 빵, 그리고 약간의 포도주, 즉 불이 만들어 내었거나 아니면 스스로가 불을 만들어 낼 수도 있는 그런 순수한 물질들의 냄새가 강하게 풍겼다. 마치 이바노프가 담배와 마른 빵, 맥주와 포도주만 먹고 사는 것 같았다.

이바노프에게서 느껴지는 '불'의 이미지는 프로메테우스의 불을 연상시키는 구원자로서의 아버지상을 제시해준다. 전쟁으로 부모를 잃은 마샤는 이 냄새를 통하여 본능적으로 이바노프가 가정, 따스함, 불을 의미하는 존재임을 알아차리는 것이다. 집으로 돌아온 이바노프는 가정의 따스함을 감각하면서도, 그리고 집의 냄새를 통하여 과거를 현재로 살려내고자 하면서도 다시 한번 마샤의 향기를 기억해 내려 애쓴다. 그렇지만 이제 마샤의 머리카락 냄새를 기억하는 과정은 이미 감각으로 인해서 촉발될 수 있는 '비자발적인 기억'이 아니라, 자발적이고 의지적인 지각의 노력이다.[36]

---

35) 예를 들면 Бочаров(1994)를 보라.

36) 질 들뢰즈(1997), 88. '비자발적 기억'의 중요성에 대해서는 들뢰즈의 다음의 말을 참조. "'비자발적인 기억'은 어떤 층위에서 도입되는가? 이 기억은 아주 특별한 종류의 기호들, 곧 감각적 기호들과 관련해서만 작용한다는 점을 주목해야 한다. 우

Иванов вспомнил еще запах Маши, как пахли ее волосы; но они пахли лесною листвой, незнакомой заросшей дорогой, не домом, а снова тревожной жизнью.(212)

이바노프는 다시 마샤의 냄새를, 그녀의 머리카락에서 풍기던 냄새를 떠올렸다. 그녀의 머리에서는 숲의 나뭇잎의 냄새가, 풀이 무성한 낯선 길의 냄새가, 집이 아니라, 불안한 삶의 냄새가 풍겼다.

이처럼 플라토노프는 잠재적 상태, 또는 무의식 상태로 보존된 '순수기억'을 깨우는 것, 그리고 우리가 이를 채택하여 현재에 포착되도록 하는 매개체로 후각을 선택한다. 순수기억은 현재적 표상과는 근본적으로 다르기 때문에 마치 '빛 아래서 어둠을 찾으러 가는 것'이 불가능하듯이 현재 속에서는 결코 포착되지 않기 때문'이다.[37] 그리하여 감각(여기서는 후각)을 매개로 한 삶의 기억은 점차로 선별된 형태로 주인공의 머릿속으로 들어오게 된다.

한편, 소설에서 주로 후각에 기대고 있는 과거로의 연결 고리, 기억을 이끌어내는 매개체는 영화에서는 이미지로 대체된다. 영화의 이미지는 시간의 지속 속에 안주하려는 '현재적 주체에게 '현재'라는 고정점으로만 수렴되지 않는 '시간과 더불어 사유하는 의식', 시간-이미지를 가능케 할 수 있다. 바로 이러한 시간-이미지야말로 주체의 안과 밖, 과거와 미래, 삶과 죽음을 서로 섞이게 하면서 삶 전체를 사유하게 하는 힘으로 드러난다.[38]

소설에서 묘사된 후각을 매개로 한 귀향의 과정, 즉 고향집과 과거의 삶에 익숙해지는 과정, 과거의 기억을 현재의 삶으로 가져오는 과정과 잠시 마샤의 냄새를 되새김으로 '낯선 길'과 '불안한 삶'을 떠올리려던 이바노프의 시도는 영화언어로 번역된다. 솔로보프는 익숙해진 것들을 감각하려고 하는 이바노프의 시선을 따라다니면서 가족사진과 시계 벽난로 등을 보여주거나 짧은 꿈과

리는 어떤 감각적 성질을 기호로서 이해한다. 또 우리는 우리에게 그 기호가 숨기고 있는 의미를 찾으라고 강요하는 어떤 명령을 느낀다. 이때 그 기호는 비자발적인 기억이 활동하도록 직접적으로 자극하고, 비자발적인 기억은 우리를 그 기호의 의미로 인도해 준다."

37) '과거는 본질적으로 잠재적이어서, 그것이 어둠으로부터 빛으로 솟아나오면서 현재적 이미지로 피어나는 운동을 우리가 따르고 채택할 때'만 우리에게 포착될 수 있다. 앙리 베르그송(2005:150, 278) 참조. 베르그송에게 있어서 '순수 기억'은 프루스트에게 있어서의 '비자발적 기억'과 유사한 것으로 이해될 수 있다.

38) 김명주(2007), 244-273.

상상이라는 형태로 이를 제시해 준다. 이바노프가 눈을 감자, 젊은 날의 아름다운 아내가 흰색 드레스를 입고 그에게 뛰어오는 모습이 보인다. 그러나 현실의 아내는 벽돌공장에서 일하는 늙고 여윈 모습이다. 아내가 파이를 만들고 있는 사이, 이바노프는 꿈속에서 아내 대신 젊은 마샤의 모습을 보게 되고 현실에서 다가오는 자신의 아내를 마샤라고 부른다. 이렇듯 이바노프의 '기억의 물질'들은 관객들이 함께 감각할 수 있는 시각적인 것으로 대체되고, 과거와 현재를 넘나들며 기억을 되살리는 과정의 힘겨움, 다가올 미래에 대한 이바노프의 두려움은 얼음 속에서 눈을 깜빡이는 물고기의 형상, 폭격으로 텅 빈 집과 그 속에서 무심히 뛰어노는 아이들의 모습, 총탄이 쏟아지는 전쟁터와 양떼에 대한 꿈과 같은 장면 속에 나타나고 있다. 과거와 미래의 뒤섞임, 전쟁에서 접했던 죽음의 공포와 가족과의 삶에 대한 이바노프의 두려움은 이와 같은 '시간-이미지'를 통해 관객과 공유된다.

전쟁으로 인해 기형화된 가족들의 관계를 되돌리는 것, 진정한 의미에서의 귀향은 이바노프 혼자만의 몫이라고 할 수는 없다. 다만 가족에게 '아버지'라는 존재가 부재함으로 인해 발생했던 문제들을 해결하기 위해서는 이바노프의 '귀향'이 우선되어야 할 따름이다. 이바노프의 과제는 혼자서 '비자발적 기억'을 통해 과거를 되살리는 수동적 작업을 넘어서서 아내의 부정을 극복하는 것, 아이들의 아픔을 이해하는 능동적이고 '자발적인 것'이 되어야 한다. 그렇지만 "이바노프는 자신이 없는 동안 그의 가족이 살아냈던 그 삶을 정확하게는 알 수 없었다.(Иванов не знал в точности той жизни, которой без него его семья.)" 이바노프에게 남은 몫은 자신이 부재했던 시간 동안의 가족의 삶을 재구성하는 것, 그리고 그들의 아픔에 대한 감각을 느끼는 것이다. 자신뿐만 아니라 타자의 '삶 전체를 사유'할 수 있게 해주는 상상력의 복원은 기억을 찾는 혼자만의 과정보다도 더 힘든 것일 수밖에 없다. 그렇기에 아내에게 다른 남자가 있었을지도 모른다는 것을 알게 된 이바노프는 모든 것을 충분히 이해할 수 있음에도 그녀를 비난한다. 아이들을 찾아와서 몸만 녹이고 갔다는 가족을 잃은 상이군인 세묜과 또 다른 남자와의 관계를 추궁하는 그에게 아내는 말한다.

Душа моя потянула к нему, потому что она умирала, а когда он стал близким, совсем близким, я была равнодушной, я думала в ту минуту о своих домашних заботах и пожалела, что позволила ему быть близким. Я поняла, что

только с тобою я могу быть спокойной, счастливой,(и с тобою отдохну, когда ты будешь близко.) (223)

내 영혼은 죽어가고 있었기에 그에게 끌렸어요. 그렇지만 그 사람이 가깝게 되었을 때, 아주 가까워졌을 땐 난 냉담했죠. 나는 그 순간 집안일에 대해서 생각했고, 그가 가까워지도록 허락한 걸 후회했어요. 당신과 함께만이 난 편안하고 행복할 수 있고, 당신이 가까이 있을 때, 함께 쉴 수 있다는 것을 알았어요.

이와 같은 류바의 말은 영화에서도 그대로 반복되면서 다음과 같이 이어진다.

Люба: Живи с нами, Алёша... у нас хорошо будет...
Иванов: Сколько раз ты с ним встречалась, когда вы были близко?
Люба: Один только раз, больше никогда не было. Сколько нужно?
류바: 우리랑 함께 살아요, 알료사... 우린 잘 살 거예요.
이바노프: 가까워지고 나서 몇 번이나 그자와 만났소?
류바: 한 번 밖에요. 그리곤 한 번도 안 만났어요. 얼마나 만났겠어요?

함께할 미래에 대한 류바의 낙관적 전망('우린 잘살 거예요')은 「포투단 강」의 말미에 집으로 돌아온 니키타가 "나는 이미 당신과 함께 행복한 것에 익숙해졌소.(я уже привык быть счастливым с тобой.)"[39]라고 아내에게 하는 말과 유사한 맥락에서 이해될 수 있다. 타자와 함께 행복한 것에 '익숙해지기' 위해서 니키타에게 자신을 버리는 과정, 그 자리를 타자로 대체하는 죽음과도 같은 고통이 선행되었어야 했다면, 이바노프가 아내와 아이들을 받아들이고 함께 행복하기 위해서도 역시 그에 상응하는 과정과 계기가 필요할 수밖에 없다.

А то, что Люба стала близкой к своему Семену или Евсею потому, что жить

39) А. П. Платонов(1985) "Река Потудань," *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 3. М.: Советская Россия, с. 204. 니키타가 아내 류바에게 되돌아가고 그녀와 함께 있는 것, 또는 그녀와의 육체적 사랑이 가능케 되는 것을 '참아낼 수' 있고, 행복해질 수 있기 위해서는 포투단 강에 빠져 죽을 뻔하고, 말을 잃어버리는 죽음에 가까운 고통의 과정이 선행했었음을 상기해보자. 실제 보로네쉬 유역에 포투단 강이 존재하지만, по-ту-дань이라는 명칭은 말 그대로 저쪽, 또 다른 세상(потусторонность), 죽음의 공간이라는 의미로도 이해 할 수 있다.

ей было трудно, что нужда и тоска мучила ее, так это не оправдание, это подтверждение ее чувства. Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чем не нуждался и не тосковал, он никогда не полюбил бы другого человека. (228)

류바가 자신의 세묜인지 예브세인지와 가까워졌다는 것은 그녀가 살기 힘들었고, 필요와 그리움에 그녀가 괴로워했다는 것이다. 사실 이것은 변명이 아니라 그녀의 감정을 확실히 보여주는 것이다. 모든 사랑은 필요와 그리움에서 시작된다. 사람이 아무런 부족함도 느끼지 못하고 외로워하지 않는다면 결코 다른 사람을 사랑할 수 없다.

이바노프는 아내의 부정이 진정한 의미에서의 부정이 아니었음을 알고 있다. 왜냐하면, 아내가 무언가에 대한 '필요와 그리움(нужда и тоска)' 때문에 아파했기에, 그리고 그것은 바로 이바노프 자신의 부재 때문이었기에 그녀는 다른 사람과 가까워질 수밖에 없었다. 세묜이 그녀를 사랑했느냐는 이바노프의 질문에 "아마도 사랑한 것 같아도. 그 사람도 누군가를 사랑해야만 했으니까요.(Наверное любил....ему кого-нибудь надо любить.)"라는 류바의 대답 역시 그와 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 1920년대 남자들만의 반쪽의 유토피아와 1930년대 「포투단 강」에서의 육체적 사랑과 정신적 사랑의 결렬에 대해 고뇌하던 시기를 거쳐 플라토노프의 사랑에 대한 표상은 이 작품에 와서야 온전한 것이 된다. 나의 '필요와 그리움'을 타자에 대한 사랑의 '기원'으로 보는 이바노프의 표상은 '자기애의 울타리'를 벗겨내고 그 곳에 타자를 자리 잡게 하기 위한 필연적 전제가 되어야 한다.

참혹한 전쟁의 체험이후 과거 삶으로 돌아가는 과정이 자신에게만 유독 힘든 것이라고 생각한 이바노프가 아내를 이해하고, 아이들의 아픔을 자기의 것으로 느끼는 것은 소설과 영화 모두 마지막 순간에 발생한다. 그것은 '자연의 냄새가 났던 머리카락'을 지닌 마샤에게 돌아가려고 기차를 탔던 그가 넘어지면서도 기차를 따라 뛰어오는 두 아이를 바라보는 순간이었다. 아이들이 애처로워서 제대로 바라보지도 못하고 눈을 감는 순간, 그는 '뜨거운 감각'을 느낀다.

И сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно прибилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием.(229)

그리고 그는 심장이 얼마나 뜨거워졌는가를 느꼈다. 마치 평생 그의 가슴 속에 갇혀서 지친 채 오랫동안 헛되이 뛰고 있던 심장이 지금에 와서야 따스함과 전율로 그의 모든 존재를 채우고 자유를 찾아 밖으로 뛰쳐나오는 듯했다.

혼자만의 세계에 침잠되어 자신의 아픔만을 감각하던 이바노프의 수동성은 이 순간에 극복된다. '이전에 알았던 모든 것' - 즉 가족이 공유했던 시간과 과거의 삶으로 다가가는 과정이 자신뿐만 아니라 아내와 아이들에게도 힘겨운 것임을, 그리고 아픔의 감각이 자신만의 것이 아님을 체험하게 된다. 그의 '자기애의 울타리' 밖에 존재하던 '타자의 삶'이 자유를 찾아 밖으로 뛰쳐나온 그의 '헐벗은 심장'과 접촉함으로써 말이다.

Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем.(229)

그는 갑자기 이전에 알았던 모든 것을 훨씬 더 정확하고 사실적으로 알아차렸다. 이전에 그는 타자의 삶을 자기애와 자신의 이익이라는 울타리를 통해서만 느꼈다. 그런데 지금 갑자기 헐벗은 심장으로 그것을(타자의 삶을) 접촉했다.

여기에서 '자기애와 자신의 이익이라는 울타리'는 위에서 언급했던 플라토노프 특유의 메타포라 할 수 있다. 이바노프가 기억을 되찾고 타자에게 다가가는 것을 막고 있던 '물질'로서 '울타리(преграда)'가 언급됨으로써 기억이라는 추상명사의 '물질성'이 강조되는 것이다. 그런 맥락에서 이 표현은 위에서 언급했던 '변신'으로서의 플라토노프의 메타포를 보여주는 예라 할 수 있다. 그리하여 물리적인 장애물이 제거된 이후의 '헐벗은 심장'이라는 표현 역시 은유가 아니라 말 그대로 실제적 상황으로 인식될 수 있는 것이다.[40]

기억을 되찾는 과정, 존재하고 있는 과거를 되살리는 과정은 그 자체로 목적일 수 없다. 중요한 것은 프루스트에게 있어서와 마찬가지로 플라토노프에게 있어서도 과거를 되살리는 과정이 바로 '배움'의 과정이며, 이 잃어버린 시간을 찾는 과정이 '미래를 향하고 있다는 점'[41] 이다. 플라토노프에게 있어 미래는 전후 소비에트 사회에서 평범한 가족이 영위하는 일상적 삶의 모습이다.

---

40) С. Бочаров(1994), 18.

41) 질 들뢰즈(1997), 23, 53.

이와 같이 '새로운 형태'의 가족의 탄생에 대해서 플라토노프는 그것이 "단순한 전쟁의 결과로만 얻어진 것이 아니라 가치 있는 인간 심장의 고뇌와 노력으로 획득된 것(Но это не просто обретено в результате войны, это завоевано мучением и напряжением достойных человеческих сердец."[42]이라고 말하고 있다. 비록 평범해 보일지라도 그의 주인공들이 이러한 형태의 가족으로 탄생하기 위해서는 최소한 20년 가까운 세월이 필요했던 것이다.[43]

5. 「아버지」의 오랜 「귀향」에 대한 에필로그

1940년대 중반 플라토노프는 「귀향」의 표현대로 '헐벗은 심장'으로 타자의 삶을 감각하는 방식으로서의 소통을 추구하게 된다. 이와 같은 작가의 언어는 그렇지만 '위대한 조국 전쟁'의 영웅적인 군인들이 '벨라루스 역으로 당당하게 귀향하는' 모습을 묘사하기 급급했던 당시의 문학 현실에서는 받아들여지기 힘든 것이었다. 집으로 곧바로 돌아가지 못하는 우유부단한 이바노프의 모습은 반동적인 주인공들보다도 더 용서받기 힘든 것이었으며, 갈등하는 아버지의 형상은 전후 소비에트가 요구하는 새로운 인간상이 될 수 없었다. 그래서 예르밀로프는 소설을 '저주받을 단편'으로, 이바노프를 '후안무치한 아버지'로 맹렬히 비난했던 것이다. 그렇지만 20여년 가까운 시간이 흐른 다음 비평가는 자신의 말을 스스로 거두어들인다. 1964년 "당신의 비평 중에서 실수라고 여겨지거나 지워버리고 싶은 것이 있습니까?" 라는 레빈의 질문에 예르밀로프는 '플라토노프의 저주 받을 단편'이라고 답한다. "나는 플라토노프의 독특한 예술세계로 들어갈 수 없었습니다. 그만의 남다른 시적 언어를 듣고, 인간에 대한 그의 슬픔, 그의 기쁨을 들을 줄 몰랐습니다. 삶과 예술이 지니는 현실적 복잡성과는 거리가 먼 잣대로 나는 그의 작품에 접근했던 겁니다."[44]라고

---

42) А. П. Платонов(1994), 455.

43) 이것은 기형적이고 온전하지 못했던 플라토노프의 주인공들이 평범한 생활인으로 태어나는데 걸린 시간이다. 한편 소설에서 드러나고 있는 가족 화해의 시간은 "나는 4년이 걸려서 당신에게 왔소.(я шел четыре года к тебе)", "나는 전쟁 내내 당신을 기다렸어요.(Я тебя ждала всю войну.)"라는 이바노프와 류바의 연극 대사가 잘 보여주고 있다. 이는 그와 그녀의 긴 귀향의 과정을 상징적으로 나타낸다. 출처: 모스크바 예술극장 홈페이지(www.mxat.ru/performance/ivanovfamily/).

스스로를 비판했다.

러시아에서 2차 대전은 그야말로 세계 구원의 자랑스러운 역사로 해석된다. 해마다 5월이면 영웅적 승리, 비극적 희생 등을 낭만적 주조로 그려낸 영화들로 이를 회고해 왔다. 그러나 2007년 5월 솔로보프는 평범한 인간이 전쟁에서 겪은 영혼의 상처와 그를 치유하고 극복하여 과거의 삶으로 돌아가는 과정을 그린 작가로서 플라토노프에 주목하며 그를 포스트 소비에트 독자들과 조우하게 했다. 왜 이 작품이 여전히 유효한가에 대해서 감독은 스스로 독자의 입장에서 말하고 있다. 바로 플라토노프는 자신의 작품에서 인간이 자기 '스스로를 획득하는 결절의 순간을 묘사'하고 있으며, '러시아의 역사는 현대사를 포함해서, 그 자체로, 결절의 역사'라 할 수 있기 때문이다.[45] 말하자면, 소설은 2차 대전 당시 한 군인의 단순한 귀향 이야기로 그치는 것이 아니라, 기억의 복원을 통한 한 인간의 평화로운 삶과 과거로의 회귀, 그리고 자신에 대한 사랑을 극복하며 타자의 삶으로 다가가는 과정에 대한 것인데, 이와 같은 상황을 강제하는 '결절의 순간'들은 오늘날에도 여전히 존재하고 있기 때문이다.

---

44) Н. В. Корниенко(1994б), 475.

45) "Соловов о фильме"(http://www.otets.ru/html.1)

참고문헌

1차자료

Платонов, А. П.(1985) *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 2, 3. М., Советская Россия.

Платонов, А. П.(2004) *Сочинения*, Т. 1, М., Наследие.

Платонов, А. П.(1994) Краткое изложение темы киносценария с условным названием "Семья Иванова", *Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии*, М., Современный писатель.

Соловов, И.(2007) *Отец, Ментор Синема.*(Фильм)

2차자료

김명주(2007) 「이미지, 시간, 탈영토화의 사유」, 『들뢰즈 사상의 분화』, 소운서원 엮음, 그린비.

들뢰즈, 질(1997) 『프루스트와 기호들』, 서동욱, 이충민 역, 민음사.

들뢰즈, 질(2002) 『시네마 1, 운동-이미지』, 유진상 역, 시각과 언어.

베르그송, 앙리(2005) 『물질과 기억』, 박종원 역. 아카넷.

윤영순(2007) 「강박적 말하기: 플라토노프의 1920년대 창작을 중심으로」, 『노어노문학』, 제19권 제2호, 283-308쪽.

프루스트, 마르셀(1998) 『잃어버린 시간을 찾아서, 스완네 집쪽으로 1』, 김창석 역, 국일미디어.

Агеносов, В.(1989) *Советский философский роман,* М., Прометей.

Бочаров, С.(1994) "Вещество существования," *Андрей Плаионов - Мир творчества,* М., Современный писатель.

Ермилов, В.(1947) "Клеветнический рассказ А. Платонова," *Литературная газета,* 4 Января.

Корниенко, Н. В.(1993) "История текста и биография А. П. Платонова(1926-1946)," *Здесь и теперь,* 1993, No.1. М.

_____ (1994a) "В. Ермилов и А. Платонов," *Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии,* М., Современный писатель.

_____ (1994б) Примечания к статьи "Клеветнический рассказа Андрея Платонова" В. Ермилова, *Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии*, М.: Современный писатель.

Скобелев, В.(2003) "Воскрешающая любовь к смертным," *Страна философов Андрея Платонова,* Вып. 5, М., Наследие.

Фадеев, А.(1947) "О литературно-художественных журналах," *Правда*, 2 февраля.

Шубин, Л.(1987) *Поиски смысла отдельного и общего существования*, М., Советский писатель.

Юн, Юн Сун.(2005) "Двойничество в творчестве Андрея Платонова," *Страна философов Андрея Платонова*, Вып 6. М., Наследие.

Ямпольский, М.(1994) "Платонов, прочитанный Сокуровым," *Андрей Платонов. Мир творчества.* М., Современный писатель.

Rister, V.(1985) "Grotesque, Roman," *Russian Literature*, Amsterdam, 1985, XVIII.

Seifrid T.(1992) *Andrei Platonov - Uncertainties of Spirit,* Cambridge University Press.

Резюме

Сокровенное вещество памяти: на материале рассказа Платонова ≪Возвращение≫ и фильма Соловова ≪Отец≫

Юн, Юн-Сун

Фильм по рассказу А. Платонова ≪Возвращение≫(1946) был снят в 2007 году под названием ≪Отец≫ режиссером И. Сололовым. В предпринятом исследовании мы пытались проанализировать два типа нарратива, у которых существует одна нарративная линия.

Рассказ является одним из полемических произведений в позднем творчестве Платонова. В 1920-е годы платоновские герои не имели биографии, потому что не было у них ни прежних жизненных историй, ни конкретного образа внешности. Они всегда находились на дороге, в процессе поиска чего-нибудь. Однако в так называемом творчестве периода пост-утопии ощущается некое изменение: Платонов сосредоточился на жанре новелы, и герои предстают уже в образе людей полноценных, живых, которые живут нормальной семейной жизнью: у них есть дом, который является ориентиром их существования. Теперь они больше не скитаются, а возвращаются домой.

Иванов является одним из таких героев. После войны он возвращается домой, но не сразу. Этот долгий и тяжелый процесс возвращения является процессом "поисков утраченного времени" и лечения духовной раны не только Иванова, но и Ивановых. Опираясь на Бергсона и Пруста, мы рассматривали процесс восстановления потерянной памяти как процесс поиска истины и преодоления самолюбия. Если в рассказе посредническим 'веществом' такого поиска Иванова является запах, то 'вещество памяти' в фильме показывается по-другому. В основном через движение взгляда Иванова и его сон, то есть через кинематогафические имиджи воплощается поиск героем прошлого и впоследствии истины. Главное, этот процесс, который, как кажется на

первый взгляд, принадлежит прошлому, на самом деле направляется в будущее. Как сказал сам Платонов, только после такого долгого процесса мучения и напряжения возможно 'спасение' от распада семьи.

Процесс возвращения Иванова подобен процессу возвращения писателя Платонова к читателю. Не как идеологического писателя, а как писателя, которого волнует тема духовных мучений человека. В отличие от идеологических, эта тема не уходит в забвение со временем. Рассказ Платонова возвращается к читателю постсоветского периода уже в новой ипостаси, в кинематографической форме.

논문심사일정

논문투고일: 2008. 3. 8
논문심사일: 2008. 3. 18 ~ 2008. 4. 18
심사완료일: 2008. 4. 21