

# 모더니즘의 푸슈킨 신화: 손으로 만들지 않은 기념비', 혹은 나의 푸슈킨\*\*

차 지 원\*\*

절대적인 죽음이라는 것은 존재하지  
않는다. 모든 의미에는 각각의 부활의  
순간이 찾아오기 마련이다.  
- M.M. 바흐친, 1974년의 유고에서

## 1. 동상의 자기 신화와 나의 푸슈킨'

\* \* \*

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит —  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой

나는 내게 손으로 만들지 않은 기념비를 세웠다.  
사람들의 오솔길은 여기로 닿지 않으며,  
알렉산드르의 원주보다  
높이 도도한 고개를 들어 높이 솟아있다.

아니, 나는 죽지 않으리 - 약속된 리라 속의 영혼은  
유골보다 오래 살아남아 부패하지 않으리 -  
그리하여 나는 칭송받을 것이다, 이 지상에  
단 하나의 시인이 남을 때까지.

나에 대한 이야기는 위대한 루시 전역으로 퍼지고,  
여기 존재하는 모든 언어가 나를 부르리,  
슬라브족의 도도한 자손 관중, 지금은 아반적인 통구스족도,

---

\* 본 논문은 2006년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2006-321-A00165).

\*\* 숙명여자대학교 연구교수

Тунгус, и друг степей калмык.

초원의 벗 칼미크족까지도.

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал.

나는 리라로 고귀한 감정을 일깨웠으니,  
잔인한 시대에 나는 자유를 기리고  
쓰러진 이들에 대한 자비를 호소했으니,  
그로 인해 민중들은 나를 오래 사랑할 것이다.

Веленью божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глупца.<sup>1)</sup>

뮤즈여, 신의 명령에 순종하고,  
모욕을 두려워 말고, 영광의 관을 구하지 말며,  
칭찬과 중상을 담담히 받아들이며  
어리석은 이와 논쟁하지 말라.

푸슈킨의 시 「나는 내게 손으로 만들지 않은 기념비를 세웠다(Я памятник себе воздвиг нерукотворный)」(1836)는 푸슈킨이 생을 마감하기 직전 씌어져, 특히 손으로 만들지 않은 기념비(памятник нерукотворный)<sup>2)</sup>라는 구절과 함께 자신의 운명을 무의식적으로 예감한 시인의 유언(遺言), 혹은 자신의 운명에 대한 예언으로 널리 읽힌다.

그러나 다른 한편으로, 이 시와 기념비라는 모티프는 시인으로서의 정체성 혹은 예술 창작물의 본질(자신의 것이든 시인 일반의 것이든 상관없이)에 대한 함축을 담아내면서 모더니즘 시기 푸슈킨 신화의 문제와 관련하여 매우 각별해 보인다.

그것은 첫째, 시인이 이러한 기념비 혹은 동상(статуя)의 모티프를 여러 작품에서 변주하면서 궁극적으로 자신에게 귀속시키고 있다는 사실, 그리고 둘째, 삶과 예술의 긴밀한 관계, 혹은 생예술(жизнетворчество)를 기저 테제로 삼았던 모더니즘 작가들에게서 이러한 동상의 모티프가 예외없이 반복된다는 사실 때문이다. 특히 이들이 예술가의 원형으로서 푸슈킨을 환기하면서 다양한 방식으로 동상의 모티프를 가져오고 있는 점은 매우 흥미롭다.

인용한 시, 특히 손으로 만들지 않은 기념비<sup>3)</sup>를 통해 푸슈킨이 자신의 존재, 나아가 시인의 존재와 예술 창작물에 부여한 함의는 무엇이었을까. 일차적으로 기념비<sup>4)</sup>를 통해 푸슈킨이 시인 혹은 예술창작의 존재에 대해 기대한 속성은 시간의 흐름을 초월한 영원성이다. 동상이나 기념비가 바쳐지는 대상은 시간의 흐름에 맡겨진 덧없는 순간의 존재나 현상이지만 그 대상은 기념

1) Пушкин (1981) Т. II, 295.

비 속에 고착됨으로써 영원성과 불멸성을 획득한다. 이처럼 푸슈킨이 동상이나 기념비 속에서 본 것은 존재론적 이중성, 즉 유동적이고 가변적인 현상과 시간의 흐름을 극복하는 부동성의 결합이었다. 푸슈킨은 기념비의 존재가 가진 이중성에 기대어 필멸의 운명에 처한 시인 혹은 예술창작의 존재가 불멸을 획득하리라는 바람을 피력할 수 있었던 것이다.

그러나 여기서 주목해야 할 점은 *손으로 만들지 않은*이라는 한정어가 기념비가 함의하는 영원성에 각별한 음영을 붙여넣는다는 사실이다. 푸슈킨이 구태여 자신이 의미하는 기념비를 *손으로 만들지 않은*<sup>2)</sup> 것이라 정의한 이유는 무엇이었을까. 아마도 이에 대한 해답 역시 기념비의 존재론적 이중성에서 찾을 수 있을 것이다.

푸슈킨의 기념비와 동상은 놀랍게도 이미 그가 기호와 기호 작용에 있어, 수용자의 의식 속에서 일어나는 능동적인 환기 작용에 의한 활성화에 각별히 주목하였다는 점을 증명해준다. 동상이나 기념비가 유동과 부동의 이중성을 담보할 수 있는 것, 시간 속에 스러져가는 덧없는 현상을 붙들여 영원 속에 고착시킬 수 있는 것은, 지시하는 대상에 대한 끊임없는 환기의 과정이 이루어진다는 전제하에서이다. 기념비 혹은 동상이 보는 이들에게서 그것이 가리키는 대상에 대한 기억을 되살려내고 그것을 현재적 의미로 전화시키는 기호 작용을 하지 못한다면 기념비나 동상이 가리키는 대상은 오히려 그 부동의 물성(物性) 속에서 영원히 종말을 맞게 될 것이기 때문이다.

푸슈킨은 한편으로 돌이나 석고로 만들어진 기념비나 동상의 물적 부동성이 담보하는 영원성, 불멸성에 주목하면서, 다른 한편으로는 이러한 인간의 손으로 만들어진 동상, 기념비가 그것을 보는 개개인의 의식 속에서 그 대상과의 내적인 연관, 현재적 의미를 창출해내지 못할 때 그 견고한 물성이 오히려 석화(石化)로 전락하고 그 대상은 망각과 비존재로 추락할 위험성을 가지고 있음을 잘 인식하고 있었던 듯하다. 그러므로 그는 시인으로서의 자신의 존재에 스스로 기념비를 세움으로써 불멸성을 부여했지만, 그 기념비가 손으로 만들어진 것이 아닌 것이라고 각별히 재정의해야 할 필요를 느꼈을 것이다.

2) 네폼냐쉬(Непомнящий)는 푸슈킨의 시적 사명을 종교적인 것으로 해석하면서 바로 *손으로 만들지 않은*이라는 형용사를 그 근거로 삼았다. 그것은 이 형용사가 보통 그리스도의 얼굴을 그린 이콘에 붙여지는 것이기 때문이었는데, 샌들러는 이러한 해석이 국가적 이념이라는 정치적 해석만큼이나 편향적이라 비판하고 있다. Sandler(2004), 23.

푸슈킨은 아마도 그것이 손이 아니라 마음으로 만들어진 것, 다시 말해, 인간이 내면에서 스스로의 의식을 통해 끊임없이 능동적으로 축조해내야만 하는 기념비이어야만이 시간을 초월한 불멸의 부동성을 획득할 수 있음을 간접적으로 암시하고자 했던 것으로 보인다.

시인과 예술의 불멸성을 기대했던 푸슈킨이 스스로에게 세운 ‘손으로 만들지 않은 기념비’는 이처럼 자신의 존재가 스스로 그를 기억하는 이들에게 그들의 동시대적인 삶 속에서 긴밀한 내적 사건으로서 환기될 때 시간을 넘어선 불멸성을 획득할 수 있음을 시인이 깊이 깨닫고 있었음을 증명해준다. 시인은 그러한 기념비를 스스로에게 세움으로써 스스로 끊임없는 창조행위에 의해 되살아나는 피그말리온의 동상 신화를 자기신화화하고자 했던 것이다.

동상의 이중성, 활성화와 불활성의 패러독스는 이미 낭만주의를 통해 삶과 예술의 긴밀한 결합이라는 함의로 깊이 침윤되어 있었고,<sup>3)</sup> 이것은 바로 그러한 문체의식에 천착하였던 모더니즘 예술가들이 푸슈킨을 읽으며 공유하는 기저 텍스트가 되었다. 푸슈킨의 살아 움직이는 동상이 내포하는 활성화와 불활성의 패러독스, 물(物)의 부동성과 생명의 역동성이라는 이중성은 삶과 죽음이 서로 전이되며 결합하는 피그말리온의 동상에 관한 신화로 읽혔으며 그것은 무엇보다 그것이 환기하는 예술의 변용적 힘, 즉 곧바로 삶이 되는 예술에 대한 암시로 해석되었던 것이다. 푸슈킨의 동상은 삶과 예술의 긴밀한 결합, 삶에 대한 예술의 변용력에 대한 원신화(原神話)가 되었으며 모더니즘 작가들은 이것을 각기 자신의 예술적 퍼스펙티브에 따라 재해석했다. 여기서 그 중심에 있는 것이 예술가 푸슈킨 자신의 정체성에 관한 신화라는 점이 각별히 주목된다.

모더니즘 작가들은 푸슈킨이 이미 제시해 놓은 기념비 혹은 동상으로서의 푸슈킨의 형상을 에워싸고 푸슈킨을 사유하고 그를 통해 예술가의 정체성, 예술가로서의 자신의 정체성을 사유했다. 이들에게는 언제나 푸슈킨의 동상 혹은 기념비가 ‘손으로 만들지 않은 기념비’로서의 기호작용을 제대로 이루어 내고 있느냐의 문체가 관건이었다 할 수 있다. 이들에게 푸슈킨의 삶과 죽음은 그의 물질적 존재의 생사여부가 아니라 그의 시와 존재에 대한 끊임없는 환기가 이루어지고 있느냐 아니면 동상의 차가운 물성 속에 푸슈킨이 석화되

3) 바랏트인스키(Баратынский) 역시 「조각가(Скульптор)」라는 시를 통해 예술과 삶의 관계에 대한 해석을 제시하였고 이것은 낭만주의 관점에서 이 문제를 보는 프로그램적인 것으로 간주된다. Grossman(2000), 88.

어 버렸느냐의 문제였다. 나아가 보다 결정적인 것은 동상의 기호를 통해 반추되는 푸슈킨의 삶과 죽음의 여부는 바로 그들의 존재, 예술가의 실존 여부에 다름 아니었다는 점이다.

그러므로 견고한 부동의 동상 속에서 언제나 살아 나오는 푸슈킨, 그의 존재와 말이 언제나 “다” 자신의 내밀한 사건이 되는 푸슈킨에 대한 자기 신화를 되살리는 것은 모더니즘 작가들이 가장 천착한 문제일 수밖에 없었다. 그들에게 푸슈킨의 동상, 그에 바쳐진 기념비는 시인의 신화에 다름 아니었던 것이다.

## 2. 본론: 모더니즘의 푸슈킨, 손으로 만들지 않은 기념비’ 혹은 나의 푸슈킨’

### 2.1. 1880년과 1899년. 국가적 기념비 vs 살아있는 푸슈킨”

#### 2.1.1. 1880년, 국가적 기념비’ 푸슈킨

푸슈킨 사후, 레르몬토프의 「시인의 죽음(Смерть поэта)」(1837)로부터 시작된 작가에 대한 신화의 일정 국면은 도스토예프스키의 기념 연설로 유명한 1880년 기념제에 이르러 그 절정을 맞는다. 기념제”라는 사건, 그리고 여기서 국가적 이념과 문화적 정체성의 공동체적 이상(理想)으로 추상화된 시인 푸슈킨의 형상은 그야말로 푸슈킨이 일찍이 자신에게 세웠던 “기념비”가 실제로 실현되었음을 증명해주는 것으로 보였다.

1880년의 푸슈킨 기념제는 러시아인에게 민족적 정체성에 대한 비전, 그리고 문화적 응집력을 소유하고 있음을 스스로 확인케 해주는 “공동체”적 사건으로, 피에르 노라(Pierre Nora)의 “기억의 장소(lieux de mémoire)”의 개념을 떠올리게 할 만한 것이었다. 레빗(Marcus C. Levitt)에 따르면, 1880년 기념제에서 푸슈킨의 형상은 국가와 민족의 대립이 해소되는 듯한 순간의 최면적 순간을 창출”하였으며 문화적 중간 지대(cultural middle ground)의 창조”로 이해되는 기념제 사건 자체는 모든 대립이 해소된 국가적 정체성이 허락되며 인텔리겐차와 민중이 만나는 공동의 만남의 장(場)으로 이해된다.<sup>4)</sup> 또한 동일

한 맥락에서 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)이 이와 같은 축제적 기념제와 이때 나타나는 민족적 정체성의 상관관계를 지적한 바대로,<sup>5)</sup> 1880년, 민족적 기념비가 된 푸슈킨에서 환기되는 시인의 형상은 무엇보다 러시아 민족의 '공동체성', 그리고 민족의 '합일과 통일'을 이끌어내는 신화적 원형이어야만 했다.



1880년의 동상. 제막식은 1880년 6월 6일. 조각가: A. M. Опекушин. 최초에는 모스크바의 트베르스코이 볼바르에 세워졌으나 1950년에 현재의 푸슈킨 광장으로 옮겨짐.

이러한 1880년 기념제의 성격은 또 하나의 국민적 인물인 도스토예프스키의 연설에 충만한 고양된 파토스와 공동체적 비전에 의해 한껏 강조되었다. 고골이 말한 러시아 '혼'에 더불어 예언적 현상이라는 수사를 푸슈킨에게 헌사한 도스토예프스키의 연설에서 진짜 핵심은 푸슈킨 그 자체의 추념이라기보다 혼돈 속에 좌초해가는 국가에게 이상적인 정체성과 민족정신을 제시하려는 것이었다. 도스토예프스키의 종교적이고 도덕적인 콘텍스트를 배경으로 국가적 정체성의 자기 발전과 자기 발견이 궁극적으로 도달해야 할 높이에 대한 이상적인 현신'으로 정의된<sup>6)</sup> 푸슈킨은 이미 신성불가침의 절대적이며 이상적인 기념비적 존재의 위상에 얹혀진다.

여기서 한층 더 흥미로운 것은 도스토예프스키의 기념 연설의 배경이 된 것이 바로 푸슈킨의 기념비, '동상(статуя)'의 제막식이었다는 사실이다. 1880년의 기념제를 통하여 만들어진 국민시인이며 러시아의 공동체적 이상으로서의 푸슈킨의 신화적 상은 이때 처음 세워진 그의 기념비, '동상'의 존재를 통해 가시화된다.

하지만 기념비적 상에 숨겨진 푸슈킨 신화의 본질은 역설적으로 이러한 기념비 자신, '동상'의 이미지를 통하여 환유적으로 환기된다.<sup>7)</sup> 절대적이며 이상

4) Levitt(1989), 147-150을 보라.

5) 앤더슨(2002)를 참고하라.

6) Gasparov(1992), 6.

7) 샌들러는 이처럼, '동상'이 오히려 이념적으로 조작된 공식적 푸슈킨 신화의 부동성과 경직성을 표상하고 있음을 지적한다. '동상'이 처음 세워진 이래로 푸슈킨에 대한 일종의 추념의 장소로서 세워진 이러한 기념비들은 1937년과 1949년의 푸슈킨 기념제를 뒤이어 러시아 도처에서 우후죽순처럼 늘어났다. 그러나 시를 낭독하

적인 원형을 환기하는 신화화 양상이 이념에 의해 조작된 제한되고 왜곡된 이미지를 낳는 이상화의 영역과 이슬아슬하게 맞닿아 있음은 기념비적이며 성상(聖像)적인 푸슈킨, 동상' 안에 갇혀버린 시인의 이미지를 통해 가시화된다. 이것은 이미 푸슈킨이 암시하였듯이 손으로 만들어진 기념비나 동상이 가질 수 있는 물화, 석화에의 위험성이 현실화되었음을 증명해주고 있었다.

환호와 기대가 사그러진 자리에 남은 푸슈킨의 차가운 동상', 아무런 기억을 환기해내지 못하는 돌이 된 푸슈킨은, 레빗이 다시 지적하였듯이, 1880년 기념제의 열광이 사실상 친공 속에 소모된" 것이었으며 결실 없이 무화되어 버리고 말았음을 상징적으로 보여주었다. 푸슈킨 동상의 아이러니는 기념제를 통하여 약속된 자유와 통합, 화해의 이념이 허상이 되었음을 스스로 보여주고 있다는 사실에 있었다.

### 2.1.2. 1889년. 국가적 기념비 vs 살아있는 푸슈킨"

1880년에 이어 또다시 푸슈킨 기념제가 성립된 1889년은 여기서 푸슈킨에게 세워진 기념비가 가지는 역설, 그 이중성으로 인해 매우 흥미롭다. 1899년은 또다시 국가적 기념비라는 차가운 동상 속에 석화되어버린 푸슈킨과 동시에 동상을 보는 모든 이들에게 내적 사건이 되는 푸슈킨 양자의 상반된 국면의 첨예한 대립으로 특징지어진다.

이러한 1899년은 이상화로 변질된 신화화에 대한 탈(脫)신화화, 공식적 신화화에 대한 재(再)신화화의 움직임이 보게 됨으로써 푸슈킨 신화에 있어 한 전환점으로 자리잡는다.<sup>8)</sup> 1899년은 작가의 정치적이고 이념적 도구로서의

---

거나 공원의 벤치에 앉아 쉬고 있거나 고개를 숙인 채 깊은 생각에 빠져 있는 모습 등 다만 몇 가지의 성상(聖像)적인 포즈로 제한되어 있는 동상'의 부동성과 천편일률성은 바로 공식적인 푸슈킨 신화의 태도를 표상하는 것이었다. 이러한 공식적 신화는 다른 한편 시인을 육탈(肉脫)시킴으로써 역동적이라기보다는 정적(靜的)인 푸슈킨의 상을 생산해 냈다. 아이러니는 이 동상들이 이제 믿기 힘든 공식적 푸슈킨 신화를 그 자체로 체현하고 있는 듯 보인다는 사실에 있다. 1880년에 사사로운 인물을 향해 기념비를 세운다는 행위는 이전에 귀족과 장군만을 추념해온 이 나라에서 실제로 상당히 대담한 일이었다. 그러나 그 동상들은 인간의 몸이 가진 신체적 에너지, 에로틱한 환기(喚起), 일탈의 욕망, 그리고 물리적 차별성 등을 담아낼 수 있는 이야기들이나 전설들을 만들어낼 공간을 허용치 않는 육체성이 제거된 푸슈킨 신화와 조용하고 있는 것이다." Sandler (2004), 9-10를 보라.

가치를 충분히 인식하게 된 차르 정부에 의해 조작된 푸슈킨의 정치적이고 이념적인 도구로서의 기념비, 물화된 '통상'으로서의 형상이 극명하게 나타나는 해이기도 하지만, 1880년과 달리 공식적 기념제를 거부하는 반대의 움직임과 푸슈킨의 재해석과 재인식에 대한 요구가 전면으로 나서며 구체화되는 역설적인 현상을 보인다.<sup>9)</sup>

1899년 공식적 기념제와 조작된 푸슈킨 신화를 거부하는 대항의 움직임을 일차적으로 방향짓는 것은 무엇보다도 푸슈킨의 실체에 접근하겠다는 선언이다. 모더니즘 작가들은 무엇보다도 진짜 푸슈킨, 살아있는 푸슈킨(живой Пушкин)을 발견하려는 노력을 출발점으로 삼는다. 푸슈킨의 실제 모습, 살아있는 푸슈킨"에 대한 요구는 대부분의 모더니즘 작가들이 공감하였던 것으로, 1899년에 『예술세계(Мир искусства)』지(誌)를 통해 탈신화학적 관점을 주장한 바실리 로자노프나 상징주의 미학의 비전을 통해 푸슈킨을 해석하고 재신화화의 가능성을 타진한 드미트리 메레쥬콥스키 모두 무엇보다 푸슈킨의 이미지에 대한 대중적인 조작을 거부하고 작가에 대한 올바른 혹은 정확한 평가와 이해, 즉 푸슈킨의 살아있는/생생한' 실제 형상 규명에 근거하려 하였다.

8) 이에 대해서는 Sandler, Gasparov 등이 모두 지적하였다.

9) 이에 조금 앞서 1887년에 이미 공식적 신화화에 대항한 푸슈킨 재인식의 움직임이 예고하는 사회적 징후가 나타난다. 이미 자명한 국민적 자산이 되어버린 푸슈킨의 서거 50주년을 어떻게 기념할 것인가에 대한 열띤 논쟁에도 불구하고 아무 행사 없이 조용히 지나간 1887년 1월 29일 실제 기념일 다음날 서점가에서 일대 사건을 일으킨 푸슈킨 작품에 대한 폭발적인 수요가 그것이다. 갑자기 표면에 드러난 푸슈킨 작품에 대한 놀라운 관심은 자유와 통합의 상징으로서의 푸슈킨에 대한 떠들썩한 선전의 이면에 가려진 비밀스러우면서도 공공연한 억압 속에서 푸슈킨에 대한 내면적 수용이 수면 아래에서 진행되어 왔음을 증명해 주는 것으로 보인다. 이러한 독서를 통한 푸슈킨 수용 양상은 아이젠슈톡(И.Я.Айзеншток)의 이야기대로 러시아 각지에 세워진 푸슈킨의 동상들 모두가 가져왔을 효과보다도 더 크게 작가의 명성에 공헌하였"음이 틀림없다. 작품 자체에 대한 관심, 그리고 독서를 통해서 이루어지는 푸슈킨에 대한 수용은 바로 이미 만들어진 이상으로서의 푸슈킨, 이념적 기념비 '통상'으로서의 푸슈킨의 형상보다도 더 근본적으로 민족적 이상으로서의 푸슈킨의 위상을 공고히 할 움직임이라는 사실은 자명하다. 독서를 통해 정치적 억압에 대한 반발과 실제 푸슈킨을 알고자 하는 노력은, 한편으로 실상 결국 공식적 이념이 목표한 대로 민족적 문화 기관으로서의 푸슈킨 상의 정립에 기여하게 되지만, 다른 한편으로는 조작된 이미지가 아니라 독서와 사유를 거친 내면화된 이미지를 푸슈킨 상으로 소유하려 한다는 점에서 이상 파괴, 탈신화화와 재신화화를 향한 잠재력을 가진다 하겠다. Levitt(1989), 154-156을 보라.



여기서는 1880년 기념제의 열광적 합창에 대비하여 1889년 푸슈킨 기념제를 둘러싼 푸슈킨 담론, 특히 정치적으로 이념화된 시인의 형상에 반대하여 일어난 논의의 양상을 특징짓는 것은, 샌들러와 레빗 등이 모두 지적하고 있듯이, 목소리의 불화와 분열이라는 점이 주목된다.<sup>10</sup> 1880년의 푸슈킨 신화에 투사되었던 ‘깨어지지 않는 통합성’,<sup>11</sup> 모순이나 대립 없는 공동체라는 일원론(モノ로그изм)의 비전에 의해 육탈된 푸슈킨의 확실하고 투명한 환상은 여기서 생생한 실제 푸슈킨의 불투명하고 불분명한 모순적인 이미지들로 깨어진다.<sup>12</sup>

1899년 기념제를 둘러싼 이러한 불화와 혼돈(混沌)의 양상은 기의를 상실한 기표, 텅 빈 상징인 기념비 앞에서 살아 있는 푸슈킨’이라는 실체에 대한 요구가 가져온 자명한 결과라 할 것이다. 기념비를 보는 사람들 모두에게 내적

10) Levitt(1989), 160; Sandler(2004), 85를 보라.

11) Levitt(1992), 193.

12) 국가적 이상이라는 우상(偶像) 푸슈킨의 부정과 파괴, 그리고 살아있는 푸슈킨, ‘진짜’ 푸슈킨 실체에 대한 요구는 또한 당시 푸슈킨 상(像)이 마주한 복잡한 사회 현실적 상황과도 교착된다.

정부에 의해 고안된 정치적이고 이념적인 도구로서의 푸슈킨, 그리고 사회 각계 각층에서 각자의 목적을 위해 임의대로 조작된 푸슈킨의 이미지들로 인해 기념제는 ‘사적이고’ 아무 연관성 없는 기념 행위들의 시리즈였을 뿐 러시아 사회와 문화를 위한 진정한 요구와는 유리된 것이었다. 다른 한편으로, 특히 러시아 정교회는 민족적 통합과 국가적 이념을 위한 푸슈킨의 이미지를 부정하고 기념행사에 대한 반대의 목소리를 높였다. 사이비 혁명 단체들 역시 푸슈킨의 이상화를 거부했는데 이 경우 그 이유는 반대로 작가의 보수적 이미지가 원인이었다. 더불어 정부가 차르 정치의 지지자이며 니콜라이 1세의 총아로 조작된 푸슈킨의 이미지를 벗어나는 어떤 작품의 출간이나 독서, 해석을 금지하면서 푸슈킨 작품의 수용을 철저히 통제하는 가운데, 복잡하고 통일되지 않은 러시아 독자층에게 푸슈킨의 대중적 이미지는 혼동스럽고 파편적인 것이었다. 1880년을 즈음하여 전문화되고 세분화되기 시작한 푸슈킨학(學) 역시 아직은 확고히 정립되지 못한 상태로 불안정한 상태에 있었던 것 역시 이러한 상황에 책임이 없지 않다.

사회적 통합의 가치 아래 정부에 의해 도덕적이고 인간적인 이상으로 조명되는 기념비적 푸슈킨의 상에 대해서는 다만 작가들만이 반기를 들었던 것은 아니다. 푸슈킨의 이상화와 기념제에 대한 반대는 러시아 각지에서 그리고 각 분야에서 찾아볼 수 있었는데, 특히 러시아 정교회는 푸슈킨을 무신론자로 보고 기념제를 거부하였으며 혁명 단체들은 푸슈킨에 대한 열광에 대해 냉소적인 태도를 취했다. 더불어 다만 정부만이 아니라 소규모 단체들도 푸슈킨의 상에 대한 이념적 조작 행위에 가세했다고 한다. 이에 관해서는 Levitt(1989), p.158-159를 보라.

사건이 되는, 각자 그의 삶의 순간마다 현재적 의미를 가지는 푸슈킨에 대한 환기는 그 자체로 고정되지 않은 무수한 변신들을 낳기 마련이고 바로 그러할 때 기념비는 차가운 돌이기를 그치고 기억하는 대상의 생명의 온기를 획득할 수 있기 때문이다. 또한 기념비나 동상이 지시하는 것이 명확하고 구체적일수록 그것이 인간에게 불러일으키는 환기의 영역은 좁고 편협한 것이 될 수밖에 없을 것이다. 1899년 공식적 이상으로서의 푸슈킨의 정치적 형상에 반발하여 푸슈킨의 실제 모습, 살아있는 푸슈킨'을 찾으려 했던 예술가들의 노력은 다만 상실된 이상'이라는 어렴풋한 신화적 원형을 통해 수많은 푸슈킨의 이미지들을 환기해냈다.

이를 통해 푸슈킨이 말한, 살아 움직이는 동상이라는 자기 신화는 스스로의 존재를 증명해 보인다. 공식적 푸슈킨 신화에 대한 재평가'의 움직임과 모더니즘 운동의 모멘텀은 국가적 우상이 되어 차가운 동상 속에서 석화되어 버린 푸슈킨을 되살리려는 움직임이었다. 그것은 살아있는 푸슈킨'을 발견해내려는 노력은 즉, 내적 사건으로서의 푸슈킨에 대한 환기를 되살리려는 노력, 동상의 기호 저편에 자리잡아야 하는 기의로서의 푸슈킨을 되살리려는 노력에 다름 아니기 때문이다.

더불어 이러한, 진짜' 푸슈킨,<sup>13)</sup> 실체에 대한 열망이 그 자체로 알레고리적이라는 점이라는 사실은 푸슈킨의 동상이 가진 자기 신화성을 가증시킨다. 그 이유는 이것을 푸슈킨의 실제 죽음과 매장을 둘러싸고 일어난 시신 실종 사건에 대한 미학적 재현이라 부를 수 있기 때문이다. 거리에 세워진 푸슈킨의 동상은 오래전 푸슈킨의 장례식에 시신이 탈취당한 채 비어 있던 관(棺)과 같았다. 보는 이들의 내밀한 삶과는 아무런 상관이 없는, 조작되어진 강요된 국가적 기념비가 된 푸슈킨의 동상은 그가 암시적으로 경계하였던 손으로 만들어진' 기념비, 기의를 상실한 텅 빈 상징, 기표의 꺾데기만 남은 기호였던 것이다.

## 2.2. 살아있는 푸슈킨'을 찾아서

### 2.2.1. 또 다른 기념비, 메레쥬콥스키의 푸슈킨

살아 있는 푸슈킨'이라는 기치 하에서 사회정치적 이념에 의해 왜곡되지

---

13) Sandler(2004), 5-6.

않은 실제 푸슈킨의 형상을 찾으려는 모더니즘의 모색이 결실을 보기 시작한 것은 기존의 푸슈킨 신화를 왜곡시킨 윤리적 사회적 콘텍스트를 거절하는 입장, 즉 순수히 미학적 관점에서 푸슈킨을 보려 한 메레쥬콥스키로부터라고 할 수 있다.

메레쥬콥스키는 1899년 『예술세계』지(誌)에서 솔로구프, 민스키 등과 함께 공식적 푸슈킨 기념제를 거부하는 입장을 표명한다. 『예술세계』에서 메레쥬콥스키와 상징주의자들에 의해 옹호된 푸슈킨의 형상은 앞서 1896년 메레쥬콥스키가 「푸슈킨(Пушкин)」이라는 에세이에서 구현하였던 생각에 기초하는 것으로, 여기서 푸슈킨은 러시아 문화의 최상의 현신(現身)으로 이야기되며 푸슈킨 이후의 전(全) 러시아 문학의 역사는 푸슈킨으로의 회귀 과정으로 진단된다. 이러한 러시아 문화의 이상으로서의 푸슈킨이라는 해석과 함께 메레쥬콥스키는 푸슈킨을 영원한 정신적 귀족의 기사(騎士)로 정의된다.<sup>14)</sup> 이러한 푸슈킨의 형상이 가진 이상성과 신화성은 1900년 「『톨스토이와 도스토예프스키』에 부치는 서문(Вступление к книге 『Толстой и Достоевский』)」에서 재확인된다. 여기서 푸슈킨은 세계의 모순을 없애고 불화를 화해시키는 사명을 가진 시인으로 해석되면서 니체적인 초인”의 형상을 투영한다. 또한 이에 덧붙여 언급해야 할 것은 흰 빛(белый свет)”이라는 명백한 종교적 메타포를 통해 나타나는 러시아 혼의 최초의 유일 기원이자 최후의 종합으로서의 푸슈킨의 개념이다.<sup>15)</sup>

메레쥬콥스키와 그를 둘러싼 상징주의자들의 이와 같은 해석은 크게 보아 두 가지 정도의 측면에서 주목할 수 있을 것이다.

그 하나는, 공식적 신화에 의해 강요된 기념비적 푸슈킨의 형상을 거부하고

14) 푸슈킨에 대한 이러한 정의는 문화적 위기에 대한 메레쥬콥스키의 처방, 정신적 귀족주의의 입장과 깊이 관련이 있다. 은세기와 푸슈킨의 금세기에 대한 문화적 대칭 관계에 대한 의식은 이미 자명한 것으로 여기서는 문학적 일상(литературный быт)의 유사성이 발견되었다. 당대와 푸슈킨의 시대는 새로운 계층, 즉 보다 낮은 계층의 독자들이 발생하는 문화적 전이의 시기였으며 따라서 낮은, 통속 문학의 발생과 문학의 시장화에 의해 문화와 문학이 위기에 처한 시기였다. 메레쥬콥스키는 푸슈킨의 형상을 통해 자신이 이미 1893년 「현대 러시아 문학의 쇠퇴 원인과 새로운 흐름에 관하여(О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературе)」에서 제시한 귀족주의의 사상에 대한 근거를 마련할 수 있었다.

15) Паперно(1992), 20-21.

살아있는 푸슈킨'을 찾으려는 탈신화화적 지향에도 불구하고 메레쥬콥스키에게 상실된 이상'으로서의 푸슈킨의 형상은 공식적 푸슈킨 신화가 가졌던 바의 통합과 공동체적 이상에 대한 지향성을 그대로 보존하고 있다는 점이다. 실제의 '올바른' 푸슈킨 형상을 찾으려 하면서 메레쥬콥스키의 해석은 불가피하게 또 다른 신화 만들기의 국면으로 접어든다. 이런 의미에서 메레쥬콥스키의 푸슈킨은 또 하나의 손으로 만들어진' 기념비의 성격을 완전히 피해갔다고 말하기 어렵다.

둘째로 지적해야 할 측면은, 19세기를 마감하고 20세기를 시작하는 푸슈킨에 대한 새로운 해석이 이전의 공식 신화가 채택했던 푸슈킨의 인간적 형상에 집중하고 있다는 사실이다. 물론 삶 텍스트와 예술 텍스트를 동등하게 보며 상호 치환하는 상징주의 미학을 염두에 둘 때, 인간 푸슈킨의 형상은 곧 예술가 푸슈킨의 형상으로 투사된다. 그러나 문제는 '러시아 문화의 최상의 현신'이며 정신적 귀족'으로서의 푸슈킨이라는 메레쥬콥스키의 해석에서 여전히 관심의 초점은 푸슈킨의 인간적 가치들의 구현에 있었다는 사실에 있다.

『예술세계』에서 제시된 푸슈킨 해석의 입장은 19세기의 피사레프 등의 공리주의 관점에서 이해된 푸슈킨의 형상을 반박하는 상징주의자들의, 말하자면 '비학적 대항'으로 이해되었다.<sup>16)</sup> 그러나 과격한 미학주의를 표방하는 이들의 해석은 윤리적 이상에 대한 미학적 이상의 승리를 설득하기 위한 것으로,<sup>17)</sup> 결국 피사레프나 벨린스키가 제기한 예술과 민중, 미학과 윤리의 대립 테제라는 문제의식의 틀을 벗어난 것이 될 수 없었다. 그것은 메레쥬콥스키의 문화적 이상으로서의 푸슈킨 역시 이들과 마찬가지로 예술가 푸슈킨과 그의 시를 흡수하는 인간 푸슈킨의 가치들에 기반을 둔 해석으로 만들어진 개념이었기 때문이었다. 더불어 이러한 이미지는 19세기 전반에 이미 다져진 프로테우스(Proteus)로서의 형상, 그리고 이반 키레옙스키(Иван Киреевский) 등이 발견한 바, 국가 정신의 최상의 체현으로서의 진테제의 이념으로 이해되는 푸슈킨의 형상이라는 보다 오래된 관념으로 거슬러 올라갈 수 있는 것으로 보인다.

여기서 푸슈킨 신화가 가지는 단일 이상으로서의 절대성, 그리고 동상의 표면성은 1880년과 1889년의 공식적 기념제에서 만들어진 손으로 만들어진' 기념비적 상(像)과 본질적으로 크게 다르지 않은 것이었다.

16) Levitt(1992), 196.

17) 민스키에게서 이 문제에 대한 직접적 언급을 찾아볼 수 있다. 위의 책을 참고하라.

그러나 다른 한편, 간과할 수 없는 것은, 메레쥬콥스키의 푸슈킨 비평은 이미 19세기의 범주를 벗어나고 있다는 사실이다. 19세기 푸슈킨 신화의 이상성과 절대성의 낡아빠진 양상이 여전히 보존되어 있고 인간 푸슈킨에 의거한 해석임에도 불구하고 메레쥬콥스키의 푸슈킨 비평은, 이들이 푸슈킨을 자신들의 이념을 고안하기 위해 이용했을 뿐이라는 솔로비요프의 비판이 반증하듯이,<sup>18)</sup> 그 퍼스펙티브상 이미 학문적, 미학적 콘텍스트로 이전되어 있었다. 푸슈킨 비평은 메레쥬콥스키를 비롯한 상징주의자들이 몰두했던 미학적 문제의식, 보다 구체적으로 말해 신과 인간의 새로운 종합의 문제 해결을 모색하는 실험장이었던 것이다.

푸슈킨 해석에 있어 보다 본질적인 진전으로 지적할 수 있는 것은 메레쥬콥스키의 관점이 사실상 상징주의의 문화의식 속에 형성된 푸슈킨의 신화적 관념 전반에 영향을 끼쳤다는 사실이다. 이는 무엇보다 은세기의 생예술(生藝術)이라는 벡터를 통해 직접적으로 드러난다. 생예술 프로그램에 의해 이상적 인성(личность)으로 이해된 푸슈킨의 형상은 사실 벨리의 『아라베스키(Арабески)』(1911), 블록의 『시인의 사명에 대하여(О назначении поэта)』(1921), 베레사예프의 『실제 삶 속에서의 푸슈킨(Пушкин в жизни)』(1926) 등에 공통적으로 존재하는 전체 개념이다.<sup>19)</sup> 이로부터 이어지는 브류소프, 블록, 벨리, 호다세비치 등에서 전개되는 생예술의 논쟁은 무엇보다 푸슈킨의 삶과 예술의 관계에 대한 논의와 맞물려 있다.

또한 시인, 예술가와 인간의 결합이라는 메레쥬콥스키의 개념과 생예술 논쟁은 전기주의와 형식주의의 대립이라는 커다란 문학 비평적 맥락을 이끌고 오는 계기가 되었다.<sup>20)</sup> 생예술에서 푸슈킨의 형상을 통해 삶과 예술의 결합을 이야기하였다면, 이에 반대하여 푸슈킨에게서 양자의 분리와 단절을 보는 시각으로부터는 순수한 창작만을 비평의 대상으로 삼으려 하는 형식주의와, 시를 예술가의 삶 연구에 도입하지 말아야 한다고 주장하는 전기주의의 입장이 동시에 생겨날 수 있었다. 1926-29년경에 베레사예프의 「푸슈킨의 삶(Пушкин в жизни)」, 「두 차원에서(В двух планах)」와 호다세비치의 「레나타의 종말(Конец Ренаты)」, 그리고 파리의 신문 『최근 소식(Последние новости)』에 기

18) Levitt(1992), 199.

19) 위의 책을 참고하라.

20) Паперно(1992), 27.

고한 글 등에서 푸슈킨의 삶과 예술의 관계에 대해 이들이 벌인 논쟁은 그 대표적 예이다.

물론 푸슈킨을 미학적으로 수용하는 모더니즘의 양상은 푸슈킨의 예술 텍스트를 주된 근거로 삼는 솔로비요프에게서 보다 정치한 것으로 나타나지만, 메레쥬콥스키 이전의 윤리적, 국가 이념적 맥락으로부터 푸슈킨을 탈신화화함으로써 보다 내밀하고 보다 다면적인 문화 신화로의 재신화화의 가능성을 준비하였다고 볼 수 있다.

이런 의미에서 메레쥬콥스키의 푸슈킨 형상은 정치적이고 이념적인 기념비 푸슈킨으로부터 인간 개개인에게서 내적 신화로 자리잡는 손으로 만들지 않은” 기념비 푸슈킨으로 가는 전이적인 것이라 생각된다. 이후, 동상으로부터 살아나는 이러한 살아있는 푸슈킨’들은 메레쥬콥스키의 미학적인 푸슈킨 비평에 대한 반향을 통해 수많은 갈래로 분기하는 다성적인’ 푸슈킨 신화로 나타난다. 비로소 이때 예술가 푸슈킨의 원형은 은세기의 문화적 콘텍스트 속에서 개별 예술가들 각각에게 내면적 사건이 되는 손으로 만들지 않은 기념비”가 되고 있는 것이다.

## II.2.2. 솔로비요프의 푸슈킨

전통적 푸슈킨 신화의 핵심이라고 볼 수 있는 절대적인 인간적 이상’으로서의 푸슈킨 형상에 결정적인 전환을 가져오는 것은, 메레쥬콥스키와 『예술세계』의 해석에 대립하면서 푸슈킨을 민중의 역할 모델로 보는 견해를 배격하는 자유주의 비평가 스파소비치(Спасович), 솔로비요프(Владимир Соловьёв), 톨스토이 등의 입장이다. 메레쥬콥스키의 푸슈킨 형상을 배격하는 이들은 본질적으로 푸슈킨의 이상화를 반대하면서 특히 메레쥬콥스키를 둘러싼 상징주의자들이 푸슈킨에게서 보았던 시인과 인간의 삶의 결합이라는 테제를 인정치 않았다.

이중 특히 솔로비요프의 해석과 연구는 여타의 입장과 달리 단순히 푸슈킨의 인간적 가치를 거절할 것이 아니라 이와 다른 방향을 가진 해석적 입장을 제시한 것으로 흥미롭다. 푸슈킨 신화에 있어 솔로비요프를 반드시 주목해야 하는 이유는 여기서 그가 단순히 생예술의 관점에서 푸슈킨을 통해 시인과 인간의 결합을 보는 상징주의의 입장을 반대한 것만이 아니라, 그러한 반대를

통해 푸슈킨 해석과 연구에 있어 세운 새로운 이정표를 세우게 되었다는 점에 있다. 그것은 19세기 푸슈킨 신화로부터 메레쥬콥스키까지 여전히 이어진 절대적 인간적 이상으로서의 푸슈킨의 형상에 대한 성상과괴적 과정이다. 이를 통해 푸슈킨은 국가적 기념비로서의 동상에 의한 석화로부터 살아나오며 공식적인 이념적 이상으로부터 해방되어 깊고 내밀한 연관을 가지는 손으로 만들지 않은 기념비”로 설 수 있게 되었던 것이다.

솔로비요프는 『유럽 통보(Вестник Европы)』지에 발표된 「푸슈킨의 운명(Судьба Пушкина)」(1897), 「푸슈킨에 대한 특별한 기념(Особое чествование Пушкина): Письмо в редакцию Вестника Европы」(1899), 「푸슈킨의 시작품에서 운문의 의미(Значение поэзии в стихотворениях Пушкина)」(1899) 등의 일련의 논문들에서 푸슈킨 신화에 대한 입장과 새로운 푸슈킨 해석을 제시한다.<sup>21)</sup>

솔로비요프의 푸슈킨 비평에서는 이후 푸슈킨 비평에 있어 두 가지의 주요한 시작점을 찾아볼 수 있다. 첫째, 솔로비요프는 이른바 “초인적 가치”, “인간적 이상”이라는 관념에 의한 푸슈킨 숭배를 원칙적으로 반대하면서 푸슈킨의 형상에서 시인과 인간을 명백히 분리한다. 둘째, 그럼으로써 솔로비요프는 비평 논의의 핵심을 인간 푸슈킨의 삶이 아니라 그의 창작으로, 즉 시인의 텍스트로 옮겨놓을 것을 주장한다.

상기 언급된 논문들 중 전자 두 편에서 주로 논의되는 것은 기존의 푸슈킨 신화가 만들어놓은 관념에 대한 솔로비요프의 비판이다. 첫 논문 「푸슈킨의 운명」에서 솔로비요프는 19세기 인텔리겐차에 의해 구성된 푸슈킨 신화의 중심을 이루는 낭만적 관념, 즉 운명의 희생자로서의 시인이라는 푸슈킨의 형상을 배경하면서 푸슈킨이 자신의 불행에 대해 스스로 책임이 있다는 것, 그러므로 푸슈킨은 자신의 운명의 “작가”라 할 수 있음을 주장한다.

1899년 기념제에 의해 촉발된 푸슈킨 비평의 논쟁에서 솔로비요프의 입장은 메레쥬콥스키에 맞서며 그와 함께 역시 중요한 위치를 차지하는 것이었지만, 그의 해석에 대해 부정적인 대응이 열화같이 일어난 것은 바로 푸슈킨의 신화화와 이상화의 관점에 반대하는 솔로비요프의 생각 때문이었다. 푸슈킨에게서 시인과 인간의 극명한 분리를 발견하고 그가 결코 삶과 예술의 간극에 의해 고뇌하지 않았다고 주장함으로써 솔로비요프는 인간과 그의 운명의 관

21) Todd III(1992), 254.

계에 대한 인텔리겐차의 이상주의적이며 낭만주의적인 관념을 정면으로 공격한 것이 되었던 것이다.

두 번째 논문에서 솔로비요프는 첫 논문에서 행해졌던 19세기 푸슈킨 신화 비판에 이어 당대의 푸슈킨 숭배 현상을 지적한다. 여기서 비판되는 동시대의 푸슈킨 신화는 바로 모더니즘의 미학적 전제들 중의 하나인 니체 미학에 의해 굴절된 것이다. 이른바 디오니소스 제식 숭배자들(orgiasts)'은 주로 윤리에 대한 미학의, 이성에 대한 본능의 우월성을 주장하면서 비(非)이성적인 것과 무(無)윤리적인 것에 대한 이같은 니체적 숭배를 푸슈킨에서 발견하려 하였다. 솔로비요프의 비판은 구체적으로 푸슈킨의 삶에 대해 윤리적이며 종교적 해석을 반대하는 메레주콥스키, 푸슈킨 비평에서 작가의 운문(韻文)을 배제하려한 로자노프 등을 향한 것이다. 이들은 실제의, 역사상의 푸슈킨'을 간과하고 무조건적인 겹혀의 태도와 연대기적 조작을 통해 푸슈킨을 이상화시켰던 것이다.

이처럼 역시 기존의 푸슈킨 신화가 실제 푸슈킨'의 형상을 왜곡하거나 조작한 것임을 비판하면서 솔로비요프가 제시한 대안은 어떤 개별 사실에 대한 진위 여부의 논란이라기보다는 대상에 대한 새로운 관점으로, 그것은 작가의 창작, 즉 시인이 쓴 텍스트라는 근거였다.

세 번째 논문 「푸슈킨의 운문에서 시의 의미」에서 솔로비요프는 본격적으로 창작 텍스트에 의거한 푸슈킨의 형상을 주장하며 일련의 시들에 대한 메타시적 분석을 전개한다. 여기서 그는 우선 푸슈킨의 전기를 비평의 영역에서 제외할 것을 주장한다. 솔로비요프에 따르면, 「다소간 평범한 개인」이었던 푸슈킨의 전기에서 긍정적인 정의를 찾을 만한 자리가 없으며 이미 이전의 논문들에서 주장했듯이 푸슈킨에게서는 시인과 인간이 분리된다.

여기서 확인해야 할 점은 메레주콥스키의 개념에 대항하여 솔로비요프가 푸슈킨에게서 주장하는 삶과 예술의 분리라는 비판이 그 자체로 부정적인 판단이 아니라는 사실이다. 왜냐하면 솔로비요프가 주장한 푸슈킨 비평의 새로운 근거, 시인에 의해 쓰여진 텍스트라는 근거는 바로 그러한 삶과 예술의 분리로부터 정당화될 수 있는 것이기 때문이었다. 솔로비요프에 따르면, 푸슈킨이 자신의 삶을 예술로부터 분리시킴으로써 푸슈킨 예술의 순수성, 다양성이 가능해졌다. 자기 자신의 어떤 것도 시에 가져다 넣지 않음으로써 푸슈킨의 시는 무지개'적 자질을 가질 수 있었다.<sup>22)</sup>

위에서 언급했듯이, 솔로비요프가 주장한 시인과 인간의 분리는 단순히 그



가 주장한바, 푸슈킨이 실제 삶에서 평범한 개인에 불과했다는 사실만을 의미하지 않는다. 시인과 인간의 분리는 곧 미적 경험에서 수용 주체 혹은 주관을 분리, 배제하고자 하는 솔로비요프의 미학적 입장을 전개하는 데 있어 디딤돌이라 할 것으로, 실제로 솔로비요프는 이 논문에서 푸슈킨을 들어, 창작적 과정이 고의적이거나 의도적인 것이 아니라, 초의식적 영역에서 일어나는 심리적 과정임을 설명한다. 솔로비요프에 따르면, 지성이나 취향, 언어적 기지, 문학적 경험 등의 계기들은 영감이 식은 후에나 작동하는 것으로 이러한 요소들이 우월하게 드러나는 작품들의 경우, 인간으로서의 푸슈킨의 산물로 간주하여 시인으로서의 푸슈킨으로부터 나온 순수시<sup>22)</sup>에서 제외된다.

솔로비요프의 입장은 푸슈킨 신화가 은세기에 메레쥬콥스키를 거쳐 다른 또 하나의 국면으로 완전히 진입했음을 직접 증명해준다. 푸슈킨 해석의 근거는 이제 전기, 혹은 인간적 자질들로부터 예술가, 그리고 그의 창작 텍스트로 옮겨가게 된다. 솔로비요프가 주장한 시인과 인간의 분리라는 관점은 19세기에 역사적 인물이었던 푸슈킨이 은세기에 이르러 영원한 창작적 원리, 이른바 푸슈킨 원리로 화하는<sup>23)</sup> 전환점의 결정적 계기라 할 것이다.

이처럼 시인의 ‘인간’, 주체로부터 분리된 창작적 과정과 미적 형식에 대한 솔로비요프의 주장은 그가 푸슈킨 비평에 있어 예술 텍스트들에 전적으로 집중할 수 있는 근거이다. 이렇게 하여 세 번째 논문의 주된 내용을 이루는 것은 푸슈킨의 메타시적 텍스트 일곱 편에 대한 분석이다. 토드 3세의 지적에 따르면, 여기서 솔로비요프가 보여주는 분석 방식을 특징짓는 것은 문체, 구문과 문법, 그리고 주제적 대립쌍이나, 치환, 그리고 슈젯, 시공간 관계 등에 대한 관심으로, 비평적 지향에 있어 바로 이러한, 이전과는 다른 새로운 출발점을 제시한 것이 그의 주된 공헌점이다.<sup>24)</sup>

22) 이처럼 푸슈킨에게서 삶과 예술이 분리됨으로써 시 속에 어떤 예비된 이념이나 가치들이 부재하다는 사실이 솔로비요프에게 결코 미학적 결점으로 생각되지 않았던 것은, 감각적 표현으로서의 미가 선형적으로 진과 선에 결부되어 있다는 솔로비요프 본래의 철학적 사고에 의해서 가능하였다. 삶과 예술의 분리를 통해 더불어 솔로비요프는 푸슈킨의 시를 순수한 것으로 평가하면서 동시에 문학이 내용과 유용성을 가져야 한다는 러시아 인텔리겐차의 전통적 가치에 부응할 수 있었던 것이다. Todd III(1992), 257-259를 참고하라.

23) Gasparov(1992), 6

24) 솔로비요프의 비평적 지향은, 이미 언급한 바 푸슈킨에게서 시인과 인간의 분리에 대한 생각과 마찬가지로, 다만 푸슈킨 신화에 대한 논쟁에 국한된 것이 아니라 실

푸슈킨의 메타시적 시들에 대한 솔로비요프의 비평은 한편으로 전기주의에 의한 왜곡된 푸슈킨 이해를 바로잡고 “실제 푸슈킨”을 찾으려는 노력이면서, 다른 한편으로 비평의 초점으로서 텍스트의 내재적 의도성을 주장하는 근거가 되었다. 바로 이러한 양상은 푸슈킨의 형상이 19세기 신화의 인간적 이상으로부터 관념적이고 미학적인 원리 범주의 차원으로 이월하고 있음을 재차 확인하게 한다.

새로운 비평 관점의 채택은 푸슈킨의 형상에 있어서도 근본적인 개념적 변화를 가져온다. 솔로비요프 역시 대표적으로 시인 자신의 형상과 관련지어 이해되는 시 『예언자(Пророк)』를 푸슈킨 해석의 중요한 근거로 취하여 분석한다. 그러나 솔로비요프의 관점에서 보면, 시에서 도출되는 시인의 이미지와 솔로비요프에게 있어 다만 상당히 평범한 개인일 뿐인 인간으로서의 푸슈킨 사이의 연관에 대해 왈가왈부하는 것은 적절치 못하다. 푸슈킨이 시에서 창조해내고 있는 시인의 이미지는 살아있는 시인으로부터 추출한 것이 아니라 시인 푸슈킨에게 주어진 바, 시인으로서의 높은 규범이다. 이처럼 전기적이라기보다 추상적 원리, 미학적 사상의 범주로 이해되는 푸슈킨의 형상은 또한 분명해진다.

사실 인간 푸슈킨을 무효화하려는 솔로비요프의 해석은 매우 극단적인

상 비평적 논의 일반에 관련된다. 이미 시인과 인간의 분리는 19세기 아카데미즘 비평의 주된 거점인 전기주의에 대한 거절의 첫 발걸음이었다. 이미 야콥슨이나 로트만의 분석을 선취하는, 텍스트에 집중하여 단어 하나하나, 문장 하나하나에 밀착한 솔로비요프의 비평 방식은, 19세기 아카데미즘 비평과 20세기의 텍스트 지향적 비평을 가름하는 자세히 읽기'을 향한 모더니즘적 지향을 이루는 한 맥락이다. 초인적 가치'에 의거한 푸슈킨 신화의 허구성이 폭로되면서 솔로비요프는 인간 푸슈킨에 연관된 논란이 예술가 푸슈킨에 대한 해석을 제한하고 빈약하게 할 수 있음을 깨달았던 듯 하다. 그는 여기서 근본적으로 비평이 푸슈킨의 형상을 다양한 측면으로 알레고리화할 수 있음을 인식하였고 이러한 가능성이 무엇보다도 광대한 용량을 품고 있는 푸슈킨의 예술 텍스트들에 있음을 발견하였다. 솔로비요프의 이러한 생각은 푸슈킨에 대한 학문적 연구와 메타적 인용의 길을 열어주고 있다. 더불어 솔로비요프는 푸슈킨 비평에서 보여준 텍스트에 밀착한 분석과 주제에 의한 연작화라는 새로운 비평적 근거를 통해 새로운 시대의 '내재적 비평', 그리고 객관적 비평'으로 가는 길을 예비하게 되었다. Todd III(1992), 257-259을 보라. 그러므로 상기 언급한 세 논문에서 구체화되는 솔로비요프의 푸슈킨 비평은 19세기 인텔리겐자와 은세기 문학 간의 중요한 교량이며 결정적인 전환점으로서 의미를 가진다.

것으로, 텍스트로부터 그 고유한 흐로노토프, 즉 당대의 가치들과 환경, 작가의 삶 등의 계기들을 거세하여 작품이 놓여있는 외부의 의미장을 진공으로 만드는 부정적인 측면을 분명히 가지고 있다. 그럼에도 불구하고 솔로비요프는 푸슈킨 해석의 근거를 시인으로서의 푸슈킨과 그의 예술창작물로 옮겨놓음으로써 석화된 기념비 속에 매장된 부동의 푸슈킨을 역동적인 현재적 존재로 살려낼 기반을 마련하게 되었다.

푸슈킨은 자신의 창작을 통해 이해되면서 비로소 무한한 의미장으로 증폭될 수 있었다. 비로소 은세기 예술가들이 가졌던 예술적 화두에 대한 원형적 환기를 이루어내면서 동시에 그들이 각기 가졌던 내면적 문제의식에 접촉했을 때 그는 동상으로부터 일어나와 모두에게 ‘나의 푸슈킨’이 될 수 있었다. 아마도 푸슈킨은 이런 의미에서 스스로에게 ‘손으로 만들지 않은 기념비’를 헌사하고자 했을 것이다.

## 2.3. 나의 푸슈킨’과 동상의 자기 신화

### 2.3.1. 나의 푸슈킨’ - 손으로 만들지 않은 기념비’ 푸슈킨

1899년 이후 푸슈킨 해석을 둘러싸고 나타나는 분열적 양상, 이성(разно-гласие), 혹은 다성(многоголосье)’의 양상은 국가적 이념으로서의 기념비로서의 푸슈킨의 허상을 깨뜨리고 살아있는 푸슈킨’이라는 모더니즘의 현실, 실제에 대한 요구가 필연적으로 맞닥뜨리게 되는 결과일 수밖에 없었다.

모더니즘 예술가들에게 주어진 과제는 푸슈킨의 구체적인 역사적 현실에 대한 규명과 실제 작품의 분석을 통해 관념적이며 실제 없는 담론의 허구성을 극복하고 살아있는 푸슈킨’을 찾아 텅 빈 푸슈킨 기호의 속을 채워 넣는 것이었다. 비어버린 관 속에 푸슈킨의 몸을 찾아 넣으려 하는 가운데 모더니즘 예술가들은 실제 없는 유토피아적 공동체를 표상하는 이념적 관념으로서의 공동체적 나(Я)’를 표상하는 투명한 푸슈킨이 아니라 끊임없는 나(я)’와 타자(не-я)’ 사이의 상호 작용 안에 놓여 있는 다면적이고 모순적인 푸슈킨, 즉 우리의 시선 아래서 변화하는 푸슈킨의 얼굴’을 보게 될 수밖에 없었다.

다만 기표의 껍데기로 동상 속에 석화되어버린 푸슈킨에게 진정한 기의를

25) Ходасевич (1996), 84-85.

돌려주고자 하는 실제 푸슈킨'을 찾고자 하는 노력은 20세기 작가들의 변화 무쌍하며 역동적인 개인 신화, 나의 푸슈킨(мой Пушкин)'으로서의 푸슈킨 비평으로 본격화된다. 푸슈킨이 손으로 만들지 않은 기념비', 살아 걸어 나오는 동상의 자기 신화는 여기서 가장 충만한 의미에서 실현된다고 할 것이다.

많은 은세기 예술가들 역시 푸슈킨의 동상의 자기 신화를 통해 푸슈킨을 이야기하고 나아가 예술가로서의 스스로의 정체성과 창작의 문제를 이야기했다. 특히 기념비와 동상이 가져올 수 있는 죽음과 비존재의 위험, 그리고 기념비가 손으로 만들지 않은' 내면적인 신화여야 한다는 푸슈킨의 암시는 블록에 의해 가장 적절하게 이해된다. 에세이 「시인의 사명에 관하여(О назначении поэта)」(1921)에서 푸슈킨의 형상을 통해 시인의 자유가 내적이고 비밀스러운 것이어야 함을 설득하는 블록은 시와 예술의 종말을 예감하면서 시인에게 기념비를 세우고 문학적 표어를 붙이는 행위가 적절치 못함"을 지적하고 손으로 만든 이념화된 동상'과 기념비' 속에서 다시 한 번 죽음을 맞는 푸슈킨의 형상을 빌어 온다.

은세기와 모더니즘 예술가들의 나의 푸슈킨' 신화를 고찰함에 있어 놓치지 말아야 할 측면은 두 가지의 역설적 측면이다. 그 하나는, 나의 푸슈킨'의 형상이, 시인 자신의 자기 신화에서 예언했듯이, 여기서 분명히 공동체적 Я", 시간을 초월하는 부동적 원형을 환기하는 기념비이자 동상으로서의 불멸성, 신화성을 가지며, 다른 하나는, 역시 시인이 각별히 정의했듯이, 이 기념비, 신화적 형상은 분명히 석화, 비존재의 고정성의 위험을 피하고 역동적인 현재성을 가진다는 점이다. 여기서 푸슈킨이 일찍이 주목했던 동상 혹은 기념비의 존재론적 이중성, 삶과 죽음의 역설이 드러난다.

기념비의 불멸성, 신화성은 여성', 혹은 다성', 그리고 나의 푸슈킨'에서 뚜렷이 드러나는 성상 파괴 혹은 해체, 탈신화화의 과정이 그 자체로 자기목적적인 것이 아님을 증명해준다. 모더니즘의 푸슈킨 신화는 본질적으로 시대의 요구에 부응하는 문화적 이상으로서의 푸슈킨 상의 부재(不在), 그리고 지난 1880년 꿈꾸었던 자유와 합일의 유산에 대한 강한 부채의식으로부터 배태된 것이다. 푸슈킨 신화 역시 강한 원형(/절대) 회귀의 방향성을 가지며 수렴적인 신화적 재구력에 의해 작동되는 모더니즘의 신신화화(新神話化)의 한 양상임은 굳이 재론할 필요는 없을 것이다.<sup>26)</sup>

26) 모더니즘이 근본적으로 절대에 대한 추구를 내포하고 있다는 사실은 신신화주의라는 모더니즘의 문화 패러다임이 증명해주고 있으며 공동체성(соборность)'에 대한

은세기의 '나의 푸슈킨'으로서의 푸슈킨 신화를 특징짓는 몇 가지 특징 중 가장 변화된 국면으로 보이는 것은 이제 푸슈킨은 인성이 아니라 추상화되고 일반화된 '푸슈킨 원리'로서 기능한다는 점이다. 그는 모더니즘 발전의 다양한 발전 단계나 경향이 제시하는 요구를 선취한 추상적인 미학적 원리로, 예술가들에게 세계 속으로 녹아 들어와 현현되는 창조적 힘의 영원한 범주"로 이해된다. 또한 모더니즘에서 푸슈킨 신화는 인간과 예술가의 관계에 대한 논쟁의 맥락과 더불어 생예술의 이념과 결합한다. 미학적 원리로서 푸슈킨에 대한 원용은 여기서 가장 분명히 드러나는데, 따라서 푸슈킨은 실제와 초월, 신적인 것과 인간적인 것을 병합하는 최상의 종합, 이상적인 통합성의 원리를 상징하는 원형으로 개념화된다.

이러한 삶과 예술의 이상적인 합(合)은 생예술 기획의 중심 동력이었으므로 푸슈킨 신화는 은세기의 모든 영역에 편재하였"으며, 이러한 편재성에 의해 푸슈킨에 대한 해석은 어느 개별 인물이나 예술 현상과 일면적으로 결합되어 이야기되는 것이 불가능해진다. 은세기에서도 역시 긍정적인 의미에서건 부정적인 의미에서건 푸슈킨에 대한 사유는 '의무적'인 것이었다.<sup>27)</sup> '나의 푸슈킨'이라는 미학적 범주는 인생과 예술의 모든 양상에 있는 영원하고, 절대적인 존재로 모더니즘의 모든 현상들을 아우르는 광대한 기원으로, 세계 신화로 증폭되면서 푸슈킨은 실제로 스스로에게 기념비를 세울 수 있었던 것이다.

다른 한편으로, "손으로 만들지 않은" 기념비의 역동성, 동상 속에서 살아 걸어 나오는 푸슈킨의 형상은 현재적이고 내면화된 개인 신화, '나의 푸슈킨'으로 실현된다.

이러한 푸슈킨 형상의 '나의 푸슈킨'화, 내면적 신화성은 은세기 예술가들의 자기 정체성에서 가장 뚜렷한 흔적을 남긴다. 이러한 맥락에서 가장 진전된 국면은 미학적이며 행위적 모델로서 수용되는 푸슈킨의 형상으로, 파페르노가 은세기에 대해 말한 삶의 푸슈킨 현상(жизненное пушкинианство)"<sup>28)</sup> 이러한 맥락에 있다.<sup>29)</sup>

---

모더니즘의 집착 역시 같은 맥락에 있다.

27) Sandler(2004), 4

28) Паперно(1992), 19.

29) 생예술의 이념과 함께 '나의 푸슈킨'이 은세기에 가장 강력한 신화적 영향력을 발휘하는 지점이 바로 푸슈킨 신화의 행위시학적 측면이다. 삶의 패러다임 자체로 푸슈킨을 가져오는 이러한 양상은 로트만이 주목한 이후, 대부분의 학자들이 동의

이러한 행위 시학으로서의 나의 푸슈킨'을 명시적으로 주장한 작가는 잘 알려진 바대로 이 용어를 제목으로 가져온 책 『나의 푸슈킨(Мой Пушкин)』을 쓴 브류소프와, 처음으로 이 용어를 사용한 츠베타예바, 그리고 아흐마토바 등을 들 수 있다.

그러나 예술가로서의 자신의 삶과 푸슈킨을 연결지으려는 행위시학적 지향을 공통적으로 표방했음에도 불구하고 브류소프의 경우와 아흐마토바나 츠베타예바의 경우는 본질적인 차이를 가진다.

푸슈킨의 전기를 만나면서 그를 새로운 영감의 근원으로 수용하고 온전히 살아 있는, 말을 거는 푸슈킨"에 기대어<sup>30)</sup> 예술가로서의 정체성을 형성하였다고 언명한 브류소프는 푸슈킨 신화와 예술가로서의 자기 정체성의 문제를 가장 긴밀하게 연관시킨 은세기 예술가로 꼽힌다. 책 『나의 푸슈킨』이라는 명백한 증거는 아마도 이러한 이해에 가장 결정적 단서로 작용했으리라 보인다. 그러나 푸슈킨의 전기적 사실들에 대한 꼼꼼한 연구를 통해 살아있는 푸슈킨"을 발견하고 푸슈킨의 작품들에 대한 재해석을 시도하면서 브류소프는 푸슈킨 신화에 대해 상징주의 미학이론가의 관점에서 보다 원리적이며 객관적으로 접근한다. 이런 의미에서 브류소프의 나의 푸슈킨'은 1899년에 허구의 기념비 앞에 제시되었던 모더니즘의 살아있는 푸슈킨', 실제 푸슈킨'을 찾는 과제에 가장 정밀하게 부응하는 작업이라 할 것이다.

사실상 브류소프는 푸슈킨에 대한 사유를 통해 자신의 창작과 예술의 문제를 타진해왔지만 푸슈킨의 인성을 행위 시학적 차원에서 내면화하고 있다고 보기는 힘들다. 삶을 온전히 창조 행위로 변용시키고 예술가의 인간적 실존을 창작 행위의 대상으로 삼아야 했던 브류소프에게 항상 논란의 소지를 남기는 푸슈킨의 인간과 예술가의 관계는 엄밀히 말해 사유의 동기였던 것으로 자신의 행위 시학적 모델로 수용하기 힘든 것이었음은 자명하다. 또한 이것이 자신의 예술가관을 선언한 「성스러운 제물(Священная жертва)」(1905)에서 결국 푸슈킨에게서 이중적 존재(амфибия)", 인간과 예술가의 분열과 결렬을 발견하고 있음을 고백하게 된 이유일 것이다.

아흐마토바와 츠베타예바의 나의 푸슈킨"이 브류소프와 구별되는 지점은 바로 여기에 있다. 브류소프와 달리 두 시인들에게서는 무엇보다 이른바 푸슈

---

하는 관점으로, 이미 은세기에 솔로비요프가 인식하였음을 위에서 지적하였다. Лотман(1992), 365-376를 보라.

30) Grossman(1992), 74.

킨과 자신의 운명에 대한 동일시로부터 발생하는 이중적 전기(двойная биография)의 현상이 보인다는 점은 이들에게서 행위시학으로서 푸슈킨 신화의 수용이 가장 완성되어 있다고 말할 근거일 것이다.

이와 더불어 상징주의와 함께 시작된 푸슈킨의 문학적 기저텍스트(подтекст)화와 인용 역시 이들에게서 가장 진전되어 있다고 할 것인데, 여기서 ‘나의 푸슈킨’은 이미 재창조의 국면으로 진입해 있기 때문이다. 김진영이 츠베타예바가 푸슈킨을 무엇보다 <...> 창조의 의지요 창조의 시작에 대한 선포’인 메아리로 이해하였다는 사실에 주목한 것,<sup>31)</sup> 그리고 또한 샌들러(Sandler)가 츠베타예바와 아흐마토티바에 대한 논의를 각별히 다루면서 아흐마토티바에서 개인 신화로서의 푸슈킨이 최고의 개인성에 도달하고 있다고 지적한 것은<sup>32)</sup> 이런 의미에서 이해될 수 있다.

푸슈킨 신화가 불가피하게 궁극적으로 재해석과 창조의 단계로 이행하게 된다는 중요한 사실은 벨릭에 의해 각별한 주제로 주목된다. 특히 푸슈킨에 대한 주요한 발화를 한 적이 없는 등 동시대에서 푸슈킨과의 명시적인 연관성을 표명하지 않은 벨릭은 푸슈킨 신화와 관련하여 많은 연구자들에게서 모더니즘, 혹은 상징주의 일반에 대한 논의에서 언급될 뿐, 개별적으로 크게 주목받지 못하는 것으로 보인다. 그러나 소설 『페테르부르크(Петербург)』가 증명하듯이 푸슈킨의 텍스트는 벨릭의 작품에서 강력한 기저텍스트로 나타난다는 사실은 부정할 수 없다. 또한 이것은 다른 한편으로 푸슈킨 신화에 대한 벨릭의 태도, 즉 벨릭의 ‘나의 푸슈킨’이 어떤 양상으로 개념화되고 있는지를 간접적으로 보여주고 있는 것이다.

유일하지만 직접적으로 자신의 푸슈킨에 대한 생각을 논한 벨릭의 「푸슈킨: 강의 계획(Пушкин: план лекции)」(1925)은<sup>33)</sup> 그러므로 푸슈킨 신화의 논의에서 간과할 수 없는 중요한 국면을 이야기한다. 벨릭은 여기서 푸슈킨의 미학을 분명함과 불분명함의 역설을 통해 이해한다(“в его ясности много неясности”, “это непонимание лежало пушкинской ясности”).<sup>34)</sup> 이러한 푸슈킨을 이해하는 길로 벨릭이 주장하는 것은 재해석과 재창조의 방법이다. 그러므로 벨릭이 푸슈

31) 김진영(2001), 44-46.

32) Sandler(2004), 175.

33) Белый(1921), 444-482.

34) 위의 책, 444.

킨 신화에서 가장 주목하는 것은 수용자의 창작을 촉구하는 푸슈킨이며 시적 형상의 의미를 심화시키는 수용자의 창조 활동을 촉발시키는 푸슈킨의 텍스트인 것이다.

푸슈킨의 작품을 파헤치는 것은 푸슈킨을 부동의 석상으로 만드는 일이며 죽은 푸슈킨에 대해 이야기하는 것이라는 벨리의 주장은 이제 완전히 현재적 의미에서의 창조 활동의 국면으로 접어든 푸슈킨 신화를 짐작케 한다. 벨리에게 푸슈킨은 함께 창조함(со-создаёт)”의 원리였으며 이러한 벨리의 푸슈킨 비평은 모더니즘이 품어내는 수많은 문화 신화들의 궁극적 기능에 대한 언급에 다름 아니라 할 것이다.

현재적 의미의 재해석과 창조의 콘텍스트의 문제가 된 푸슈킨 신화에 이르면서 모더니즘의 푸슈킨 신화는 그 절정에 달한 듯 보인다. 모더니즘은 무엇보다 푸슈킨을 소유하는 법에 대해 사유했으며 그것은 푸슈킨 신화의 모든 국면이 그러하듯이 미학적 사유 일반에 대한 모더니즘의 발견과 맞물려 있다. 행위시학, 그리고 창작적 하부텍스트와 재창조, 혹은 공동창작 등의 양상을 통해 푸슈킨의 손으로 만들지 않은 기념비”, 살아 움직이는 동상의 자기 신화는 그야말로 가장 충만하게 실현되고 있다.

### 2.3.2. 1921년, 나의 푸슈킨’의 끝 - 동상 속의 푸슈킨

문화 기관(cultural organization)’으로, 예술가의 창조적 근원으로서 하나의 예술 신화로 정립된 푸슈킨 신화의 양상은, 가스파로프의 지적대로, 피어난 모더니즘 문화의 일생 주기를 말해주는 것이었다.<sup>35)</sup> 그러므로 나의 푸슈킨’으로서의 푸슈킨 신화에서 은세기 푸슈킨 신화를 마감하는 1921년 기념제는 각별한 의미를 가진다는 점은 이견의 여지가 없을 것이다.

이전의 기념제, 특히 1899년의 기념제가 철저히 공식적인 것이었다면, 1921년의 기념제는 문학적 인사들에 의해 기획되고 실행된 것으로 비공식적인 것이었으며 1899년 공식 기념제에 의해 촉발된 은세기 예술가들의 푸슈킨 비평이 일정시기를 거쳐 매듭지어지는 결절점이었다.

1920년 말, 페트로그라드의 작가들의 집(Дом литераторов)’의 구성원들로부터 기념제에 대한 논의가 처음 발의되어 다음해 2월까지 시와 논설을 발표하

35) Gasparov (1992), 15.



는 모임이 계속되었다. 1921년 2월에 본격적인 기념제가 성립되었고 이것은 블록, 솔로구프, 아흐마토포바, 호다세비치, 쿠즈민 등의 일련의 작가들이 참가한 소규모의 비공식적인 기념제였다. 작가들에 의해 연설과 강의, 시 낭독 등으로 구성된 완전히 비공식적인 모임인 이 기념제가 푸슈킨 신화에 있어 중요한 위치를 차지하는 것은 기념제가 제시하는 특별한 의미, 즉, 이 기념제가 푸슈킨 신화에서 동상이 함의하는 삶과 죽음의 역설을 또다시 낳고 있다는 사실 때문이다.

1899년 공식적 기념제에 대항한 작가들의 기념과 재해석의 행위가 1899년의 기념비, 석상 속에 매장된 죽어버린 푸슈킨을 살려내는 행위, 이념적 조작 뒤에 가려진 살아 있는 푸슈킨'을 발견해내는 행위로 이해되었다면, 1921년의 기념제의 미학적 행위는 어떤 면에서 1899년과는 반대의 방향으로 진행되었다고 볼 수 있다. 그것은 1899년을 계기로 은세기를 거쳐 역동적으로 진행되었던 푸슈킨 신화의 수용이 점차 힘을 잃어가며 러시아 문화가 피폐해지고 있음이 1921년의 기념제를 계기로 역설적으로 확인되고 있기 때문이다. 다시금 이야기되는 푸슈킨의 죽음과 매장에 대한 기억, 특히 동상 속에서 석화된 푸슈킨의 형상과 그가 다시 살아 나오리라는 강한 기대는 이 시대가 스스로 예감하는 불길한 종말을 암시한다.

부활과 기억을 바라보지만 실상 죽음과 망각으로 향하는 길에서 있는 이 기념제의 역설적 성격은 코니(А.Ф.Кони)의 연설에서 가장 분명히 드러난다. 푸슈킨의 죽음과 러시아 언어와 문학의 진정한 탄생을 연관시키는 코니의 연설은 기념제에서 행해진 연설 중 가장 낙관적인 것으로 평가되지만, 그 과장된 수사로 인해 오히려 푸슈킨 신화의 종결과 문화의 쇠락을 암시하게 된다. 더욱이 그런 의미에서 열렬한 맹종을 소리높여 이야기한 코니의 연설은 1899년 이후 성숙되어 온 여성(異聲)으로서 내면으로 스며든 개인 신화의 몰락, 그리고 곧 다가올 소비에트의 축제적 합창, 통일된 하나의 목소리로 변질될 푸슈킨 신화를 예고하고 있다고 할 것이다.<sup>36)</sup> 푸슈킨을 러시아 문화의 개혁과 재생의 상징으로 이야기하며 포르트르 대체에 비유하는 코니의 고양된 연설 속에서는 '나의 푸슈킨' 이전에 푸슈킨에게 세워진 정치적이고 이념화된 동상의 그림자가 비추어보인다. 여기서 푸슈킨은 다시금 손으로 만들어진 기념비 속으로 들어가 부동의 석화된 존재가 되어버릴 위험에 처해있다.

36) 코니의 연설의 자세한 내용에 대해서는 Sandler (2004), 90-91을 보라.

표면적으로는 코니와 유사하게 고양된 음조를 가진 에이헨바움의 「푸슈킨 시학의 제문제(Проблемы поэтики Пушкина)」는 다시금 동상의 메타포를 통해 또 다른 의미에서 푸슈킨 신화의 황혼을 암시한다. 푸슈킨의 텍스트에 대한 범례적인 형식주의 비평인 에이헨바움의 연설은 「나의 푸슈킨」의 미학적 가능성의 광대함을 증명하였고 푸슈킨의 현재적 의미를 인정하는 것이었지만, 다른 한편으로, 푸슈킨은 기념비가 아니라 작은 석고상이 되어버렸다」는 그의 언명은 이제는 「나의 푸슈킨」으로서의 푸슈킨 신화가 깊고 내밀한 환기를 지속적으로 이루어내지 못하고 속화되어 버렸음을 고백한 것이었다.

「나의 푸슈킨」이라는 개인 신화의 함의처럼 근본적으로 서로 다른 각자의 푸슈킨 해석을 말하고 있음에도 불구하고 코니와 에이헨바움의 연설이 공유하는 것은 동상의 활성화와 불활성의 이중성에 의거한 푸슈킨의 삶과 죽음의 역설이다. 특히 에이헨바움에게서 다시 나타나고 있는 동상의 메타포가 1809년의 기념제와는 역방향으로 작동하고 있다는 사실은 위에서 언급한 이 기념제의 의미를 다시금 짐작케 한다.

여기서 낭독된 쿠즈민의 시 「푸슈킨(Пушкин)」 역시 명시적으로 삶과 죽음의 역설에 기대어 있다. 역시 여기서도 인용된 레르몬토프의 시 「시인의 죽음(Смерть поэта)」가 강렬하게 전달하는 염세적이고 비극적 뉘앙스는 이미 피할 수 없는 종말과 파국의 분위기를 충분히 전해준다.

1921년 기념제에서 푸슈킨의 동상이 환기하는 부동성과 석화, 즉 죽음과 종말의 주제는 이 기념제의 의미를 대표하는 것으로 공인된 블록의 연설에서 가장 강한 함의를 가진다. 블록은 1910년대 창작 후기에 이르러 편지와 일기(『Записные книжки』)의 몇 부분에서 푸슈킨을 자신의 창작적 원리들과 연결시킨 바 있으며 시 「푸슈킨스키 돔에게(Пушкинскому Дому)」(1921)에서 간접적으로 푸슈킨에 대한 인용을 가져온다. 그리고 그는 1921년 푸슈킨 기념제에서 행해진 자신의 연설 「시인의 사명에 관하여」에서 비로소 푸슈킨에 대한 자신의 관계를 비교적 상세하게 밝힌다. 그러나 그와 같은 과언(寡言)에도 불구하고, 블록이 푸슈킨이 남긴 유산의 한 부분을 전하고 있다는 호다세비치의 평처럼, 블록에게서 푸슈킨은 그 어느 누구에게서보다도 깊고 내밀한 개인 신화로 자리잡고 있다.<sup>37)</sup>

「시인의 사명에 관하여」에서 블록이 푸슈킨에 기대어 도출하는 미학적 원

37) 블록에게서 나타난 푸슈킨 신화의 문제에 있어서는 최중술(2004)을 보라.

리는 무엇보다 조화와 합의 원리로, 질서와 혼돈, 시인과 민중 혹은 개인적인 것과 사회적인 것 사이의 갈등을 해결하고 평화와 자유를 이끌어내는 예술가의 이상이다. 이는 블록이 자신의 창작사 전반에 걸쳐 탐구해온 실존적 문제인 시인의 정체성에 대한 미학적 답변이다. 예술 창작의 밑텍스트로 시인에게서 내면화된 푸슈킨 신화, “가볍고”, “즐거운” 이름인 푸슈킨의 형상이 제시하는 유토피아적 비전은 기념제를 둘러싼 현실의 비극성과 블록 자신의 전반적인 비관주의적 어조와 결합하여 역설적으로 강한 죽음과 부재(不在)의 암시를 자아낸다.

비극적인 전망과 문화와 예술의 근원으로서의 푸슈킨 신화에 대한 블록의 호소에 가장 크게 조응하는 것은 「동요하는 삼각대(Колеблемый треножник)」라는 제목의 글에 나타난 호다세비치의 견해이다. 호다세비치는 자신의 시대에서 푸슈킨과의 단절이 일어나고 있다는 사실, 이른바 푸슈킨이라는 태양의 일식이 일어나고 있다는 비극적 진단을 내리는 한편, 비관적 의식 속에서 푸슈킨과의 연관을 통해 미래에 대한 긍정적 비전을 설정한다.

호다세비치는 푸슈킨의 글이 가진 풍요로운 의미적 가능성과 이에 대한 반향의 범위가 놀랄 만큼 확장되고 있음에 주목하고<sup>38)</sup> 이러한 광대한 의미적 지평을 러시아의 미래에 가늠한다. 여기서 호다세비치는, 벨리와 마찬가지로, 나의 푸슈킨’이라는 재신화화의 국면은 궁극적으로 현재적 의미에 의거한 창조적 변형과 재평가가 될 것임을 다시 확인하였다. 이와 같이 창조적 변형과 재해석, 우리의 시선 아래서 변화하는 푸슈킨의 얼굴’과 함께 여기서 주목되는 것은 또다시 등장하는 동상의 메타포이다.<sup>39)</sup>

“... 푸슈킨은 거기서 거대한 이미지로 일어날 것이다. 민족적 자긍심은 그로 인해 파괴될 수 없는 청동의 조형으로 빚어질 것이다. (...) 그들(미래의 세대들 - 필자)은 더 이상 우리가 보는 모습의 푸슈킨을 보지 않는다. 동상의 청동 얼굴이 때때로 변화하는 것처럼 보이듯이, 이 신비스러운 얼굴, 반신(半神)의 얼굴은 변화를 거듭할 것이다.”

푸슈킨이 동상으로부터 다시 살아날 수 있는 것은 그 끊임없이 변화하는 얼굴, 그가 보는 이들 각자의 의식 속에 불러일으키는 환기의 무한한 진폭에

38) Sandler(2004), 93.

39) 위의 책, 95.

의해서이다. 또한 호다세비치의 연설에서도 동상의 메타포와 삶과 죽음의 역설은 이 1921년 기념제에서 다른 이들과 마찬가지로 역방향으로 진행된다. 호다세비치에게서 동상으로부터 살아 나오는 푸슈킨의 형상은 미래의 것으로 지연됨으로써 동시대에 일어나고 있는 ‘푸슈킨의 일식’이라는 언급과 더불어, 블록에서와 마찬가지로 현재 푸슈킨의 동상이 환기하는 부재와 죽음의 뉘앙스를 역설적으로 강화한다.

1921년 기념제는, 한편으로 혁명의 상흔과 내전의 혼돈으로부터 회복을 기점으로 러시아 문화 전통의 여일함을 선언할 필요가 있었다는 현실적 상황에 의해 1899년과 마찬가지로 푸슈킨에 대한 기억이며 부활의 노력이었다. 그러나 다른 한편 이 기념제에서 행해진 작가들의 연설에서 압도적으로 지배하는 내용은 금세기 러시아 문화의 가치들이 위협받고 있다는 두려움과 죽음과 종말에 대한 인식이다. 여기서는 동시대에 대한 비판적이고 종말론적인 인식과 함께 동시대 문화에서 푸슈킨이 다시금 ‘매장’되고 ‘죽음’에 처해지고 있다는 것, 은세기 푸슈킨 신화가 종결되어 간다는 것을 알리는 조종(甬鐘)의 울림이 강하게 감지된다.

이와 같은 비판적 뉘앙스를 강화하는 것은 이 기념제에서 가장 중요한 인물로 간주되었던 블록과 구밀료프가 같은 해에 죽고 처형을 당함으로써 세상을 떠났다는 사실이며, 더불어 호다세비치는 1922년 유럽으로 떠나고 흘레브니코프는 이 해 죽음을 맞았으며 츠베타예바 역시 모스크바를 떠나고 만델슈탐, 아흐마토바, 쿠즈민 등은 소비에트의 탄압으로 고통스러운 처지에 놓이게 된 것 역시 1921년의 기념제를 러시아의 은세기에 바치는 마지막 헌사”로 이해하게 하는 근거가 된다. 이러한 정황들로 인하여 1921년 기념제는 예술가들로 하여금 동상의 메타포에서 석화, 물화(物化)된 부동의 푸슈킨, 시인의 죽음”이라는 콘텍스트를 읽게 하였던 것이다.<sup>40)</sup>

40) 가스파로프의 경우, 시인의 죽음” 신화가 혁명 이후 가장 강력한 신화 만들기 모티브라 지적하면서 이 주제의 정점을 1937년으로 본다. 1937년은 소비에트의 신국가체제의 정립과 함께, 블록 등이 푸슈킨을 빌어 말하였던 예술가의 내적 자유가 허락되지 않음이 명백해진다고 할 것이다. 이 해의 기념제는 은세기에 내면적인 개인 신화의 ‘다성악’, 이성(разногласие)으로 나타났던 푸슈킨 신화의 공동체성이 새로운 소비에트의 일원론적 공동체성으로 대치되었음이 공공연하게 선포되었다는 점에서 가스파로프의 주장은 적절한 지적이라 하겠다. 그러나 1937년은 정점이라기보다는 최종적인 결산으로 이해될 수 있으며, ‘시대의 종말’에 대한 인식과 더불어 이른바 푸슈킨이라는 태양의 ‘일식’이 말해지고 사실상 은세기 문화의 종결이

1899년의 기념제가 그러했듯이 1921년에 푸슈킨 신화는 또다시 삶과 죽음의 역설에 관한 자기 신화를 낳고 있는 것이다. 죽음과 재생의 역설을 내재하고 있는 푸슈킨의 동상은 국가적 기념비 안에 매장된 자신의 또 다른 죽음과 나의 푸슈킨의 또 다른 부활에 대한 모더니즘의 신화를 보다 깊숙이 한다.

### 3. 동상, 다시 삶과 죽음의 역설

푸슈킨은 생명을 얻은 동상, 혹은 살아 움직이는 동상의 모티프를 여러 작품에서 창작적 변주의 대상으로 삼았다. 예브게니를 뒤쫓는 표트르 대제의 동상이, 난봉꾼 돈 주앙을 징벌하는 기사단장의 동상이 그러했듯이, 그의 동상에서는 그것이 지시하는 대상이 살아 나오고 생명을 얻어 스스로 움직인다. 동상은 존재론적으로 이중적인 것이지만 푸슈킨은 그 활성에 보다 집중했다. 그가 스스로에게 세운 기념비가 손으로 만들지 않은” 것이어야 했듯이 푸슈킨의 동상은 언제나 살아 움직이며 생명을 가진 것, 죽음을 삶으로 전이시키는 피그말리온적인 것이다.

이러한 푸슈킨의 동상을 배경으로 한다면 블록의 1903년 시 「동상(Статуя)」에서 인용되는 푸슈킨의 동상의 자기신화는 매우 역설적이다.

#### 「동상(Статуя)」

Лошадь влекли под уздцы на чугунный  
Мост. Под копытом чернела вода.  
Лошадь храпела, и воздух безлунный  
Храп сохранял на мосту навсегда.

말은 재갈을 물린 채 철제 다리로  
끌려왔다. 말굽 아래로 물은 검어진다.  
말은 콧김을 내뿜고, 달이 없는 허공은  
말의 목선 숨소리를 영원히 다리에 남겨두었다.

Песни воды и хрипящие звуки  
Тут же вблизи расплывались в хаос.  
Их раздирали незримые руки.  
В черном воде отраженья неслось.

물의 노래와 목선 소리는  
여기 가까워서 혼돈으로 흩어져 흘러갔다.  
보이지 않는 손이 그것들을 헤쳐놓았다.  
검은 물 속에 그림자가 흘러간다.

Мерный чугун отвечал однотонно.  
Разность отпала. И вечность спала.  
Черная ночь неподвижно, бездонно -

침착한 철은 단조롭게 대답했다.  
차이는 의미가 없어졌다. 그리고 영원함은 잠졌다.  
검은 밤은 움직임 없이, 바닥없이 -

시작된 지점이라는 의미에서는 1921년의 푸슈킨 신화의 역설적 양상이 보다 주목될 수 있을 것이다. Gasparov(1992), 13-16을 참고하라.

Лопнувший в бездну ремень увлекла.

심연으로 터진 고삐를 끌어냈다.

Всё пребывало. Движенья, страдания —  
 Не было. Лошадь храпела навек.  
 И на узде в напряжены молчанья  
 Вечно застывший висел человек.

모든 것이 그 자리에 있었다. 움직임도, 고통도 —  
 없었다. 말은 영원히 콧김을 뿜었다.  
 그리고 긴장된 침묵 속에 재갈에 물려  
 영원히 굳어버린 채 사람이 매달려 있다.<sup>41)</sup>

이 시를 지배하는 것은 단단한 부동의 이미지라 할 수 있다. 동상의 불멸성은 영원한 생명이 아니라 영원한 부동과 정적을 환기한다. 예브게니의 뒤를 추적하던 동상의 거친 움직임과 그 천둥 같은 말발굽 소리는 부동성과 침묵 속에 영원히 붙들려 있다. 푸슈킨이 동상으로부터 살려내 다시 페테르부르크를 질주하게 했던 그 사람은 블록에게서는 영원히 굳어버린 채 매달려 있다. 푸슈킨의 살아 움직이는 동상은 여기서 영원히 침묵과 부동 속에 굳어져버린 동상으로 뒤집혀 있다. 또한 여기서 동상이 함의하는 삶과 죽음의 역설은, 표트르대제를 명시적으로 지칭하지 않으며 청동의 기사(медный всадник)<sup>42)</sup>라 부른 푸슈킨을 거쳐 이제 사람(человек)<sup>43)</sup>으로 지칭하는 블록의 시에서 보편적인 실존 상황으로 확대된다.

푸슈킨에 대한 과언을 통해 오히려 그 누구보다도 가장 푸슈킨을 내면화했던 블록은 은세기가 저물기 이미 오래전에 시대의 불길한 조짐을 통해 “나의 푸슈킨”이 되어 동상으로부터 걸어나왔던 푸슈킨이 다시금 영면(永眠)에 빠져들 것, 다시금 굳은 돌 속으로 들어가버릴 것을 은밀히 예감했던 듯하다. 그는 이러한 푸슈킨의 동상을 통해 파국과 비존재의 위협에 처해있는 예술가의 실존을, 나아가 인간 보편의 실존을 읽었다.

그러나 삶이 끝나는 곳에서 비로소 신화가 시작된다는 슈바르츠(Елена Шварц)의 지적은 모더니즘이 만들어낸 푸슈킨 신화에 역시 예외 없이 적용되는 듯하다. 그것은 모더니즘의 푸슈킨 신화가 기념비 속에서 시인의 매장, 동상 속에서 시인의 죽음을 인식하는 지점에서 시작되었기 때문이다. 은세기에 푸슈킨이 동상으로부터 살아나와 가장 내밀하면서 가장 확장된 콘텍스트인 나의 푸슈킨’으로 살아날 수 있었던 것은 또한 역설적으로 이처럼 보편적인 인간 실존으로 확대된 죽음과 부재에 대한 의식이 끈질기게 이 시대를 붙들고 있었기 때문이라 할 것이다. 그런 의미에서 다시금 동상 속에 갇힌 시인의 죽음’에 대한 예감은 또 다른 모습으로 나타나는 푸슈킨 신화의 시작에 대한 약

41) Блок(1960-1963), Т. I, 310.

속일 것이다. 여기서 푸슈킨의 동상의 자기 신화, 삶과 죽음의 역설은 다시 유효하다.

철대적인 죽음이란 존재하지 않을 것”이므로, 새로운 세기의 시작과 함께, 동상 속에 매장된 푸슈킨의 부활의 순간, 나의 푸슈킨’으로부터 자라날 또 다른 얼굴, 다시금 걸어나올 피그말리온의 동상 푸슈킨에 대한 기대는 여기서 진지하며 의미심장하다.



시 동인지 라틴 구역(Латинский квартал)의 표지 사진, 1990. 보수공사를 위해 세운 지지대 안에 갇힌 푸슈킨의 동상은 속화된 승배행위 안에 갇혀버린 푸슈킨의 물화된 상을 상징적으로 보여주는 듯하다.

## 참고문헌

- 김진영(2001) 「메아리로서의 시인」, 『러시아연구』, 제11권 제1호.
- 앤더슨, 베네딕트(2002) 윤형숙 역, 『상상의 공동체』, 나남.
- 최종술(2004) 「시인의 자율성과 문화의 자율성의 두 얼굴」, 『러시아연구』 제 14권 제 2호.
- Белый, А.(1910) *Символизм*. М.
- \_\_\_\_\_ (1911) *Арабески*. М.
- \_\_\_\_\_ (1921) "Пушкин: план лекции." *Cultural Mythologies of Russian Modernism, From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P.Hughes, and Irina Paperno, 444-482
- Блок, А. А.(1960-1963) *Собр.соч.* в 8 томах. М.
- Брюсов, В.(1929) *Мой Пушкин*. М.
- Венедиктова, Т. Д.(1998) *Литература как разговор (опыт описания национальной традиции). Литературоведение на пороге XXI века: материалы между-народной научной конференции (МГУ, май 1997)*, М.
- Гинзбург, Л.(1977) *О психологической прозе*. Л.
- Гиппиус, В.(1915) *Пушкин и христианство*. Петроград.
- Гофман, М.(1922) *Пушкин: Первая глава науки о Пушкине*. Петроград.
- Иванов, В.(1909) *По звездам. Статьи и афоризмы*. Санкт-Петербург.
- Жирмунский, В. М.(1922) *Валерий Брюсов и наследие Пушкина*. Санкт-Петербург.
- Легенды и мифы о Пушкине. сборник статей.(1999)* Под ред. М.Н.Виролайнен (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). СПб.
- Лотман, Ю. М.(1992) "Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)," *Избранные статьи (Статьи по семиотике и типологии культуры)* в 3-х томах, Т.1, Таллинн.
- Мережковский, Д. С.(1914) *Полное Собр.соч.* в 24 томах. М.
- Непомнящий, В.(1999) *Пушкин. Русская картина мира*. М.
- Паперно, Ирина(1992) "Пушкин в жизни человека серебряного века," *Cultural*



- Mythologies of Russian Modernism, From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes, and Irina Paperno, Пушкин, А. С. (1981) Соб. соч. в 10 томах, М.
- Руднев, В. (1986) "Тексты и реальность: направление времени в культуре," *Wiener slawistischer Almanach*, 17.
- Ходасевич (1996) Соб. соч. в 4-х томах, Т. II, М.
- Bethea, D. M. (1983). *Khodasevich: His Life and Art*. Princeton.
- Fleishman, L. (1979). "О гибели Маяковского как литературном факте," *Slavica Hierosolymitana* 4
- \_\_\_\_\_ (1981). *Борис Пастернак в двадцатые годы*. München.
- Gasparov, Boris (1992) "The "Golden Age" and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism," *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes, and Irina Paperno. University of California Press.
- Grossman, J. Delaney (1985) *Valery Bryusov and the riddle of Russian Decadence*, Berkeley, Los Angeles and London.
- \_\_\_\_\_ (2000) "'The Marble Bust" and Briusov's vision of art," *Depictions. Slavic Studies in the Narrative and Visual Arts in honour of William E. Harkins*, ed. by Douglas M. Greenfield, Ardis Publishers.
- Hughes, O. Raevsky (1974) *The Poetic World of Boris Pasternak*. Princeton.
- Levin, Ju. I., Segal. D. M., Timenchik, R. D., Toporov, V. N., Tsiv'ian, T. V. (1974) *Русская семаотическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*. Russian Literature 7/8.
- Levitt, Marcus C. (1989) *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- \_\_\_\_\_ (1992) "Pushkin in 1899," *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes, and Irina Paperno. University of California Press, 1992 193.

- Makovskii, S.(1962) *На парнасе Серебряного века*. Munich.
- Malmstad, J. E.(1985) "Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent. Russian Formalism: A Retrospective Glance," *A Festschrift In Honor of Victor Erlich*. ed. by R. L. Jackson and Stephen Rudy.
- Malmstad, J. E., ed.(1987) *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*. Ithaca and London.
- Sandler, S.(2004) *Commemorating Pushkin. Russia's Myth of National Poet*. Stanford University Press.
- William Mills Todd III.(1992) "Vladimir Solov'ev's Pushkin Triptych: Toward a Modern Reading of the Lyrics," *Cultural Mythologies of Russian Modernism, From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P.Hughes, and Irina Paperno, 1992.

## Резюме

### Миф о Пушкине в модернизме: памятник нерукотворный' или мой Пушкин'

Ча, Жи-Вон

Данная работа посвящена анализу мифа о Пушкине в эпоху модернизма, особенно в серебряном веке. Процесс развертывания пушкинского мифа в серебряном веке интерпретируется на основе мифа Пушкина о той статуе в творчестве Поэта, которая становится оживленной и действует в реальности, или которая приобретает жизнь через творческую деятельность художника. Концепцию пушкинской статуи, подразумевающей сочетание смертности и бессмертия, парадокс жизни и смерти освещает образ статуи в мифе Пигмалиона. Тема статуи превращается в миф о себе, «автомиф» Пушкина когда сам Поэт посвятил себе образ «памятник нерукотворный».

Идея соединения жизни и смерти, реализованная в пушкинской статуе, вполне соответствует идеи «жизнетворчества» модернизма. Автомиф статуи Пушкина реализовался, когда модернисты размышляли свою идентичность, свое бытие как художника в образе Поэта. Первый этап мифологизации Пушкина в модернизме сказывается в его стремлении, чтобы вернуть «живой Пушкин», оживить мертвого Поэта в его образе как монументального национального поэта. Второй этап мифа Поэта сформулировался, когда модернисты переложили главную основу пушкинской критики из биографии Поэта на его творчество. Третий этап, кульминация пушкинской мифологизации является образом «мой Пушкин», который подвергается постоянной метаморфозе и формируется как индивидуальный миф для каждого художника серебряного века. Автомиф статуи Пушкина замыкается в образе увековеченного Поэта в статуе с завершением серебряного века. Миф статуи Пушкина утверждается как бессмертный миф Пушкина.

#### 논문심사일정

|        |                             |
|--------|-----------------------------|
| 논문투고일: | 2009. 03. 20                |
| 논문심사일: | 2009. 03. 23 ~ 2009. 04. 15 |
| 심사완료일: | 2009. 04. 21                |