creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

**저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.**

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

# 파스테르나크 시에서의 말의 탄생과정

## - 초기 서정시(1913-1929)를 중심으로 -

2013년 2월

서울대학교 대학원

노어노문학과 노문학 전공

이 종 현

# 파스테르나크 시에서의 말의 탄생과정

## -초기 서정시(1913-1929)를 중심으로-

지도교수 박 종 소

이 논문을 문학 석사학위 논문으로 제출함

2012년 12월

서울대학교 대학원
노어노문학과 노문학 전공
이 종 현

이종현의 문학 석사학위논문을 인준함
2013년 2월

위 원 장 김 희 숙 (인)
부 위 원 장 박 종 소 (인)
위 원 박 현 섭 (인)

## 국문초록

# 파스테르나크 시에서의 말의 탄생과정

## - 초기 서정시(1913-1929)를 중심으로-

본 논문은 보리스 파스테르나크(1890-1960)의 초기 서정시(1913-1929)에 나타난 시어관(詩語觀)을 밝히고자 한다. 20세기 초, 여러 러시아 시인들은 나름의 시어관을 정립하면서, 각자의 시 세계를 구축해 나갔다. 한편, 파스테르나크는 말에 대한 사유를 독립적으로 전개한 글을 남기지 않았다. 그 때문에 연구자들 역시 파스테르나크의 시어관에 대해서 별로 관심을 갖지 않았다. 그러나 파스테르나크는 에세이, 편지, 서정시, 단편소설 등을 통해 동시대 문학사조들에 대한 자신의 입장을 표명하면서 시어에 대한 생각을 단편적으로 드러내었다. 여기저기 분산되어 있는 파스테르나크의 말에 대한 생각들을 종합하여 그의 시어관의 한 측면과 그 발생과정을 구성해 볼 수 있다. 파스테르나크의 초기 작품 세계에서 나타난 시어의 탄생과정은 다음과 같다. 시인은 사물을  구성하는 질들의 차원에서 사물을 관찰하려고 한다. 그는 질들을 일상 언어의 테두리에 가두려는 시도가 불가능함을 깨닫고 무언가를 정의하려고 할 때, 빗겨가는 것들을 드러내 보여준다. 바로 여기에서 다양한 의미들이 생겨날 수 있는 빈 공간이 마련된다. 시인은 이 열려 있는 의미의 자리들을 차지하려는 다양한 경쟁자들, 즉 사투리들을 모집한다. 그리고 그는 타자들의 다양한 말들을 모아 질들과 질들 속에서 뛰어놀고 있는 영혼들에게 이 말들을 전달하는 프롬프터의 역할을 한다. 시인은 질들과 영혼들이 나타나는 무대 밑에 숨어 있다. 시는 이 무대로서 존재하며 그 밑에 있는 시인은 사물의 질들을 액화된 상태로 들이마시며, 파스테르나크의 에세이에서 이러한 시인의 모습은 스펀지로 형상화된다. 스펀지로서의 시인이 더 이상 액체를 빨아들일 수 없을 때, 그가 품고 있는 사물의 질들은 목소리와 문자라는 시의 물리적 형태로 드러난다. 이때, 시인의 목소리는 강력한 자연의 소리들과 경쟁하는 가운데 간신히 그 주체성을 유지한다. 그리고 시의 문

자는 소음들의 심층으로부터 떠오른 사물들의 목소리가 연약한 표면을 뚫고 드러나는 것으로 형상화된다. 문자는 사물들의 언어화될 수 없는 무한한 의미들, 자연과 삶 그 자체의 디테일들이 드러난 결과다. 파스테르나크의 초기 서정시에서 도출된 시어의 탄생과정에서, 시어는 소리라는 말의 형식보다도 의미라는 내용을 지향하고 있음을 알 수 있다. 그리고 의미란 말들의 관계 속에서 저절로 나타나는 것이지 주체가 구성하는 것이 아니다. 일상에서는 어색해 보이는 사물들의 결합이 일으키는 그 무언가가 바로 의미인 것이다. 마지막으로 파스테르나크의 시에서 그 입지가 미약한 시적 자아는 중심적인 말의 부재를 가져와 사물들의 목소리를 시인의 목소리로 가두지 않는다. 말과 사물에 대한 파스테르나크의 탐구는 문학과 사회, 예술과 세계의 관계에 대한 고민으로 나아갈 수 있는 발판이 될 수 있다.

주요어: 말, 의미, 시인, 사물, 질
학번: 2011-20038

# 목 차

제 1 장 서론 ····· 1

제 2 장 세계와 의미 ·····14
제 1 절: 질료와 질의 세계 ·····14
제 2 절: 이름붙이기의 어려움 ·····23
제 3 절: 정의내리기의 유형 ·····37

제 3 장 말하는 주체 ·····50
제 1 절: 주변적인 말들의 소중함 ·····50
제 2 절: 말하는 주체의 미약한 입지 ·····61
제 3 절: 말하는 주체의 분열 과정 ·····71

제 4 장 표현으로서의 시 ·····88
제 1 절: 액화된 세계를 마시는 시인 ·····88
제 2 절: 목소리의 존재 방식 ·····99
제 3 절: 표면에 드러나는 문자 ·····113

제 5 장 결론 ····· 130

참고문헌 ····· 133
**Резюме** ····· 139

# 1. 서론

보리스 파스테르나크(Борис Пастернак)는 열세 살부터 열아홉 살까지 작곡을 공부했다. 그는 어린 시절 스크랴빈의 음악을 듣고 작곡가가 되기로 마음먹었다. 스크랴빈은 그에게 훌륭한 작곡가가 될 것이라고 칭찬하였지만 그는 자신에게 절대음감이 없다는 것을 깨닫고 음악을 포기했다. 그 후, 그는 모스크바대학교 철학과에 입학했으며 어머니가 모은 돈으로 독일 마르부르크에 가서 신칸트주의 학파의 철학자 헤르만 코헨 밑에서 철학을 공부했다. 코헨은 그가 장차 걸출한 철학자가 될 것이라며 격려했지만 그는 삶과 유리된 논리와 개념만 다루는 철학에 싫증을 느끼고 철학을 업으로 삼기를 포기했다.

비슷한 시기에 마르부르크에서 그는 모스크바 시절부터 사랑했던 여인이다 빅소츠카야(Ида Высоцкая)에게 청혼했지만 거절당했다. 그녀를 따라 무작정 베를린 행 열차에 무임승차했다가 한 푼도 없이 다시 마르부르크로 돌아온 그는 그때부터 시를 쓰기 시작했다. 파스테르나크의 전기를 쓴 로날드 힝글리[1]는 그가 철학자, 남편이 되려는 야심이 꺾이자 마침내 평생의 직업이 될 만한 것을 찾았다고 말한다. 파스테르나크는 그 때의 체험을 시 「마르부르크(Марбург)」(1916/1928)에 옮겨 적었으며, 「안전통행증(Охранная грамота)」에서 시를 쓰기 시작했을 무렵의 경험에 대해 다음과 같이 말한다. "나는 시와 씨름을 했다. 낮이고 밤이고 틈만 나면 나는 바다, 새벽, 남방의 비, 하르츠 석탄에 대해서 썼다.(Я основательно занялся стихописаньем. Днем и ночью и когда придется я писал о море, о рассвете, о южном дожде, о каменном укле Гарца.)"(4,189)[2]라고 말했다. 파스테르나크의 시집 『주제와 변주(Темы и вариации)』에 수록된 연작 「나는 그들을 잊을 수 있었다(Я их мог позабыть)」의 세 번째 시(1921)는 그가 시를 쓰기까지의 과정을 압축적으로 보여준다.

---

1) R. Hingley(1985), *Pasternak: A Biography*, New York : Knopf , p. 29

2) 본문에 인용되는 파스테르나크의 모든 작품들은 Б. Пастернак(1989-1992), *Собрание сочинений* в пяти томах, М., 《Художественная литература》에서 가져온다. 앞으로 인용되는 작품의 끝에는 이 전집의 (권, 쪽)만 표기한다.

| | |
|---|---|
| Так начинают. Года в два | 그렇게들 시작한다. 두 살 쯤에 |
| От мамки рвутся в тьму мелодий, | 엄마로부터 떨어져 멜로디의 어둠속으로, |
| Щебечут, свищут, – а слова | 재잘거리고 휘파람불다가 – 말들은 |
| Являются о третьем годе. | 세 살 째에 나타난다. |
| | |
| Так начинают понимать. | 그렇게들 이해하기를 시작한다. |
| И в шуме пущенной турбины | 돌아가는 터빈의 소음 속에서 |
| Мерещится, что мать – не мать. | 엄마는 엄마가 아니라고 여겨진다. |
| Что ты – не ты, что дом–чужбина. | 너도 너가 아니고, 집도 낯설다. |
| | |
| (...) | (...) |
| Так начинают жить стихом. | 그렇게들 시로 살아가기 시작한다. |

(1, 202)

이 시에는 '엄마의 품-불명료한 말소리-말-이해-시'라는 인간의 발달 과정이 그려져 있다. 그리고 여기에는 어린 시절 집에서 연주된 음악을 듣고 잠에서 깨어 울었던 파스테르나크의 자전적 체험도 담겨있으며 그의 인생여정인 '음악(멜로디)-철학(이해)-시'[3]도 반영되어 있다. 그런데 이 발달 과정에서 본능적, 직관적 단계(엄마, 소리)로부터 이해의 단계로 넘어가게 해 주는 것은 바로 말의 출현이다. 아이는 말을 갖게 됨으로써 비로소 지시 대상과 말의 관계에 대해 생각해 보게 된다. 마냥 좋았던 엄마와 '엄마'라는 단어가 아이에게는 일치하지 않아 보인다. 편안한 집도 '집'이라는 말 때문에 낯설어진다. 이러한 인식은 러시아 형식주의자들이 제시한 시의 가장 기초적인 기법인 '낯설게 하기'[4]와 연관된다. 파스테르나크의 시 「마르부르크」에서

3) 페브르-뒤페그르는 파스테르나크가 음악에서 시로 전업하면서 시가 자신의 길인지에 대해 의심스러워하며 갈등했다고 말한다. 그에 따르면, 파스테르나크는 연작 「변주들과 함께 있는 주제(Тема с вариациями)」(1918)를 통해서 비로소 시적, 음악적 창조는 공통의 근원을 갖는다고 선언한다. (Anne Faivre-Dupaigre(2004), 'Poètes-musiciens : Cendrars, Mandel´štam, Pasternak', *Revue des études slaves,* Volume 75, Numéro 75-3-4, p. 563)

4) 오쿠튀리에는 파스테르나크의 근본 시학은 실재에 대한 우리의 자동적인 인식을 체계적으로 파괴하는 것으로 요약될 수 있다고 말한다. M. Aucouturier(1995), "Prose et poésie chez Pasternak", *Revue des études slaves* Vol. 67, No. 4, p. 590

도 순간적인 전율을 느낀 시적 자아에게(Я вздрагивался) 사물들은 원래 그런 것이 아니라 그렇게 보일뿐인 것(подобья)으로 나타난다.(1, 106-7) 파스테르나크의 인생여정과 위에 인용된 시를 보면, 말을 배울 때 느끼게 되는 말과 현상의 괴리, 그리고 그 괴리에 대한 탐구가 그의 시적 인식으로 연결되고 있음을 알 수 있다.

러시아의 많은 시인들은 시나 에세이를 통해 자신들의 시적 인식을 결정짓는 언어관을 정립하려 하였다. 특히 20세기 초 러시아의 모더니즘과 아방가르드의 시인들에게서 말에 대한 사유는 그들의 시인 존재를 규정하는 가장 본질적인 요소다.[5] 상징주의자들은 일상 언어와 구분되는 새로운 언어를 추구하면서 상징을 도입하였고 이는 메레쥐코프스키(Д. Мережковский)의 논문 「쇠퇴의 원인들과 현대 러시아 문학의 새로운 흐름들에 대하여(О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы)」(1893)에서도 잘 나타나 있다. 아크메이스트였던 만델쉬탐(О. Мандельштам)은 말에 대한 사랑을 주제로 하여 「말과 문화(Слово и культура)」(1921), 「말의 본성에 관하여(О природе слова)」(1922) 등의 에세이를 썼다. 그리고 미래주의자 흘레브니코프(В. Хлебников)와 크루쵸니흐(А. Крученых)는 「말 그 자체(Слово как таковое)」(1913)라는 선언문을 썼다. 그러나 여러 예술 장르들을 생활 속에서 자주 접하며[6] 그 장르들 간의 차이점에 대해서 깊이 생각해 보았을 법한 파스테르나크는 자신의 에세이들에서 부분적으로만 말에 대한 생각을 전개하고 있다. 아마도 그는 단독으로 분리된 철학 연구를 거부하였던 것처럼 말만을 대상으로 하여 글을 쓰고 싶어 하지 않았을 것이다. 대신 파스테르나크는 상징주의, 미래주의, 형식주의 등의 문학사조가 제시하는 언어관에 대한 자신의 입장을 편지나 에세이 등에서 남겼다. 파스테르나크의 말에 대한 사유를 살펴보기 위해 그의 동시대 문학 사조들이 제시하는 언어관에 대한 파스테르나크의 입장을 먼저 정리해보자.

다음은 파스테르나크가 과거를 회상하며 1956년부터 1957년까지 쓴 에세

---

5) 김희숙(2004), 「만델쉬탐의 "слово-птица-психея"」, 『러시아연구』, 제 14권, 제 2호, 32쪽

6) 보리스 파스테르나크의 아버지 레오니드 파스테르나크(Леонид Пастернак)는 톨스토이의 소설 『부활』의 삽화를 그렸을 정도로 유명한 화가였으며 어머니 로잘리야 카우프만(Розалия Кауфман)은 결혼 전 재능 있는 피아니스트로 활동했었다. 이 때문에 아들 보리스는 어린 시절부터 음악과 미술을 항상 접할 수 있었다.

이 「사람들과 상황들(Люди и положения)」의 한 구절이다.

> Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что музыка слова - явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания.(4, 419)
> 나는 (벨르이의 리듬 서클-필자) 서클에 가지 않았는데, 지금도 그렇듯이 나는 언제나 말의 음악은 전혀 음향학적인 현상이 아니며, 개별적으로 취해진 모음들의 화음이 아니라, 발화의 의미와 그 울림의 상호관계에서 구성된다고 생각했기 때문이다.

파스테르나크가 막 시를 쓰기 시작할 무렵, 모스크바에는 스테푼(Ф.Степун)이 주도하는 철학 서클, 엘리스(Эллис)가 주도하는 상징주의 서클, 안드레이 벨르이(Андрей Белый)가 주도하는 리듬 연구 서클이 있었으며 이 세 개의 서클은 동인지 「무사게트(Мусагет)」를 중심으로 활동하였다. 파스테르나크는 엘리스의 상징주의 서클에만 참여했다. 왜냐하면 그는 벨르이의 리듬 서클이 말의 음악을 위해 음향학적 현상이나 듣기 좋은 소리, 즉 두운, 각운, 동음반복, 율격만을 추구한다고 생각했기 때문이다. 말년에 쓴 이 텍스트 「사람들과 상황들」에서 파스테르나크는 말의 음악에 의미라는 요소를 추가하여 의미와 소리 간의 관계를 조명하고자 했다.

러시아 상징주의는 언어의 음악성을 매우 중요하게 여겼다. 왜냐하면 상징주의자들이 보기에 일반적인 언어는 고차원적 리얼리티를 표현하는 데 절대적으로 부족한 매체였기 때문이다. 이를 벨르이는 논문 「말의 마법(Магия слов)」(1909)에서 다음과 같이 표현한다.

> Слово создает новый, третий мир-мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные(…)
> Но всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания - в творчестве звуковых символов. В звуке

воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздать их для себя.[7)]
단어는 새로운 제 3의 세계를 창조한다. 그 세계는 소리 상징들의 세계이다. 이 세계를 수단으로 하여 나의 밖에 놓여있는 세계의 비밀들뿐만 아니라 나의 안에 담겨있는 세계의 비밀들도 조명된다.(...)
그러나 모든 단어는 무엇보다도 소리이다. 의식의 가장 첫 번째 승리는 음성 상징들의 창조에 있다. 소리 속에서는 새로운 세계가 다시 창조되며 그 경계 안 에서 나는 스스로를 현실의 창조자로 인식한다. 그때 나는 대상들의 이름을 부르기 시작한다. 즉 나 자신을 위해 그들을 이차적으로 다시 창조하기 시작한다.

벨르이에 따르면, 말은 비언어적인 세계와 '나'를 연결시켜줄 뿐 아니라 말의 소리는 새로운 세계를 창조한다. 그래서 그는 "모든 말은 주문이다. 현상에 주문을 걸면서 나는 그것을 본질적으로 복종시킨다.(всякое слово есть заговор; *заговаривая* явление, я в сущности покоряю его.)"[8)]라고 말한다. 이 때, 시인은 말을 통해 무한한 본질에 도달해야 하므로 말은 유한한 기의를 가져서는 안 된다. 추상적이고 모호한 말은 유동적이기 때문에 '저 세계'에 도달할 수 있다. 이때, 말의 추상성과 유동성은 음악으로부터 빌려올 수 있다. 상징주의의 음악적인 언어에는 기의나 지시대상 대신 음성을 중심으로 한다. 음성반복으로 시 텍스트를 포화시키는 일, 그리고 멜로디적 가치를 지닌다고 여겨지는 음소들을 선별하는 일은 그러한 말의 창조에 있어 가장 중요한 요건이다.[9)] 1917년에 파스테르나크는 상징주의의 음악중심적 태도에 대해 다음과 같이 지적하고 있다.

… и у символистов, а у футуристов тем более … совершенно неоправданна самая условность поэтической формы; часто стихотворение, в общем никакого недоумения не вызывающее, его вызывает только тем единственно, что

7) Андрей Белый(1994), "Магия слов", *Критика, Эстетика, Теория символизма* в двух томах, т. 1, М.: Искусство, С. 227 - 228
8) 상게서, 같은 쪽
9) 석영중(1996), 『러시아 현대시학』, 서울:민음사, 48 - 50쪽

оно - стихотворение; совершенно неизвестно, в каком смысле понимать тут метр, рифму и формальное движение стиха. А все это не только должно быть в поэзии осмысленно, но больше: оно должно иметь смысл, превалирующий надо всеми прочими смыслами стихотворения(5, 98)[10]

상징주의자나 미래주의자에게서 시적 형식의 아주 정당화 되지 못한 조건성을 지니고 있다. 그들의 시는 대체로 그 어떤 당혹감도 일으키지 않으며 오로지 그것이 시인가 하는 당혹감만 일으킬 뿐이다. 도대체 그들이 율격, 리듬, 시행의 형식적 운동을 어떤 의미로 이해해야 할지 알 수가 없다. 이 모든 것(율격, 리듬, 시행)은 시 안에서 의미 부여되어져야 할 뿐 아니라 그 이상의 의미도 갖는다. 그것(율격, 리듬, 시행)은 시의 다른 모든 의미들 위에 군림하는 의미를 가져야 한다.

이 편지에서 파스테르나크는 상징주의자들과 미래주의자들 모두 의미(смысл)를 추구하지 않는다고 비판한다. 1956년의 에세이 「사람들과 상황들」에서 제시된 '소리와 의미(значение)의 상관관계'에서 의미는 한 단어(слово)의 의미와 소리 간의 관계를 뜻했다. 그래서 파스테르나크는 단어의 의미, 즉 어의(語義)를 도외시하는 벨르이의 서클을 비판했던 것이다. 한편, 위의 편지에서 제시된 '의미(смысл)'는 나름의 체계를 갖는 시 전체의 맥락에서 파악되는 의미를 가리킨다. 파스테르나크에 따르면, 단어들 간의 관계에서도 의미가 발생해야 한다는 것이다. 형식에 부여된 의미(смысл)는 홀로 존재하지 않고 다른 의미들과 역동적인 관계를 맺어야 한다.

그렇다면 미래주의자들의 언어관은 어떠하였는가? 입체미래주의자들은 '말 그 자체', '자기가치적인 말', '자족적인 말'을 추구하였다. 다음 인용은 크루쵸닉흐가 1913년 여름에 발표한「말 그 자체의 선언문(Декларация слова, как такового)」와 크루쵸닉흐가 1921년 바쿠에서 발표한 「자움어 선언문(Декларация заумного языка)」의 일부이다.

Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы - первоначальная

10) 1917년 1월 28일(구력) 파스테르나크가 친구인 록스(К. Г. Локс)에게 보낸 편지

чистота, восстановлена. 2) согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные-обратные-ВСЕЛЕНСКИЙ ЯЗЫК. (...) 3) стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. ЭТИ РЯДЫ НЕПРИКОСНОВЕННЫ. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку(лыки-мыки-кыка)(...) Поэтому переводить с одного языка на др. НЕЛЬЗЯ(...) 1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. 6) ДАВАЯ НОВЫЕ СЛОВА, я приношу новое содержание, ГДЕ ВСЕ стало скользить.[11)]

백합은 아름답지만 '백합'이라는 말은 더럽혀졌고 '강간'당했다. 그래서 나는 백합을 "에우의"라고 부른다. 태초의 순수함은 회복되었다. 2) 자음은 일상의 현실, 민족성, 무게를 주고, 모음은 그 반대로 **보편적인 언어**를 준다.(...) 3) 시행은 (무의식적으로) 모음들과 자음들로 이루어진 계열들을 나타낸다. **이 계열들은 변경될 수 없다**. 한 단어를 뜻하는 바가 아니라 소리 그 자체로 대체하는 것이 더 낫다. (...) 그래서 한 언어에서 다른 언어로 번역해서는 **안 된다.** (...) 1)새로운 언어적 형식은 새로운 내용을 만들며, 그 반대의 경우는 없다. 6) **새로운 단어들을 주입하면서,** 나는 **모든 것이** 미끄러지기 시작하는 새로운 내용을 일으킨다...

5. Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).[12)]

자움어는 창조적 환상에 자유를 일깨우고, 부여하며 그 어떤 구체적인 것으로도 그 환상을 능욕하지 않는다. 의미로부터 단어는 축소되며, 오그라들고, 돌처럼 굳지만, 자움어는 야생적이며, 불꽃처럼 폭발적이다. (야생적인 천국, 불같은 말들, 이글거리는 석탄)(...)

크루쵸늬흐는 두 선언문에서 말의 소리를 강조한다. 말은 공기의 파동에서 시작되었고 자음과 모음은 현실을 구성한다. 말소리 자체가 내용이므로 말소

---

11) Ed. V. Markov(1967), *Манифесты и программы русских футуристов*,, WILHEIM FINK VERLAG MÜNCHEN, pp. 63-64

12) 상게서, p. 180

리가 변하면 내용도 변한다. 그래서 말의 번역이란 원칙적으로 불가능하다. 크루쵸니흐는 내용을 규정하는 형식, 의미를 탄생시키는 소리를 주장한다. 일상 언어가 지니는 구체적인 의미, 즉 기의는 소리가 만들 수 있는 창조적 환상에 방해가 되며 말은 이 의미로부터 해방되어야 그 생명력을 얻을 수 있다. 이러한 크루쵸니흐의 입장은 앞서 보았던 파스테르나크의 의미를 추구하는 입장과 반대인 것처럼 보인다. 파스테르나크는 1925년에 크루쵸니흐에 대한 두 편의 글을 썼다. 다음 인용문은 1925년 모스크바에서 출간된 논문집 『크루쵸니흐는 살아있다(Жив Крученых)』에 실린 파스테르나크의 글 「크루쵸니흐(Крученых)」의 일부다.

> (…)Его запальчивость говорит о непосредственности. Большинство из нас с годами примиряется с торжеством пошлости и перестает ее замечать. Что ценного в Крученыхе? По своей неуступчивости он отстает от Хлебникова или Рембо, заходивших гораздо дальше. Но и он на зависть фанатик и, отдуваясь своими боками, расплачивается звонкою строкою за материальность мира.
> (…)
> Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагивеньем сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы.(…)(4, 372)
> (…)그의 흥분하기 쉬운 성격은 직접성에 대해서 말해준다. 우리들 중 대다수는 세월이 흐르면서 속물성의 승리와 타협하고 있으며 그것을 눈치 채기를 멈추고 있다. 크루쵸니흐에게서 가치 있는 것은 무엇인가? 그의 비타협성은 그보다 훨씬 멀리 나아간 흘레브니코프와 랭보에게 뒤쳐진다. 그러나 그는 질투의 화신이며, 옆구리를 부풀린 채, 울림이 쟁쟁한 문장들로 세계의 물질성에 대한 보답을 받고 있다.
> (…)
> 다른 사람들은 그냥 개구리라고 부를 때, 크루쵸니흐는 언제나 살아있는 자연의 비틀거림과 전율에 아연실색하여 단어에서 앞발들이 튀어나오는 환상이 성취될 때까지, 명사에 전기충격을 가한다.(…)

파스테르나크의 이 에세이는 1921년 크루쵸니흐가 「자움어 선언문」을

발표한 뒤에 쓰였다. 따라서 위에서 언급되는 크루쵸니흐의 말은 곧 자움어이며 파스테르나크는 자움어가 속물성에 맞서고 있으며 세계의 물질성을 언어로 표현한다고 평가한다. 크루쵸니흐가 1921년의 선언문에서 밝힌 바대로, 파스테르나크 역시 단어와 환상 간의 관계를 지적한다. 자움어에서 개구리라는 말은 진짜 개구리가 되어 앞발을 내밀어야 한다. 명사에 가하는 전기충격은 죽어 있는 말에 생명력을 부여하는 작용으로서 말이 표현하는 사물을 말과 일치시킨다. 플레이쉬만은 크루쵸니흐에 대한 파스테르나크의 이와 같은 평가는 중간치, 평균치에 대한 파스테르나크의 혐오에서 비롯되었다고 지적한다.[13] 파스테르나크에게 예술은 시대와 함께 발걸음을 맞추는 것이 아니라 시대의 극단(крайность эпоха)[14]이었기 때문에 크루쵸니흐의 고집스러운 행보는 긍정적으로 보일 수 있었다. 크루쵸니흐는 시대와 타협하지 않음으로써, 미래주의가 이미 쇠퇴한 1920년대에도 '말 그 자체'의 정신을 끝까지 밀어붙이고 있었다. 그리고 이러한 크루쵸니흐의 초기 선언문에 대한 충실한 태도는 시대착오적인 현상으로 파악되었다.[15] 그런데 다음과 같이 파스테르나크는 1926년 출간된 크루쵸니흐의 선집에 실린 글 「서문을 대신하여(Вместо предисловия)」를 쓰면서 음성중심적인 자움어를 내용의 관점에서 평가하기도 한다.

> Роль твоя в нем любопытна и поучительна. Ты на его краю. (…)Ты - живой кусочек его мыслимой границы. Даже грубейшая его формула, формула эффекта(сражющего воздействия) шире той области, которую ты себе отвел.(…) Если положение о содержательности формы разгорячить до фанатического блеска, надо сказать, что ты содержательнее всех.(4, 374)
>
> 그것(현대 예술-필자)에서 당신의 역할은 흥미롭고 교훈이 될 만한 것입니다. 당신은 그것의 극단에 있습니다.(…) 당신은 그것의 생각할 수

---

13) Л. Флейшман(2003), *Пастернак в двадцатые годы*, СПБ.: АКДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ, С. 46

14) 파스테르나크(1989-1992), 4, 619

15) 플레이쉬만(상게서, 48쪽)에 따르면, 마야코프스키는 1925년 10월에 '미래주의는 문학사 속에서 자신의 자리를 차지했고 자신을 영원한 것으로 남겼지만, 소비에트 러시아에서 미래주의는 이미 그 역할을 다 했다.(Футуризм имел свое место и увековечил себя в истории литературы, но в Советской России он уже сыграл свою роль.)'라고 말했다.

있는 경계의 살아있는 부분입니다. 그것의 가장 거친 공식, 효과(투쟁하고 있는 상호작용)의 공식도 당신이 스스로에게 이끌어 온 그 영역보다 넓습니다. (...)형식의 내용에 대한 입장이 광적인 섬광을 낼 정도로 뜨거워진다면, 당신은 그 어떤 사람들보다도 더 내용을 지니고 있는 것입니다.

이 글에 따르면, 파스테르나크는 극단적인 형식성은 극단적인 내용성으로 이어진다고 생각했다. 그는 형식이 지향하는 것도 결국 내용이라고 본 것이다. 파스테르나크는 다음과 같이 편지에서 내용에 대한 형식[16]의 우월함이라는 생각을 비판하고 있다.

Все, что говорилось в дни нашей юности о примате формы над содержанием, звучало так, как будто форма уже существует, но вдобавок даже и обладает уже этим превосходством своего значения; тогда как на самом деле эти рассуждения были полусонными выражениями прямо противоположной мысли... (5, 98)[17]
우리가 젊은 시절에, 형식이 내용보다 우세하다고 이야기 했던 모든 것은 마치 형식이 이미 존재하고 있고 게다가 그 의미의 우월함까지 장악하고 있다는 것처럼 들렸다. 정말이지 그 때 이런 논의들은 모순적인 생각의 반쯤 잠에 취한 표현들이었다.

파스테르나크가 보기에 벨르이는 「말의 마술」에서 소리 상징으로서의 말을 중개자로 하여 세계의 비밀을 알아내고자 했으며 그 결과 시어는 음향학적인 것이었다. 한편, 크루쵸닉흐는 새로운 형식, 소리를 만들어내서 새로운 내용과 의미를 창출하고자 했다. 두 시인 모두 말의 물리적 소리를 우선 다듬고자 했던 것이다. 즉, 그들에 따르면 시어에 있어서 형식이 내용보다

16) 데프레토에 따르면, 파스테르나크는 러시아 형식주의의 활동에 무관심하지 않았으며 오히려 형식주의자들과 자주 어울렸다. 그는 1921-22년 모스크바언어연구회(Московский лингвистический кружок)의 회원이었으며, 1923년에는 아세예프(Н. Асеев), 만델쉬탐과 함께 1923년에도 회원으로 재선출되었다. C. Depretto(2005), "Boris Pasternak et la philologie russe des années 1910-1920", *Revue des études slaves*, Tome 76, fascicule 4, p. 433

17) 1917년 1월 28일 록스에게 보내는 편지

우선해야 한다. 그러나 파스테르나크는 1917년의 편지에서도, 1925년의 크루쵸니흐에 대한 에세이에서도, 1956년의 자전적 에세이에서도 말의 물리적 측면이 이루어내는 음악적 효과와 그 현실창조능력을 거부하고 의미와 내용에 계속 천착한다.

1956년의 「사람들과 상황들」에서 파스테르나크가 제시하는 '말의 음악'은 의미와 소리가 함께 만드는 것이다. 바예프스키는 의미와 소리를 구분하여 파스테르나크의 시학 발달 단계를 나누면서 파스테르나크의 1930-50년대 시들에서는 상징주의 시기, 미래주의 시기에 비해 운율과 소리는 보다 단순해졌지만 의미는 더욱 복잡해졌다고 평가하면서 이를 '기만적 단순성(обманчивая простота)'이라고 표현한다.[18] 하지만 파스테르나크는 그보다 훨씬 전부터 의미의 중요성을 인식하고 있었고 이것을 기준으로 하여 다른 시인들과 자신을 구분 지으려 했다. 그래서 파스테르나크가 파악하는 의미, 그리고 의미와 말의 관계를 이해하는 것은 파스테르나크 시학 연구의 출발점이 될 것이다.

그러나 파스테르나크가 말과 말을 구성하는 의미, 소리를 독립적인 주제로 하여 글을 쓰지 않았기 때문에 연구자들도 그의 언어관을 집중적으로 분석하려는 시도는 별로 하지 않았다. 서구에서 파스테르나크 연구를 거의 처음으로 이끌었던 오쿠튀리에는 파스테르나크가 사망한 지 3년 후인 1963년, 그의 생애와 작품세계를 조망하는 단행본[19]을 썼고, 그 중 한 장이 파스테르나크의 언어관을 다루고 있다. 그러나 이 책은 파스테르나크의 말에 대한 언급들을 단순히 모아놓고 있을 뿐이다.

파스테르나크의 언어관에 대한 보다 더 발전된 분석은 플레이쉬만에 의해 이루어졌다. 그는  파스테르나크의 1920년대 전기와 작품, 그리고 문학계와의 관계들을 모아 단행본을 집필했다.[20] 여기서 그는 파스테르나크의 에세이 「안전 통행증」에 나오는 말에 대한 부분을 분석하고 있다. 또, 그는 파스테르나크 초기 시학의 성격을 규명하는 글[21]에서 파스테르나크의 단편소설들에 나타난 말의 주제를 분석하였으나 여기에 시들을 적용하지는 않았다.

파스테르나크의 시학적 변형을 주제로 한 이덕형의 박사학위 논문[22]의 한

---

18) В. Баевский (1994), *История русской поэзии*, Смоленск: Русич, С. 263

19) M. Aucouturier(1951), *Pasternak par-lui même*, Paris : Seuil

20) 이 책은 1980년 처음 출판되었다. 본 논문에서는 다음 판본을 인용한다. Л. Флейшман (2003), *Пастернак в двадцатые годы*, СПБ.: АКДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

21) Л. Флейшман(1977), "К характеристике раннего Пастернака", *Статьи о Пастернаке*. Bremen: K-Presse

장은 파스테르나크의 시어에 관련된 것이다. 그는 단편소설 「류베르스의 어린 시절」과 에세이 「바서만 반응」에 나타난 시어관을 분석하면서 미래주의, 상징주의의 입장을 종합하여 파스테르나크의 언어관을 결론짓고 있다. 한편, 파스테르나크의 전기에서 상대적으로 조명 받지 못한 형식주의와의 관계에 대한 연구도 있다. 데프레토는 1910-20년대 러시아 문예계의 상황 속에서 파스테르나크를 재조명하고 형식주의와 그의 관계를 탐색하고 있지만 전기적 기술에 그칠 뿐이다.[23] 형식주의의 입장에서 파스테르나크의 운율, 리듬, 각운을 분석하는 연구들은 러시아, 서구 할 것 없이 매우 많이 나와 있다.(에트킨트, 로트만, 가스파로프 등) 최근 러시아에서는 파스테르나크에 대한 단행본 두 권이 출간되었는데 바로 파테예바의 파스테르나크 시어 연구[24]와 졸코프스키의 파스테르나크의 시학에 관한 연구[25]가 그것이다. 그러나 두 연구서 모두 파스테르나크 시의 모티프들을 분석하는 데 초점이 맞추어져 있다.

덴느[26]는 러시아에서의 후설, 하이데거 철학 수용사를 연구하면서 파스테르나크의 언어관에 대해 한 절을 할애했다. 그는 모스크바 대학교 철학과에서 쉬페트(Г. Шпет)의 강의를 통해 후설의 철학을 접한 파스테르나크에 초점을 맞추어 1989년에 출간되기 시작한 파스테르나크 전집에는 포함되지 않은 1910년의 철학 소논문을 소개하고 있다. 여기서 파스테르나크의 현상학적 언어관이 분석되고 있지만 파스테르나크의 철학이 쉬페트의 후기 철학을 선취하고 있다는 식의 단순한 언급은 더 치밀한 분석을 요한다.

본 논문에서는 이러한 선행연구들을 바탕으로 하여 파스테르나크의 언어관, 즉 파스테르나크가 시 「그렇게들 시작한다」에서 인간의 발달 과정뿐만 아니라 자신의 창작인생에서 한 계기를 이루는 것으로 본 '말'이 탄생하는 과정을 추적해 볼 것이다. 우선 2장에서는 시를 구성하는 말의 재료가 되는

---

22) Lee, Duck-Hyung(1992), *Étude sur la transformation poétique dans l'oeuvre de Boris Pasternak*, Thesis (doctoral)-- Université de Bordeaux III : Lettres et sciences humaines (Études Slaves)

23) C. Depretto(2005), "Boris Pasternak et la philologie russe des années 1910-1920", *Revue des études slaves*, Tome 76, fascicule 4, pp. 429-446

24) Н. Фатеева(2003), *Поэт и проза: Книга о Пастернаке*, М.: Новое литературное обозрение

25) А. Жолковский(2011), *Поэтика Пастернака*, М.: Новое литературное обозрение

26) M. Dennes(1998), *Husserl-Heidegger: Influence de leur œuvre en Russie*, L'Harmattan

사물과 그 질료들의 세계를 살펴보고 파스테르나크가 강조하고 있는 의미가 어떻게 포착되는지 알아볼 것이다. 3장에서는 말하는 주체가 어떤 특성을 갖고 있는지 규명될 것이며, 4장에서는 말하는 주체가 세계를 어떻게 받아들이고, 그 결과로서 목소리와 문자라는 말의 물리적 측면들이 나타나는지 그 과정이 설명될 것이다.

분석 대상이 되는 시들은 파스테르나크의 시집 『구름 속의 쌍둥이(Близнец в тучах)』(1913/14), 『장벽을 넘어서(Поверх барьеров)』(1916/17), 『나의 누이-삶(Сестра моя-жизнь)』(1922), 『주제와 변주(Темы и вариации)』(1923)등에 수록되어 있다. 1928년 파스테르나크는 시집 『구름 속의 쌍둥이(Близнец в тучах)』의 시들을 개작하여 연작 「시작하는 나날(Начальная пора)」을 만들었다. 그리고 그는 두 번째 시집 『장벽을 넘어서(Поверх барьеров)』의 시들을 수정하여 연작 「시작하는 나날」과 묶어 개정판 시집 『장벽을 넘어서(Поверх барьеров)』(1929)를 다시 출간한다. 본 논문에서는 이 시들의 초판본과 개정본 모두를 참고할 것이므로 다루어지는 서정시들은 1913년부터 1929년까지 걸쳐있다. 1928-31년을 파스테르나크 창작의 발전 단계에서 분수령으로 보는 바예프스키의 시기 구분[27]을 따라 본 논문에서는 이 초기 서정시들(1913-1929) 중에서 창작의 테마, 말의 테마, 그리고 파스테르나크의 대표작으로 널리 알려진 시들을 분석 대상으로 삼는다. 그의 산문 중에서는 단편소설 「류베르스의 어린 시절」(1918년 작, 1922년 출간)과 여러 에세이들에서 이루어지고 있는 말에 대한 성찰이 분석될 것이다.

27) 바예프스키(1994), 263

# 2. 세계와 의미

## 2.1. 질료와 질의 세계

파스테르나크는 1913년 겨울, 첫 시집 『구름 속의 쌍둥이(Близнец в тучах)』[28]를 냈다. 그는 그 해 봄에도 동인지 『서정시(Лирика)』에 시 다섯 편을 발표하기는 했지만 이 시집을 출간하고서야 비로소 자신을 직업시인으로 여기기 시작했다. 그런데 이 시집에서 가장 먼저 나오는 시가 「에덴」이라는 점은 매우 의미심장하다. 세상이 에덴에서 시작되었듯이 파스테르나크의 본격적인 창작도 시 「에덴」에서 시작된 것이다. 따라서 이 시는 파스테르나크의 초기 창작으로 진입하는 데 거쳐야 할 첫 관문인 셈이다. 다음은 「에덴」(1913)의 1, 2, 3연이다.

| ЭДЕМ | 에덴 |
|---|---|
| *Н. Асееву* | *N.아세예프에게* |
| Когда за лиры лабиринт | 리라의 미로 저편으로 시인들이 |
| Поэты взор вперят, | 시선을 밀어 넣을 때에, |
| Налево глины слижет Инд, | 왼쪽으로는 인더스가 진흙을 핥을 것이고, |
| А вправь уйдет Евфрат. | 오른쪽으로는 유프라테스가 떠나리. |
| Горит немыслимый Эдем | 생각될 수 없는 에덴이 타오른다. |
| В янтарных днях вина, | 포도주의 호박 빛 날들 속에서, |
| И небывалым бытием | 그리고 전에 없던 존재로 |
| Точатся времена. | 시간들은 연마된다. |

28) 가스파로프와 폴리바노프는 시집 『구름 속의 쌍둥이』는 파스테르나크가 '자기정의(самоопределение)'를 추구하던 시기인 1913년의 결실이라고 평한다. М.Л. Гаспаров , К.М. Поливанов(2005), *《Близнец в тучах》 Бориса Пастернака: опыт комментария*, М.:Российск. гос. гуманит. ун-т,(Чтения по истории и теории культуры. Вып.47) http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=51050,(검색일:2012.12.3) С. 3

| | |
|---|---|
| Минуя низменную тень, | 낮게 드리운 그늘을 지나며, |
| Их ангелы взнесут. | 천사들이 그들을 높이 데려간다. |
| Земля – сандалии ремень | 땅은 - 샌들의 가죽 끈, |
| И вновь Адам – разут. | 그리고 다시 아담은 - 맨발. |

(1, 427)

1연에서는 리라의 미로 이편과 저편이라는 공간의 분할이 이루어진다. 그런데 이 시의 첫 행의 첫 단어는 바로 '때(когда)'이다. 방점이 찍히는 것은 바로 이편에서 저편으로 시인들의 시선이 이동하는 그 순간이다. 1, 2행의 시선의 이동도, 3, 4행의 강들의 움직임도 완료상 동사로 쓰여서 시선과 강들의 움직임은 순차적이다. 인더스 강과 유프라테스 강은 시인들의 시선이 리라의 미로 저편으로 향하기 전에는 그냥 흐르고 있었지만 그 시선을 받고 나면 그들의 흐름은 단순한 흐름이 아니라 하나의 의지를 지닌 행동이 된다.(진흙 핥기, 떠나기) 1연에서 반복되는 자음들(ла**б**и**р**инт, **в**зо**р**, **в**пе**р**ят, **впр**авь, Е**вфр**ат)은 자동차 시동 거는 소리와 유사하다. 시인들은 이편에서 저편으로 넘어가기 위해 길을 출발하는 것이다.

의인화된 사물들의 세계는 사유될 수 없는 곳, 바로 2연에서 제시되는 에덴이다. 시원의 이미지를 갖는 에덴은 너무 아득하기 때문에 생각으로도 도달할 수 없는 곳이다. 그곳에서 모든 종류의 시간들은 한데 모아져서 '전에 없던 존재', 즉 태초의 존재로 변모한다. 리라의 미로 이편에서는 과거, 현재, 미래 등 시간이 나뉘고, 이 셋의 간격은 시계에 의해 측정되므로 복수의 시간들이 생겨난다. 그러나 에덴에서의 시간은 유일한 시작의 순간뿐이다. 그리고 '포도주의 호박 빛 날들'은 태초의 햇살이 포도주에 비쳐 호박 빛을 내고, 그 햇살의 열기에 에덴이 용광로처럼 타오르고 있음을 보여준다. 용광로 속에서 쇳덩어리가 녹아 새로운 도구로 연마될 수 있듯이, 현실의 인지가 능하고 측정될 수 있는 시간들은 하나의 쇳물로 용해되어 순수한 상태를 회복한다.

이 순수 시간 속으로 천사들[29]은 '그들', 즉 시인들을 들어올린다다. 그런

29) 김진영은 1929년에 재출판된 시집『장벽을 넘어(Поверх барьеров)』에 수록된 연작 「시작하는 나날(Начальная пора)」의 시「리라의 미로 저편으로...(Когда за лиры лабиринт...)」와 이 시의 이전 버전인 「에덴」(1913)을 비교한다. 전자에는 '에덴'이라는 제목도 없으며 '천사'라는 단어도 빠져있다. 김진영은 파스테르나크가 제목과 단어에

데 3연에서 나오는 그늘(тень)은 '우리는 사물이 <음영(陰影)진다>는 사실을 통해서 지각한다'[30]라는 후설의 말을 떠올리게 한다. 인간의 의식을 초월한 사물들은 어떤 한 관점에서만 지각될 수 있다. 의식은 그 사물들 전체를 동시에 조망할 수 없어서 볼 수 있는 만큼만 본다. 그 나머지는 그늘에 가려 보이지 않게 된다. 의식을 사물의 다른 측면에 비추어볼 수도 있지만 그럴 경우 또 다른 측면에는 그늘이 생긴다. 반복해서 의식을 사물에 비추어 사물의 전체 상을 조합해 볼 수는 있겠지만 조각난 지각들의 조합은 한 번에 지각한 사물 그 자체와는 전혀 다르다. 그래서 후설은 의식을 초월한 사물들이 아니라 내재적 지각의 대상, 즉 주체의 의식류 속에 내재하는 체험에 초점을 맞추는 현상학적 환원으로 나아간다. 이 체험은 공간적이지 않기 때문에 '그늘지지' 않고 전체적으로 남김없이 파악될 수 있다.

그런데 파스테르나크는 후설과는 다른 길로 나아간다.[31] 파스테르나크의 천사들은 시인들이 사물들의 그늘을  직시하게 한다. 시인들이 거친 곳은 바로 땅 그 자체이며 시인들은 맨발로 사물의 질료를 직접 피부로 느낀다. 시인들은 벌거숭이 아담[32]이 되며 그들의 맨발을 감싸고 있는 것은 바로 대지

---

변화를 주어 성서적 맥락을 제거하려 했다고 해석한다. Jean Young Kim(1991), "Pasternak's Earthly Paradise: Towards a Reading of the 1917 Poem "V LESU"", 『人文科學』, 제 66집, 194 - 5쪽

30) 『순수현상학과 현상학적 철학의 이념들 I』, 77쪽, 한전숙(1998), 『현상학』, 서울: 민음사, 147쪽에서 재인용

31) 덴느(1998:174)는 『철학의 문제들(Вопросы философии)』(1988, no.8, C. 97-105)에 처음 발표된 파스테르나크의 글 「심리학의 대상과 방법에 대하여(О предмете и методе п сихологии)」(1911)를 분석하면서 파스테르나크가 은연중에 후설에게 남아있는 주관주의 철학의 잔재들을 비판한다고 말한다.

32) 가스파로프/폴리바노프(2005:43-44)는 높이 올라간 시인들이 땅에서 해방되어 아담의 상태로 돌아가고 동시에 새로운 아담, 즉 그리스도와 가까워진다고 말한다. 그래서 시인은 창조주인 신과 동일시된다는 것이다. 따라서 가스파로프와 폴리바노프는 3연 4행을 땅이라는 샌들의 가죽끈이 풀린다는 것으로 해석한다. 그런데 본 논문에는 인용되지 않은 이 시의 마지막 연을 보면 시인-아담은 태초의 비밀과 땅 사이를 가로지르는 사랑을 품고 있다. "사랑은 경계로서 연기를 낸다/ 땅과 그것(비밀-필자) 사이에서(Курится рубежом любовь/ Между землей и ней.)" 이 구절을 보면 아담은 땅에 발을 붙이고 있다는 것을 알 수 있다. 따라서 시인을 높이 데려간다는 3연 2행의 말은 시인들의 시각이 변하는 과정이라고 보아야 한다. 천사가 시인들을 높이 데려가는 것은 시인이 땅과 직접 마주할 수 있기 위한 질적 변화인 것이다.

의 흙이다. 원래 흙으로 빚어진 아담-시인은 자신을 이루고 있는 질료를 다시 마주하게 되었다. 후설의 방식으로 현상학적 환원을 거친 주체가 공간성을 지니지 않는 체험 그 자체를 대상으로 삼는다면 파스테르나크의 아담은 오히려 적극적으로 사물의 공간성을 즉물적으로 받아들인다.[33)]

이렇게 보았을 때, 시인들이 들어간 그곳은 상징주의자들이 추구했던 저편에 있는 이데아의 세계는 아닌 것으로 보인다.[34)] 그런데 아담이 위치한 세계인 '리라의 미로' 저편이라는 말은 어떤 뜻일까? 고대 그리스의 서정 시인들은 리라를 연주하면서 시를 읊었고 그 까닭에 리라는 서정시(лирика)[35)]의 어

---

33) 틔냐노프는 논문 「간격(Промежуток)」(1924)에서 흘레브니코프와 마야코프스키 등의 미래주의자들은 일상의 헐벗은 사물들에 집착한 나머지 '시를 부정(отрицание стиха)'하게 되었다고 말한다. 그가 보기에, 파스테르나크의 사명은 말이 공중에 걸려 있지 않고, 사물이 헐벗지 않도록 말과 사물을 우회하여 둘이 화해하도록 하는 데 있다. 이것은 곧 사물들 사이에서 시가 태어나 방황함을 가리킨다. Ю. Тынянов(1985), "Промежуток", *Архаисты и новаторы*, Ann Arbor : Ardis, C. 563 그리고 시냐프스키는 파스테르나크의 시에서 사물이 시인 대신 이야기한다고 말한다. 로트만·무까르조프스끼 외(1994), 『시의 이해와 분석』, 조주관 편역, 서울: 열린책들, 408쪽, 422쪽

34) 세다코바는 이 시를 분석하면서 블로크와 파스테르나크의 생각을 비교한다. 블로크는 푸쉬킨에 대한 연설에서 시인의 작업은 주변에 있는 카오스를 듣는 데서부터 시작된다고 말했다. 반면, 파스테르나크는 카오스에 질서를 부여하는 데미우르고스의 역할은 시인의 소명이 아니며 코스모스는 이미 존재하여 절대적인 새로움 속에서 등장한다고 말한다. 신은 이미 이 세계를 창조하였기 때문에 이 세계는 카오스가 아니다. 그래서 파스테르나크에게 중요한 것은 코스모스로서의 세계에 대한 원초적인 비전이다. O. Sedakova(1999), "The Vacancy of a Poet: Toward a Poetology of Pasternak", *Rereading Russian Poetry*, ed. S. Sandler, Yale University Press, pp. 73 - 75 세다코바의 주장에 따르면, 파스테르나크는 눈앞의 세계를 원초적 코스모스로 보고 있는 것이지 결코 코스모스를 지배하는 이데아를 추구하지 않는다.

35) 이 '서정시'라는 개념은 1913년 파스테르나크가 활동했던 문학 모임 <서정시>가 매우 중요하게 여기는 가치였다. 이 모임의 주요멤버였던 세르게이 보브로프(Сергей Бобров)는 1913년 『일들과 나날Труды и дни』이라는 문학지에 「서정시적 주제에 관하여(О лирической теме)」라는 에세이를 발표했다. 마르코프는 보브로프가 이 에세이를 통해 시의 여러 가치들을 러시아 상징주의의 맥락 안에서 재평가하고 있으며 서정시를 운문의 한 장르가 아니라 '시의 특별한 요소', '시의 주요 수단', '창조의 원천'으로 보았다고 요약한다. 『구름 속의 쌍둥이』에 수록된 파스테르나크의 시 「서정시의 창공(Лирический простор)」은 보브로프의 에세이 제목에서 가져온 것이다. V. Markov(2006), *Russian*

원이 되었다. 리라는 소리를 내는 악기라는 점에서 직접 공간을 구성하지는 않는다. 다만 리라에서 발생하는 공기의 파동이 공간의 존재를 알려준다. 『구름 속의 쌍둥이』에 실린 「서정시의 창공」(1913)이라는 시는 서정시와 공간을 결합하고 있다.

| | |
|---|---|
| ЛИРИЧЕСКИЙ ПРОСТОР | 서정시의 창공 |
| *Сергею Боброву* | *세르게이 보브로프에게* |
| Что ни утро, в плененьи барьера, | 어떠한 아침이라도, 장벽에 갇혀다 해도, |
| Непогод обезбрежив брезент, | 궂은 날씨의 방수포를 활짝 펴고, |
| Чердаки и кресты монгольфьера | 다락방들과 십자가들은 몽골피에열기구의 |
| Вырываются в брезжущий тент. | 아른거리는 텐트로 뛰어든다. |
| Их напутствуют знаком беспалым, | 손가락이 없는 신호로 그들을 송별한다. |
| Возвестившим пожар каланче, | 망루에 화재를 알리는 그 신호. |
| И прощаются дали с опалом | 그리고 먼 곳들이 너의 다 탄 초 끝 위의 |
| На твоей догоревшей свече. | 오팔과 작별한다. |
| Утончаются взвитые скрепы, | 휘말려 올라가는 조임쇠는 가늘어지고, |
| Струнно высится стонущий альт; | 신음하는 알토는 현(絃)을 따라 높아진다. |
| Не накатом стократного склепа, | 아스팔트는 숱한 세대 분묘의 가로대가 아니라, |
| Парусиною вздулся асфальт. | 범포처럼 부풀어 올랐다. |
| Этот альт – только дек поднебесий, | 이 알토는 - 창공의 갑판일 뿐, |
| Якорями напетая вервь, | 닻으로 노래하는 끈일 뿐, |
| Только утренних, струнных полесий | 현으로 빽빽한 아침 숲을 짓는 |
| Колыханно-туманная верфь. | 흔들거리는 안개의 조선소일뿐. |
| И когда твой блуждающий ангел | 그리고 너의 방랑하는 천사가 |
| Испытает причалов напор, | 배를 매단 밧줄들의 압력을 느낄 때, |

*Futurism,* New Academia Publishing, pp. 234-5

| | |
|---|---|
| Журавлями налажен, триангль | 백학들로 늘어진 삼각형은 |
| Отзвенит за тревогою хорд. | 척추에 느끼는 불안을 그만 울어댈 것이다. |
| | |
| Прирученный не вытерпит беркут, | 길들여진 독수리는 성채들의 검역소를 |
| И не сдержит твердынь карантин | 견디지도, 통과하지도 못할 것이다. |
| Те, что–с тылу, бескрыло померкнут,- | 뒤에 오는 것들은 날개도 없이 빛을 잃고 |
| Окрыленно вспылишь ты один. | 오직 너 하나만 날개 펴고 날아다니리라. |

(1, 442)

이 시에서 가장 먼저 등장하는 이미지는 바로 열기구다. 어느 흐린 날, 열기구는 하늘을 가로 질러 날아가고 있다. 열기구는 지붕 위의 다락방들과 십자가들을 스칠 듯 가까이 날고 있으며 다락방들과 십자가들이 그 위를 나는 열기구들에 빨려 들어가는 것처럼 보인다. 그런데 이것들에게는 방향이 주어져 있지 않다. 손가락이 없는 신호들은 화재가 어디에 났는지 알릴 수 없기 때문이다.[36] 그래서 그 화재는 애초에 끌 수 없는 것이며, 여기서 화재의 이미지와 연결되는 초끝은 그렇기 때문에 이미 다 타버렸다. 이 초끝의 솟아있는 모습은 높은 곳의 다락방들과 십자가들과도 연결되고 열기구에 빨려 들어간 다락방과 십자가가 하늘 멀리 날아가서 십자가 꼭대기에 달려 있던 보석인 오팔은 아득한 곳에서 반짝일 뿐이다. 이렇게 1, 2연에서는 창공을 수평으로 날아가며 모든 집의 다락방들, 모든 교회들의 십자가를 흡수해 가는 열기구의 움직임과 망루, 촛대 등의 수직적인 멈추어 있음이 대비된다.

3연에서 점점 올라가는 열기구는 긴장 상태에 놓인다. 지상의 것들을 빨아 올려서 열기구의 범포는 팽팽해지고 조임쇠는 그 힘 때문에 점점 가늘어진다. 압력의 상승과 물체의 수축은 현악기에서 높은 소리를 내는 가는 현의 이미지로 연결된다. 낮게 신음하던 알토는 압력을 받아 점점 소프라노로 변한다. 이 알토는 각운 관계 때문에 아스팔트로 변신한다.(альт - асфальт) 아래에 있는 아스팔트도 열기구가 땅 위의 것들을 흡입하는 바람에 무덤에 있는 십자가의 횡목처럼 수평을 이루지 못하고 바람을 탄 범포처럼 둥글게 부

36) 가스파로프/폴리바노프(2005:104-106)는 이 화재를 시인이 밤새 겪었던 창작의 화재라고 설명한다. 손가락이 없는 신호는 그 화재의 결과로 발생한 연기 기둥인 것이다. 그리고 이 시의 장면을 상상해보면 화재는 열기구를 띄우는데 사용되는 불이라고 볼 수도 있다. 열기구의 텐트 속으로 계속 열기를 주입하기 위해서 열기구 속에서 피우는 불이다.

풀어 오른다. 3연의 현악기 이미지는 4연에서도 계속 된다. 열기구가 위에서 바람을 받는 동안 아스팔트는 더 큰 열기구의 갑판이 되고 이 거대한 지상 최대의 갑판은 그 위에 나무들이라는 현을 지니고 있어서 바람이 불면 그 현들이 소리를 낸다.

5연에 가면 두 연에 걸쳐 계속되던 악기 이미지는 사라지고 그 동안 열기구와 현악기에 집중되었던 압력을 천사가 받게 된다. 이 천사가 압력을 견뎌내기 때문에 삼각편대로 무리지어 날아가던 백학들은 허리의 짐을 덜 수 있게 되어 더 이상 울지 않는다.[37] 5연의 백학들이 갖는 하얀 새의 이미지는 6연의 검독수리, 즉 검은 새의 이미지와 대비된다. 그런데 이 시의 검독수리는 푸쉬킨의 시 「수인(Узник)」(1822)에 나오는 독수리와도 다르다. 푸쉬킨의 시에서 새장에 갇힌 독수리는 비록 주인이 주는 고기 덩어리를 쪼아 먹고 있다. 그러나 푸쉬킨의 독수리는 시적 자아의 공감을 얻으며 함께 창공을 날아갈 수 있기를 바라는 동지(мой грустный товарищ)가 된다.[38] 한편, 이 시의 검독수리는 이미 길들여져서 그 어떤 시련도 견뎌내지 못하리라고 낙인 찍혔다. 이 온순한 검독수리보다 더 우월한 것은 바로 열기구-현악기이다. 뒤에서 오는 복수의 무리들(те)과 대비되는 이 단수의 너(ты)인 열기구-현악기는 서정시의 창공을 날아가는 전위(前衛)다.

이 시에서 서정시의 창공은 결코 이 세계와 격리된 저 세계가 아니다.[39]

---

37) 에반스-로메인은 이 시의 5연에서 악기 모티프가 지배적이라고 말한다. '척색(脊索)' 또는 '곡선 상의 두 점을 이은 직선'을 뜻하는 러시아어 'хорда'는 복수로 쓰일 경우, '현악기의 현'을 뜻하며 영어 'chord'와 소리가 유사하여 그 중의성이 심화된다. 에반스-로메인은 파스테르나크가 이러한 이중 언어유희(bilingual pun)를 즐겨 썼다고 지적한다. 그리고 'триангль'이라는 단어는 오케스트라에 쓰이는 악기를 가리킬 수도 있고, 학들이 삼각편대로 무리지어 날아가는 모양을 가리킬 수도 있다. K. Evans-Romaine(1997), *Boris Pasternak and the tradition of German Romanticism*, München : O. Sagner, p. 176

38) "나의 서글픈 친구는 날개를 흔들며,/ 창 밑에서 핏덩이를 쪼아 먹고 있다,/ (...) / 우리는 자유로운 새들; 형제여, 때가 왔다, 때가!(Мой грустный товарищ, махая крылом,/ Кровавую пущу клюет под окном,/ (...)/ Мы вольные птицы; пора, брат, пора!)" А. Пушкин (2008), *Полное собрание сочинений в одном томе*, М.:АЛЬФА-КНИГА, С.75

39) 브류소프는 파스테르나크의 시에서 역사, 동시대성, 과학, 일상의 당면문제, 책, 삶 등 모든 것들은 동일한 권리를 지녀 마치 하나의 평면에 있는 것 같다고 말한다. В. Брюсов (1975), 'Вчера, сегодня и завтра русской поэзии', *Собрание сочиненийв семи томах*, т.6,

서정시의 주체인 열기구-현악기는 이 세계의 사물들을 일그러뜨리고 뽑아내어 실어 간다. 뱌체슬라프 이바노프가 주장하는 종교적 상징주의가 지상에 작별을 고하고 하늘로 상승한 다음 땅으로 하강하여 실재의 세계가 존재함을 지상에 알린다면,[40] 이 열기구-현악기는 지상의 모든 질료들을 이용하고 그 무게들이 누르는 압력도 자유자재로 활용한다.[41] 그는 이 압력을 앞으로 나아가는 동력으로 삼기도 하고 소리를 내기도 한다. 그렇기 때문에 이 서정시의 주체는 현실 세계를 장애물이라고, 궂은 날씨라고 탓하지 않는다.

다음 시 「2월. 잉크를 구하기... (Февраль. Достать чернил...)」[42]의 2연과 3연에서는 그 질료의 세계의 특성이 더욱 구체적으로 제시된다.

---

М.:Художественная литература, С. 518

40) 이바노프는 「미학적 근원들의 상징체계(Символика эстетических начал)」(1905)에서 상승(восхождение)은 '지상에 아니오'(*Нет* земле)를 말하며 작별을 고하는 것이고, 하강(нисхождение)은 다시 지상으로 오는 복된 귀환(благодатный возврат)이라고 말한다.
Вяч. И. Иванов. *Собрание сочинений*. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 823—830
(http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/toc.htm, 검색일:2012.12.10.)
한편, 로트만은 파스테르나크의 하늘은 시인 위가 아니라 앞에 있으며 그의 보편적 이데아는 '눈으로 본 이데아(увиденная идея)'라고 말한다. Ю, Лотман(1996), 'Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста', *О поэтах и поэзии*, СПБ.: Искусство-СПБ, С.709

41) 아루튜노바는 창작을 테마로 하는 파스테르나크의 시에서는 땅과 하늘의 대립이 사라지고 모든 것이 조화를 이룬다고 말한다. (B. Aroutunova, "Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака", Le laboratoire de slavistique(Ed.)(1979), *Boris Pasternak 1890-1960: colloque de cerisy-la-salle, 11-14 septembre 1975*, Paris : Institut d'etudes slaves, p. 204

42) 이 시는 원래 1913년의 시집 『구름 속의 쌍둥이』에는 수록되지 않았으며, 시집 『구름 속의 쌍둥이』가 출간되기 이전인 1913년 『서정시』에 실린 다섯 편 중 하나였다. 파스테르나크는 연작 「시작의 시간(Начальная пора)」을 1929년의 시집 『장벽을 넘어서(Поверх барьеров)』에 수록하면서 이 시를 연작의 첫 번째 시로 넣었다. 본 논문에서는 원래 제목이 없는 이 시를 간단하게 「2월」이라고 부르겠다. 시집 『구름 속의 쌍둥이』를 파스테르나크의 본격적인 창작 활동의 시작으로 보았을 때, 1929년 시집에 실린 이 판본이 그의 창작관을 더 잘 보여준다는 점에서 본 논문에서는 1929년 판본을 분석의 대상으로 삼는다.

| | |
|---|---|
| Достать пролетку. За шесть гривен, | 2인승 무개 마차를 구하기. 60 꼬뻬이까로, |
| Чрез благовест, чрез клик колес | 기도 종소리를 지나, 바퀴의 외침을 지나 |
| Перенестись туда, где ливень | 그곳으로 옮겨가기, 쏟아지는 비가 |
| Еще шумней чернил и слез. | 잉크와 눈물보다 더 소란스러운 곳으로. |
| | |
| Где, как обугленные груши, | 테두리가 그을린 배들처럼, 나무들에서 |
| С деревьев тысячи грачей | 갈가마귀 수천마리가 웅덩이로 떨어지고 |
| Сорвутся в лужи и обрушат | 메마른 슬픔을 눈(目)들의 바닥으로 |
| Сухую грусть на дно очей. | 몰아가는 곳. |
| (...) | |

(1, 47)

이 시에서도 앞의 두 시에 나왔던 천사처럼 운반자가 나온다. 그것은 바로 2인승 무개 마차(пролетка)인데 통과를 의미하는 접두사와 비상을 의미하는 어근은 이것의 기동성이 뛰어남을 말해준다. 몽골피에열기구가 다소 육중한 이미지를 갖는다면, 이 무개 마차는 고골의 『죽은 혼(Мертвые души)』 제1권 마지막 장에 나오는 삼두마차(птица-тройка)를 연상시키면서 가볍고 날쌘 이미지를 보여준다. 그런데 이 시의 화자가 원하는 노정은 그다지 비싼 운임을 필요로 하지 않는다. 게다가 마차가 지나가야 할 곳은 공간적인 지점들이 아니라 바로 소리다. 기도 종소리와 바퀴가 덜커덕 거리는 소리는 인간이 만든 사물들이 내는 소리다. 이 소리들을 지나쳐서 가야 하는 도착점은 갑자기 쏟아지는 비, 바로 자연의 소리다. 이 소리는 인간의 의사소통 방식들인 문자와 눈물보다 더 요란하다. 이 시의 화자가 원하는 것은 인간의 손때가 묻지 않은 자연 그 자체이다.

이처럼 파스테르나크가 추구하는 서정시의 세계는 사물들[43]의 질료가 그대로 노출되며 그 질들이 계속 변화하고 있어서 규정할 수 없는 곳이다. 그런데 질료들만 있는 이 최초의 공간 에덴에서 모든 사물들은 이름을 갖고 있지 않다. 창세기의 아담은 사물들에게 이름을 붙여주었고 그 이름은 사물

43) 포지올리는 릴케식의 표현을 빌려, 파스테르나크의 시 세계를 “절대적인 사물의 무기고를 향하여(zum Arsenal der unbedingten Dinge)"라고 요약한다. Renato Poggioli(1960), *The Russian Poets 1890-1930*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1960, p. 326

의 영원한 이름이 되었다. 그렇다면 시 「에덴」에서 아담이 된 시인이 부르게 될 이름은 사물의 소용돌이치는 질들을 표현하고 있는 것일까? 다음 절에서는 시인의 독특한 이름 부르기와 구분되는 일반인들의 이름 부르기 시도들과 그 한계에 대해서 살펴볼 것이다.

## 2.2. 이름붙이기의 어려움

아담이 된 시인이 새롭게 이름을 붙이게 된 데에는 특정한 계기가 존재한다. 아담이 되기 이전, 일상인에 지나지 않는 시인은 이름과 질들의 괴리를 느끼고 고뇌와 갈등을 겪는다. 바로 이 고뇌와 갈등 때문에 시인은 비로소 새로운 언어를 갈망하게 된다. 파스테르나크가 1918년에 쓴 단편소설 「류베르스의 어린 시절」은 이러한 상황을 잘 보여준다. 이 소설의 주인공 쥐냐 류베르스는 다음 인용에서 볼 수 있듯, 도무지 알 수 없는 것의 이름을 알고자 한다.

> Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Женя расплакалась. Отец вошел и объяснил ей. Англичанка повернулась к стене. Объяснение отца было коротко:
>
> - Это - Мотовилиха. Стыдно! Такая большая девочка... Спи.
>
> Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, - Мотовилиха. В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение.
>
> Но науторо она стала задавать вопросы о том, что такое Мотовилиха и что там делали ночью, и узнала, что

Мотовилиха - завод, казенный завод, и что делают там чугун, а из чугуна… Но это ее не занимало уже, а интересовало ее, не страны ли особые то, что называют "заводы", и кто там живет; но этих вопросов она не задала и их почему-то умыленно скрыла.(4, 36)

머나먼 저편 강둑에서 무슨 일이 일어나고 있는지 밝혀낼 길이 전혀 없었다. 그것에는 이름도 없었고 뚜렷한 색깔도, 정확한 윤곽도 없었다. 파도처럼 출렁이는 그것은 사랑스럽고 정다웠다. 그것은 담배 연기의 소용돌이 속에서 웅얼거리며 굴러다니는 그 무언가, 회랑의 불그스름한 대들보에 밝은 바람의 그림자를 내던지는 그 무언가 같은 헛소리는 아니었다. 줴냐는 울음을 터뜨렸다. 아버지는 들어와서 그녀에게 설명해 주었다. 영국인 가정교사는 벽 쪽으로 몸을 돌렸다. 아버지의 설명은 간단했다.

-이것은 모토빌리하란다. 부끄럽게! 이렇게 다 큰 처녀가... 자려무나.

소녀는 아무것도 이해하지 못한 채 흐르는 눈물을 만족스럽게 삼켰다. 그녀는 그것이 모토빌리하라는 것, 그러니까 그것이 어떻게 불리는지 만을 알고 싶었다. 그날 밤 그 이름은 어린 아이에게 안정감을 주는 매우 온전한 의미를 가졌기 때문에 밤사이의 모든 것을 설명해 주었다.

그러나 다음날 아침이 되자 그녀는 모토빌리하가 무엇인지, 그곳에서는 밤에 무슨 일을 했는지 궁금해졌다. 그리고는 곧 그것을 알아냈다. 모토빌리하는 공장이며, 국가가 세운 공장이며, 거기서는 무쇠를 만들고, 그 무쇠로는... 그러나 이제 이것은 그녀의 관심을 끌지 못했고, 그녀가 알고 싶은 것은 사람들이 “공장”이라고 부르는 그 개별 건물들이 낯설지는 않은지, 거기에는 누가 사는지 등이었다. 그러나 그녀는 그런 것들을 물어보지 않았고 어째선지 일부러 감추었다.

류베르스가 알고 싶어 하는 것이 강둑 저편이라는 점은 상징주의자들이 추구한 저 세계를 연상케 한다. 그러나 강둑 저편의 그 무언가는 정답고 친밀하다는 점에서 상징주의의 도달할 수 없는 이데아와는 사뭇 다르다. 담배 연기 속 웅얼거림은 블로크의 시 「미지의 여인(Незнакомка)」(1906)을 떠올리게 하며[44], 대들보에 드리우는 그림자는 플라톤적 천상의 이데아에 대비되

44) (...) Девичий стан, шелками схваченный,/ В туманном движется окне. (...) Дыша

는 동굴의 그림자와 유사하다. 화자는 이 둘, 즉 헛소리와 류베르스의 그 무언가를 분명히 구분하고 있다. 강둑 저편은 꽤 멀리 떨어져 있고 특정한 색깔과 윤곽도 지니고 있지 않지만 그 에너지, 즉 파도처럼 출렁이는 움직임만큼은 분명하게 지각된다. 강둑 저편의 이러한 특성은 시 「에덴」, 「서정시의 창공」, 「2월」에서 본 질료의 세계의 것과 같다. 일정한 양이나 정도가 없어서 멈추지 않고 계속 진행되는 무언가. 아담이 땅에서 느낀 따뜻함과 친밀함. 류베르스의 강둑 저편은 질료의 세계인 것이다.

그런데 줴냐는 왜 울음을 터뜨렸을까? 아버지의 설명을 듣고 만족스럽게 울음을 그친 것을 보면 그녀의 울음은 저 질료의 세계를 어떻게 부르는지를 알고 싶어 하는 욕망의 표현이었던 것이다. 그리고 '모토빌리하'[45]라는 이름의 소리는 그녀에게 강둑 저편의 세계와 자연스럽게 대응되어 온전하고 편안한 의미를 갖는다. 그러나 기표와 기의의 안정된 상태는 하룻밤을 못 넘기고 둘은 분리된다. 줴냐가 자고 있는 동안 모토빌리하에서는 새로운 일들이 일어났을 것이기 때문에 아버지가 전날 밤에 말한 모토빌리하와는 다른 무언가가 추가되었다. 그녀는 간신히 모토빌리하의 사전적 정의를 열거해 보지만 이것이 결코 중요하지 않다는 점을 알고 있다. 공장이라고 부르는 건물들이 낯설다는 것, 그리고 그 공장이라는 복합체를 이루는 요소들, 즉 거기에 사는 사람들은 누구인지 아는 것이 그녀에게 중요하다. 그러나 그녀는 이것에 대해서 아무에게도 묻지 않는다. "말해진 생각은 거짓이다.(Мысль изреченная есть ложь)"라는 튜체프의 시구를 실천이라도 하듯, 그녀는 그 물음을 속으로 삭힌다.

---

духами и туманами,/ Она садится у окна.(...) 비단에 휩싸인 여인의 실루엣이/ 안개 서린 창문에서 움직인다.(...) 향기와 안개로 숨쉬며/그녀는 창가에 앉는다. Блок А.(1960), *Собрание сочинений в восьми томах*, т.2, М.: Государственное издательство художественной литературы, С.186

45) 플레이쉬만(2003: 370)은 이 소설이 인식되는 것의 '현상학적' 출현에 대한 이야기라고 평한다. 그에 따르면 이 이야기는 망각, 희뿌연 인식을 거쳐 '선명함으로 나아가는' 길에 대한 것이며 줴냐는 '모토빌리하'라는 이름에서부터 현상 뒤의 '의미'를 추구하는 여정을 시작한다. 즉, 모토빌리하는 줴냐의 의미 추구 행위를 추동하는 역할을 하는 것이다. 한편, 이덕형(1992:78)은 줴냐가 모토빌리하라는 사물의 이름을 획득하여 내적 세계를 구성한다고 말한다. 그러나 줴냐가 다음날 아침 모토빌리하라는 소리만 기억하지 그 의미를 기억하지 못한다는 점에서, 또 그 의미를 떠올려서 재구성할 때 불만족스러워 한다는 점에서 이 단어가 줴냐의 내적 세계를 구성하는 요인이라고 보기 어렵다.

그러나 그녀에게도 어쩔 수 없이 질료의 세계에 대해 발언해야 할 때가 찾아온다. 바로 그녀가 첫 생리를 한 날이다. 어린이에서 성년으로 넘어감을 극적으로 보여주는 이 성징(性徵)은 그녀가 이전까지 전혀 겪어보지 못한 새로운 사건이다. 또, 자신의 몸에서 나온 피라는 새로운 질료를 발견하게 되는 계기이기도 하다. 모토빌리하 에피소드에서 그녀는 그러한 것들을 언어화하지 않겠다고 마음먹었지만 매서운 프랑스인 가정교사의 강요 때문에 그녀는 자신의 입술로 처음 체험한 이 사건을 설명해야 한다.

> Француженка стояла у стены, вся – серьезность и сосредоточенная педагогичность. Ее рука по адъютантски покоилась на часовом шнурке. Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решилась. Несмотря ни на холод, ни на урывни. И – бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери *про это*. Мать дала договорить ей до конца только потому, что ее поразило, сколько души вложил ребенок в это сообщение. Понять – поняла-то она все по первому слову. Нет, нет: по тому, как глубоко глотнула девочка, приступая к рассказу.(4, 41)
> 프랑스인 가정교사는 벽 옆에 서 있었고, 줄곧 심각함과 엄격한 교육자적 태도를 취했다. 그녀의 손은 부관(副官)들이 그러는 것처럼 시계 끈 위에 편안하게 얹혀 있었다. 줴냐는 다시 별들과 카마 강을 바라보았다. 그녀는 결심했다. 아무리 차갑더라도, 아무리 얼음이 떠다니더라도. 그리고 그녀는 몸을 던졌다. 그녀는 단어들에 말려든 채, 부정확함과 공포에 질려 어머니에게 *그것에 대해* 이야기했다. 어머니는 그녀가 끝까지 이야기하도록 놔두었다. 그녀가 그렇게 한 까닭은 오로지 이 아이가 자신의 이야기에 얼마나 모든 영혼을 쏟아 붓고 있는지에 깜짝 놀랐기 때문이었다. 그녀는 아이가 말한 첫 단어에서부터 모든 것을 다 이해하고도 남았다. 아니다. 소녀가 이야기를 시작하기에 앞서, 깊이 숨을 들이마시던 것에서부터 그녀는 다 알고 있었다.

이 때 프랑스여자는 시계를 만지고 있다. 장교, 교육자의 이미지를 띠는 그녀는 류베르스의 삶을 감시하는 역할을 맡고 있다. 그녀는 숫자 기호로 가득 찬 시계라는 장치로 류베르스의 몸의 시간을 재단한다. 류베르스는 곰가

죽[46]에 흘린 핏자국에 프랑스여자의 분을 칠해서 자신의 '질료'를 숨기려고 한다. 그러나 가정교사는 류베르스가 사춘기 소녀이므로 당연히 화장을 하고 싶어 할 것이라고 판단해 그녀를 비행소녀로 몰아세운다. 그녀는 자신의 시각으로 류베르스의 행동을 판단하고 정죄하려고 하지만 류베르스가 경험한 질료의 세계는 숨겨지지 않는다. 줴냐는 그 질료의 경험을 언어화하려는 순간 또 다른 질료들, 즉 자연을 경험한다. 그녀는 하늘의 별들과 땅에 흐르는 카마 강을 바라보면서 시야를 확장한다. 그리고 자연에서 그녀가 느낄 감각적 경험들을(차가움과 위험) 예상하고 있지만 강물이라는 광포한 자연으로 몸을 던진다.

이 자연 자체에 몸을 내맡기는 경험, 즉 생리라는 사건을 자신의 입으로 말하는 것은 그만큼 그녀에게 결단을 요하는 일이다. 줴냐는 단어들이 그 사태를 정확하게 전달할 수 없다는 점을 알고 있으며 본인의 생생한 경험이 왜곡될 수 있다는 점에서 공포를 느낀다. 그래서 그녀는 더욱 더 과감해져야 한다. 그리고 말해지는 그 내용은 언어의 한계 때문에 '*그것에 대해*'라고 밖에는 표현될 수 없다. '그것'이라는 지시대명사에는 수많은 내용들이 들어갈 수 있다. 그렇기 때문에 줴냐의 특수한 의도를 강조하기 위해서는 이탤릭체가 필요하다. 그런데 이 발화 행위에는 소리와 뜻만 들어간 것이 아니다. 그녀의 어머니는 자신의 딸이 말에 불어넣는 영혼을 포착하고 딸의 마음을 단번에 이해한다. 이탤릭체는 줴냐의 말에 언어외적인 요소들이 존재함을 최소한도로 표시한다.

이처럼 개인의 체험이나 세계 자체는 언어로 표현되기 어렵다. 그러나 질료의 세계 자체를 무명(無名) 상태로 놓아둘 수도 없다. 파스테르나크가 「상징주의와 불멸」에서 언급한 질 보편의 세계는 개성과 대립하는 것이지만 인간 사회는 개성의 확립을 추구하고 있다. 프랑스인 가정교사는 알 수 없는 사태를 내밀한 상태 그대로 두려 하지 않는다. 그러나 그 개성이라는 것은 질들을 일정한 기준에 따라 묶어서 이름붙이는 것일 뿐이다. 개성은 일정하지 않은 질들 하나하나를 살려내는 것이 아니라 인간의 편의에 따라 적당히 분류된 것이다. 다음 인용에서 볼 수 있는 '클래스'의 매력과 체계적인

---

46) 프랑스인 가정교사는 줴냐가 곰가죽에 흘린 피를 보고 가위로 오려낸다. 이덕형(1992:80)은 이 행위가 유년시절의 순수한 세계를 갑작스럽고 완전하게 파괴하는 것으로 본다. 곰가죽은 유년시절의 상징인 것이다. 이 설명 역시 통제자로서의 프랑스여자를 보여준다.

기준은 같은 맥락에 있으며 인위적으로 이름 붙여져 구획된 질료인 개성의 한계를 보여준다.

> Мальчик стоял, упиваясь близостью поездки, в беленьки гимназической рубашке. Путешествие было обоим в новинку, но он знал и любил уже слова: депо, паровозы, запасные пути, беспересадочные, и звукосочетание "класс" казалось ему на вкус кисло-сладким. Всем этим увлекалась и сестра, но по-своему, без мальчишеской систематичности, которая отличала увлечения брата.(4, 45)
>
> 하얀 김나지움 셔츠를 입은 소년은 여행이 가까이 다가오는 것에 흥분한 채 서있었다. 두 아이 모두에게 여행은 매우 새로운 것이었지만 소년은 이미 '차고', '기관차', '대피선', '직행'이라는 단어들을 알고서는 사랑했으며 "클래스"(객실의 등급-필자)라는 소리의 조합은 그에게 새콤달콤한 맛으로 느껴졌다. 그의 누이 역시 이 모든 것에 매료되어 있었지만 그녀만의 방식대로 느끼고 있었다. 남동생의 흥분을 돋보이게 하는 소년적인 체계성 없이 말이다.

줴냐의 남동생은 교복을 입고 있다. 하얀색 김나지움 셔츠를 보고 그 옷을 입고 있는 모든 소년들은 OOO 김나지움에 속한다는 결론을 내릴 수 있다. 그러나 그에 대한 그 외의 사항들은 알 수 없다. 이처럼 교복이라는 하나의 기호는 소년의 수많은 다른 질들을 묵살하고 그가 소속된 학교만을 부각시킨다. 그리고 소년이 차고, 기관차, 대피선, 직행 등의 단어들을 사랑하는 방식은 그것을 이미 알고 있었기 때문이다. 그는 자신이 알고 있는 지식을 기차역에서 실제로 보고 확인하였기 때문에 그 말들을 사랑한다. 가장 특별한 단어는 "클래스"인데 특정한 맛까지 불러일으키는 이 말은 객실의 종류를 뜻하기도 하지만 계층, 계급을 의미한다. 사물들이 일정한 기준에 따라 분류되고 묶여서 하나의 '클래스'를 이룬다. 하얀색 김나지움 셔츠를 입은 그 역시 OOO김나지움이라는 '클래스'의 부분이다. 이 클래스들은 모여서 더 큰 클래스를 이루고 이것들은 하나의 체계를 구성한다. 소년이 사랑한 단어들의 계열(차고-기관차-대피선-직행)에는 철도용어들만 들어갈 수 있으며 커피, 프록코트, 오리나무 등과 같은 단어들은 들어갈 수 없다. 클래스들을 만들려는 인간의 습성은 다음 인용에서 볼 수 있듯 대륙의 차원에도 적용된다.

- Знаешь, столб, вот они говорят, на границе Азии и Европы, и написано: "Азия", - выпалил Сережа, съезжая с дивана, и побежал в коридор.

Женя ничего не поняла, а когда толстяк растолковал ей, в чем дело, она тоже побежала на тот бок ждать столба, боясь, что его уже пропустила. В очарованной ее голове "граница Азии" встала в виде фантасмагорического какого-то рубежа, вроде тех, что ли, железных брусьев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами полосу грозной, черной, как ночь, и вонючей опасности. Она ждала этого столба, как поднятия занавеса над первым актом географической трагедии, о которой наслышалась сказок от видевших, торжественно волнуясь тем, что и она попала и вот скоро увидит сама.

(...)

Как же опешила она, когда, словно на Сережин неистовый крик, мимо окна мелькнуло, и стало боком к ним, и побежало прочь что-то вроде могильного памятничка, унося на себе в ольху от гнавшейся за ним ольхи долгожданное сказочное название! В это мгновение множество голов, как по уговору, сунулось из окон всех классов, и тучей пыли несшийся под уклон поезд оживился.(4, 48)

- 그거 있잖아, 사람들이 말하는 그 기둥. 아시아랑 유럽의 경계에 “아시아”라고 써 있는 거 말이야. - 세료자는 소파에서 벌떡 일어나 할 말을 단숨에 내뱉고는 복도로 뛰어 나갔다.

줴냐는 아무 것도 이해하지 못 했고, 뚱뚱한 남자가 그녀에게 그것이 무엇인지 설명해 주자 그녀는 그 기둥을 이미 지나친 것은 아닌지 걱정하며 기둥을 기다리는 쪽으로 달려갔다. 마법에 걸린 듯 그녀의 머릿속에서 “아시아의 경계”라는 말은 판타스마고리아 같은 어떤 경계, 퓨마 우리와 구경꾼들 사이의 선, 밤처럼 위협적이고 캄캄하며 냄새나는 위험성의 선을 긋는 쇠창살 같은 모양으로 일어났다. 그녀는 이미 그것을 본 사람들로부터 실컷 들어온 지리학적 비극의 제1막이

오르기를 기다리는 것처럼 이 기둥을 기다렸다. 그녀는 자신도 그곳에 도달하였으며 곧 그것을 직접 보리라는 생각에 엄숙한 흥분을 느꼈다.
(...)
그녀가 정신을 놓고 있는 사이, 세료자의 갑작스러운 외침과 더불어, 뭔가 무덤의 비석 같은 것이 창문을 스치며 반짝였다가 저 멀리로 달아났다. 그것은 오래 동안 기다려온 전설적인 이름을 싣고는, 서로를 몰고 몰아대는 오리나무들 사이로 떠나버렸다. 그 순간, 많은 수의 머리들은 마치 합의라도 한 듯 모든 객차들의 창문 밖으로 튀어 나왔고, 산비탈 밑에서 먼지구름을 뒤집어 쓴 기차는 더욱 생기를 띠었다.

이 부분에서도 세료자의 단순함은 강조된다. 그는 사람들이 말하는 '아시아와 유럽의 경계'를 사람들이 말하는 것처럼 그대로 따라서 말하고 난 뒤, 그것에 대해 숙고해 보지 않고 곧바로 뛰어나간다. 줴냐 역시 뚱뚱한 남자의 설명을 듣고 신기해서 기둥을 보려고 하지만 그녀에게 기둥은 판타스마고리아로 인식된다. 그 판타스마고리아는 두 영역을 구분하는 경계인데 한편에는 퓨마, 밤처럼 위협적이고 캄캄하며 냄새나는 위험성이 있고 다른 한편에는 구경꾼들이 있다. 퓨마의 커다란 덩치와 검은 털, 날카로운 이빨과 발톱, 짐승 냄새는 밤이 갖는 위험성의 이미지와 결합된다. 퓨마의 속성들은 위의 인용에서 나오는 밤의 묘사들에 겹쳐진다. 구경꾼들은 그 위험하고 무서운 질료의 세계[47]로부터 스스로를 보호하기 위해 경계를 쳤다. 그래서 위험성을 무릅쓰고 실재와의 경계를 몸소 느끼리라는 줴냐의 기대감은 흥분을 일으키면서도 엄숙한 것이다.

그 기둥의 출현이 제공할 새로운 체험은 '지리학적인 비극'이라고 표현된

47) 만델쉬탐은 파스테르나크에 대해 다음과 같이 말했다. 그는 "전 우주를 입 속으로 모으고는 침묵한다. 언제나, 언제나 침묵한다. 공포스러울 정도다(Аж страшно)." 그리고 아흐마토바는 파스테르나크에 대해 다음과 같이 말했다. "나는 이제 파스테르나크에게서 가장 무서운 것이(в Пастернаке самое страшное) 무엇인지 깨달았다. 그는 결코 아무것도 추억하지 않는다. 연작 「날이 개일 때에(Когда разгуляется」 전체를 통틀어 보아도, 이미 노인이 된 그는 단 한 번도 아무것도 추억하지 않는다." 무사토프는 두 시인이 파스테르나크에게서 전(前)역사적인 무언가, '인간은 없고 뇌우, 숲, 카오스만 존재하는 상태'를 보았고 그들에게 이 영역은 금지된 것으로 보였다고 말한다. В. Мусатов(1990), "К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака", *Известия АН. Серия литературы и языка*, том. 49, № 5, С. 404

다. 고대 그리스의 비극은 개인적 삶에 눈 먼 인간이 자신의 본래 운명, 즉 실재의 세계와 맞부딪혔을 때 탄생하는 것이었다.[48] 그런데 줴냐가 보게 될 경계는 구체적으로 두 가지 차원의 영역을 나눈다. 하나는 유럽인 줴냐가 맞부닥뜨리게 될 아시아의 세계인데 그녀는 소설의 다른 부분에서 중국인에 대한 이유모를 공포심을 느낀다. 이 차원보다 더 중요한 것은 문자화된 문명의 세계와 문자화되기 이전의 질료의 세계 그 자체의 경계다. 그 날것의 세계가 시작되는 경계에 처하는 경험은 비극을 통해 엄연히 존재하는 운명을 목도하는 것과 같다. 그리고 이 비극이 지리학적인 까닭은 유럽과 아시아라는 대륙을 구분하는 학문이 지리학이기도 하겠지만 언어화된 영역과 언어화되지 않는 영역을 나누려는 시도 역시 일종의 인식적 차원의 지리학이기 때문이다.

그런데 지리학의 표식인 이 기둥은 스쳐지나간다. 세료자의 갑작스러운 외침이 한 순간에 끝나듯 이 기둥은 한 번 반짝이고는 사라진다. 무덤의 비석(памятничек)이 환기하는 죽음, 끝이라는 이미지가 이 기둥에 부여된다. 이 기둥은 호라티우스, 데르좌빈, 푸쉬킨으로 이어지는 테마인 불멸의 영광스러운 기념비(Памятник)가 아니라 언젠가는 사멸하고야 말 한시적인 것이다. 그러한 기둥의 이미지는 이미 줴냐의 머릿속에서 판타스마고리아로 제시된 바 있다. 질료의 세계를 명명하려는 시도는 결국 실패하며 환영에 지나지 않는다. 이 기둥이 사라져서 빨려들어 가는 곳은 바로 오리나무들이 서로 부딪치고 있는 자연이다. 기차가 앞으로 달려가고 있는 것이지만 화자가 보기에는 철로 옆의 오리나무들이 서로를 몰아대며 달려가고 있다. 이 기둥은 살아있는 오리나무들에 비해서 매우 허망하게 사라진다. 그런데 줴냐는 아시아, 즉 실재의 세계에 대한 탐구를 끈기 있게 진행한다.

> - Чем же это - Азия? - подумала она вслух.
>
> Но Сережа отчего-то не понял того, что наверняка бы понял в другое время: до сих пор они жили парой. Он раскатился к висевшей карте и сверху вниз провел рукой вдоль по Уральскому хребту[49], взглянув на нее, сраженную,

---

48) 벤틀리는 비극과 희극이 실재에 관여한다는 점에서 멜로드라마와 소극보다 높은 장르라고 말한다. E. Bentley(1964), *The Life of Drama*, ATHENEUM, p. 257

49) 산맥, 척추를 의미하는 단어 хребет는 이 소설에서 반복된다. 다음의 예에서도 이 단어는

как ему казалось, этим доводом:

- Условились провести естественную границу, вот и все.(4, 50)

- 그게 왜 아시아인 거지? - 그녀는 소리 내어 궁금해 했다.

그런데 줴냐와 지금까지 한 짝처럼 살아왔기 때문에 아마 다른 때라면 그녀의 말을 이해했을 세료자는 이번만큼은 어째선지 그녀를 이해하지 못했다. 그는 벽에 걸려있는 지도 쪽으로 서둘러 가서는 위에서 아래로 우랄 산맥을 손으로 짚어내려 가며, 자신의 논증에 기가 죽은 듯한 -그에게는 그렇게 여겨졌다- 그녀를 바라보았다.

- 자연적인 경계를 긋기로 한 거니까, 그게 다야.

앞서 인용한 부분에서 사람들은 '합의한 듯이' 고개를 차창 밖으로 내밀었다. 그런 합의의 결과 중 하나가 바로 우랄 산맥이라는 유럽과 아시아의 경계다. 사람들은 자연스럽게 고개를 내밀었고, '자연적인' 경계도 그었다. 그러나 류베르스는 그것을 자연스럽게 여기지 못하고 아시아가 왜 아시아인지 질문한다. 세료쟈는 의기양양하게 지도, 즉 기호화된 세계를 손으로 가리키면서 '약속했다(условились)'라고 말한다. '합의하다, 약속하다'라는 말의 어근이 '말(слово)'이라는 점은 말 역시 합의의 결과임을 알려준다. 합의했으니까 결론 난 것이라는 세료자의 생각은 다음의 인용에서 류베르스의 반박을 받는다.

И с ее ли согласия красные, "запрещавшие останавливаться" рогатки стали местом каких-то городских, запретно остнавливавшихся тайн, а китайцы - чем-то лично

---

기표와 기의의 동요하는 관계를 보여주는 데 쓰인다. 그리고 이 문장은 이 소설에서 레르몬토프의 글과 파스테르나크의 글이 섞여 그 경계가 어디인지 착각하게 만든다.

"Между тем Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжал реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение только насчет того, точно ли на спине, не на хребте ли все это совершается. Справиться с книгой было лень...(4, 55)

갑자기 테레크는 등 위에 텁수룩한 갈기를 단 암사자처럼 날뛰면서 마땅히 그래야 한다는 듯 계속 울부짖었고, 이 표현이 정확하게 등을 두고 한 말인지, 척추를 두고 한 말인지 줴냐는 궁금해 졌다. 책을 뒤져 찾기는 귀찮았고..."

страшным, чем-то Жениным и ужасным? (...) Но, как и оно, все это *объявлялось* ей. Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт. Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капая навязчивыми идеями.(4, 51 - 2)

차단기의 "정차 금지"라는 빨간 경고문이 도시에서 금지로 규정된 어떤 비밀들의 장소가 된 것이, 중국인들이 줴냐에게는 개인적으로 공포스럽고 끔찍한 무엇이 된 것이 그녀의 동의에서 비롯된 것일까? (...) 그러나 그것(경고문, 중국인 - 필자)과 마찬가지로 이 모든 일은 그녀에게 *공표*되었다. 삶은 시적인 시시콜콜함이 되기를 그만두고, 엄혹하고 어두운 이야기로 발효되어 산문이 되었으며 사실로 바뀌었다. 영원히 술이 깬 상태에 있는 것처럼, 묶여있는 영혼 속으로 일상적 존재의 요소들이 무디게, 고통스럽게, 어슴푸레하게 밀고 들어왔다. 잠에 취한 주석(柱石) 숟가락들처럼 실제적이고 딱딱하고 차가운 그것들이 영혼의 바닥에 가라앉았다. 거기서, 그 바닥에서, 이 주석 조각들은 부유하기 시작했고 서로 섞여 덩어리지면서 찐득찐득한 개념들로 방울졌다.

경고문, 인종적 편견 등 이 모든 것은 줴냐의 합의를 얻어서 이루어지지 않았다. 사람들은 자기네들끼리 정해서 줴냐에게 공표했을 뿐이다. 그들은 어떤 사태가 스스로 나타나게끔 하지 않고 판단의 도장을 찍어 나타냈다. 그 '공식적인 발표'를 받아들이는 순간 시시콜콜함(пустячки)은 모두 사라진다. 줴냐가 생각하는 시적인 것이란 세세하고 잡다한 것들이 함께 존재하는 것이다. 그런데 여기에 산문적인 힘이 개입하여 그 잡물들을 하나의 이야기로 묶어 화학적 처리를 가한다. 그 발효된 이야기는 사실로 여겨진다. 이 과정에서 가공된 사실의 세계, 객관성의 세계는 결코 질료 자체의 세계가 아니다. 이 세계에서는 언제나 강제적으로 술이 깨어 있어야 하며, '클래스들'에 따라 모든 것이 구분되고 개념으로 응고된다. 이 실제적인 요소들은 주석 덩어리처럼 무거워서 자유분방하게 날아다닐 수 없고 바닥으로 가라앉는다. 시

「서정시의 창공」에서 열기구는 세계의 질료들을 껴안고도 훨훨 날아다녔지만 겨우 물방울 크기로 응고된 '주석-일상'의 조각들은 무거워서 움직일 줄 모른다.

합의의 힘은 이렇게 강력하다. 그러나 어떤 말의 합의된 의미는 우랄의 기둥처럼 곧 사라질 수 있다. 다음은 파스테르나크가 1929년부터 1930년까지 쓴 자전적 에세이 「안전통행증」의 일부다. 이 부분에서는 합의된 의미의 통시적 양상을 보여준다.

> Любопытно происхождение слова "панталоны". Когда-то, до своего позднейщего значенья штанов, оно означало лицо итальянской комедии. Но еще раньше, в первоначальном значеньи, "pianta leone" выражало идею венецианской победоносности и значило: водрузительница льва (на знамени), то есть, иными словами, - Венеция-завоевательница.
> (…)
> Замечательно перерождаются понятия. Когда к ужасам привыкают, они становятся основаниями хорошего тона. Поймем ли мы когда-нибудь, каким образом гильотина могла стать на время формой дамской брошки?
> (…)
> Когда искусство воздвигало дворцы для поработителей, ему верили. Думали, что оно делит общие воззрения и разделит в будущем общую участь. Но именно этого не случилось. Языком дворцов оказался язык забвения, а вовсе не тот панталонный язык, который им ошибочно приписывали. Панталонные цели истлели, дворцы остались. (4, 205 – 206)

"판탈론"이라는 단어가 생겨난 과정은 참 흥미롭다. 가장 나중에 생긴 바지라는 뜻 이전에, 언젠가 이 말은 이탈리아 희극의 등장인물을 의미했었다. 그런데 훨씬 더 전에, 이 단어의 최초의 의미를 보자면, "pianta leone"는 베네치아의 승리를 표현했고, (깃발에 그려진) 사자를 높이 세운 사람, 즉 다른 말로 하자면 '정복자 베네치아'를 의미했다.

(…)

개념들은 매우 멋지게 다시 태어난다. 사람들이 공포에 익숙해지면,

공포는 좋은 취향의 바탕이 된다. 기요틴이 한때는 여성의 브로치로도 등장했었다는 것을, 우리가 언젠가는 이해하게 될까?
(...)
예술이 정복자들을 위해 궁전을 지었을 때, 사람들은 예술을 믿었다. 사람들은 예술이 공통적인 견해를 함께 나누고 미래에도 공통적인 부분을 공유할 것이라고 생각했다. 그러나 결코 그런 일은 일어나지 않았다. 망각의 언어가 궁전들의 언어임이 판명되었고, 사람들이 궁전들에 잘못 부여한 판탈론의 언어는 결코 궁전의 언어가 아니었다. 판탈론의 목적은 썩어 사라졌으나 궁전들은 남아 있다.

'판탈론'이라는 기표는 남아 있지만 그것의 원래 기의인 '정복자'는 다른 기표로 옮겨 갔다. 그래서 '정복자'를 의미하던 '판탈론'이라는 말은 류베르스가 본 사라져 간 기둥처럼 이리 저리 부유하다가 기표를 필요로 하는 기의와 결합한다. 특정한 기표와 기의가 결합하는 까닭은 사람들이 둘의 결합 관계가 자연스럽다고 여기기 때문이다. 익숙해진 그것은 좋은 취향으로 인정받게 된다. 류베르스의 동의 없이 '중국인은 공포스럽다.'라는 명제가 참으로 성립했듯이 '사람들', 그러니까 기차에서 기둥을 향해 무의식적으로 고개를 돌렸던 사람들, 그리고 우랄 산맥을 아시아와 유럽의 경계로 약속했던 사람들은 공포의 대상인 기요틴을 여성의 장신구로 만들 수도 있다. 그러나 그 기표-기의 관계도 '사라져 가는 기둥'일 뿐이며 언젠가는 해체된다. 류베르스의 영혼 깊은 곳으로 밀고 들어와 굳어버린 주석 조각들은 바로 사람들이 합의하여 억지로 승인의 도장을 찍어버린 언어였다. 주입된 의미가 휘두르는 폭력은 소설 「류베르스의 어린 시절」의 다음 장면에서도 드러난다.

"Да, да. Понимаю. Да. Да, да", - опять зарядила девочка, а Люверсы, сидевшие без дела и находившие, что бельгиец забивает ребенку голову ненужными подробностями, вставляли свои сонные и упрощающие замечания. И вдруг наступила та минута, когда ей стало жалко всех тех, что давно когда-то или еще недавно были Негаратами в разных далеких местах и потом, распростясь, пустились в нежданный, с неба свалившийся путь сюда, чтобы стать солдатами тут, в чуждом им Екатеринбурге. Так хорошо

разъяснил девочке все этот человек. Так не растолковывал ей еще никто. Налет бездушья, потрясающий налет наглядности сошел с картины белых палаток; роты потускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил. (4, 62)

"네, 네. 이해합니다. 이해하구말구요." 소녀는 같은 말을 반복했고, 할 일 없이 앉아 있던 류베르스 일가 사람들은 벨기에인이 어린 아이의 머릿속에 쓸데없이 자세한 이야기들을 박아 넣고 있다는 것을 알아채고는 따분하고 지나치게 단순한 지적들을 퍼부었다. 언젠가 오래전, 혹은 얼마 전 여러 머나먼 곳들에 흩어졌던 네가라트 사람들, 이 낯선 예카테린부르크에서 군인이 되기 위해 서로 헤어져, 결코 기대하지 않았던, 하늘에서 뚝 떨어져 나온 길을 따라 온 그 사람들이 불쌍해지는 그런 순간이 갑자기 찾아왔다. 이 사람은 소녀에게 모든 것을 매우 훌륭하게 설명해 주었다. 그녀에게 그렇게 설명해 준 사람은 아무도 없었다. 갑자기 날아든 냉정함과 충격적일 정도의 뚜렷함이 하얀 장막으로 휩싸인 그림에서 떨어져 나왔다. 연대들은 희미해졌고 군복을 입은 개인들의 집합이 되었다. 그리고 그들에게 주입된 의미가 그들을 영혼을 불어넣어 고양시키고, 그들을 가까운 사람들로 만들고, 그들을 밋밋하게 만든 바로 그 순간 줴냐는 그들이 불쌍해 졌다.

류베르스와 그녀의 가족은 네가라트의 자세한 설명을 각각 다르게 해석한다. 후자에게 그의 설명은 쓸데없는 시시콜콜한 이야기들일 뿐이며 어린 아이에게 괜히 해가 될 수 있는 것이다. 그러나 류베르스는 그의 설명에 나온 네가라트 사람들의 사정을 구체적으로 상상해보고 그들을 감정적으로 받아들인다. 그 세세한 감정은 냉정함과 뚜렷함, 즉 하얀 천막을 총천연색의 그림으로부터 걷어낸다. 그래서 연대들, 즉 클래스들은 사라지고 그 클래스들을 구성하는 개별 인간들이 드러나게 되었다. '군인'이라는 단어에 주입된 기의는 그 단어가 표현할 수 있는 수많은 개념들을 하나의 '군인'으로 묶어서 나라를 수호하는 고귀한 존재, 가까운 곳에서 국민의 안전을 책임지는 존재로 만들었다. 수많은 개념들은 단어에 주입된 유일한 의미 때문에 색을 잃고 하얀 천막 같이 평면적으로 변한 것이다. '설명하다(растолковывать) '라

는 말의 접두사 'pac-'는 여러 방향으로 분산됨을 의미한다. 네가라트는 류베르스에게 말의 단일한 의미를 전달한 것이 아니라 그 의미(толк)를 여러 방향으로 분산시킴으로써 오히려 류베르스의 진정한 이해를 돕고 있다.

류베르스에게는 질료의 세계가 사랑스럽고 정겹다. 그것이 아무리 이름붙일 수 없는 것일지라도 아담의 눈을 지닌 그녀에게 '땅', 즉 질료의 세계는 그녀 자신과 친연적인 관계를 맺고 있기 때문이다. 그래서 그 질료의 세계를 '사람들'이라는 두루뭉술한 집합의 판단에 따라 '클래스' 짓고 각자 독특한 질들을 여기에 맞추어 계열화하려는 시도는 류베르스에게 불쾌하기만 하다. 그렇다면 류베르스는 자신의 이 거북한 상황을 어떻게 타개해 나갈 수 있을까? 그 강요된 의미를 타파하는 방식은 파스테르나크의 초기 시들에서 다루어지고 있는 의미화 행위를 통해 추측해 볼 수 있다.

## 2.3. 정의 내리기의 유형

2.1에서 살펴본 시들은 질료의 세계가 서정시의 영역임을 보여주었다. 그리고 2.2에서 분석한 소설 「류베르스의 어린 시절」은 질료의 세계에 표지판의 말뚝을 박으려는 시도가 매우 허망한 것임을 알려주었다. 앞 장에서 본 '사라지는 기둥'은 무수한 질들을 하나의 기의로 통합하고 또 하나의 기표에 묶어두려는 '사람들'의 시도였다. 이제는 이 헛된 시도들과 대비되는 에덴에 들어간 시인-아담의 언어활동을 살펴볼 차례다. 그 언어활동의 과정은 파스테르나크의 세 번째 시집 『나의 누이-삶』의 한 연작인 「철학 수업(Занятье философией)」의 정의(Определение)를 제목으로 하는 시 세 편에서 잘 나타난다. 시, 영혼, 창조의 정의를 내리고 있는 이 세 편의 시들은 세 가지의 서로 다른 정의의 방식을 보여준다. 이 장에서는 이 시들이 정의내리고 있는 대상들보다도 정의의 방식을 중심으로 시들을 분석할 것이다.[50] 첫 번째 시 「시의 정의」의 각 연들을 보자.

---

50) 야콥슨은 시가 이미지로 구성된다는 주장을 반박하며 푸쉬킨의 시 「나는 당신을 사랑했소(Я Вас любил)」을 문법적으로 분석하여 시의 의미를 분석한다. R. Jakobson(1987), "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", *Language in Literature*, ed. K. Pomorska & S. Rudy, THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS,

| Определение поэзии | 시의 정의 |
|---|---|
| 1 Это – круто налившийся свист, | 이것은 – 격하게 흘러넘치는 휘파람, |
| Это – щелканье сдавленных льдинок, | 이것은 – 꽉 눌린 얼음들이 쪼개지는 소리, |
| Это – ночь, леденящая лист, | 이것은 – 잎새를 얼리는 밤, |
| Это – двух соловьев поединок. | 이것은 – 두 마리 꾀꼬리의 결투. |

우선 첫 번째 시인 「시의 정의」에서 가장 눈에 띄는 것은 바로 '이것은 – ...'의 구문이다. 한국어 번역에서는 '은'이라는 조사가 들어가지만 원어로는 '–'으로만 연결되어 그 앞과 뒤를 단편적으로 이어 붙인 것처럼 보인다. '이것'이 가리키는 것이 시라는 점은 분명하다. 제목에서부터 시를 정의하겠다는 시적 자아의 의지가 드러나기 때문이다. 그러나 '이것' 뒤에 나오는 말들은 시의 정의를 명쾌하게 결론짓지 못하고 있다. 휘파람, 얼음이 갈라지는 소리, 밤, 꾀꼬리의 결투 등은 서로 긴밀히 종합되지 않는다. '이것은 무엇.'이라는 단호한 어조는 하나의 제스처에 지나지 않는다. 독자는 네 개의 사물들을 나름대로 재구성하여 하나의 장면을 그려볼 수는 있다. 그러나 동사가 없는 1연에서 명사들은 파편적으로 분산되어 있으며 결국 이런 방식으로라면 '이것은'이라는 말 뒤에 모든 사물들을 갖다 붙일 수도 있을 정도이다.

그런데 1연에서 시의 정의가 분산되고 있지만 형식은 매우 교묘하다. 문법적 요소와 의미적 요소가 차례를 바꿔가며 겹겹이 교차되고 있는 것이다. 1연의 1행과 4행에서 '이것'이 가리키는 바는 시행의 마지막에 위치하고 2, 3행에서 그것은 '이것은' 바로 뒤에 나오면서 1, 4행과 2, 3행은 각각 같은 구조를 갖는다. 주격 명사의 위치로 보면 1, 4행과 2, 3행이 대립하는 것처럼 보이지만 '이것'이 가리키는 바를 수식하는 방식을 보면 1, 3행이 한 짝을, 2, 4행이 또 다른 짝을 이룬다. 전자에서 수식하는 말은 형용사이며 후자에서 그것은 명사의 생격이기 때문이다. 또, 각운을 이루는 1행의 'свист', 3행의 'лист' 그리고 2행의 'льдинок', 4행의 'поединок'의 관계를 살펴보자.

---

1987, pp. 128 – 132 본 논문의 2.3에서도 파스테르나크의 시 세 편을 그 언어적 양상에 따라 읽어볼 것이다. 그리고 시의 문법적 요소와 더불어 최소한의 필요한 이미지들만 분석의 대상이 될 것이다.

свист는 ‘이것’이 겨냥하는 바이지만 ‘лист’는 3행에서 ‘이것’이 겨냥하는 바인 ‘ночь’의 수식어라는 점에서, 또, 2행의 ‘льдинок’은 ‘이것’이 겨냥하는 바인 ‘щелкание’의 수식어이고 4행의 ‘поединок’은 ‘이것’이 겨냥하는 바라는 점에서 서로 각운을 이루고는 있지만 의미의 위계에 있어 다른 역할을 수행하고 있다.

| | |
|---|---|
| 2 Это – сладкий заглохший горох, | 이것은 – 아무렇게나 자란 달콤한 완두콩, |
| Это – слезы вселенной в лопатках, | 이것은 – 콩깍지에 담긴 우주의 눈물, |
| Это – с пультов и с флейт – Figaro | 이것은 – 보면대와 플루트로부터 – 피가로가 |
| Низвергается градом на грядку. | 우박이 되어 이랑에 떨어진다. |

2연에 가면 ‘이것은’이라는 구문은 반복되어 1연과의 동일성을 유지하고 있는 듯 하나 우선 각운이 엄격하게 지켜지지 않는다는 점에서 변주가 일어난다. 각운을 이루는 ‘горох’와 ‘Figaro’에서 후자는 ‘х’가 없기 때문에 둘 다 주격임에도 불구하고 이 각운은 불완전하다. 그리고 ‘горо’х는 ‘в лапатках’와 ‘х’를 공유하지만 나머지 소리는 현격하게 다르며 두 단어는 격조차 달라서 결국 각운을 이루는데 실패한다. 첫 세 행을 이어주는 것은 ‘это-’ 뒤에 나오는 소리 ‘с’뿐이다.(сладкий, слезы, с пультов) 그러나 이 반복되는 ‘с’도 3행에서는 ‘л’이 나오기 전에 ‘п’가 끼어든다는 점에서 차이를 지으며 반복한다. 1연에서 거의 완벽하게 실현되는 각운과 문법-의미의 기하학적 교차는 2연에서 조금씩 무너진다.

2연 4행에서 ‘이것은 – 명사.’ 구문이 완전히 파괴된다. 3행의 ‘보면대와 플루트로부터’라는 말 다음에 이 부사구가 수식하는 주격 명사가 나와야 할 것이지만 ‘–’가 나오면서 반전을 야기한다. 그리고 ‘–’ 다음에 나오는 주격 명사 피가로가 지금까지의 규칙을 지켜주는 것처럼 보이지만 이 단어는 라틴문자로 쓰여 이질성이 강조되고 4행에 나오는 동사 때문에 그 기대는 좌절된다. 3행에서부터 그 파괴의 전조가 드러난 규칙, 즉 명사의 나열은 4행 처음에 나오는 동사 ‘떨어진다(Низвергается)’와 함께 붕괴된다. 1연이 균형 잡힌 대들보라면 2연은 기초가 부실한 기둥이었던 셈이다. 2연 4행은 이 ‘시의 정의’라는 건물이 결국 사상누각에 지나지 않았음을 보여준다. 모차르트의 오페라 「피가로의 결혼」에 나오는 주인공 피가로, 즉 주인공이라는 예

술 작품의 한 요소[51]는 우박, 즉 질료가 되어 땅에 곤두박질친다. 액체도 아니고 고체도 아닌 우박의 특이함은 바로 애매함과 그 흩어짐에 있다. 무언가를 뚜렷하게 틀 지으려는 예술 '정의'의 기획은 결국 우박으로 무너져 내리는 것이다. 그렇게 「에덴」에서 보았던 '땅', 질료의 세계로의 귀환이 이루어진다.

| | |
|---|---|
| 3 Все, что ночи так важно сыскать | 깊은 저수지의 밑바닥에서 |
| На глубоких купаленных доньях, | 밤이 그리도 중요하게 찾아야 할 모든 것, |
| И звезду донести до садка | 그리고 떨리는 축축한 손바닥으로 |
| На трепещущих мокрых ладонях. | 별 하나를 양어장으로 옮기는 것. |

1연의 휘파람, 소리, 밤, 꾀꼬리가 환기하는 이미지는 무언가 높은 것이었다. 2연의 밭이랑 덕분에 시적 자아가 노리는 위치는 보다 낮아졌고, 3연에서는 최저점을 찍는다. '깊은 저수지의 밑바닥'이 그것이다. 3연 1행에서 의미상의 주어가 되는 밤은 의인화되어 무언가를 저수지의 밑바닥에서 찾는데 깊은 저수지와 밤의 어두운 이미지는 중첩되어 오리무중의 상태를 이루고 '찾는다(сыскать)'라는 말을 무색하게 한다.[52] 암중모색의 상황 속에서 모든 것은 혼합물이 된다. '~한 모든 것(Все, что ~.)', 즉 시는 바로 혼합물이다. 그래서 정의(определение), 즉 '테두리 짓기'는 불가능한 것으로 보인다. 이것저것이 섞여 있는 상태에서 무언가를 골라내고 한정지어야 할 텐데, '모든 것'이라는 말이 그 한정을 부정한다. '~한'이라는 조건이 달려 있기는 하지만 그 조건이 불명료하기 때문에 결국 없는 것이나 마찬가지가 된다.

그리고 3연에서 특징적인 문법사항은 바로 동사원형이다. 1행의 '찾는다(сыскать)'는 '밤(ночи)'을 의미상의 주어로 한다. 그런데 만약 3연의 1, 2행이 '밤이 깊은 저수지의 바닥에서 중요하게 찾는 모든 것(Все, что

51) 오코너는 이 시가 소리로 이루어진다고 본다. 1연부터 2연 2행까지가 자연의 소리라면 2연 3, 4행의 피가로는 인간의 소리다. 오코너는 피가로가 땅에 떨어진다는 말이 모차르트의 오페라 「피가로의 결혼」2막에서 케루비노가 화분을 깨뜨리고 공작부인의 창문에서 화단으로 뛰어드는 장면을 의미한다고 덧붙인다. K. T. O'Connor(1988), *Boris Pasternak's My Sister-Life: The Illusion of Narrative*, Ardis, Ann Arbor, p. 79

52) 상게서, 80쪽. 1, 2연의 구문은 단순했지만 3연의 구문은 보다 복잡하다. 그 구문의 복잡함은 3연 전체를 아우르는 통사적으로 복잡한 정의를 위한 것이다. 첫 두 행은 밤에 물속을 들여다 볼 때, 느낄 수 있는 미스테리와 불투과성의 느낌을 일으킨다.

ночь так важно ищет/ На глубоких купаленных доньях.)'이었다면 어떠했을까? 이 경우 동사의 현재형은 사전적 정의를 구성하는 방식으로 쓰여서 이 행위를 영원불변의 것으로 못 박게 된다. 완료상 동사원형 'сыскать'는 이 일이 언제 일어날지 규정하지도 않으며 이 일이 1회적임을 말해준다. 이 행위는 언제나 미래에 이루어지며 영원하지 않아서 그 일이 혹시 완수된다면 곧 사라질 것이다. 3행의 '옮기는 것(донести)' 역시 마찬가지다. 더군다나 3행의 이 동사는 의미상의 주어도 없어서 행위 그 자체만 남는다. 누가 양어장의 물에 비친 별을 뜨는 것인지 알 수 없다. 그래서 결국 두 번째 완료상 동사원형 역시 사전적 정의의 방식과는 매우 다르다.

| | |
|---|---|
| 4 Площе досок в воде – духота. | 물속의 판자들보다 더 평평한 – 무더위. |
| Небосвод завалился ольхою. | 넓은 하늘은 오리나무 뒤편으로 넘어졌다. |
| Этим звездам к лицу б хохотать, | 이 별들은 큰 소리로 웃는 게 어울릴 터, |
| Ан вселенная – место глухое. | 그러나 우주는 – 말이 없는 곳. |

(1, 134)

앞의 세 연에서는 마침표로 끝나는 문장의 수가 하나씩이었던 반면 4연에서는 세 개의 문장이 나타난다. 1행이 한 문장, 2행이 한 문장, 3~ 4행이 한 문장이다. 1행의 문장은 술어가 먼저 나오고 주어가 뒤에 나와서 단편적인 것으로 보인다. 2행의 문장은 주어, 동사, 보어 순으로 무난하게 이어지지만 과거시제로 쓰인 완료상 동사덕분에 오리나무 뒤편으로 넘어진 넓은 하늘의 상태가 결과로 주어진다. 결국 호흡이 짧은 두 문장은 지금까지의 긴 문장들이 노린 열거의 호흡을 분쇄한다. 1 ~ 3연에서도 단편적인 언급들이 모여 각각 문장을 이루었지만 4연의 첫 두 행의 두 문장은 그 어떤 접속사 없이 단편적으로 제시되어 그 독립성이 더 짙다.

3행에서 시작되는 세 번째 문장의 첫 번째 절 역시 의미상의 주어와 술어로서의 전치사구가 나와 인칭에 따라 변화된 동사가 보여줄 수 있는 매끄러움을 갖고 있지 않다. 그런데 4연의 단편적인 특성을 더욱 심화시키는 것은 바로 4행의 접속사 '그러나(Ан)'[53]이다. 이 접속사로 인해 1 ~ 3행과 4행은

53) 우샤코프 사전에 따르면, 'ан'은 역접의 의미를 갖는 접속사로서 'Но, а на самом деле'로 설명된다. http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/(검색일:2012.12.8)

뚜렷하게 구분된다. 일상에서 잘 쓰이지 않는 이 접속사는 '우주(вселенная)'라는 낱말에 들어있는 소리 'лен'과 리듬을 이룬다. 'ан'과 'лен'은 모두 강세를 받는 음절들이기 때문이다. 두 음절이 이루는 4행 전반부의 리듬은 '-'로 다시 한 번 막히고 이 부호는 페르마타처럼 리듬을 지연시킨다. 그리고 '-' 이후의 기대되는 말인 место와 глухое가 도치되어 있어 의미의 지연이 일어난다. '장소'라는 막연한 말이 먼저 나오고 그 장소의 특성을 가리키는 형용사가 뒤에 나오기 때문이다.

시 「시의 정의」에서 지시대명사('이것은это')는 계속 무언가를 가리키고 있기는 하지만 그 가리키는 것들이 모여서 종합을 이루지 못한다. 그래서 지시하는 말은 결국 지시하는 척 하는 것이 된다. 1연과 2연에서 각 시행의 첫 머리를 장식하는 'Это-'들만 보면 하나의 기둥을 이루는 것처럼 보인다. 이 지시대명사들의 기둥은 소설 「류베르스의 어린 시절」에서 류베르스가 본 사라져 가는 기둥, 즉 아시아와 유럽의 경계를 정하는 표지판처럼 무언가를 가리키고 있기는 하지만 결코 본래 목표하던 바인 정의에 다다르지 못하고 사라져 버린다. 그리고 마지막 연의 마지막 행에서 반전이 일어날 것처럼 리듬이 긴장되고, 이 긴장된 상태에서 결론을 계속 지연시키지만 그 결론은 결국 '말이 없는'이라는 말이었음이 드러난다. 이 시에서 볼 수 있는 정의의 첫 번째 유형은 바로 유사 정의[54]와 결론의 지연으로 발생한 기대의 좌절이다.

이번에는 정의 시리즈의 두 번째 시 「영혼의 정의」를 읽어보자. 이 시에서는 시적 화자의 말이 노골적으로 드러난다. 첫 번째 시에서 주를 이루는 것은 담담한 진술이었지만 두 번째 시에서는 인용부호도 나오고 감탄문, 명령문, 의문문 등 다양한 문장의 종류들이 나온다. 따라서 각 연을 따로 분석했던 첫 번째 시와는 다르게 「영혼의 정의」는 통째로 읽어볼 필요가 있다.[55] 다음은 시 「영혼의 정의」의 전문이다.

---

54) 이바노프도 '이것은 -...'이라는 구문이 학문적 정의의 통사구조를 모방하고 있다고 말한다. Вяч. Иванов(1999), "Разыскания о поэтике Пастернака: от бури к бабочке", *Избранные труды по семиотике и истории культуры в двух томах*, т.1, М.: ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, С. 57

55) 오코너(1988:81)에 따르면, 앞의 시가 열거의 방식을 채택했다면 두 번째 시는 독특하고 복잡한 서사시적 스타일의 비유를 사용하고 있다.

| | |
|---|---|
| Определение души | 영혼의 정의 |
| | |
| Спелой грушею в бурю слететь | 잘 익은 배처럼, 폭풍이 불 때 |
| Об одном безраздельном листе. | 나뉠 수 없는 잎새 한 장에 날아 떨어지기. |
| Как он предан – расстался с суком! | 그는 얼마나 충실한지 – 나뭇가지와 헤어졌다! |
| Сумасброд – задохнется в сухом! | 미치광이는 – 메말라 숨 막혀 죽으리! |
| | |
| Спелой грушею, ветра косей. | 잘 익은 배처럼, 바람보다 더 비뚤어진. |
| Как он предан,– "меня не затреплет!" | 그는 얼마나 충실한지, – “날 괴롭히지 않으리!” |
| Оглянись: отгремела в красе, | 주위를 보라: 아름답게 차려입고 울림을 그쳤다. |
| Отпылала, осыпалась – в пепле. | 타오르기를 그치고, 여기저기 흩뿌려 졌다-재가 되어. |
| | |
| Нашу родину буря сожгла. | 우리의 고향을 폭풍은 다 태워버렸다. |
| Узнаешь ли гнездо свое, птенчик? | 작은 새야, 너는 네 둥지를 알아보겠니? |
| О мой лист, ты пугливей щегла! | 오 나의 잎새야, 너는 방울새보다 겁이 많구나! |
| Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый? | 너는 왜 떨고 있니, 오 나의 수줍음 많은 비단아? |
| | |
| О, не бойся, приросшая песнь! | 오, 두려워 말렴, 착 달라붙은 노래야! |
| И куда порываться еще нам? | 그럼 이제 우리는 어디로 찢어져 가야 할까? |
| Ах, наречье смертельное "здесь" – | 아, 죽어 없어질 부사(副詞) “여기” – |
| Невдомек содроганью сращенному. | 접 붙은 떨림은 그것을 모른다. |
| (1, 135) | |

처음부터 지시대명사가 나왔던 앞의 시와 다르게 이 시에서는 명사의 조격이 나온다. 그리고 1연 1행의 동사원형 ‘слететь’의 주어를 알 수 없다. ‘영혼의 정의’라는 제목에서 그 주어가 영혼이라는 점을 유추해 볼 수는 있지만 여전히 이 동사의 주어는 애매하게 남아있다. 다만 그 알 수 없는 주어의 모습이 ‘잘 익은 배’와 비슷하다는 것만 알 수 있다. 3행의 ‘그’는 2행의 잎사귀라는 점을 문법적으로 알 수 있지만, 그 잎사귀가 영혼이라는 것인지는 알 수 없다. 다만 4행의 미치광이가 잎사귀임은 4행의 후반부에 나온 말을 보고 미루어 짐작할 수 있다. 그리고 4행의 마지막 단어 ‘в сухом!’은 ‘메

말라서'라고 의역할 수는 있으나 '메마른(сухой)'라는 형용사가 무엇을 수식하는지 알 수 없다. 이처럼 이 시에서는 1연부터 뚜렷한 존재자를 알 수 없으며 짐작만 할 수 있을 뿐이다.

2연 1행에서는 1연의 첫 단어가 반복되는데 행의 후반부에 '바람보다 더 비뚤어진(ветра косей)'이라는 말이 나와서 1연 1행의 주제가 변주되었음을 알 수 있다. 그러나 명사 조격과 형용사로만 이루어진 2연 1행에는 술어만 있지 주어가 생략되어 있다. 그리고 2연 2행에서 1연 3행의 '그는 얼마나 충실한지(Как он предан)'가 나와 주제의 변주를 보여주며 누군가의 말인지 알 수 없는 인용된 말이 나온다. 역시 누군지 알 수 없는 시적 화자의 뜬금없는 명령문이 이어지고 과거형 동사의 여성어미가 나와서 비로소 이 동사들의 주어가 '영혼(душа)'임을 추측할 수 있게 한다. 이처럼 시 「시의 정의」와 다르게 이 시는 짧은 문장 여러 개로 이루어져 있으며 영혼의 정의를 제시하기 위해 그 단서들을 간접적으로 뿌려 놓는다.

2연의 마지막 말 '재가 되어(в пепле)'는 3연 1행 '우리의 고향을 폭풍은 다 태워버렸다.(Нашу родину буря сожгла.)'로 이어진다. 그런데 3연은 각 행이 한 문장씩을 차지하여 시적 자아의 다양한 종류의 말들을 열거한다. 2행의 청자는 작은 새, 3행의 청자는 잎사귀, 4행의 청자는 비단이다. 도대체 시적 자아가 상대하고 있는 청자는 하나일까 아니면 각각 작은 새, 잎사귀, 비단인 것일까? 시적 자아의 청자는 4연 1행에서 하나 더 추가되는데 노래가 바로 그것이다. 만약 청자를 하나, 즉 이 시가 정의하려는 대상인 영혼이라고 한다면 그 영혼은 자신의 동일성을 지키지 못하고 계속 다른 사물로 변신하는 대상이 된다. 또, 만약 청자를 모두 넷이라고 한다면 시적 자아의 목소리는 뚜렷한 기준 없이 모든 사물들과 말하고 있는 것이 된다.

이러한 애매한 상황은 4연 2행의 언술로 해소된다. 하나로 붙어있는 '우리'는 작은 새, 잎사귀, 비단, 노래가 모여 이루는 하나이다. 이 하나는 찢어질 수 있는 것이며 하나로 접 붙어 있는 것이다. 이 시에서 여러 번 나오는 감탄사와 짧게 끊겨 있는 문장들은 곧 접 붙어 있는 하나의 여러 가지들인 것이다. 그 접 붙어 있는 하나는 4연 4행에서 떨림으로 표현된다. 굳건히 제자리를 지키고 있는 존재자가 아니라 언제든지 해체될 수 있는 조립물의 불안한 떨림이 곧 '접붙인 떨림'이다. 그래서 그 '접붙인 떨림'은 '여기'라는 한정적 공간, 필멸의 좁은 공간을 모르게 된다. 동사를 수식하는 부사 '여기'는 사물들의 움직임을 한 공간으로 제한한다.

시 「영혼의 정의」에서 볼 수 있는 정의의 방식은 바로 불안정한 콜라주이다. 본래 볼 수도 없고, 만질 수도 없는 영혼을 한정된 테두리 안에 넣어 지각할 수 있게 하는 것은 불가능한 시도였다. 그래서 이 시에서 채택된 방식은 그 영혼의 흔적이라고 생각되는 것들을 끌어 모아 하나로 접붙이는 것이다. 그러나 접붙인 이것은 언제나 변형될 수 있다. '여기'에 모여 있긴 하지만 그것이 붕괴될 경우 그 잡동사니들은 '여기'에서 튕겨나가게 된다.

마지막으로 시 「창작의 정의」를 읽어보자. 이 시는 체스 모티프로 1, 2연이 묶여 있고 3, 4연은 정원으로 연결된다. 우선 이 시의 1, 2연을 보자.

| | |
|---|---|
| Определение творчества | 창작의 정의 |
| | |
| Разметав отвороты рубашки, | 뒤집힌 셔츠를 풀어헤치고, |
| Волосато, как торс у Бетховена, | 베토벤의 토르소같이 덥수룩한 채, |
| Накрывает ладонью, как шашки, | 그것은 손바닥으로, 체스말을 쥐듯 |
| Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно. | 꿈도, 양심도, 밤도, 사랑도 감싼다. |
| | |
| И какую-то черную доведь, | 그리고 어떤 검은 체스의 말을, |
| И - с тоскою какою-то бешеной - | 그리고 - 어떤 미친 우수와 함께 - |
| К преставлению света готовит, | 세상의 종말을 향해 준비한다. |
| Конноборцем над пешками пешими. | 보병 졸 위에 있는 기병처럼. |

1연 1행의 첫 단어는 부동사로 쓰여서 어떤 행위의 부대상황을 가리킨다. 그리고 2행의 첫 단어는 부사로서 역시 어떤 행위의 양상을 수식한다. 그 행위 '감싼다(Накрывает)'는 3행의 첫 단어로 나오는데 그 행위의 주체는 아직 알 수 없다. 대신 그 행위의 모습을 '~처럼(как)'이라는 말로 자세히 비유한다. 또, 그 행위에 쓰이는 도구, 즉 손바닥이 행위를 더욱 자세히 묘사한다. 동사의 현재형은 구체적인 묘사덕분에 영원불변의 진리로서의 추상적인 현재형이 아니라 특정하고 독특한 행위의 현재형이 된다. 동사와 목적어가 모두 나온 다음에야 비로소 나오는 주어 그것(оно)은 중성명사이기 때문에 바로 창작(творчество)이다. 시 「시의 정의」에서도 정의의 대상이 '이것은'이라는 말 덕분에 제목과 1연의 관계가 밀접했었다. 이 세 번째 시에서도 '그

것'의 술어들이 먼저 나와서 주어의 명시를 지연시키지만 제목과의 문법적 연관성 때문에 시 「영혼의 정의」와는 다르게 정의의 대상이 뚜렷하다.

2연은 1연의 체스 모티프를 이어받는다. 1연에서 체스 모티프는 'как'이라는 말과 함께 나왔는데 2연에서도 이 말이 반복된다.(**как**ую-то, **как**ою-то) 그런데 2연에서 이 소리는 '- то'가 붙어서 그 확정성이 떨어진다. 1연의 'как'은 직유법에 쓰여 원관념과 보조관념의 구별이 뚜렷이 하였지만 2연에서 이 소리는 구체적인 모습을 알 수 없는 모호한 대상을 가리킨다. 또, 2행의 '-어떤 미친 우수와 함께-(- с тоскою какою-то бешеной -)'라는 말을 감싸고 있는 '-'은 한 문장으로 이루어진 2연이 어떤 다른 것을 함축하고 있음을 보여준다. 2연의 문장에서 주어는 생략되어 있고 동사가 목표하는 바는 1행의 '어떤 검은 체스의 말'이다. 그 목표도 뚜렷하지 않은데 그 행위의 양상, 즉 2행의 조격 형용사와 명사 역시 뚜렷하지 않다. 그래서 2연은 전체적으로 '어떤 무엇'인데 그 안에 또 다른 '어떤 무엇'을 품고 있는 셈이다. 또, 소리의 차원에서도 그렇다. 수식하는 것과 수식받는 것은 비슷한 소리를 지니고 있어서 서로를 포함한다.(как**ую**-то черн**ую**, тос**кою** ка**кою**-то, **пеш**кам и **пеш**ими)

| | |
|---|---|
| А в саду, где из погреба, со льду, | 지하실로부터, 얼음에서부터 |
| Звезды благоуханно разахались, | 별들이 향기를 뿜으며 탄성을 질러댔던 정원에서, |
| Соловьем над лозою Изольды | 트리스탄의 서늘함은 이졸데의 포도넝쿨 위에서 |
| Захлебнулась Тристанова захолодь. | 꾀꼬리처럼 목메어 울었다. |
| | |
| И сады, и пруды, и ограды, | 정원들도, 연못들도, 울타리들도, |
| И кипящее белыми воплями | 하얀 신음소리들로 들끓는 |
| Мирозданье - лишь страсти разряды, | 세계도 - 인간의 마음으로 축적된 |
| Человеческим сердцем накопленной. | 열정의 방전일 뿐. |

(1, 137)

3연에서는 접속사 'A'가 나와서 이 시가 말하려는 바의 다른 측면으로 관심을 돌린다. 여기서도 포함 관계가 존재하는데 우선 공간이 그렇다. 1행에서 정원이 제시되는데 이 정원에는 지하실과 얼음이 있다. 정원은 지하실과 얼음을 포함하고 있으며 지하실과 얼음으로부터 별들이 향기와 탄성을 내뿜

는다. 마트료쉬카처럼 겹겹이 쌓인 공간 속에서 별들의 향기와 탄성은 밖으로 향하며 공기를 따라 널리 퍼진다.(**раз**ахались) 그리고 갑자기 등장하는 트리스탄과 이졸데의 이야기는 이 시의 액자 구조를 보여준다. 트리스탄과 이졸데라는 고유명사는 이 시에서 갑작스러우며 이들과 시 전체를 이어주는 것은 정원과 연관 있는 포도넝쿨과 꾀꼬리뿐이다. 독립적인 두 이름은 시 전체가 트리스탄과 이졸데 이야기[56]를 내포하고 있음의 흔적이다. 여기서도 트리스탄은 이졸데의 포도넝쿨 위에 있어 후자를 감싸고 있다.

4연의 첫 단어는 3연과 마찬가지로 '정원'이다. 이 '정원들'은 '연못들', '울타리들'로 변주된다. 연못들(пруды)과 울타리(ограды)들은 정원들(сады)의 'ды'를 간직하고 있으며 채소밭들은 연못들의 'р'를 이어받고 있다. 정원은 나무들을 품고 있으며, 연못은 물고기들과 수초들을 담고 있다. 무언가를 담고 있는 형상은 세계로 확장된다. 그런데 이 세계라는 말은 'мир'가 아니라 'мирозданье'이다. 이것은 세계를 구성하는 총체를 가리키는 말이며 세계가 단독으로 존재하는 것이 아님을 가리킨다. 이 점은 방전들(разряды)[57]이라는 말을 통해 더욱 확실해 지는데 이 말 역시 'ды'를 포함하고 있어 정원들, 연못들, 울타리들의 변주가 된다. 4연 3 ~ 4행에 따르면 열정은 인간의 마음에 의해 축적된 것인데[58] 그 열정이 밖으로 퍼져(раз-) 나가서 사물들에 계열들을(ряды) 부여한다. 즉, 무규정적인 질료의 세계에 열정이 부여되어 구

56) 오코너(1988:86). 이 전설에 따르면 트리스탄의 무덤에서 자라난 포도넝쿨은 이졸데의 무덤까지 이어진다.

57) 김영란은 단어 'разряды'를 범주라고 번역한다. (김영란(2011),「보리스 파스테르나크의 미학」,『유럽사회문화』 제 6호, 159쪽) 한편, 임혜영은 방전이라고 번역하며(보리스 파스테르나크(2010),『삶은 나의 누이』, 임혜영 역, 서울: 지만지, 96쪽) 오코너(1988:86) 역시 '방전'을 의미하는 'discharge'로 영역한다. 'разряды'는 '범주'와 '방전' 모두를 사전적 의미로 갖는데 파스테르나크의 소논문「상징주의와 불멸」의 다음 구절을 보면 '방전'이 더 적합한 번역이라고 할 수 있다. "Субъективность – категориальный признак качеств, в не й выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно. 주관성은 질들의 범주적 징표이며, 이 주관성 안에서 독립적으로 취해진 질의 논리적 투과불가능성이 표현된다."(4, 682) 이 문장을 보면 주관성은 세계를 구성하고 있는 질들에 범주를 부여하여 한정적인 것, 즉 투과불가능한 것으로 만든다. 세계 자체는 범주를 갖고 있지 못하며 주관성이 범주를 도입하는 것이다. 세계는 범주화의 결과이지 범주 그 자체는 되지 못한다.

58) 아루튜노바(1979:206)는 이 구절이 자연과 자연 아닌 것이 시적 환희가 장전된 땅의 형상으로 통합됨을 보여준다고 말한다.

성물로서의 세계가 구축되는 것이다. 그 세계-구축물(мирозданье)은 창작/창조(творчество)와 마찬가지로 중성명사이다. 또, 두 말은 구성력을 전제로 한다. 그런 점에서 세계-구축물은 창작/창조의 변주이며 결국 이 시의 1연에 나왔던 '그것(оно)'은 창작/창조와 세계-구축물을 연결하고 1연과 4연은 같은 것을 다루고 있는 셈이 된다.

시 「창작의 정의」에서 볼 수 있는 정의의 방식은 바로 포함관계다. 시 안에 이야기를 포함하고 있으며, 구축물로서의 세계도 구성요소들을 포함하고 있다. 또, 열정은 인간의 마음이 축적된 것이므로 역시 구성된 것이다. 그래서 창작을 구체적으로 정의하고 있는 1연의 동사인 '감싼다'는 이 시의 핵심어가 된다. 어느 것을 정의하기 위해서는 그것이 포함하고 있는 것들을 추적해야 한다. 세계를 알기 위해서는 세계를 구성하고 있는 것들, 즉 꿈, 양심, 밤, 사랑, 정원들, 울타리들, 연못들, 지하실, 별, 얼음 … 등 무한히 방전된 열정들을 알아야 한다. 그런데 그 요소들 하나하나도 다른 무언가에 의해 구성되고 있으므로 또 더 작은 차원의 요소들을 알아야 한다. 정원을 알기 위해서는 나무, 꽃, 연못, 흙 … 등을 알아야 하듯이 말이다. 이렇게 한 대상의 정의를 몇 가지 요소들로만 한정하여 말하는 것은 불완전하며 결국 의미의 무한소급[59]이 일어난다. 사전에서 어느 한 단어를 찾았을 때, 그 단어의 사전적 정의를 구성하고 있는 다른 단어들의 정의를 다시 알기 위해서는 그 단어 항목을 찾아야 하며 결국 무한히 사전을 반복하여 펼쳐볼 수밖에 없다.

그리고 4연 3행의 '~일 뿐лишь'이라는 말은 세계가 단독적으로 존재하는 총체가 아님을 말해준다. 결국 세계는 거슬러 올라가보면 인간의 마음에서 비롯된 범주들이 질료의 세계에 투사된 것일 뿐이다. 세계가 구축물이라는 점은 또 다른 세계가 가능하며 이 세계는 인간의 마음이 바뀔 경우 붕괴하여 질료의 세계로 다시 돌아간다는 것이다. 흙을 파내고 물을 채우면 정원은 연못이 된다. 시 「영혼의 정의」에서 세워진 접붙인 기둥은 해체되어 다른

59) 후설은 다음과 같은 방식으로 의미의 무한소급을 설명한다. "처음에 어떤 경험을 토대로 나는 <S는 p다>라는 판단을 내린다. 그러면 S는 p라는 의미를 지닌 것으로 된다. 다음에 이 Sp에 대해서 새로운 경험을 함으로써 <Sp는 q다>라는 판단에 이른다. q라는 규정은 S에서 그냥 연역되는 것이 아니라 p 술어가 있음으로써 비로소 가능한 술어이다. 이 과정은 무한히 계속되어 그 결과 대상 S는 여러 의미를 가진 것으로 된다."『형식논리학과 선험논리학』, 185쪽, 한전숙(1998:211)에서 재인용

기둥이 될 수 있다. 다만 우리는 그 기둥이 포함하고 있는 요소들까지 다 알아야 어떤 대상의 정의, 즉 영원한 기둥을 세울 수 있을 것이다. 그러나 그 질료의 세밀한 질들까지 다 알 수 있을지는 미지수다.

시 「에덴」과 「서정시의 창공」에서 살펴본 질료의 세계를 정의한다는 것은 불가능한 기획이다. 왜냐하면 애초에 질료의 세계는 더함과 덜함, 즉 한정지어지지 않고 멈추지 않는 세계이기 때문이다. 단편소설 「류베르스의 어린 시절」에서 '사람들'이 세운 언어의 기둥은 사라지는 것이므로 파스테르나크는 세 편의 '정의'시에서 새로운 시도를 보여주었다. 세 편의 시에서 얻은 파스테르나크의 정의의 세 가지 방식은 다음과 같다. 1) 유사 정의를 세우고 부수기. 2) 흔들리고 있는 불완전한 정의를 세우기. 3) 정의하고자 하는 대상의 의미 포함관계들을 추적하기. 세 가지 방식에 따르면 어떤 대상의 명확한 의미는 존재하지 않는 것으로 보인다. 우랄에 기둥을 세운 '사람들'은 명확한 것처럼 보이는 불완전한 의미로 만족하면서 살고 있지만 정의시 세 편의 시적 자아는 그 불완전함을 계속 보여주면서 의미란 무엇인가를 되묻고 있다. 파스테르나크가 쉬페트에게서 배웠던 후설의 철학에 따르면, 의미형성에는 주체가 반드시 필요하다.[60] 소설 「류베르스의 어린시절」에 나오는 사람들이 '군인들에게 주입한 의미(введенный в них смысл)'(4,62)가 형성될 수 있었던 까닭은 바로 군인들의 표상을 구성하는 '사람들'이 있었기 때문이다. 그런데 의미가 붕괴되고 있는 세 편의 정의시에는 어떤 시적 자아가 말을 하고 있는 것일까? 다음 장에서 살펴볼 문제는 바로 끊임없이 언어의 기둥을 지우는 파스테르나크의 시적 자아이다.

---

60) 후설은 의미(Sinn), 반의미(Widersinn), 무의미를 구분한다. 반의미는 '네모난 동그라미' 같은 것이고 무의미는 'Abracadaba'같은 멋대로의 표현이다. 한편, 의미는 주관의 대상구성작용(노에시스)에 의해서 구성된 의미형성체이므로 노에시스의 상관 개념인 노에마라고 일컬어진다. 그리고 의미는 '일체의 술어를 사상해 버린 순수한 X', 즉 '규정가능한 X'와 그것의 소여방식인 존재 성격으로 구성되어, '어떻게 주어져 있는가의 견지에서 본 대상(Gegenstand im Wie seiner Gegebenheitsweise)'으로 설명될 수 있다. 그런데 이 때, 핵심이 되는 것은 '의미와 존재를 구성하는 선험적 주관성'이다. 모든 존재는 이 주관성 속에 있으며 주관성에 의해 구성되어 있으므로 이 존재의 세계 밖은 '무의미'하다.(한전숙 1988:166-182 참조)

# 3. 말하는 주체

## 3.1. 주변적인 말들의 소중함

말을 할 수 있는 것은 인간뿐일까? 시냐프스키의 지적을 보면 그렇지 않다. 그는 파스테르나크의 시를 읽을 때, “독자는 때때로 작가가 존재하지 않거나, 혹은 작가가 내레이터로서도, 묘사된 모든 사물을 관찰한 증인으로서도 존재하지 않는 듯한 환상에 접하게 된다. 자연은 자기 자신의 이름으로 스스로 말을 한다.”[61]라고 지적한다. 파스테르나크의 시 초기시들을 살펴보면 그의 주장은 매우 타당한 것으로 드러난다. 시집 『나의 누이 - 삶』에 수록된 시 「나뭇가지로 시험해보는 바람 속에 있는 너는,...(Ты в ветре, веткой пробующем)」의 2연 3, 4행 ‘그는(정원-필자) 지금 이 밤 생기를 되찾았고,/ 중얼거리기 시작했고, 향기를 내뿜기 시작했다.(Он ожил ночью нынешней,/ Забормотал, запах.)(1, 118)’라는 구절은 그 예다. 그런데 시냐프스키는 파스테르나크 시의 화자가 왜 침묵하는 것처럼 보이는지에 대해서는 설명하지 않는다. 이 장에서는 시에서 말하는 주체인 시적 자아가 어떻게 탄생하게 되었는지, 그는 정말 과묵한지, 아니면 다른 방식으로 말을 하고 있는 것인지에 대해서 살펴볼 것이다. 이를 위해서는 자신의 발화 행위를 반성적으로 언술하고 있는 시적 자아가 나타나는 시들을 선별해서 읽어보아야 한다. 이러한 시적 자아는 시인이 단순히 말하는 역할을 부여한 화자가 아니라 시인 자신의 발화 행위가 투사되어 있는 존재[62]다. 이를 위해 시집 『구름 속의 쌍둥이』에 들어있는

---

61) 시냐프스키, 「빠스쩨르나끄 론」, 로뜨만 외(1994), 『시의 이해와 분석』, 조주관 편역, 서울: 열린책들, 421쪽

62) 김준오는 실제시인, 함축적 시인, 화자를 구분한다. 그에 따르면 화자는 작품세계 속에, 함축적 시인은 텍스트 속에 들어 있다. 그리고 생활인으로서의 실제시인은 텍스트 밖에 있다. 그리고 화자는 함축적 시인과 일치할 수도, 구분될 수도 있다. (김준오(2012), 『시론』, 삼지원, 299 ~300쪽 참고.)

본 논문의 3장에서는 작품세계 속의 화자와 텍스트의 함축적 시인이 일치하는 경우를 살펴볼 것이다. 그래야 시인이 시 속에서 말을 하는 양태를 관찰할 수 있기 때문이다. 화자와 함축적 시인이 일치하지 않을 경우, 함축적 시인은 화자에게 화자로서의 역할을 맡기고 뒤로 물러난 것이므로 시냐프스키가 지적한 숨은 시인의 언술 행위를 살펴보기 어렵다.

다음 시 「숲스러운 것(Лесное)」(1913)[63]을 한 연 씩 읽어보자.

| Лесное | 숲스러운 것 |
|---|---|
| 1 Я – уст безвестных разговор, | 나는 – 소재불명인 입들의 대화, |
| Как слух, подхвачен городами; | 소문처럼, 도시들에게 움켜쥐어졌다; |
| Ко мне, что к стертой анаграмме, | 나에게, 닳아빠진 철자 수수께끼에게, |
| Подносит утро луч в упор. | 아침은 빛을 지지대로 갖다 댄다. |

'나는 – ...'이라는 구문이 반복되는 이 시에서 '나'를 규정하는 말들을 중심으로 이 시를 살펴보자. 1연 1행에서 '나'는 어디에 있는지 알 수 없는 입들이 나누는 대화이다. 그 소재불명의 상태에 2행의 소문(слух)이라는 비유는 적절해 보인다. 어디서 시작되었는지 알 수 없는 소문은 도시 전체를 떠돈다. 그런데 'слух'라는 말에는 청각이라는 뜻도 있다. 소재불명의 근원지에서 누군가가 소문을 듣고 도시 전체에 퍼뜨린다는 점에서 '소문/청각'은 타인의 말을 듣고 제 3자에게 전하는 것을 함축한다. 결코 '나'의 말은 혼자만의 것이 될 수 없다. '나'는 누군가로부터 말을 듣고, 그 누군가도 또 다른 누군가로부터 말을 듣는다. 그래서 '나'는 무수한 입들에서 비롯된 말들이 오고가는 과정 그 자체가 된다. 그 말(говор)들은 여러 방향(раз)을 취하므로 '나' 역시 어느 하나로 집중될 수 없다.

1연 2행의 끝에는 ';'이 붙어서 '나'가 다른 방식으로 계속 열거된다. 주격으로 당당하게 발언하던 '나(Я)'는 여격으로(Ко мне) 변하여 수동적인 위치에 서게 되고 '닳아빠진 철자 수수께끼'로도 규정된다. 이 수수께끼는 단어를 구성하는 철자의 순서를 바꾸어도 말이 되는 것을 말한다.(예:сон – нос) 하나의 글자만을 가지는 'Я' 역시 아나그램이다. 뒤에서부터 읽어도 '나'이고 앞에서부터 읽어도 '나'이다. 그래서 자모조합에 따라 의미의 전복이 일어나지 않는 투명한 단어다. 그리고 '나'라는 말은 말하는 사람 자신을 가리키는 단어다. 따라서 '나'를 발음하는 사람이 바뀌면 '나'가 가리키는 것 역시 바

63) 미레츠카야는 이 시가 파스테르나크가 쓴 거의 최초의 시적 선언문이라고 평한다.(Е. В. Мирецкая(1992), *Маяковский и Пастернак 1910 – 20-х гг.: к проблеме соотношения поэтических миров* // 『Быть знаменитым некрасиво... Пастернаковские чтения』 Вып.1, М.) 가스파로프/폴리바노프(2005:50)에서 재인용.

뀐다. 이처럼 '나'라는 말은 말을 할 수 있는 주체라면 누구든지 들어갈 수 있는 비어있는 그릇과 같다.[64] 그릇으로서의 '나'의 이미지는 다음에 인용되는 파스테르나크의 편지에서도 잘 나타난다.

> Художник окружен снаружи своею мыслью и тем, что называют вообще душой и что он носит *в себе* все то, что называется окружающим миром, все то, от чего люди загорают и простуживаются, чем они дышат и что они возделывают.
> 예술가는 자신의 사상 그리고 사람들이 보통 영혼이라고 부르는 것에 휩싸여 있습니다. 그는 주변 세계라고 불리는 모든 것, 사람들을 햇볕에 그을리고 감기 걸리게 하는 모든 것, 사람들이 숨 쉬는 모든 것, 사람들이 개간하는 모든 것을 *자신 안에* 담고 있습니다.[65]

이 편지에서 강조 되는 말은 바로 '*자신 안에(в себе)*'이다. 그런데 '나'가 주변 세계의 모든 것을 담기 위해서는 그 용량이 매우 커야 한다. '모든 것'이라는 말의 무한정한 규모는 결국 '나'의 용적을 무한하게 만든다. 무한한 것을 담기에 적합한 단어는 두께도, 부피도 없는 '나'이다. 즉, '나'라는 말의 외연은 거의 0에 가까우므로 그 내포는 무한이 된다. 이 무한의 일부분이라도 지각될 수 있도록 아침은 '나'에게 빛을 비추어 특정 부분이 구체화되도록 한다. 1연 4행에 나오는 아침은 그 이전에 있었던 밤을 전제로 한다. 밤새 도시에 퍼진 소재불명의 혼합물이었던 말들(1, 2행)에 아침은 빛을 비추어서 그 무한한 말의 복합체인 '나'에게 대강의 윤곽을 부여한다. 그래서 다음 인용에서 볼 수 있듯이 2연에서는 구체적인 '나'의 행동들이 나타날 수 있는 것이다. 2연의 첫 단어 '그러나(Но)'와 그에 이어지는 구체적인 행동들은 '나'를 주어로 하는 동사가 전혀 없던 1연의 반전이다.

---

64) 츠베타예바는 파스테르나크 시에 대한 평론「빛의 소나기(Световой ливень)」(1922)에서 "파스테르나크는 가장 관통되기 쉬워서, 따라서 가장 날카로운 시인이다 모든 것이 그에게 돌진한다.(Пастернак поэт наибольшей пронзаемости, следовательно - пронзительности. Всё в него ударяет.)"라고 말한다. М. Цветаева(1988),"Световой ливень", *Сочинения в двух томах*, т. 2, М.: Художественная литература, С. 330

65) 1914년 7월 파스테르나크가 부모님에게 쓴 편지, Б. Пастернак(1990), *Об искусстве*, М.:Искусство, С. 304

| | |
|---|---|
| 2 Но мхи пугливо попирая, | 그러나 이끼들을 두려운 듯 짓밟으며, |
| Разгадываю тайну чар: | 나는 술잔들의 비밀을 풀어낸다: |
| Я – речь безгласного их края, | 나는- 그들의 목소리 없는 가장자리의 말, |
| Я – их лесного слова дар. | 나는- 그들의 숲말의 재능. |

그런데 1연에서 나오는 '나'라는 아나그램은 왜 '닳아빠진 것'일까? 서정시는 전통적으로 '나'의 정서를 풀어내는 것으로 여겨졌다. '나'는 언제나 시적 발화의 중심이었으며 외부 세계도 '나'를 통해서 재해석되었다.[66] 오랜 세월 동안 서정시의 주제로 군림해온 '나'는 이제 너무 늙어 버렸고 누구나 '나'를 갖다 쓰는 바람에 낡은 것이 되었다. 그래서 파스테르나크의 시적 자아는 '나'의 굳건한 권위를 버리고 그 '낡아빠짐'을 인정하고자 한다. 그래서 2연 1, 2행의 능동적인 행동들은 전통적인 시인, 즉 낡아빠진 '나'의 모습으로 여겨진다. 아침 이슬을 받아 미끌미끌한 이끼를 조심스럽게 짓밟는다는 것은 언제든지 위험에 처할 수 있는 미지의 세계로 한 발짝씩 나아가는 시인의 모습이다. 그리고 술잔의 비밀들을 푼다는 것 또한 보통 사람들은 알 수 없는 무언가를 시인은 취한 상태에서 인식한다는 것이다. 그러나 2연 2행 마지막의 콜론은 이러한 전통적인 시인이 서정시의 유일한 주체는 아니라는 점을 암시한다.

2연 3행부터는 다시 1연 1행의 구문 '나는 – ...'을 이어받고 '나'는 행위를 잃는다. 이번에 '나'는 '말(речь)'로 규정된다. 1연에서 '나'는 혼종성과 다원성을 내포하는 '대화'였다. 반면, 2연 3행의 '말'은 발화라고 번역될 수 있는 것인데 흐르는 말, 즉 연속성을 지니고 있다. 'речь'라는 단어는 '시냇물'을 뜻하는 'речка'를 떠올리게 하기도 한다. 이 흐르는 말의 주체는 이끼들과

66) 이덕형은 "미래파들의 시 속에서 시적 자아는, 아끄메이스뜨인 아흐마또바의 작품 속에서 '나'는 바로 그녀 개인의 직접적인 자아의 표출이었던 것처럼, 시인의 자아와 거의 동일시되는 경향을 보이고 있었으며 (...) 상징주의자들에게서도 시적 자아는 시인의 세계관과 통시적, 공시적으로 밀접한 호환관계를 보이는 시적 기법이라기보다, 초월적 세계관을 전언하고 설명하는 중재자"이어서 "시적 자아와 대상간의 주객일체의 미적체험을 찾아보기 힘들다."라고 말한다. 그에 따르면, 미래주의와 상징주의의 시적 자아에는 주관성만이 침윤되어 있는 것이다. 이덕형(1992),「숨은 시인의 그림자-보리스 빠스쩨르나끄 작품 속의 시적 자아의 변형에 관하여」,『러시아연구』, 제 1호, 86 ~ 87쪽

술잔들의 '목소리 없는 가장자리'이다. 1, 2행에서 이끼들과 술잔들은 미지의 세계를 뜻했는데, 그것들의 가장자리에서 이 시의 시적 자아는 흘러나오고 있는 것이다. 파스테르나크의 시적 자아는 그 세계의 한 가운데에서 들을 수 있는 목소리를 추구하지 않는다. 오히려 그 세계의 주변부[67], 아무런 목소리를 지니고 있지 않은 주변부로부터 흘러나오는 말이 바로 시적 자아인 것이다.

그리고 2연 4행에서 '나'는 재능(дар)이 된다. 'дар'는 선물을 의미하기도 한다는 점에서 '나'가 직접 구하는 것이 아니라 누군가로부터 받는 것이다. 그리고 재능은 어떤 행위의 가능성 또는 능력이 많음을 의미하기 때문에 현실화되기 이전의 것이다. 잠재적으로 존재하며 표면으로 나오지 않은 재능은 무한을 담을 수 있는 투명한 단어인 '나'와 잘 어울린다. 특히 '나'가 말(слово)의 재능이라는 점은 다른 것들을 담을 수 있는 대명사 '나'의 고유한 능력을 잘 보여준다. 그런데 '숲말'이라는 것은 무엇을 말하는 것일까? 1, 2연에서 나온 숲의 모티프로는 이 시의 제목 '숲스러운'과 이끼들이 전부다. 이 숲의 모티프는 3연부터 본격적으로 전개된다.

| | |
|---|---|
| 3 О прослезивший туч раскаты, | 오, 먹구름 구르는 소리들을 눈물짓게 하는, |
| Отважный, отроческий ствол! | 대담한 소년의 줄기여! |
| Ты – перед вечностью ходатай, | 너는 – 영원 앞의 대리인, |
| Блуждающий – я твой глагол. | 방탕하게 떠돌고 다니는 – 나는 너의 동사. |

3연 1, 2행에서 시적 화자 '나'는 먹구름을 눈물짓게 하는 나무줄기인 '너'를 부르는데 이 시에서 처음으로 타자를 부르는 대목이다. '너'는 '구르는 소리들(раскаты)'을 눈물짓게 하여 청각과 시각의 결합을 이루어 낸다. 빗물이라는 액체와 결합된 이 소리는 먹구름 안에서 구르고 있는 물의 입자들이 내는 소리이기도 하고, 비 오기 전 구름들이 움직여 부딪히는 소리이기도 하다. 하늘에 낮게 깔린 먹구름이 수평적 이미지라면, 땅에서 솟아나 자라고

67) 포모르스카는 시집 『나의 누이-삶』에 나타난 창조성의 결정적인 세 가지 요소로 삶의 주변적 현상(the marginal phenomena of life), 유아성(childishness), 지각의 원초성(primordiality of perception)을 꼽는다. K. Pomorshka(1975), *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse: THE PETER DE RIDDER PRESS, p. 19 특히 이 중에서 주변에 대한 파스테르나크의 애착은 이 시집보다 거의 10년 전에 쓰인 시 「숲스러운 것」에서도 나타난다.

있는 어린 나무 줄기는 수직적 이미지를 보여준다. 수평적 이미지와 수직적 이미지가 교차되면서 이 구절에서 그려지고 있는 공간의 밀도는 높아진다. 어린 나무 줄기는 용감하게 위로 자라고 먹구름은 점점 더 무거워져서 아래로 곧 비를 쏟을 기세이기 때문이다.

3연 3행에서는 이 시의 타자인 소년-나무줄기의 정체가 보다 직접적으로 규정된다. 그는 결코 영원한 존재는 아니다. 왜냐하면 그가 영원을 앞에 두게 되면 그는 대리인, 청원자의 위치에 서기 때문이다. 그는 알 수 없는 영원한 무언가를 대변하는 존재다. 시적 화자는 오로지 그를 통해서만 영원한 무언가가 존재함을 알 수 있다. 그런데 이 '너'와 '나'의 관계가 독특하다. 우선 '나'는 소문, 가장자리, 아나그램과 같은 맥락에 있다. '나'는 방랑하고 있기 때문에 어느 한 곳에 묶어 둘 수 없고, 중심에 있는가 싶으면 어느새 가장자리로 달아나고, 그 어떤 말하는 주체에게도 옮겨갈 수 있다. '이처럼 움직임이 활발한 '나'는 바로 영원의 대리인인 '너'의 움직임을 표현해 주는 동사다. '너' 역시 움직이고 있기 때문에 '나'는 '너'의 동사가 될 수 있다. 동사는 그 어떤 인칭과도 결합할 수 있기 때문에 - 심지어 무인칭 구문도 가능하다 - 수식어 'блуждающий'는 자유로운 존재를 가리킨다.

그래서 영원의 대리인은 영원의 한정된 성격을 하나의 모습으로 보여주지 않으며 계속 변모하는 것으로 보여준다. 구름에 물 입자가 모여서 비가 내리고 그 물이 다시 증발하여 구름이 되어 비를 내리는 것은 영원한 순환이다. 그리고 땅에서 식물이 자라서 씨앗을 맺고 그 씨앗이 다시 땅에 떨어져 자라나는 것 역시 영원한 순환이다. 먹구름과 어린 나무줄기는 위와 아래를 왕복하는 운동의 한 과정이라는 점에서 동격으로 불릴 수 있다. 이 순환운동은 물, 식물의 조직이 움직이는 질료적인 현상이다. 따라서 '너'는 자연 현상 그 자체로 해석될 수 있다. 그리고 '나'는 변화무쌍한 자연 현상을 언어화하는 존재이다. 그 자연 현상은 고정된 것이 아니기 때문에 동사로써만 표현될 수 있다. 그런데 왜 어린 나무줄기는 '소년'의 이미지를 갖는 것일까? 4연에서는 이 소년의 이미지가 잔상으로 남아 또 다른 고유명사를 등장시킨다.

| | |
|---|---|
| 4 О Чернолесье – Голиаф, | 오, 활엽수-골리앗, |
| Уединенный воин в поле! | 들판에 홀로된 용사여! |
| О певческая влага трав, | 오, 풀들의 노래하는 물기, |

Немотствующая неволя!　　침묵하는 노예상태!

4연의 첫 문장도 다른 누군가를 부른다. 그에게는 골리앗이라는 구체적인 이름이 주어진다. 3연의 소년과 4연의 골리앗은 자연스럽게 성서에 나오는 다윗과 골리앗 이야기를 떠올리게 한다. 새카맣게 보일 정도로 잎이 빽빽한 거목-골리앗은 용사이기는 하지만 홀로 있다. 소년-나무줄기에게는 '나'가 있었지만 골리앗은 넓은 들판에서 혼자 서 있다. 그가 들판에 버티고 서 있기 때문에 그 밑에 깔려 있는 풀들은 노예상태에 놓여 있다. 골리앗은 검은색으로 자신의 특성을 분명히 드러내고 있지만 비 오는 날 풀들에 맺힌 물기는 투명하며 자신의 특성을 말로 드러내지 못한다. 여기서 2연에서 나왔던 '목소리 없는 가장자리(безгласный край)'의 모티프가 연결된다. 골리앗은 들판 한 가운데 서있지만 풀들은 그의 가장자리를 둘러싸고 있다. 또, 풀들은 바닥에 서로를 의지하며 함께 묶여 있지만 이 거목은 홀로 비바람을 맞고 있다. 그런데 풀들의 양상은 매우 모순적이다. 풀잎에 서린 물기는 노래하고 있는 것이기도 하지만 동시에 침묵하고 있는 것이기도 하다. 이 침묵은 2연에서 나온 '나'의 특성이기도 했다. '나'는 목소리 없는 가장자리에서 흘러나온 것이고, 아직 현실화되지 않은 말의 잠재성이다. '나'와 골리앗 밑에서 노예상태에 있는 풀들은 서로에게 기댈 수 있다. 침묵의 모티프를 통한 '나'와 풀들의 연결은 5연에서 구체화된다.

| | |
|---|---|
| 5 Лишенных слов – стоглавый бор | 말을 잃은- 머리 백 개 달린 침엽수 |
| То – хор, то – одинокий некто... | 때로는- 합창단, 때로는- 고독한 누군가... |
| Я – уст безвестных разговор, | 나는 - 소재불명인 입들의 대화, |
| Я – столп дремучих диалектов. | 나는 - 울창한 사투리들의 기둥. |

(1, 428)

5연 1행에서는 4연 1행에서 나온 활엽수와 대비되는 침엽수가 나온다. 이 침엽수 역시 머리가 백 개 달려 있어서 빽빽한 이미지를 갖지만 활엽수와는 그 빽빽함의 성격이 조금 다르다. 활엽수의 빽빽함은 모든 색을 다 섞은 검은색 하나로만 규정되지만 침엽수에게는 머리가 백 개나 달려 있어서 그 빽빽함이 분화된다. 그런데 침엽수는 머리가 백 개나 있어도 말을 하지 못한다. 또, 말을 하지 못하지만 합창단이기도 하다. 4연에서 나온 풀들의 물기

도 노래하면서 침묵하고 있는 것이었다. ‘나’ 역시도 이 시에서 말을 할 수 있지만 하지 않는 것, 혹은 노래하지만 침묵하는 것으로 표상된다. ‘나’는 결코 단독적인 의지를 갖고 말을 하지 않는다. ‘나’는 타인들의 말을 주워 모아서 그 말들이 계속 돌게 한다. ‘나’는 홀로 말할 수 없지만 다른 것들이 말을 하게 할 수는 있다. 그런 점에서 ‘나’, ‘풀들의 물기’, ‘침엽수’는 하나의 존재가 취한 다양한 양태들이다. 이들은 홀로 있을 때에는 아무런 말을 할 수 없기 때문에 말하는 주체가 되지 못하고 ‘어느 누군가’의 위치로 전락한다. ‘누군가(некто)’에 들어있는 부정어 ‘не’는 주체에 대한 물음인 ‘кто’ 자체를 부정하므로 ‘누군가’는 도무지 알 수 없는 것이 된다. 이 알 수 없는 상태를 알 수 있게 만들기 위해서 1연에서 아침은 빛을 ‘지지대로’ 세웠던 것이다. ‘나’는 결코 홀로 설 수 없는 무력한 존재이기도 하다.

그런데 5연 마지막 두 행은 이 시의 지배적인 구문이었던 ‘나는 - ...’으로 이루어진다. 타인들을 부르는 말들(‘오, ...’)이 이어지다가 다시 나타난 이 자기 부름은 시적 자아란 무엇인가라는 기본 물음이 이 시의 기저에서 계속 흐르고 있었음을 보여준다. 5연 3행이 1연 1행을 그대로 받고 있기 때문에 이 시가 수미상관의 구조를 이루고 있다고 말할 수 있겠지만 4행은 3행의 문법구조를 살짝 바꾸어 시의 끝이 향하는 방향을 약간 비튼다. 3행은 ‘나는 -’ 이후에서 주어(разговор)를 행의 맨 끝에, 수식어(уст безвестных)를 중간에 두었지만 4행은 주어(столп)를 중간에, 수식어(дремучих диалектов)를 맨 끝에 둔다.[68] 중요한 정보인 주제를 문장의 끝에 두는 러시아어의 통사론적 특성을 염두에 두면, 두 행에서 의미의 초점이 되는 것은 바로 대화와 사투리들이다. 대화와 사투리들은 중심적인 언어와 대비된다. 대화는 단독 주체의 독백과 대립하며, 사투리들은 중앙 기관에서 정한 표준어와 대립한다. 파스테르나크는 이 시를 연작 「시작하는 나날(Начальная пора)」(1928)에 수록하기 위해 다음과 같이 시구들을 바꾸려 했다. 이 개작 시도는 중심적인 언어와 주변적인 언어의 대비를 잘 보여준다.

| | |
|---|---|
| О лес ты притча во языцех | 오 숲이여 너는 세상의 뜬소문 |
| Я твой язык из языков[69] | 나는 무수한 혀들 중의 너의 혀 |

68) 유사한 구문의 두 행의 구조를 서로 교차되게 편집하는 방식은 시 「시의 정의」의 1연에서도 사용되었다. 시 「숲스러운 것」이 「시의 정의」보다 몇 년 앞서 쓰였기 때문에 우리는 파스테르나크의 이 고유한 정의 구성의 방식을 후자에서부터 일찍이 관찰할 수 있다.

(...)

소쉬르의 언어 구분에서 랑그(langue)는 러시아어로 ‘язык’이며 개개인들의 발화인 파롤(parole)은 ‘речь’이다.[70] 파스테르나크의 개작 시도에서 ‘язык’은 주변적인 복수의 말들로 분화된다. ‘язык’의 고어인 ‘во языцех’은 개인들의 발화인 소문을 가리키는 말이므로 ‘язык’이 원래는 표준이 아니었음을 보여준다. 그리고 이 소문의 숲에는 수많은 혀들(языки)이 존재하므로 유일한 원칙이 되는 랑그는 없다. 모든 말들이 다 저마다 권리를 갖는 사투리들일 뿐이다. ‘язык’은 ‘языцех’, ‘языков’로 변형된다. 그 사투리들은 매우 많기 때문에 ‘울창한(дремучих)’이라는 수식어를 가져서 숲의 이미지를 갖는다. 수많은 말들의 모임은 강(речка)처럼 흐름을 이루기 때문에 시적 자아는 2연에서 ‘речь’가 된다. 이 시의 시적 자아가 겨냥하는 공간이 바로 숲이기 때문이기도 하겠지만 파스테르나크에게 ‘말-숲, 나무’의 이미지 연합은 자전적 에세이 『안전통행증』에서도 나온다. 시 「숲스러운 것」에 나오는 울창한 사투리들의 망루인 ‘나’의 의미를 규명하기 위해 이 에세이에 나온 ‘말-나무’ 이미지를 살펴보자.

> Я *переживал* изученье науки сильнее, чем это требуется предметом. Какое-то растительное мышленье сидело во мне. Его особенностью было то, что любое второстепенное понятье, безмерно развертываясь в моем толкованьи, начинало требовать для себя пищи и ухода, и когда я под его влияньем обращался к книгам, я тянулся к ним не из бескорыстного интереса к знанью, а за литературными

69) 가스파로프/폴리바노프(2005:53)

70) 소쉬르는 언어(langue)란 언어활동(language)의 다른 모든 현상에 대한 규범이며(15쪽), 화언(parole)은 항상 개인적이고, 언제나 화언의 수행주는 개인(20쪽)이라고 설명한다. 언어는 모든 사람에게 공통되고 소유자의 의지와는 관계없지만, 그럼에도 각자가 소유하고 있는 그 무엇이다. 화언은 말하는 사람의 의지에 의한 개인적 결합이며, 이 결합을 수행하는 데 필요한 역시 의지적인 발성 행위를 포함한다. 그러므로 화언 현상은 개인적이며 집단적이다.(28쪽) 언어와 화언에 대한 설명은 다음에서 인용하였다. F. 소쉬르(2011), 『일반언어학 강의』,최승언 옮김, 서울: 민음사

ссылками в его пользу. Несмотря на то, что работа моя осуществлялась с помощью логики, воображенья, бумаги и чернил, больше всего я любил ее за то, что по мере писанья она обрастала все сгущавшимся убором книжных цитат и сопоставлений. А так как при ограниченности срока мне в известную минуту пришлось отказаться от выписок, взамен которых я просто стал оставлять авторов на нужных мне разгибах, то наступил момент, когда тема моей работы матерьялизовалась и стала обозрима простым глазом с порога комнаты. Она вытянулась поперек помещенья подобьем древовидного папоротника, налегая своим лиственными разворотами на стол, диван и подоконник. Разрознить их значило разорвать ход моей аргументации, полная же их уборка была равносильна сожженью неперебеленной рукописи. (…) И когда дорогой я видел в воображеньи мою комнату, я, собственно говоря, видел во плоти свою философию и ее вероятную судьбу. (4, 184)

나는 대상으로서 요구되는 학문의 연구보다 더욱 강하게 그것을 *체험했다*. 어떤 식물 같은 사고가 내 안에 들어앉아 있었다. 그 사고의 특성은 어떤 이차적인 개념이 나의 해석 속에서 터무니없이 펼쳐지며 자신을 위한 양식과 돌봄을 요구하기 시작했다는 것이고, 내가 그것의 영향을 받아 책들에 관심을 집중하면, 나는 지식에 대한 사심 없는 관심으로 책들을 대하는 것이 아니라 그 식물적 사고에 이익이 될 참고문헌들 속으로 끌리는 것이었다. 나의 논문이 논리학, 상상력, 종이, 잉크 등의 도움으로 실현되었다 하더라도, 나는 무엇보다도 내가 쓰면 쓸수록 그것이 점점 참고문헌들의 인용과 비교들로써 응축된 장신구가 되어 자라났기 때문에 나의 논문을 사랑했다. 제한된 기한 때문에 나는 미리 정리해둔 발췌문들을 포기해야 했고, 그 대신 나는 나에게 필요한 부분들에 인용할 저자들의 책들을 그냥 순서에 따라 늘어두게 되었는데, 그 즈음해서 내 논문의 주제는 물질화되어 방의 문턱에서도 쉽게 육안으로 보이는 순간이 찾아왔다. 그것은 나무 모양의 양치식물 비슷하게 방을 가로질러 뻗어 나갔고, 그 잎사귀들을 책상, 소파, 창턱에 활짝 펼쳐놓았다. 그것들을 흩어 놓는다는 것은 내 논증의 진행을 여러 갈래로 찢는 것이었기 때문에 그것들을 완전히 치워버리는 것은

정서되지 않은 원고를 소각하는 것이나 다름없었다. (...) 그리고 내가 길을 가다가 머릿속으로 내 방을 떠올려 보면, 솔직히 말해, 나는 내 철학과 그것이 맞게 될 운명이 구현된 것을 보곤 했다.

위에 인용된 부분은 파스테르나크가 1912년 마르부르크에서 철학논문을 쓸 때의 에피소드다. 파스테르나크 안에 자리 잡은 '식물 같은 사고'는 두 가지 말의 나무[71]를 낳는다. 하나는 '책 그 자체를 위하여' 참고문헌들을 덧붙여서 자라게 하는 장식물 달린 나무이고, 다른 하나는 파스테르나크의 논증 진행 방향을 따라서 자라는 양치식물이다. 전자에서 참고문헌을 요약한 발췌문들, 즉 타자의 말들은 서로 교집합을 이루는 부분이 있다면 얼마든지 결합된다. 파스테르나크는 참된 지식이라는 기준 없이 총체의 부피를 늘리기 위해, 그 장식의 다양성을 위해 말들을 접붙인다. 이 때, 파스테르나크의 주장은 무엇이고, 타자의 주장은 무엇인지 알 수 없게 된다. 반면, 제출기한 때문에 타자의 말들이 담긴 발췌문을 포기하고 파스테르나크는 그 참고문헌들을 마구 늘어놓는데 여기서는 그 방향이 곧 파스테르나크의 논증 방향이 된다. 타자의 말들은 파스테르나크가 나아가는 곳을 향해 정렬되고 이것은 양치식물의 줄기가 아무 곳으로나 뻗어나가는 것처럼 보인다. 그 방향은 뿌리가 있는 곳인 책상에서 시작되어 소파를 지나 창턱을 향한다. 파스테르나크의 말의 나무는 방에 갇혀 있지 못하고 바깥으로 나가려 한다. 그리고 파스테르나크가 길을 가다 자신의 방 내부를 떠올리는 장면이 나와 방 안으로부터 창밖을 향하는 방향성을 이어받는다.

이 두 가지 유형의 말의 나무는 파스테르나크의 시적 자아의 두 방향성을

---

71) '말-나무', '말-식물'의 메타포는 낭만주의 시대의 시인들에게서도 나타났다. 그들에게 말은 유기체였기 때문에 식물로 비유될 수 있었다. 만델쉬탐의 '말-나무' 메타포 역시 유기체적 언어관을 드러내기 위한 것이다. (박선영(2008), 「만델쉬땀의 유기주의적 언어관」, 『러시아연구』, 제 18권 제 2호, 71쪽 참고) 그러나 파스테르나크의 '말-나무' 이미지에서는 유기체로서의 말의 성격이 나타나지 않는다. 말들이 조화를 이루어서 하나의 유기체를 이루는 것은 파스테르나크의 시에서 나온 '활엽수-골리앗'이다. 잎사귀들은 활엽수라는 전체의 부분들을 이루고 전체의 유지를 위해 존재한다. 한편, 사투리를 말하는 머리들이 달린 침엽수는 합창이라는 유기적인 구성을 향해 나아갈 수도 있지만 그것이 결코 침엽수라는 전체의 뜻에 따른 것은 아니다. 잎사귀이자 머리인 사투리들끼리 합의할 문제이지 침엽수라는 전체는 이 사투리들을 조종하지 못한다. 즉, 그들은 침엽수라는 하나의 유기체를 위해 존재하는 것이 아니라 각각 자신을 위해 존재하는 것이다.

보여준다. 1) 크리스마스트리를 연상케 하는 장식물 달린 나무는 선별 없이 모든 것을 자신에게로 끌어들인다. 2) 양치식물은 옆으로 자라면서 옆에 있는 것들을 지나면서 흡수하고 바깥으로 나아간다. 이 중에서 전자는 시 「숲스러운 것」의 마지막 구절 '나는 - 울창한 사투리들의 기둥.'과 같은 맥락에 있다. '나'는 기둥(столп)으로 서 있는데 온갖 잡다한 말들이 와서 나에게 달라붙는다. 에세이 『안전통행증』에서 참고문헌들이 달라붙어 빽빽해지듯이(сгущавшийся), 사투리들도 '나'에게 무성하게(дремучих) 달려 있다. 활엽수-골리앗의 잎사귀들은 통틀어져서 검은색으로 표현되지만 침엽수의 잎사귀들은 각각 하나의 머리들로 표현되므로 '나'라는 기둥은 침엽수에 더 가깝다. 백 개의 머리들은 서로 다른 언어들, 즉 고유의 사투리들을 지니고 있다. 그들은 동일한 것을 말하려고 할 때조차도 결코 동일하게 말하지는 않는다. 그들의 어조, 어휘는 각양각색이다.

그런데 이 시의 마지막 구절에 나오는 '기둥(столп)'은 앞 장에서 살펴보았던 소설 『류베르스의 어린 시절』에서 아시아와 유럽의 경계를 표현했던 '기둥(столб)'을 떠올리게 한다. 두 단어의 차이는 마지막 철자에서만 나타난다. (п/б) 두 자음은 단어의 마지막에 위치하기 때문에 무성음화되어 결국 'п'의 소리로만 발음된다. 그럼에도 불구하고 두 단어는 엄연히 다른 철자를 갖고 있으며 발음되기 이전의 п와 б는 서로 변별된다. 'столб'는 질을 하나로 정의하여 닫혀있는 기둥이며, 'столп'는 다양한 의미들이 들어올 수 있는, 'п'처럼 열린 기둥이다. 다음 절에서는 장식물들이 달리기 이전의 나무 기둥 그 자체, 즉 말들을 끌어안기 이전의 시적 자아를 살펴보자.

## 3.2. 말하는 주체의 미약한 입지

시집 『구름 속의 쌍둥이』에는 '나'에 대해서 본격적으로 탐구하는 시가 한 편 더 있다. '울창한 사투리들의 기둥'으로서의 '나'의 특성을 보다 다각적으로 살펴보기 위해 이 시를 더 읽어보자. 우선 다음은 시 「나는 자라고 있었고, 나를, 가니메데스처럼...」(1913)의 1, 2, 3, 6연이다.

| | |
|---|---|
| Я рос, меня, как Ганимеда, | 나는 자라고 있었고, 나를, 가니메데스처럼, |
| Несли ненастья, сны несли, | 데려갔다 궂은 날씨가, 꿈들이 데려갔다, |

| | |
|---|---|
| И расточительные беды | 그리고 씀씀이가 헤픈 불행은 나를 |
| Приподнимали от земли. | 땅에서 조금 들어올렸다. |
| | |
| Я рос, и повечерий тканых | 나는 자라고 있었고, 저녁 기도로 짠 |
| Меня фата обволокла, | 긴 베일이 나를 휩쌌고, |
| Напутствуем вином в стаканах, | 유리컵에 든 포도주로, |
| Игрой печальною стекла. | 슬픈 유리의 유희로 송별하자. |
| | |
| Я рос, и вот уж жар предплечий | 나는 자라고 있었고, 여기 벌써 팔뚝의 열기는 |
| Студит объятие орла. | 독수리의 포옹을 차갑게 식힌다. |
| Дни – далеко, когда предтечей, | 사랑, 네가 내 위에서 전조로서 |
| Любовь, ты надо мной плыла. | 날아다니던 그 날들은 아득하기만 하다. |
| | |
| (...) | (...) |
| | |
| Разметанным поморье бреда | 헛소리의 해안이 저 멀리서 |
| Безбрежно машет издали. | 널리널리 흐트러지며 흔들리고 있다. |
| Я рос. Меня, как Ганимеда, | 나는 자라고 있었다. 나를, 가니메데스처럼, |
| несли ненастья, сны несли. | 데려갔다 궂은 날씨가, 꿈들이 데려갔다. |

(1, 430)

3.1에서 읽어본 시 「숲스러운 것」의 '나', 즉 사투리-잎사귀들이 달린 나무를 염두에 두면, 이 시의 각 연 첫 머리에서 반복되는 '나는 자라고 있었다.'라는 말은 나무가 성장하고 있다는 것으로 읽힐 수 있다. 화자는 '나는 다 자랐다.(Я вырос.)'라고 말하지 않기 때문에 그가 이미 성인이 되었는지, 그의 변화는 다 끝났는지 알 수 없다. 다만 '나는 자라고 있었다.'라는 선언적인 말 뒤에 바로, '나를(меня)'이라는 말이 나와서 이 시에서도 '나는...'이라는 구문은 그다지 시적 자아의 확고한 위치를 차지하지 못한다는 점이 드러날 뿐이다. '나'는 주어일 것처럼 보이다가도 곧바로 행위의 대상이 되고 만다. '나'를 비유하는 말인 가니메데스는 독수리로 변한 제우스에게 납치되어 술 따르는 시동이 된 미소년인데, 그 범행 대상이 되었다는 점에서 '나'의 연약함과 수동성이 강조된다. 시인들을 하늘로 데려가는 천사들이 나오는 시 「에덴」처럼 이 시에서도 악천후, 꿈, 불행[72]은 '나'의 장소 이동을 담

당한다. 그런데 이 셋이 '나'를 어디로 데려가는지는 알 수 없다.

2연에서 '나'는 저녁 기도소리에 휩싸이는데 시적 자아의 변화가 소리와 함께 일어난다는 점은 시 「2월」에서 시적 자아가 기도 종소리와 바퀴의 외침을 지나 질들의 세계로 옮겨갔던 것을 떠올리게 한다. 2연에서는 '나를'이라는 말이 '나는 자랐고,' 바로 다음이 아니라 2행 첫 머리에 나와서 1연 1행을 확대, 변주한 것처럼 보인다. 3행의 포도주와 유리잔의 모티프는 시 「에덴」의 '포도주의 호박 빛 날들 속에서(В янтарных днях вина)'라는 구절에서도 나온바 있다. 두 시를 포도주 모티프로 연결하여 보면, '나'를 데려가는 곳이 태초의 질료의 세계임을 알 수 있다. 3연은 1연의 가니메데스 모티프를 받아 독수리의 포옹, 즉 제우스가 가니메네스를 안고 천상세계로 올라간 일이 구체적으로 언급된다. 독수리가 가니메데스를 안고 있는데 가니메데스의 팔뚝이 독수리보다 훨씬 더 뜨거워 독수리의 포옹은 상대적으로 차갑게 느껴진다. 왜 시적자아를 의미하는 가니메네스의 팔뚝은 뜨거운 것일까? 독수리로부터 벗어나려고 몸부림치다가 몸에 열이 난 것일까? 그보다는 가니메데스 역시 땅에 떨어지지 않기 위해 독수리를 꼭 껴안고 있다고 보는 것이 더 타당하다. '나'는 4행의 '사랑(любовь)'을 통해 서로를 꼭 껴안은 이 상황을 예견하고 있었다. 그래서 독수리를 안고 있는 가니메데스는 단순히 수동적인 대상은 아니다. 그는 자신에게 일어나고 있는 변화를 받아들이고 적극적으로 대처하고 있다.

시적 자아는 1연부터 5연까지의 변화, 즉 성장을 어느 정도 겪었기 때문에 6연의 3, 4행은 1연의 처음 두 행이 살짝 바뀐 것으로 나타난다. 1연에서는 '나는 자라고 있었고(Я рос)'와 '나를(меня)' 사이에 ','가 있어서 두 구절이 연속적인 관계를 가졌지만 6연에서는 '나는 자라고 있었다.(Я рос.)'와 '나를(Меня)'으로 분리된다. 1연에서는 '나를'을 소문자로 표현하여 수동성을 강조하였다면, 6연에서 '나를'은 대문자를 품고 있어서 보다 당당한 느낌을 준다. 시적 자아는 사랑을 통해 자신의 변화를 눈치 챘으며 그 변화를 거부하지 않고 기꺼이 받아들였기 때문에 '나는 자라고 있었다.'라고 단언할 수 있다. 그는 하늘에 올라서 저 멀리 헛소리들이 파도치고 있는 것을 대상화하

---

72) 시 「에덴」에서도 장소의 이동을 담당했던 천사들이 시인의 질적 변화를 이끌었듯이 이 시에서도 시적 자아의 성장을 이끄는 것은 장소의 이동을 담당하는 악천후, 꿈, 불행 등이다. 가스파로프/폴리바노프(2005:58)는 파스테르나크의 초기 시에서 저녁, 악천후, 꿈, 불행, 포도주 등이 자주 창작의 동반자로 나옴을 지적한다.

여 볼 수 있기도 하다. 그럼에도 불구하고 6연 3, 4행에 걸쳐 나오는 '나를, 가니메데스처럼/데려갔다 궂은 날씨가, 꿈들이 데려갔다.'라는 구절 때문에 시적 자아의 수동성은 여전히 남아있다. 1연의 이 구절 다음에 성장의 여러 측면들이 등장하였던 것처럼 6연 다음에도 다른 일들이 일어날 것이다. 그것은 이 시 전체에 나오는 장면들과는 다르겠지만 시적 자아의 성장은 궂은 날씨와 꿈들이 이끌 것이라는 점은 분명하다.

그런데 이 시에서 나타나는 시적 자아의 수동성은 구체적으로 어떤 것일까? 그리고 시적 자아의 수동성은 말과 어떤 관계를 갖는 것일까? 이 질문의 답을 찾기 위해 파스테르나크의 소논문 「상징주의와 불멸」에서 시인의 주관성에 관한 부분을 읽어보자.

> Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы поучаемся видеть нисколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность – категориальный признак качеств, в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно).
>
> Качества объяты сознанием, последнее освобождает качества от связи с личною жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением.
>
> Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения.
>
> Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности,- есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо – но условие для качества.
>
> (…)
>
> Театр и качество. Понятие заявления, как феномена на уровне бессмертия в отличие от явления. Слово – духовное

образование, наглядное и чувственное в смысле заявления. Слово и поэт. (4, 682-3)

우리가 주관성 속에서 결코 개성에 속한 것이 아니라, 질 보편에 속하는 특성을 알도록 배우게 되면, 불멸의 감정은 체험된 것을 수반한다. (주관성은 질들의 범주적 징표이며, 그 속에서는 독립적으로 취해진 질의 논리적 투과불가능성이 표현된다.)

질들은 의식에 포섭되는데, 의식은 질들을 개인적 삶과의 연결로부터 자유롭게 하며, 그 질들을 태초의 주관성으로 돌려주고 의식은 스스로 이 경향에 침투된다.

불멸은 영혼의 내용들을 차지한다. 그러한 단계는 미학적 단계이다. 순수한 모습의 상징주의는 그것에 대해 가르친다. 살아있는 내용들은 시간이 아니라 의미의 통합으로 이끌어진다.

시인은 자기 삶의 뚜렷한 풍요로움을 때 이른 의미에 바친다. 자유로운 주관성을 위해 개성으로부터 분리된 살아있는 영혼이 바로 불멸이다. 그러므로 불멸은 곧 시인이다. 시인은 결코 어떤 존재자가 아니라 질을 위한 조건이다.

(...)

연극과 질. 나타남과는 달리 불멸의 수준에 있는 현상으로서의 드러남이라는 개념. 말은 드러남의 의미에서 뚜렷하고 감각적인, 정신적인 구성물이다.

이 글에 따르면 주관성은 개성과 연관된 개념일 수도 있지만 그럴 경우, 불멸로 나아갈 수 없다. 주관성 속에서 질 보편에 속하는 특성을 보아야만 필멸의 개성을 극복할 수 있다. 이 때, 주관성은 질들을 범주에 따라서 인식할 수는 있지만, 여기서 질들은 하나의 논리로 꿰어질 수 없다. 이 범주는 질들과 구분되는 주관성이 존재함을 보여주는 표시일 뿐이다. 질들이 주관성에 의해 인식된다고 하더라도, 그 주관성은 질들에게 개성이라는 유일한 기준을 제시할 수 없다는 말이다. 그래야만 체험된 질들이 필멸하는 개성으로서의 주관성이 아니라 불멸하는 주관성에 수반될 수 있다. 의식 역시도 개성으로부터 분리되어 질들을 있는 그대로 존재하게끔 한다. 질들이 태초의 상태로 회복되면 의식도 자연스레 그 질들을 파악하기 위해 그 방향대로 나아가게 된다. 시 「에덴」에서도 시인들이 향하는 곳은 바로 이 태초의 질료의 세계였다.

더 나아가 시인의 개성 역시 부정된다. 질들의 범주적 징표가 되는 주관

성, 그리고 결코 존재가 아니라 질들을 위한 조건으로서의 시인은 같은 것으로 읽을 수 있다. 왜냐하면 시인 역시 질들을 인식가능하게 만들기 위한 조건이기 때문이다. 그 조건은 질들을 인식 가능한 범주에 넣었음을 말한다. 예술의 조건성(условность)이란 예술이 추구하는 모든 것을 제한적으로 보여주는 형식적 제약임을 생각해보면, 질들의 조건성을 지니는 시인 역시 질들의 모든 것을 다 책임지지는 못한다. 그리고 그는 질들의 조건이기 때문에 독자적인 존재자가 될 수 없다. 조건은 그것이 조건 짓는 것에 대하여서만 효력을 갖는다. 즉, 질들이라는 조건 지어지는 것 아래에서만 시인은 조건으로서 존재할 수 있으나 스스로 자신과 세계를 구성할 수는 없다. 그래서 시 「숲스러운 것」의 '나'는 홀로 말할 수 없었던 것이다.

이제 시인은 말하기 위해 의미에 자신을 바친다. 그래서 그는 자신의 개성을 버리고 불멸하는 자유로운 주관성으로 편입되었다. 그가 추구하는 의미의 통합체에는 시간의 제한을 뛰어넘어 계속 살아있는 영혼의 내용들이 모여있다. 그리고 이 '때 이른 의미'란 질들 그 자체를 언어화하는 그 순간의 선택지들이 열려있는 장이다. 앞 장에서 살펴본 「류베르스의 어린시절」에서 나온 표지판의 기의는 '유럽과 아시아의 경계'인데, 이 기의에 선행하는 것은 거대한 대륙 그 자체다. 이미 확정된 기의는 다른 것을 뜻할 수 없지만, 기의가 확정되기 이전의 차원에서는 여러 가지 기의들이 선택될 수 있는 가능성이 열려 있다. 질들 자체를 표현하는 것은 불가능하기 때문에, 주관성은 질들의 범주를 표시한다. 거대한 대륙에 말뚝을 꽂는 행위, 즉 의미화는 질들의 범주화를 뜻하며 자유로운 주관성은 이 의미화를 통해서 질들을 표현한다. 정의를 제목으로 하는 세 편의 시에서 시적 자아는 정의의 대상으로서의 기의를 세우려다가 계속 미끄러진다. 기둥에 억지로 하나의 기의를 새겨넣으려 하지 않고 그 기둥에 기의를 써넣고 지우는 과정을 반복하며 빈 공간을 유지할 수 있는 것은 바로 이 미끄러짐 덕분이다.

시적 자아는 질들과 영혼의 내용들이 들어갈 수 있는 빈 공간 자체를 마련한다. 질들은 2.1에서 규명된 바 있다. 그렇다면 이 영혼의 내용들이란 어떤 것일까? 그리고 질들과 영혼의 관계는 어떤 것일까? 시집 『장벽을 넘어서(Поверх барьеров)』에 수록된 시 「영혼(Душа)」은 시간의 제약에서 벗어나서 질들 속에서 뛰놀고 있는 영혼의 움직임을 보여준다.

| Душа | 영혼 |
| --- | --- |
| О вольноотпущенница, если вспомнится,<br>О, если забудется, пленница лет.<br>По мнению многих, душа и паломница,<br>По-моему - тень без особых примет. | 오 해방된 농노여, 혹시 떠오른다면,<br>오, 혹시 잊혀 진다면, 세월의 포로.<br>많은 이들의 생각엔, 영혼과 순례자,<br>내 생각엔 - 특별한 표시 없는 그림자. |
| О,- в камне стиха, даже если ты канула,<br>Утопленница, даже если - в пыли,<br>Ты бьешься, как билась княжна Тараканова,<br>Когда февралем залило равелин. | 오, - 싯구의 돌멩이 속에서, 혹시라도 네가 가라앉았다면, 익사자, 혹시라도 - 먼지 속에서,<br>네가 뛰고 있다면, 타라카노바 공작의 딸이 뛰었던 것처럼, 반월보가 2월에 잠겨있을 때. |
| О внедренная! Хлопоча об амнистии,<br>Кляня времена, как клянут сторожей,<br>Стучатся опавшие годы, как листья,<br>В садовую изгородь календарей. | 오 뿌리박힌 이여! 사면(赦免)에 마음 쓰면서,<br>시간들을 저주하면서, 야경꾼들을 저주하는 것처럼,<br>잎사귀들처럼, 떨어진 세월들이<br>달력의 정원에 친 울타리를 두드린다. |

(1, 73)

이 시의 첫 연에서부터 기억되는 영혼은 해방된 것으로 나타난다. 그런데 이 영혼이 누군가에게 잊힌다면 그는 시간의 제약을 받는 포로로 전락한다. 왜냐하면 잊혀 진다는 것은 현재의 표면에서 과거로 가라앉아 묶이는 것을 말하기 때문이다. 보통 사람들의 생각에 따르면 영혼은 순례자의 이미지를 갖는다. 그런데 3행의 순례자(паломница)와 2행의 포로(пленница)는 각운을 이루지 않지만 서로 유사한 자음과 모음을 지니고 있어서 연속된 것으로 파악될 수 있다. 성지들을 기점으로 움직이는 순례자들과 시간에 얽매여 있는 세월의 포로 모두 특정한 기준에 따른다는 점에서 더욱 그렇다. 보통 사람들이 생각하는 영혼은 죽은 사람의 개성을 지니고 있으며, 그를 아는 다른 누군가의 기억에서 떠오르거나 가라앉으며 세상을 순례자처럼 떠돈다.

그러나 이 시에서 파악되는 영혼은 '특별한 표시 없는 그림자(тень без особых примет)'[73]다. 모순형용인 이 말은 이 독특한 그림자로서의 영혼이

73) 포지올리(1960:327)는 파스테르나크가 영혼(psyche)을 중성적이고 낯선 존재로 다룬다고 지적한다. 그의 의견을 따랐을 때, 이 시에 나오는 영혼은 어느 한 인간에게 속한 것이 아니다. 또, 필로노프 고베는 이 시의 영혼이 단일한 인격(persona)으로 보이기도 하지만 이

명확한 개성을 지니고 있지 않음을 뜻한다. 수식하는 말과 수식되는 말이 서로를 공격하기 때문에 둘의 결합은 어느 방향으로 나아갈지 알 수 없다. 그래서 한 방향으로 정해지는 개성은 붕괴되고 둘 간의 충돌에서 생겨난 알 수 없는 효과, 즉 그림자만이 남는다. 그래서 2연에서 이 영혼의 양태는 '혹시라도...'라는 말로만 표현될 수 있다. 그리고 그 영혼은 점점 사물의 질들을 파고 들어간다. 처음에는 시구의 돌멩이 속에 영혼이 들어있지나 않을까 했지만, 그 돌멩이의 잔해들, 먼지들 속에까지 영혼이 뛰고 있을 것 같아서 화자는 계속 더 잘게 분해된 것들에 집중한다. 그리고 그는 특정한 시간이 공간을 점하고 있을 때('반월보가 2월에 잠겨있을 때') 그 영혼은 뛰쳐나오고 싶어서 몸부림치지 않을까라고 묻는다. 영혼을 하나의 시공간 속에 가두려고 하면 그것은 그 개성의 조건을 벗어나려고 한다. 소논문 「상징주의와 불멸」을 따르자면, 영혼을 구성하는 내용들은 시간을 따르지 않고 의미의 통합체, 즉 질 보편을 향한다. 그리고 영혼은 먼지들, 즉 질들 속에서 마구 뛰어 소용돌이를 일으킨다.

그래서 3연에서 영혼은 질 속에 깊이 박혀 있는 존재로 불려진다.[74] 이 말은 1연의 '해방된 농노'로서의 영혼의 이미지와 대비되는 듯하지만 2연에 나타난 영혼의 움직임을 보았을 때, 영혼은 사물들 속으로도 들어갈 수 있을 정도로 자유롭다고 말할 수 있다. 그리고 영혼은 시간의 제약을 풀고자 하는데 시간은 이미 계속 흐르면서 매 순간 계속 무너지고 그 시간을 숫자로 고정해 두려는 달력도 파괴되고 있다. 달력의 종이는 한 장씩 찢겨서 낙엽처럼 떨어지고 달력의 묶음은 점점 빈약해 진다. 여기서 시간은 계속 흐르고 있다는 점이 중요하지, 과거, 현재, 미래 사이의 간격을 등분하는 것은 중요해 보이지 않는다. 그래서 달력(календарей)과 야경꾼(сторожей)은 각운을 이루면서 둘 다 저주받는 대상임이 분명해진다. 이러한 시간의 파괴력은 데르좌빈의 시 「시간의 강은...(Река времен...)」(1816)을 떠올리게 하는데 이 시

---

인격은 다양한 이미지의 질들로 분산되어 환유적 재현에 대한 충동을 보여준다고 말한다. 그는 시 「영혼」뿐만 아니라 시 「영혼의 정의」에서도 자아(ego)와 영혼이 분리되는 양상을 읽어내고 있다. A. Filonov Gove(1983), "The Poet's Self: Image of Soul in Poems of Pasternak", *The Slavic and East European Journal,* Vol. 27, No.2, p. 188

74) 마르코프(2006: 268)는 파스테르나크의 시에서 영혼의 이미지가 자주 나오는데, 이 영혼은 결코 보브로프에게서처럼 형이상학적 높이들에 살지 않고 거리를 가로질러 뛰어다니며 모든 것들을 대체한다고 말한다.

에서는 시간의 지속이 강조되고 모든 개성들이 소멸되는 아가리가 나온다.[75] 이 아가리는 모든 것을 무(無)로 만드는 시간의 최종 지점이다. 한편, 파스테르나크의 시에서는 개성과 한 점에 못 박힌 시간으로부터 벗어나 파멸되지 않는 존재인 영혼이 나온다. 그래서 인생무상으로 빠지는 데르좌빈의 시와는 다르게 파스테르나크의 시에서는 영혼의 자유로운 활동을 기대할 수 있다.

파스테르나크의 시적 자아는 수동적으로 자신을 질들의 소용돌이와 비개성적인 영혼에 맡길 뿐이며, 조건으로서의 시인은 의미의 통합체, 즉 질 보편의 '드러남(заявление)'만을 책임진다. 소논문 「상징주의와 불멸」에서 '말'과 '드러남'에 대한 부분은 '연극과 질'이라는 키워드로 이끌어진다. 여기서 '나타남(явление)'과 구별되는 '드러남'에는 'за-'라는 접두사가 붙어있으므로 뒤에 있던 것이 앞으로 나옴을 뜻한다. 이 '뒤에 있음'은 불멸의 차원, 즉 질들의 차원을 가리키는데 마치 무대 뒤에 있던 질들이 무대 앞으로 나오는 것을 연상케 한다. 그래서 질들의 연극이 일어나는 것이다. 또, 질들을 움직이게 하는 영혼은 정신적이며, 물질세계를 구성하는 질들은 감각적이므로 말은 정신적, 감각적 구성물, 즉 질들의 연극인 '드러남'이다. 3.1에서 살펴본 울창한 사투리들이 달려있는 기둥인 시적 자아는 질들이 다양하게 드러날 수 있는 극적 공간인 말들을 품고 있는 것이다. 시집 『나의 누이-삶』에 수록된 다음 시 두 편의 각 1연에서는 영혼의 활동과 말하는 시적 자아의 역할이 드러난다.

| НЕ ТРОГАТЬ | 만지지 말 것 |
|---|---|
| "Не трогать, свеже выкрашен", – | "만지지 말 것, 금방 칠했음." |
| Душа не береглась, | 영혼은 조심하지 않았고, |
| И память – в пятнах икр и щек, | 기억은 – 종아리들, 뺨들, 손들, |
| И рук, и губ, и глаз. | 입술들, 눈들의 얼룩들 속에. |
| (...) | |

(1, 122)

이 시의 제목은 영혼에게 무언가를 만지지 말 것을 금지하는 경고문이다. 그러나 영혼은 그 활동성 때문에 부주의하여서 결국 페인트칠, 즉 질들을 마

75) "영원의 아가리에 먹히게 되리(То вечности жерлом пожрется)" Державин Г.(1957), *Стихотворения*, Л.: «Советский писатель», С. 360

음껏 만졌다. 영혼은 그 질들을 온 몸에 다 묻혔으며 영혼의 신체 각 부분들에는 그 질들이 기억으로 묻어있다. 그 질들이 쉽게 묻혀 질 수 있는 까닭은 바로 그 질들이 금방 생겨난 '신선하다(свеже)'는 것에 있다. 영혼의 움직임은 질들이 드러나게 하였고 질들을 통해 무언가가 기억된다. 이 영혼의 움직임과 질들의 드러남, 그리고 기억나는 무언가로 이어지는 일련의 과정은 시적 자아라는 극적 공간을 바탕으로 하여 일어난다. 이 공간은 그저 자신을 내어 주고 영혼들과 질들이 움직일 수 있게 하기 때문에 수동적이다. 이러한 시적 자아는 자전적 에세이 『안전통행증』에서 제시되었던 말들의 장신구가 달리는 나무의 모습과 유사하다.

그런데 다음 인용되는 시에서는 시적 자아가 공간일 뿐만 아니라 배우에게 대사를 불러주는 프롬프터의 역할도 한다.

| | |
|---|---|
| Ты так играла эту роль! | 너는 이 역할을 그토록 잘 하였구나! |
| Я забывал, что сам – суфлер! | 나는 잊었다, 나는 프롬프터라는 것을! |
| Что будешь петь и во второй, | 누가 첫 번째 역할을 벗기든, |
| Кто б первой ни совлек. | 두 번째 역할에서도 너는 노래하리라는 것을. |
| (...) | |

(1, 123)

프롬프터는 극작가가 쓴 대본을 그대로 배우에게 읽어주기만 할 뿐이다. 그리고 프롬프터를 의미하는 러시아어 '수플레르(суфлер)'[76]는 불어 'souffler'를 옮긴 것이다. 동사부정법 'souffler'에는 '숨을 내쉬다(дышать)'와 '속삭여 말하다(подсказывать)'라는 뜻이 있다. 수플레르로서의 시인은 무대에 출현하는 배우들인 영혼과 질들에게 대사를 전달해야 하기 때문에 자

76) 플레이쉬만(2003:368-369)은 '연극은 등장인물의 입에 주어진 말에 전혀 관심을 갖지 않으며 아무도 그것을 외우려고 하지 않는다. (배우들은-필자)프롬프터가 불러 주는 말을 반복하면서 이 말 뒤에 놓인 것, 더 정확하게 말하자면, 이 말들의 이면에, 그 체험들 자체에, 거기에 어울리는 몸짓과 대사의 어조에 모든 주의를 집중한다.'라는 네미로비치-단첸코(Вл. Немирович-Данченко)의 말을 인용하면서 프롬프터로서의 시인을 설명한다. 그에 따르면, 시인은 프롬프터처럼 눈에 띄지 않고 말이 무대로 나선다. 그리고 다양한 얼굴들을 지니는 말의 특성은 연극의 다양한 얼굴과 익명성, 그리고 자신의 개성을 지워야 하는 배우와 닮았다.

신의 숨에 말소리를 실어 보낸다. 그리고 그는 무대 밑에서(под, sous) 대사를 읽는다. 그가 말하는 어조는 배우의 연기에 전혀 영향을 미치지 않는다. 그의 자아는 배우에게 대사가 전달되는 과정에서 지워지며 그는 말을 담는 용기(用器)가 될 뿐이다. 그래서 '너', 즉 무대에 출현하는 배우들인 영혼과 질들은 누가 역할을 주든 말든 상관없이 노래하고 연기하며 자신이 맡은 바를 훌륭히 수행한다. 배우가 연기하고 있는 동안 프롬프터인 '나'가 그의 목소리를 압도한다면 그 연극은 실패하고 만다. '울창한 사투리들의 기둥'에서 각 질들의 다양한 어조와 어휘들인 사투리가 전면에 등장해야지 이들의 말을 단순히 담고 있을 뿐인 기둥 자체에는 별로 볼 것이 없다.

다음 절에서는 질들의 사투리로 구성되는 연극을 성공적으로 이끌기 위해서 프롬프터로서의 '나'가 어떻게 이 연극에서 '밑으로' 숨는지 살펴볼 것이다.

## 3.3 말하는 주체의 분열 과정

3.1에서 살펴본 '울창한 사투리들의 기둥'은 질들과 영혼들이 달라붙어 말이라는 연극을 펼칠 수 있게 하는 수동적인 '나'였다. 이 '나'는 파스테르나크의 자전적 에세이 『안전통행증』에서 제시된 두 가지 말-나무 중 첫 번째인 장식물 달린 나무였던 것이다. 이번에는 두 번째 말-나무, 즉 옆에 있는 것들을 지나면서 흡수하는 양치식물로서의 시적 자아를 살펴볼 차례다. 지면을 쓸고 지나가면서 뻗어나가는 이 양치식물의 움직임은 철도를 따라 달리는 기차를 떠오르게 한다. 야콥슨은 파스테르나크의 초기 작품에 등장하는 '자아'의 이미지를 다음과 같이 설명한다.

> 파스테르나크의 시와 산문에서 나타나는 서정성은 환유로 가득 차 있다. 다른 말로 하자면, 그의 서정성은 인접성에 따른 연상이다. 마야코프스키의 시와 비교했을 때, 1인칭은 배경으로 밀려나 있다. 그러나 이것은 단지 겉으로 뚜렷이 드러나는 좌천일 뿐이지, 여기서도 서정시의 영원한 주인공은 존재한다. 그것은 단지 그가 환유적으로 제시되는 방식의 한 경우일 뿐이다. 같은 방식으로, 채플린의 영화 「파리의 여인」에서도 기차는 보이지 않지만, 카메라 앞에 있는 사람들의 반응을

> 통해 우리는 기차가 도착했음을 알고 있다. (...) 이와 유사하게, 파스테르나크의 시에서도 주변 세계(surrounding world)의 이미지들은 시인의 자아의 인접적 반사들, 혹은 환유적 표현들로서 기능한다.[77]

야콥슨은 채플린의 영화에 나오는 기차를 파스테르나크의 시적 자아와 비교하고 있다. 그는 파스테르나크의 시적 자아가 전면에 부각되지 않는다는 점을 강조하기 위해 채플린의 영화에 나오는 화면에 보이지 않는 기차를 유사한 예로 들었다. 그런데 채플린의 기차에서 파스테르나크의 시적 자아가 지니는 또 다른 특성을 발견할 수 있다. 바로 앞에서 보았던 질들과 영혼의 내용들을 담는 그릇 혹은 조건으로서의 시적 자아이다. 기차 역시 그 안에 들어 있던 사람들을 내놓으면서 자신의 도착을 알렸다. 둘 다 자신이 포함하고 있던 것들을 내놓음으로써 자신을 암시한다. 그리고 파스테르나크의 시적 자아와 기차의 또 다른 공통점은 바로 기차가 평원과 도시들을 지나면서 사람들을 태웠다는 데 있다. 「안전통행증」에서 제시된 양치식물 역시 참고문헌들을 잎사귀로 늘어뜨리면서 옆으로 자란다. 3.1에서 본 파스테르나크의 편지에서 나온 말 '주변 세계(окружающий мир)'를 야콥슨 역시 환유의 구성요소로 정확하게 지적하고 있다.(surrounding world) 기차와 파스테르나크의 시적 자아 모두 주변 세계로 퍼져 나가면서 자신을 투사한다. 둘의 차이점도 있다. 기차는 정해진 철로를 따라 달리는 반면, 파스테르나크의 양치식물로서의 시적 자아는 정해진 길이 없는 상태에서 자신의 뻗어 나감으로만 길을 만들어 낸다. 그리고 기차는 결국 역이라는 '상자'[78] 속으로 들어오게 되지만 파스테르나크의 양치식물은 방이라는 '상자' 밖으로 나아간다. 이 절에서 창작 순서대로 살펴볼 세 편의 시는 파스테르나크의 시에서 '나'가 점점 주변세계로 떨어져 나가는 과정을 잘 보여준다. 그 첫 번째 시는 시집 『구름 속의 쌍둥이』에 수록된 다음 인용되는 시다.

| | |
|---|---|
| Встав из грохочущего ромба | 새벽 전 광장들의 소리가 |
| Передрассветных площадей, | 울려 퍼지는 마름모에서 일어난, |
| Напев мой опечатан пломбой | 나의 선율은 벗어날 수 없는 빗줄기의 |

77) 야콥슨(1987:307) "On the Prose of the Poet Pasternak"

78) 시집 『구름 속의 쌍둥이』에 실린 시 「기차역(Вокзал)」은 "기차역, 불타지 않는 상자(Вокзал, несгораемый ящик)"(1,433)이라는 구절로 시작된다.

| | |
|---|---|
| Неизбываемых дождей. | 납땜으로 봉인되었다. |
| | |
| Под ясным небом не ищите | 맑은 하늘 아래 상냥한 뮤즈들 |
| Меня в толпе приветных муз, | 사이에서 나를 찾지 마시오. |
| Я севером глухих наитий | 나는 귀가 먼 계시들의 북방에 |
| Самозабвенно обоймусь. | 자신도 잊은 채 안겨야지. |
| | |
| О, всё тогда – в кольце поэмы: | 오, 모든 것은 그 때 - 포에마의 반지 속에: |
| Опалины опалых роз, | 여윈 장미들의 섬모충들, |
| И тайны тех, кто – тайно немы, | 그리고 비밀스럽게 벙어리인 자들과 |
| И тех, что всходят всходом гроз; | 뇌우의 등장으로 떠오르는 것의 비밀들; |
| | |
| О, всё тогда – одно подобье | 오, 모든 것은 그 때 - 나의 투덜 |
| Моих возропотавших губ, | 투덜대는 입술과도 같은 것, |
| Когда из дней, как исподлобья, | 옆에서 흘낏 쳐다보듯, 나날들로부터 내가 |
| Гляжусь в бессмертия раструб. | 불멸의 아가리를 들여다 볼 때. |
| | |
| Взглянув в окно, даю проспекту | 창문을 바라보고, 나는 거리가 |
| Моей походкою играть... | 내 발걸음으로 놀게 한다... |
| Тогда, не нареченный некто, | 그 때, 이름 없는 누군가인, |
| Могу ли что я потерять? | 나는 무엇을 잃을 수 있겠는가? |

(1, 432)

이 시의 첫 단어인 '일어난(встав)'은 누워 있던 무언가가 벌떡 일어나는 이미지를 주어 활기와 능동성을 강조한다. 네모난 상자 같은 방에서 벗어나려는 「안전통행증」의 양치식물처럼 '나의 선율' 역시 마름모 모양의 광장에서 일어나 울려 퍼지려고 하지만 그 시도는 곧 좌절된다. 비가 내리는 소리가 더 크기 때문에 '나'의 소리는 묻히고 마는 것이다. '나'의 소리보다 더 강력한 빗줄기의 소리는 시 「2월」에서도 나온 바 있다.(그곳으로 옮겨가기, 쏟아지는 비가/ 잉크와 눈물보다 더 소란스러운 곳으로. Перенестись туда, где ливень/ Еще шумней чернил и слез.) '나'의 선율은 마름모라는 획일화된 공간에서 생겨난 것이므로 이미 자연의 소리에 압도당할 것임은 마름모와 납땜이 이루는 각운에서부터 예견된다.(ромба-пломба) 여러 가지

모양의 광장들을 마름모 형태로 단순화하는 것은 곧 다양한 질들을 하나로 모아서 파악하는 것이다. 그래서 이 기하학적으로 재단된 공간에서 생겨난 소리, 즉 '나'에게 속하여 '나'의 소유가 된다면 그것은 원천적으로 납땜질 된 것이다.

그런데 화자는 자신의 목소리가 묵살된 것을 별로 불쾌하게 여기지 않는다. 그는 자신이 있어야 할 곳은 모든 것이 명료하고 상쾌한 맑은 하늘 아래가 아니라 비바람으로 자신의 목소리가 들리지 않는 북쪽이라고 말한다. '맑은 하늘'과 대비되는 '북방'은 3.2에서 살펴본 시 「나는 자라고 있었고...」에서 '나'를 데려 갔던 악천후(ненастья), 그리고 이 시가 수록된 시집의 제목에 포함되어 있는 말인 '먹구름(тучи)', 시 「숲스러운 것」에서 비를 곧 내릴 듯한 구름을 떠올리게 한다. 보들레르의 시 「이방인」에서 이방인이 사랑하는 구름은 물을 많이 머금고 있지 않아 멀리 멀리 떠갈 수 있는 가벼운 것이었던 반면[79], 북방의 악천후 속에서 비를 쏟아 부을 먹구름은 시적 자아가 스스로를 잊게 만들 계시들(наития)을 품고 있다. 북방은 비뿐만 아니라 눈도 내리므로 하늘과 땅을 깨끗하고 비어 있는 상태로 놓아두지 않고 공간을 무언가로 계속 채운다. 따라서 땅에 있는 '나' 역시 주변 공간들과 더불어 이 물의 변형체들로 흠뻑 젖게 된다. 주변 세계와 '나'는 이 함께 젖음으로 인해서 각자의 개성을 잃을(самозабвенно) 수 있다.

파스테르나크의 소논문 「상징주의와 불멸」에서 제시된 바 있는 자유로운 주관성에 편입되는 그 순간, 바로 자신을 잃고 북방의 계시들에 자신을 내맡기는 그 순간, 모든 것은 시의 반지 속으로 들어온다.[80] 시를 통해 사물

---

79) 보들레르의 시집 『파리의 우울』의 첫 번째 시 「이방인」의 마지막 두 행은 다음과 같다. (샤를 피에르 보들레르(2011), 『파리의 우울』, 윤영애 옮김, 서울:민음사, 21 ~26쪽.) 윤영애는 보들레르의 구름이 초자연적 세계와 이상적인 삶에 대한 향수를 나타낸다고 말한다.

'- 그렇다면, 너는 도대체 무엇을 사랑하느냐, 불가사의의 이방인이여?

- 나는 구름을 사랑하오…… 흘러가는 구름을…… 저기…… 저기…… 저 찬란한 구름을!'

80) 임혜영은 시의 대상으로서의 '모든 것'에 대해 다음과 같이 말한다. "파스테르나크에 따르면 창작의 공간은 삶의 공간 외에 따로 존재하는 제 2의 세계가 아니라 삶의 공간과 하나를 이루는 평면적인 세계이므로, 이러한 전위(창조적인 부분과 비창조적인 부분 간의 전위-필자)는 인접(смежность), 대체(замена)와 교체(смена)의 성격을 지니는 것이다. 창조적인 부분의 앞으로 옮겨진 계열체들은 그 창조적인 부분들 곁에 나란히 이웃하게 된다. 따라서 파스테르나크가 추구하는 시는 상이한 계열체들이 함께 이웃함, 인접, 공존 속에서 탄생한다고 말할 수 있다." 임혜영(2011), 「파스테르나크의 근본적인 철학적·미학적 견해로

을 보게 되면 새로운 것들이 보이게 된다. 첫 번째 예로 제시되는 것은 '시든 장미들의 섬모충들(Опалины опалых роз)'이다. '시든 장미들'이라는 말에는 서정시의 전통적인 소재로 쓰여 온 '새빨간 장미들(алых роз)'이 들어 있다. 서정시의 단골손님으로서 이미 진부해진 개성을 지녔던 '새빨간 장미들'은 파스테르나크의 시에서 'оп'라는 소리를 얻어 그 개성이 시들게 된다. 그리고 'оп'라는 소리는 '섬모충들(опалины)'이라는 낯선 말과 이어져서[81] 현미경으로나 볼 수 있는 것들을 시의 눈으로 볼 수 있게 한다. 일상의 눈으로는 미세한 질들의 세계[82]를 볼 수 없었지만 '시의 반지'는 시적 자아의 시력(視力)을 매우 좋게 만들어 준다. 이 모든 것들에는 말이 없는 것처럼 보였지만(немы) 뇌우가 나타나 모든 것을 뒤집어 없음으로서 시적 자아는 자신의 좁은 개성에서 벗어나 말없는 것처럼 보이던 것들에 귀 기울이게 된다. 2연에서 나왔던 북방의 악천후는 시적 자아의 제한적인 개성을 뒤흔드는 동력이었던 것이다.

4연에서는 시의 반지 속으로 들어오는 주변 세계가 시적 자아의 입술과 유사한 것(подобье)[83]으로 파악된다. 결코 시적 자아의 입술에서 흘러나오는 말이 아니다. 그리고 그 주변 세계 역시 독자적인 개성을 지니고 있지 않다. 주변 세계는 말을 하고 있는 '나'의 입술처럼 보이며 '나'의 입술 역시 주변 세계와 유사한 것일 뿐이다. 둘의 경계는 희미하고 존재자로서의 뚜렷한 자질을 갖고 있지 않다. 그 어떤 사물도 한 가지 양태만으로 확정되지 않고

---

비춰본 "계열체 시학(Поэтика ряда)"」, 『러시아어문학연구논집』, 제 9권, 259쪽

81) 파스테르나크의 소논문 「상징주의와 불멸」에서는 두운법이 새로운 통사론으로 제시된다.

"Вдохновение - синтаксис поэзии, он конкретен, между прочим, в аллитерации. 영감은 시의 통사론이며 이 통사론은 다른 것들보다도 두운법에서 구체적으로 나타난다. (4, 683)"

82) 에렌부르크는 1922년에 쓴 평론에서 파스테르나크 시에 나오는 모든 사소한 디테일들도 새로운 신화의 대상들로 변하게 되어, 낭만주의적 거대 지각과 미시적인 대상들이 연결된다고 말한다. И. Эренбург(2002), "Борис Леонидович Пастернак", *Портреты русских поэтов*, СПБ.: НАУКА, С. 102

83) 알폰소프는 괴테의 『파우스트』 2부 5막 신비의 합창에 나오는 말 '모든 무상한 것은/그저 비유일 뿐(Alles Vergängliches / Ist nur ein Gleichnis)'을 인용하면서 '입술과도 같은 것'을 시적 자아의 주관적 표현이라고 말한다. 그에 따르면, '유사한 것(подобие)'은 시적 자아의 내면이 자연 그 자체로서의 외부 세계와 충돌하는 모습을 보여준다. В. Альфонсов(1990), *Поэзия Бориса Пастернака*, Л.: Советский писатель, С. 38-39

그것을 바라보는 지금 이 순간에는 그와 유사한 것으로 보이는 것이다. 망아(忘我)의 상태가 계속 되고 있는 이 상황에서 시적 자아는 흐르는 시간들을 따라 가지 않고 살짝 곁눈질하여 불멸이 존재함을 본다. 소논문 「상징주의와 불멸」과 시 「영혼」에서 제시되었던 시간을 초월하는 상태가 바로 자유로운 주관성이었다. 개성을 지우는 자유로운 주관성의 입장에서는 모든 것이 유사해 보이며 이러한 시각을 갖기 위해서는 사물을 정면이 아니라 옆에서 흘끔 곁눈질 하여 보아야 한다. 그래서 유사한 것과 흘끔 보기는 각운을 이룬다.(подобье - исподлобья) 시집 『장벽을 넘어』의 마지막 시 「마르부르크」(1916/1928)의 13연 4행은 다음과 같다. '모든 것은 살아있다. 그리고 이 모든 것은 역시 - 유사한 것들이다.(Все - живо. И все это тоже - подобья.)'(1,107) 모든 것을 그러해 보이는 것으로 파악해야 그 살아있는 모습을 볼 수 있는 것이다. 이것이 바로 살아있는 영혼의 내용이자 질들의 드러남이다.

시간을 초월한 불멸을 바라보았던 시적 화자는 이제 창문 밖을 바라본다. 그는 망아의 체험을 통해 질적으로 변화하였으며 그 변화된 시각은 자신의 발걸음으로 대로가 움직이게 하는 것으로 나타난다. 사람이 길을 걷고 있을 때, 이것은 길이 움직이고 사람이 서 있는 것이라고 말할 수도 있다. 들뢰즈는 이러한 양상을 다음과 같이 설명한다.

> 그녀(앨리스-필자)가 보다 커지고 보다 작아지는 것은 동시적인 것이다. 그녀는 지금 더 크고, 그 전에는 더 작았다. 그러나 그녀가 이전보다 더 커지는 것과 이후보다 더 작아지는 것은 동시적이다. 이것이 생성의 동시성이며, 그 고유한 점은 현재를 비켜가는 데 있다.
>
> 현재를 피해가는 한에서 생성은 이전과 이후, 과거와 미래의 분리도 구분도 용인하지 않는다. 두 방향으로 동시에 가는 것은 생성의 본질에 속한다.(...) 양식/일방향은 모든 사물이 일정한 방향성을 지닌다고 생각한다. 그러나 역설은 두 방향을 동시에 긍정한다.[84]

현재를 비켜간다면, 즉 시간의 흐름으로부터 곁눈질해서 본다면 사람이 걷는 것이 아니라 멈춰있는 것처럼 보이는 길이 움직이고 있다고 말할 수 있다. 들뢰즈 식으로 말하자면, 사람이 걸어가는 것과 길이 움직이는 것은

84) 들뢰즈(2010), 『의미의 논리』, 이정우 역, 서울: 한길사, 43-44쪽

동시적이다. 매순간 사람은 정지해 있으며 길이 움직이는 것이다. 이러한 시간과 관점의 역전은 파스테르나크의 단편소설 「류베르스의 어린 시절」에서 기차가 유럽과 아시아의 경계 표지판을 스쳐지나갈 때, 이 기둥이 오히려 떠나 사라져 가는 것으로도 표현되었다.(뭔가 무덤의 비석 같은 것이 창문을 스치며 반짝였다가 저 멀리로 달아났다. 그것은 오래 동안 기다려온 전설적인 이름을 싣고는, 서로를 몰고 몰아대는 오리나무들 사이로 떠나버렸다.мимо окна мелькнуло, и стало боком к ним, и побежало прочь что-то вроде могильного памятника, унося на себе в ольху от гнавшейся за ним ольхи долгожданное сказочное название!)

이런 상황에서, '나'는 '이름 없는 누군가'[85]가 된다. 이 몰개성의 '나'는 시 「숲스러운 것」에서도 나온 바 있다.(그것은 - 합창단, 그것은 - 고독한 누군가, То - хор, то - одинокий некто) 시 「숲스러운 것」에서는 '누군가'가 고독한 것으로 제시되지만 시 「새벽 전 광장들의 울려 퍼지는...」에서는 무엇을 잃을 수 있겠냐며 반문한다. 즉, '나'는 투명한 아나그램이며, 질들을 담을 수 있는 자유로운 주관성이기 때문에 애초에 소유하고 있는 것도 없고, 잃을 것도 없다는 것이다. 시간의 흐름, 주체의 개성적 시각에서는 사라지고 상실되는 것들이 있을 것이다. 1연에서 묵살되었던 '나의 선율(мой напев)'의 소유대명사가 그 점을 잘 보여준다. 이제 5연의 '나'는 '나의'라는 말을 아예 할 수 없으며 동시에 모든 것을 품을 수 있게 된다. 자전적 에세이 「안전통행증」의 양치식물처럼 '나'가 주변세계를 품으면서 대로를 따라 기어갈 때, 오히려 대로가 움직이면서 '나'가 '누군가'로서 존재함을 보여준다.

앞에서 살펴본 시에서는 시적 자아가 1연에서 '나의 선율'이라는 주체적 발화 시도를 보여준다. 물론 그 시도는 실패로 끝나지만 이 시에서는 '나'와 관련된 말이 네 번 나온다.('나의 선율мой напев', '나는 스스로를 잊은 채 안겨야지.Я самозабвенно обоймусь', '나의 실컷 투덜댄 입술들моих возропотавших губ', '나의 발걸음моей походкою') 그런데 다음에 살펴볼

85) 가스파로프/폴리바노프(2005:64)는 '이름 없는 누군가'가 두 가지로 해석될 수 있다고 주장한다. 하나는 창조자 시인과 유사한 신이고, 다른 하나는 시인과 함께 뒤섞이는 행인들이다. 그런데 2연 4행의 '자신도 잊은 채(самозабвенно)'라는 말, 파스테르나크의 소논문 「상징주의와 불멸」에서 제시된 개성에서 벗어난 자유로운 주관성에 초점을 맞추어 보면 이 구절을 시적 자아의 몰아 상태로 읽는 것이 더욱 타당해 보인다.

시인 「나는 목적을 이해했고...」에서는 '나'와 관련된 말이 1연에서만 두 번 나온다. 절반으로 줄어든 '나'의 등장 횟수는 특별한 변화를 띄고 있는 것일까? 우선 파스테르나크의 두 번째 시집 『장벽을 넘어』에 나오는 이 시를 읽어보자.

| | |
|---|---|
| Я понял жизни цель и чту | 나는 삶의 목적을 이해했고, 그 목적을, |
| Ту цель, как цель, и эта цель – | 목적으로서 경외하고, 그 목적은 |
| Признать, что мне невмоготу | 4월이 있다는 것과 나는 화해할 수 |
| Мириться с тем, что есть апрель, | 없음을 인정하는 것, 그리고 |
| | |
| Что дни – кузнечные мехи | 날들은 대장장이의 풀무라는 것을 |
| И что растекся полосой | 그리고 줄기를 이루어 흘러넘쳤다는 것을 |
| От ели к ели, от ольхи | 전나무에서 전나무로, 오리나무에서 |
| К ольхе, железный и косой, | 오리나무로, 강철로 된 비스듬한, |
| | |
| И жидкий, и в снега дорог, | 그리고 흐물흐물한, 길가에 눈밭 속으로도, |
| Как уголь в пальцы кузнеца, | 마치 석탄이 대장장이의 손아귀로 흘러들 듯, |
| С шипеньем впившийся поток | 가장자리도 끝도 없는 노을의 |
| Зари без края и конца. | 쉭쉭거리며 들이켜진 흐름이. |
| | |
| Что в берковец церковный зык, | 교회의 날카로운 외침은 10푸드라는 것을, |
| Что взят звонарь в весовщики, | 종지기는 저울질하는 사람으로 데려왔다는 것을, |
| Что от капели, от слезы | 한 방울 때문에, 눈물 때문에 |
| И от поста болят виски. | 그리고 부활절 때문에, 관자놀이가 아프다는 것을. |

(1, 80)

1915년에 쓰인 이 시의 첫 단어는 '나(Я)'다. '나'는 삶의 목적을 이해하고 경외하는데 그 목적은 다른 것의 수단이 되지 않는 목적 그 자체다. 이 목적 뒤에는 또 다른 무언가가 없다는 것이다. 목적에 대해 수동적인 시적 화자는 모든 것을 이해하고 경외하며 인정한다. 이 세 가지 수동적인 행위 중에서 경외하는 것, 즉 'честь'는 고어(古語)로는 '읽다'라는 동사이다. 시적 화자는 목적(цель)을 그대로 세 번 읽음으로써 온전함(целость)을 환기시켜서 자신의 겸손한 태도를 강조한다. 그런데 그는 목적의 내용을 설명하면서 자신은 4월

이 있다는 것과 화해할 수 없음을 인정해야 한다고 말한다. 즉, 시적 화자는 4월과의 원만하지 못한 관계를 억지로 매끄럽게 만들지 않겠다는 것이다. 그의 이 발언은 1연 1, 2행에서 보여준 겸손하고 수동적인 자세와는 사뭇 다르다. 그리고 그가 불화를 겪는 대상들은 이 시 마지막까지 전개된다. 그의 화해불가능성이 어떤 것인지 살펴보기 위해 그 대상들을 구체적으로 살펴보자.

4월 다음에 나오는 불화 상대는 '날들은 대장장이의 풀무라는 것'이다. '날들'은 수축과 팽창의 반복 운동을 통해 불에 공기를 불어넣어 불을 키우는 풀무와 닮았다. 하루가 시작되면 날-풀무는 부풀어 오르고 하루가 저물면서 날-풀무는 쭈그러든다. 이 운동이 영원히 반복된다. 앞에서 본 시 「새벽 전 광장들의...」에서 시적 화자는 날들로부터(из дней) 불멸의 아가리를 흘끔 쳐다보는데 이것 역시 날-풀무의 운동 메커니즘과 연관 지어 생각해 볼 수 있다. '흘끔 쳐다보기(исподлобья)'는 풀무가 최대치로 확대되었을 때, 그리고 최소치로 축소되었을 때의 순간들에서 잠시 이 메커니즘에 대해 성찰해 보는 것이다. 날-풀무의 무한운동 속에서, 오늘도 내일도 내일모레도 동일한 모습으로 지속되는 것처럼 보이는 사물들이 하루의 팽창과 수축 지점에서 다를 수 있다는 것을 관찰해야 한다. 이 때, 모든 사물들은 각자의 동일성을 잃고 동일성을 갖는 것처럼 보이는 유사한 것(подобье)임이 드러난다. 그래서 시적 자아가 날들이 풀무로서 기계적인 운동을 계속한다는 것을 인정하면 그는 이 메커니즘에 함몰되어 사물의 질들을 볼 수 없게 된다. 그는 반복되는 나날들이라는 표상도 의심해야 한다.

다음 불화 상대는 2연에서 3연 끝까지 전개되는 복잡한 구문으로 이루어진 '들이켜진 노을의 흐름'이다. 앞에서 나온 대장장이의 모티프와 연결되어, 시뻘건 쇳물에 비유되고 있는 이 노을의 흐름은 강철 같으면서도(железный) 흐물흐물하다(жидкий). 두 가지 모순적인 형용사는 수식되는 말 노을의 성격을 갈팡질팡하게 만들어서 그 흐름의 성격을 직선이 아니라 사선(косой)으로 규정한다. 그런데 이 흐름의 움직임도 모순적이다. 노을은 같은 종류의 나무들끼리 옮겨 다니며 줄기를 이루는 것처럼 보이기도 하지만(полосой) 사방으로 넘쳐흘러서(растекся) 길 여기저기에 쌓여있는 눈덩어리들도 빨갛게 물들인다. 마치 석탄이 대장장이의 손에 검댕을 묻히는 것과 같이 말이다. 시적 자아는 노을의 흐름이 줄기를 이룬다는 것과도 화해할 수 없는데 그 까닭은 끝도 가장자리도 없는 흐름이 어느 하나의 노선을 따르는 것처럼 보인다는

데 있다. 그는 이 줄기로부터 벗어나 있는 자유로운 노을의 흐름을 원한다.

또, 시적 자아는 교회의 종소리가 10푸드라는 계량단위로 측정되는 것과도 화해할 수 없다. 그 측정 단위(берковец)는 '교회의(церковный)'라는 외침(зык)의 수식어와 유사한 소리를 가져서 수식어의 한정하는 역할은 사물의 질을 측정하는 것과 같은 맥락에 있음을 보여준다. '외침'은 공기의 파동 그 자체이며 측정할 수 없는데, 종 치는 사람을 일부러 저울질 하는 사람으로 쓰는 것은 소리를 테두리 안에 가두겠다는 시도인 것이다. 이 때, 1연에서 시적 화자가 화해할 수 없었던 '4월이라는 것'의 성격도 드러난다. 즉, 꽃피고 싹이 돋는 어느 날에 4월이라는 이름을 붙여서 존재자로서의 4월이라는 것이 원래 있음을(есть) 시적 자아는 받아들일 수 없는 것이다. 그저 나날들이 있을 뿐이지 풀무의 반복 운동으로 해마다 돌아오는 동일한 4월은 없다.

마지막 연에서 언급되는 부활절은 4월에 들어 있으며 역시 매년 반복된다. 시적 자아는 4월을 부정하듯이 동일성을 지닌 개체로 영원히 존재하는 부활절을 받아들일 수 없다. 소문자로 쓰인 부활절은(пост) 종교적 대사건으로서의 중요성을 상실하고 나날들에 이름을 붙인 것으로서만 여겨진다. 또, 단수인 한 방울(капель)과 복수인 눈물들(слезы)들 역시 개체성을 부여할 수 없는 것에 억지로 이름이 붙여진 것들이다. 물방울은 두 방울이 모여 언제든지 한 방울이 될 수 있기 때문에, 굳이 한 방울이라고 부르는 것은 유난스러운 일이다. 또, 눈물들은 셀 수 없기 때문에 이것을 복수로 부르는 것 역시 억지스러운 일이다. 그래서 시적 화자는 부활절, 한 방울, 눈물들 때문에 골치를 썩어야 한다는 것을 받아들일 수 없다.

시적 화자는 질들을 고정시켜 이름붙이는 것을 줄곧 거부하고 있으며 이 한계 짓기를 거부하는 완강한 자세야말로 삶의 목적에 대한 겸손이라고 말한다. 동일성과 한계를 유지시키려는 노력으로부터 시적 자아는 벗어나려고 하며 그 한 가지 방편으로 그는 '말'로부터 찢겨져 나온다. 말(язык)에서 '나(я)'는 분리되어서 1연 1행의 첫 단어가 되고, '날카로운 소리(зык)'는 4연 1행의 마지막 단어가 되어 서로 위치상 대칭을 이룬다. '나'는 1연에서만 나타나고 이후 사라지며 4연에서 관자놀이가 아프다는 말로 '나'의 존재가 암시되기는 하지만 그 관자놀이가 '나'의 관자놀이인지는 분명치 않다. '나'가 사라진 자리에 들어선 것들은 서로 인접하여 연상되는 사물들이다. 겨울이 지나고 모든 것이 부풀어 오르는 4월이라는 시간의 이미지는 날들-풀무로 연결되고, 이 대장장이의 풀무 모티프는 노을-쇳물로

이어지고, 이 쇳물로 주조된 교회종을 때려서 나는 소리는 쇠의 무게감을 얻게 된다. 결국 사물들의 연쇄의 끝에 있는 것은 '나(я)'와 헤어진 '소리(зык)'인데 이 소리는 양치식물처럼 사방으로 울려 퍼져 나간다. 시의 맨 처음부터 대문자로 부각되어 나타난 '나'의 행위들은 이 시의 초점인 것처럼 보였지만 그 중요성은 위장된 것이었으며 결국 '나'는 사물들에 의해 전복된다.[86] 중심언어인 랑그 'язык'에서 'я'가 탈각되어 'зык'이라는 소음들, 사투리들만이 공기 중에 울려 퍼진다.

그런데 이 시에서는 '나는 화해할 수 없음'이라는 말로 '나'에게 어느 정도의 주체로서의 가능성을 부여한다. 어떤 것과 화해하기 위해서는 타자와 '나'의 구분이 존재하기 때문이다. 아무리 '나'가 채플린의 영화에 나오는 기차처럼 전면에 드러나지 않고 '나'의 주변에 있는 타자들을 내세운다고 하더라도 '나'는 언제나 존재한다. 그리고 각 명제들의 첫머리에 나오는 'что'라는 관계대명사는 기타 모든 연이 1연이라는 주된 발화에 종속되어 있음을 형식적으로 보여준다.[87] 파스테르나크의 소논문 「상징주의와 불멸」에서 언급된 자유로운 주관성, 질들을 위한 조건으로서의 시인이 되기 위해서는 보다 더 개성을 버려야 한다. 누군가와 화해할 수 있는지를 가늠하는 것조차 불가능하게 되어야 한다. 야콥슨이 제시한 파스테르나크의 기차로서의 시적 자아가 보다 더 완벽하게 해체되는 양상은 시집 『나의 누이-삶』에 수록된 다음 시에서 나타난다.

---

86) 조지 리비(George Reavey)는 파스테르나크의 시에서 시적 자아가 사물 뒤로 빠지는 것을 두고 "비개인성의 파르테논(a Parthenon of impersonality)"이라고도 지적했다. G. Reavey, "A First Essay toward Pasternak", *Experiment*, No.6, pp. 14-17, (V. Erlich(1959), "The Concept of the Poet in Pasternak", The Slavonic and East European Review, Vol. 37, No. 89, p. 326에서 재인용)

87) 알폰소프(1990:45)는 이 시가 논리적으로 연결되지 않은, 서로 분리된 형상들의 카오스로 흩어지지 않게 하는 통사구조가 있음을 지적한다. 그 통사구조는 바로 시적 자아의 일관된 어조와 목소리이다. 에렌부르크(2002:102) 역시 파스테르나크의 시에서 단일하고 명료한 목소리가 존재함을 지적한다. 한편, "'삶의 목적'이라는 추상적인 구절은 뜻밖에 이 시의 핵심어가 아니며(...) 만상의 흐름이 인간을 흘러가게 만든다는 것, 그게 핵심이다."라는 이장욱의 말은 알폰소프의 주장과 달라 보인다.(이장욱(2005), 『혁명과 모더니즘』, 서울: 랜덤하우스중앙, 112쪽) 그런데 'что'라는 문법적 요소가 이 시를 관통하고 있음을 고려하였을 때, 알폰소프의 해석이 더욱 설득력 있다.

Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

나의 누이-삶은 오늘도 넘쳐흘러
봄비처럼 모든 것에 부딪쳐 흩어졌으나,
치렁치렁 장신구를 단 사람들은 고상하게 잔소리하며
귀리 밭의 뱀들처럼 정중하게 불평한다.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

늙은 사람들에게는 이에 대한 나름의 변명들이 있다.
말할 것도 없이, 말할 필요도 없이 너의 변명은 우습다
뇌우 속에 두 눈과 잔디밭은 연보랏빛이고
지평선은 축축한 목서초 냄새가 난다는.

Что в мае, когда поездов расписанье,
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канапе.

그리고 5월, 네가 쿠페를 타고
기차 시간표를, 카믜신행 지선을 따라 읽을 때,
기차 시간표는 성서보다도 더
먼지와 돌풍으로 새카매진 카나페보다도 더 장엄하다는.

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз
На мирных сельчан в захолустном вине,
С матрацев глядят, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнует мне.

계속 울부짖던 브레이크는 이제 곧
시골 포도주에 절은 평화로운 마을 사람들과 마주칠 테고,
매트리스에서 사람들은 내가 내릴 역은 아닌지 쳐다보고,
태양은 자리에 앉으면서 나를 동정한다는.

И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью
И рушится степь со ступенек к звезде.

세 번째로 철석거린 벨소리는 끊임없이
사과하며 헤엄쳐 다닌다: 죄송합니다만, 여기가 아닙니다.
블라인드 밑으로 평원은 햇볕에 그을리는 밤이 되어
별을 향하는 계단서부터 무너진다.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонным дверцами сыплет в степи.
(1, 112)

깜박이며, 반짝이나 어딘가선 달콤하게들 자고 있고,
사랑하는 그녀도 파타 모르가나처럼 자고 있다
이 시각, 심장이 승강대에 철석철석 부딪히며,
열차의 문들을 평원에 흩뿌리는 동안.

이 시에서는 '나(Я)'라는 말이 한 번도 나오지 않는다. '나의(моя)'라는 말이 '누이'와 누이로 의인화된 '삶'을 수식해 주고 있지만 이 '나의 누이-삶'은 봄비라는 액체가 되어 흩어지고 만다. '오늘'도 어김없이 삶은 넘쳐흐를 정도로 풍성한 것이며 모든 것과 부딪힌다. 이 삶은 개성을 상실하고 모든 것을 끌어안는다. 1연 3행부터는 오히려 개성을 추구하는 사람들이 나오는데

그들은 장신구로 자신을 치장하여 돋보이게 하며 품위를 잃지 않기 위해 '고상하게' 잔소리하고 '정중하게' 불평한다.[88] 그들은 자신들의 입맛에 맞지 않는 것들을 자기 식대로 고치려 하면서 이러한 요구가 정당하다는 것을 강조하기 위해 고상하고 정중하게 행동한다. 그러나 시적 자아의 삶, 즉 '나의 삶'은 누이처럼 친밀하기도 하면서 모든 것과 거침없이 소통할 정도로 자유롭다. 정중한 이들은 장신구로 목과 팔을 치렁치렁 감아서 자유롭지 못하다.

'늙은 사람들'로 제시된 그들은 자신들의 부자유의 상태를 나름대로 정당화하려고 한다. 그런데 변명을 가지고 있는 사람은 또 있다. 바로 2연 2행에서 '너'라고 가리켜지는 누군가이다. 늙은 사람들의 변명은 '나름의'라는 말로 수식되면서 어느 정도 합당한 것처럼 보인다. 한편, '너'의 변명은 우스운 것으로 취급된다. 정중하고 고상한 부르주아들의 합리적인 근거에 비교했을 때 누구인지는 알 수 없지만 아직 어려보이는 '너'의 변명은 순진한 것이다.[89] 이 변명이라는 항을 사이에 두고 늙은 사람들과 대비되는 '너'는 시 「숲스러운 것」에서 영원 앞의 대리자였던 대담한 소년의 줄기(отроческий ствол)을 떠올리게 한다. '너'는 늙은 사람들과 대비되면서 2연 3행부터 4연까지 '너'의 변명의 내용이 열거된다. '너'는 이 시의 화자인 '나'와는 다른 존재로서 이제 '나'는 타자의 말을 간접적으로 인용한다. 시 「숲스러운 것」에서 여러 가지 말들을 담았던 '나'의 역할은 이 시에서 '너'의 말을 전달하는 것으로 수행된다. 그런데 간접적으로 인용한다는 점에서 아직 '나'의 목소리는 뚜렷하게 남아있다.

'너'는 5월에 카믜신 행 지선(支線)의 열차 시간표를 읽는다. 지선은 간선(幹線)에 대비해서만 존재할 수 있다. '너'는 간선의 시간표를 읽다가 어느새 지선의 시간표를 읽고 있다. 간선의 직선적인 시간표로부터 벗어나 또 다른 계열을 이루는 지선의 시간표는 간선의 시간으로부터 비스듬하게 삐져나온 것이다. 직선적으로 빈 공간 없이 연속적으로 채워져 있을 것으로 여겨지는 시간으로부터 비껴난 지선의 시간은 시 「나는 삶의 목적을」에서 제시된 날들-풀무의 팽창과 수축의 지점이며, 날들 바깥을 곁눈질로 흘끔 바라보았

88) 에반스-로메인(1997:129)에 따르면, 이 시의 1연 3행 'Но люди в ***бре***локах высоко ***брю***згливы'에서 '시민적인, 평민적인, 편협한'을 뜻하는 독일어 'bürgerlich'와 비슷한 소리를 찾아낼 수 있다.

89) 알폰소프(1990:80-81)는 "'장신구를 단 사람들(люди в брелоках)'의 상식적 관점에서 보았을 때 '너'(시인)의 변명은 비실제적이고 비대상적이기 때문에 우스운 것이지만, 시인의 변명의 근저에는 세계에 의한 매혹, 삶의 넘쳐흐름이 있다."고 설명한다.

을 때의 시간이다. 그리고 '너'가 간선의 시간표를 읽는 것은 시 「나는 삶의 목적을」에서 목적을 목적으로서 경외하며 읽는 것과 같은 행위다. 단일한 주요 이념이나 논리가 침투할 수 없는 질들을 관조하는 것이다.

그런데 왜 지선의 시간표는 성서와 카나페보다 더 대단한 것일까? 성서와 카나페는 서로 유사한 성질을 갖고 있다. 성서의 가죽 장정과 카나페 의자를 감싼 가죽에는 오랜 세월의 흔적들이 쌓여 있다. 성서에는 유대인들의 역사와 기독교인들의 전승이 담겨 있고, 카나페 의자에도 수많은 사람들이 거쳐간 흔적이 남아 있다. 아우얼바하는 『미메시스』에서 성서와 서사시의 서사구조를 비교하면서 전자는 신의 섭리라는 주요 테마에 따라 이야기가 배열되는 반면, 후자에서는 주요 서사로부터 일탈한 장황한 세부묘사가 압도적이라고 말한다. 그래서 구약에서는 이야기의 목적을 위해서 필요한 현상만이 구체화되어 있고, 호메로스의 서사시에서는 오디세우스의 흉터 묘사가 길게 이루어지면서 현상들이 아무런 틈서리도 없이 연결되어서 서사의 진행을 지연시킨다.[90] 지선의 시간표는 간선, 즉 주요 테마로부터 벗어난 말들의 계열이라고 할 수 있으며 '너'에게는 직선적인 시간의 흐름으로부터 곁가지로 빠진 무언가가 더 소중하다. 지선의 시간표에는 간선이 지나치고 말았을 마을들의 이름이 꼼꼼하게 적혀 있기 때문이다.[91] 비 오는 날 두 눈과 잔디밭의 예사롭지 않은 연보랏빛을 보고 지평선에서 목서초의 냄새를 맡을 줄 아는 '너'는 사물들의 질료를 한데 뭉뚱그리지 않는다.

지선 열차를 타고 여행하는 '너'는 시골마을 역들을 거치는데 열차가 정차할 때마다 '사람들'의 행동이 돋보인다. 중편소설 「류베르스의 어린 시절」에서 유럽과 아시아의 경계 표시판을 보려고 합의한 듯 창밖으로 고개를 내밀었던 '사람들'처럼, 지선 열차를 탄 사람들 역시 자신이 내릴 역이 아닌지 밖을 바라본다. 이 때, '내가 내릴 역은 아닌지(не моя ли платформа)'라는 말은 사람들 각자의 말이다. 시적 자아는 이번에는 사람들의 말을 직접 인용한다. 그리고 4연 4행의 '태양은 자리에 앉으면서 나를 동정한다.(Солнце, с адясь, соболезнует мне.)'에서 '나(мне)'는 누구인지 불분명하다. 3행에서 '나(моя)'는 사람들 각자였는데 4행의 '나'는 사람들이 스스로를 가리키는 것인

90) 에리히 아우얼바하(1995), 『미메시스: 고대, 중세편』, 김우창·유종호 역, 서울: 민음사, 21쪽

91) 긴즈부르크는 시 「나의 누이-삶」의 3연을 예로 들며 젊은 파스테르나크의 낙관적 서정시에서 사물들이 인간과 손잡고 유희를 벌인다고 말한다. 긴즈부르크 L.(2010), 『서정시에 관하여』, 최종술·이지연 옮김, 나남, 571쪽

지, 아니면 이 시의 시적 자아를 가리키는 것인지, 또 변명의 주체인 '너'를 가리키는 것인지 뚜렷하게 드러나지 않는다. 그래서 이 시에서 '나'는 사람들과 '너'와 섞인다.[92]

5연에서는 기차의 출발을 알리는 벨소리의 말도 전달된다. 벨소리는 파도처럼 철썩이며(плеснув) 떠다닌다(уплывает). 이 액체와도 같은 벨소리는 승객들에게 유감의 안내 방송을 하기도 한다. '여기가 아닙니다(не здесь).'라는 벨소리의 말은 시 「영혼의 정의」의 마지막 연에 나왔던 말 '죽어 없어질 부사, 여기(смертельное наречие, здесь)'를 떠올리게 하며 지선 열차가 계속해서 어딘가로 떠날 것임을 암시한다. 그리고 기차는 다시 달리기 시작하며 어둠이 내리기 시작하자 초원의 사물들의 선명하게 보였던 윤곽들이 흐릿해지면서 초원은 붕괴된다. 초원은 기차가 달릴 수 있는 바탕이었지만 이제 조금씩 무너져 내리기 시작하여 철로까지 위협하게 될 것이다. 별이라는 종착점을 향한 층계들부터 부서진다는 말은 이 기차가 결국 정해진 도착지 없이 달리게 될 것이라는 점을 뜻한다.

5연부터의 말은 더 이상 '너'의 변명의 내용이 아니다. 관계대명사 '~한다는(что ~)'이 빠졌기 때문이기도 하지만 4연의 마지막 행에서 이미 '나', '너', '사람들'의 구분이 무너졌기 때문에도 그렇다. 5연과 6연에서는 오로지 기차의 움직임만이 남아있다. 어둠이 내리자 기차는 불빛을 반짝이며 계속 달리고 있고, 사람들은 어딘가에서 자고 있다. 이 '어딘가에서(где-то)라는 말은 지구 어느 곳에서라도 사람들이 자고 있다는 것을 의미하기도 하지만, 기차에서 잠든 사람들이 도대체 지금 어디에 있는지 알 수 없다는 것을 뜻할 수도 있다. 기차는 매순간 끊임없이 '여기'로부터 벗어나고 있다. 그래서 매순간을 정지시켜보았을 때, 기차가 지나간 지점들은 무한한 점들로 연결될 것이고 결국 특정한 지점을 가리키기 어렵게 된다. 또, 기차가 달리고 있는 공간인 초원이 낮의 명료함을 잃고 암흑 속으로 빠져들기 때문에 정확한 위치를 알 길이 없다.

그래서 사랑하는 여인이 자고 있는 곳도 알 수 없어서, 그녀는 파타 모르가나, 즉 신기루처럼 붕 떠 있는 존재가 된다. 파타(fata)는 이탈리아어로는 요정을 뜻하며, 라틴어로는 운명을 뜻하는 'fatum'의 주격 복수형이다. 이

92) 시 「새벽 전 울려퍼지는」의 마지막 연에서 나오는 '이름 없는 누군가(ненареченный некто)'와도 유사하게 「나의 누이-삶」에서도 '나'라는 애매한 대명사와 불분명한 인용법 때문에 시적 자아가 파묻히게 된다.

중의적인 단어는 누군지 알 수 없는 사랑하는 여인을 요정처럼 신비로운 존재로 만들어 주는 수식어이기도 하고, 운명(судьба)이 의인화된 것이기도 하다. 어디로 가고 있는지 알 수 없는 기차를 타고 있을 때, 아무 데서나 뛰어내릴 수 없으며 기차가 도착하는 그곳이 바로 운명이 이끄는 곳이다. 이 운명의 순간이 일으키는 흥분은 심장을 뛰게 하며, 기차 역시 광장들에 부딪히며(плеща) 부서진다. 그 잔해인 기차의 문들이 평원에 흩뿌려지는 것이다.

1연에서 모든 것에 부딪혀 흩어지는 '나의 삶'과 6연에서 달리며 흩뿌려지고 있는 기차는 같은 운동을 한다. 그래서 이 시에서 기차는 시적 자아의 변형체라고 볼 수 있다. 이 시에서 기차가 철로를 따라 달려가고 있는 전체 모습은 드러나지 않는다. 시선은 객실 안에(в купе, с матрацев), 정차하기 위해 철로와 마찰하고 있는 브레이크에, 블라인드 밑으로(под шторку) 보이는 평원에, 기차 문에(дверцы) 놓인다. 시적 자아의 오늘의 삶이 액체가 되어 뿔뿔이 흩어졌듯이 기차도 애초에 등장할 때부터 조각난 장면들로 제시된다. 그래도 4연까지는 조립되어 있는 기차의 모습이 정차한 역과 승객들을 통해 유지되었지만 5, 6연에서는 비유적으로 기차와 평원이 무너진다. 또, 4연까지는 '나'가 누구인지 분명하지는 않더라도 '나'의 표지들이 어느 정도 남아 있었다.(не моя ли платформа, соболезнует мне) 그러나 5연, 6연에서 1인칭으로 쓰인 것은 직접 인용된 말 '유감입니다(жалею)'가 전부이며 이것은 시적 자아가 아니라 벨소리가 하는 말이다. 결국 벨소리가 시적 자아를 몰아내고 1인칭을 차지한 셈이다.

3.3에서 지금까지 살펴본 세 편의 시에서 시적 자아가 어떻게 점점 줄어드는지 살펴보았다.[93] 가장 먼저 쓰인 시 「새벽 전 울려

93) 얼리치(1959:327)는 파스테르나크의 시에서 사물들이 시적 자아보다 우세하다는 리비의 의견에 어느 정도 동의하기는 하지만 파스테르나크의 시적 자아가 새로운 방식으로 존재한다고 주장한다. "자아는 자연 현상, 생명이 없는 대상들이 혼융되어 있는 우주의 모든 다른 요소들과 함께, 그리고 그 고유의 대상화된 감정들, 마음의 상태들과 함께 *발맞추어* 존재한다." 그리고 포지올리(1960:327)는 랭보의 말 "나는 타자이기 때문에(car je est un autre)"를 인용하며 파스테르나크의 시에서 날것의 물질들은 내적 성찰을 보여준다고 말한다. 그에 따르면 파스테르나크는 자아를 주체라기보다는 객체로서 다룬다는 것이다. 얼리치와 포지올리 모두 사물들과 시적 자아의 동시적인 존재를 인정한다. 한편, 로트만(1996:704)은 파스테르나크의 시 세계에서 주관성이 우세하다는 입장이 득세하고 있지만, 파스테르나크의 '시적 경제(поэтическое хозяйство)'에서는 사물성(вещность)과 대상성(предметность)이 핵심이며 대상들과 외부 세계의 본질 간의 숨겨진 관계를 찾으려는 시도가 뚜

퍼지는」에서는 시적 자아가 '나'를 잊고 타인들의 말을 받아들이기는 하지만 여전히 '나'라는 표현을 전면에 내세워 1인칭을 포기하지는 않는다. 이 '나'는 시 「나는 목적을」에서도 앞으로 튀어나오지만 곧 인접하면서 서로를 잇는 사물들에게 자리를 비켜주게 된다. 다만 이 시에서는 '나'가 여러 사실들과 화해할 수 없음을 인정함으로써 오히려 자신의 개성을 버리지 못했다. 시 「나의 누이-삶」에 이르러서야 비로소 '나'는 온전한 프롬프터의 역할을 수행한다. '나'의 테두리 안으로 '너'의 말들과, 사람들의 말들, 그리고 벨소리들이 침투하여 그 개성의 테두리를 깨고 결국에는 '나'의 테두리를 열고 닫는 문들, 기차의 문들까지도 뜯어서 아무데나 버려 버린다. "파스테르나크는 말하지 않는다. 그에게는 끝까지 다 말할 여유가 없어서 그는 계속 분열된다.(Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается.)"[94]는 츠베타예바의 말은 이 점을 정확하게 지적하고 있다.

파스테르나크의 시적 자아는 이처럼 산산조각 난 것처럼 보인다. 그럼에도 시라는 말의 한 형태는 소리와 문자를 통해 드러나고 있다. 지금까지의 분석을 통해서는 파스테르나크의 시적 자아가 시적 담론의 유일한 담지자가 아니라는 점만을 밝혔을 뿐이다. 그에게는 모든 것을 정의하고 배치할 권한이 없기 때문에 2장에서 보았듯이 정의내리기를 주저했다. 다음 장에서는 2장에서 분석한 질들이 3장에서 살펴본 질들의 프롬프터 혹은 타자의 말들이 접붙여진 기둥인 시적 자아를 통해 드러나게 되는 표현의 과정을 살펴보자.

---

렷이 나타난다는 점을 확신할 수 있다며 사물성에 방점을 둔다.

94) 츠베타예바(1988:329)

# 4. 표현으로서의 시

## 4.1. 액화된 세계를 마시는 시인

지금까지 살펴본 파스테르나크의 시들에서 살펴본 시적 자아는 질들을 담는 그릇으로서의 시인이었다. 이 조건으로서의 주관성이 질들과 영혼들을 받아들여야 '말'이라는 정신적, 감각적 구성물이 이루어질 수 있다. 그렇다면 그는 어떤 행위를 통해서 세계의 질들을 수용할 수 있는 것일까? 이 질문에 대한 답을 찾기 위해서 다음 인용되는 시를 읽어보자. 다음은 시집 『구름 속의 쌍둥이』에 수록된 시 「향연」(1913)의 1, 2연이다.

Пиршества

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь,
И в них твоих измен горящую струю,
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью –

Земли хмельной сыны, мы трезвости не терпим,
Надежде детских дней объявлена вражда.
Унылый ветр ночей – тех здравиц виночерпьем,
Которым, как и нам,– не сбыться никогда.
(1, 439)

향연

나는 월하향의 쓴 맛을, 가을 하늘의 쓴 맛을 마신다.
그리고 그들 속에서 네 배신의 눈 깜짝할 사이 흐름도.
나는 저녁들, 밤들 그리고 사람들 모임의 쓴 맛을,
울고 있는 싯구의 생 쓴 맛을 마신다.

술 취한 땅의 자손들인 우리는 취하지 않은 상태를 견디지 못하고,

어린 시절의 희망에는 적의가 선포되었다.
여러 밤들의 우울한 바람- 밤들은, 우리도 마찬가지지만,
그 축배들을 따르는 사람이 결코 되지 못한다.

이 시의 처음에서부터 시적 자아의 행위가 나온다. 시적 자아는 '나(я)'라는 말을 생략하고 자신의 행위만 1인칭 동사로 말한다. 그래서 'Пью горечь.'라는 발언에서는 'Я пью горечь.'에서보다 시적 자아의 입지가 약해지고 행위와 행위의 대상에만 초점이 맞추어진다. 이 중에서도 행위의 대상인 '쓴 맛(горечь)'은 1연에서 네 번이나 나온다. 또, 이 단어는 '눈 깜짝할 사이의(горящую)'라는 말로도 그 소리가 변형되므로 1연의 중심 단어라고 할 수 있다. 이 '쓴 맛'에는 1연의 모든 사물들이 걸려 있다. '마신다'와 '쓴 맛'은 모든 사물들을 액체 상태로 만든다. 1행에서 '쓴 맛'이라는 단어는 월하향과 가을 하늘을 포위하고 있으며 '마신다'는 첫 행의 처음 위치와 마지막 행의 마지막 위치를 차지하고 있다.

2연에서 시적 자아는 1연의 '마신다'라는 말을 발전시켜 스스로를 '술 취한 땅의 자손'이라고 칭한다. 땅의 모티프는 시 「에덴」에서 아담이 맨발로 딛었던 태초의 질로서의 땅을 떠올리게 한다. 또, 취기의 모티프는 단편 소설 「류베르스의 어린 시절」에서도 나온 바 있다. (Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. 영원히 술이 깬 상태에 있는 것처럼, 묶여있는 영혼 속으로 일상적 존재의 요소들이 무디게, 고통스럽게, 어슴푸레 밀고 들어왔다. (4, 52)) 이 소설에서 술이 깨어 있는 상태는 납 숟가락처럼 굳어서 개념화된 일상 속에 있는 것을 가리켰다. 이 시에서도 마찬가지라고 할 수 있는데 '쓴 맛'을 마시지 않는다는 것은 사물들을 흐름으로 받아들이지 않는 것이기 때문이다. 시적 자아가 받아들이는 사물들은 고정된 개성 속에 갇혀있지 않으며 액체처럼 형태를 얼마든지 바꿀 수 있다.

2연 2행에서는 취기가 유년 시절의 희망에게 적대적인 태도를 취한다. 어린 시절에 대해 적의를 품는 이 취기는 류베르스의 취기와는 달라 보인다. 류베르스가 생각하기에, 술이 취하지 않은 명료한 정신은 어른들의 개념화된 일상이었으며, 어린 아이의 눈으로 보는 낯선 세상이야말로 술에 취한 상태로 표현되었기 때문이다. 반면, 이 시에서는 어린 시절의 희망이 오히려 순

진했던 것으로 나타난다. 그래서 술을 마실 수 있는 어른이 되어 지금 술에 취해 있는 시적 자아는 1연에서 배신의 흐름들을 간파할 수 있었다. 이제 시적 자아는 사물들이 언제든지 다른 사물들로 변신할 수 있음을 알고 있다. 그는 시 「나는 자라고 있었고」에서 제시된 성장과정을 겪으며 사물들이 동일성을 지닌 채 영원하리라는 희망이 얼마나 순진했던 것인지를 깨달았다. 그리고 시적 자아는 자신이 사물들의 흐름, 즉 술로서의 질들을 관리할 자격이나 능력이 없다는 것도 알고 있어서 자신이 축배를 따르는 사람이 될 수 없다고 말한다. 그는 그저 사물들의 흐름을 마실 수 있을 뿐이다.

그런데 왜 사물들은 액체가 되는 것일까? 왜 시적 자아는 음식 덩어리들을 깨물어 먹는 것이 아니라 음료를 마시는 것일까? 액체 모티프가 나타나는 파스테르나크의 다른 시들도 읽어보자. 다음 인용되는 시는 시집 『주제와 변주(Темы и вариации)』에 수록된 시 「마시고 써라(Пей и пиши...)」(1922)의 1, 2연이다.

| | |
|---|---|
| Пей и пиши, непрерывным патрулем | 마시고 써라, 케로신 램프들의 |
| Ламп керосиновых подкарауленный | 끈질긴 순찰로 매복한 이를, |
| С улиц, гуляющих под руку в июле | 7월의 팔에 기댄 채, 네 입술이 닿은 |
| С кружкою пива, тобою пригубленной. | 맥주잔을 들고 놀러 다니는 거리로부터. |
| | |
| Зеленоглазая жажда гигантов! | 거인들의 초록 눈의 갈증! |
| Тополь столы осыпает пикулями, | 포퓰러나무는 책상들에다 피클을, |
| Шпанкой, шиповником. - Тише, не гамьте! - | 벚나무를, 들장미를 퍼붓는다. - 쉿, 조용! - |
| Шепчут и шепчут пивца загогулины. | 괴상한 글씨체의 맥주들은 소곤소곤 댄다. |
| (...) | |

(1, 219)

시인과 술의 밀접한 관계는 서정시의 전통적인 주제다.[95] 술에 대한 시들에서 술은 시인을 새로운 정신상태로 만들어주어 영감을 잘 받아들이게끔 한다. 보들레르는 시인이 시간의 제약을 받지 않기 위해서는

95) 가스파로프/폴리바노프(2005:95)는 이 시의 테마가 바라틴스키의 「향연(Пиры)」, 튜체프의 「향연은 끝났고...(Кончен пир...)」, 푸쉬킨의「역병 중의 향연(Пир во время чумы)」을 거쳐 플라톤의 「향연」으로까지 거슬러 올라갈 수 있다고 말한다.

“항상 취해 있어야 한다. 모든 게 거기에 있다. 그것이 유일한 문제다.”[96]라고 말하며, 바라틴스키 역시 “행복한 망각의 열매/ 거기서 시인은 구현할 줄 알았다/ 자신의 살아있는 꿈에서 본 것들을(Плоды счастливого забвенья,/ Где воплотить умел поэт/Свои живые сновиденья...)”[97]이라고 말한다. 이런 시들은 시적 자아의 질적 변화에 초점을 맞춘다. 그런데 위에서 인용된 파스테르나크의 두 편의 시는 술을 소재로 하고 있지만 술을 마신 시적 자아보다는 그 술 자체가 집중적으로 조명되고 있다. 시 「향연」에서는 시적 자아가 마시는 술을 구성하는 요소들이 1연에서 열거되고 있다.

시 「마시고 써라」에서도 마시고 쓰는 행위의 대상이 되는 것을 묘사하는 데 1연이 다 할애되고 있다. 그 마시고 써야 할 것은 거리에 매복하고 있는 무언가다. 램프를 들고 다니며 꼼꼼하게 찾아다녀야만 이 무언가와 마주칠 수 있다. 이 매복해 있는 것은 거리에 있는 모든 것이 된다. 거리에 서 있는 거대한 가로수들도 갈증을 느끼며 무언가를 마시고 싶어 한다. 그래서 술잔치를 벌이는 곳은 거리 전체로 확대되고 포플러 나무는 거리의 정원들에 있는 것들을 내놓는다. 이처럼 시적 자아가 요구하는 마실 것은 바로 사물들 그 자체이다. 이 사물들은 세심하게 살피지 않으면 딱딱하게 굳어 있는 것일 테지만 꺼지지 않는 램프, 즉 밤을 지새우는 창작의 열정으로 보면 사물들은 흐르고 있다.[98]

술판이 벌어진 거리는 시끌벅적해 진다. 여기서 ‘괴상한 글씨체의 맥주들(пивца загогулины)’은 다양한 외국어 이름의 라벨이 붙어 있는 병맥주들일 수도 있고, 거리에 있는 온갖 말들, 글씨들 - 간판, 표지판, 신문 등 - 일 수도 있다. 이 말과 액체의 관계는 시 「향연」에서 나오는 ‘쓴 맛’에서도

---

96) 보들레르(2011:206)

97) Баратынский Е. А.(1936), *Полное собрание стихотворенийв двух томах,* т. 2, Л.: Сов. писатель, С. 24-29

98) 밤을 지새우며 사물들의 변화를 관찰하는 시적 자아의 모습은 안넨스키의 시집 『조용한 노래들(Тихие песни)』에 수록된 연작 「불면증들(Бессонницы)」의 첫 번째 시 「아이의 불면증(Бессонница ребенка)」의 마지막연에서도 찾아볼 수 있다. ‘나는 누워 있었고, 어둠은 가고 있었다/ 아마도 알고도 숨기면서/ 버섯이 어떻게 땅에서 나오고 있는지/ 그리고 시계 바늘은 어떻게 가는지를.(И я лежал, а тени шли./ Наверно зная и скрывая,/ Как гриб выходит из земли/ И ходит стрелка часовая.)’ И. Анненский(1990), *Стихотворения и Трагедия*, Советский писатель: Ленинградское отделение, С. 72

찾아볼 수 있다. 이 '쓴 맛(горечь)'이라는 단어 속에는 '말(речь)'이 들어있다. 그래서 '나'는 액체로서의 사물들을 마시면서 사물들의 말을 마시는 것이다. 타자와 사물들의 말을 흡수하는 시적 자아의 형상은 시 「숲스러운 것」에서도 나타났다. '나는 - 그들의 목소리 없는 가장자리의 말/ 나는 - 그들의 숲말의 재능(Я - речь безгласного их края,/ Я - их лесного слова дар)' 사물들의 흐름이 말로 파악되는 경우는 다음에 인용되는 시에서도 나타난다. 시집 『주제와 변주』에 수록된 「시(Поэзия)」(1922)의 4, 5연을 읽어보자.

| | |
|---|---|
| 4 Отростки ливня грязнут в гроздьях | 소나기의 곁가지들은 포도송이들 속으로 파고들어 |
| И долго, долго, до зари | 오래 동안, 아주 오래 동안, 노을이 질 때까지 |
| Кропают с кровель свой акростих, | 리듬에 거품을 풀어 놓으며 |
| Пуская в рифму пузыри. | 지붕들로부터 아크로스틱을 서툴게 풀어낸다. |
| | |
| 5 Поэзия, когда под краном | 시여, 수도꼭지 아래에 |
| Пустой, как цинк ведра, трюизм, | 한 양동이 아연같이, 텅 비고 뻔한 것이 있을 때, |
| То и тогда струя сохранна, | 그 때에도 흐름은 지켜지고, |
| Тетрадь подставлена, - струись! | 공책은 밑에 놓인다. - 흘러라! |
| (1, 220) | |

이 시의 4연에는 시 「나의 누이-삶」의 3연에 나오는 '카믜신 행지선(Камышинской веткой)과 유사한 소나기의 '곁가지(отростки)'가 나타난다. 파스테르나크의 작품들에서 '소나기'는 매우 자주 나오는데 마리나 츠베타예바는 파스테르나크의 시집 『나의 누이-삶』을 읽은 감상을 다음과 같이 표현했다.

> Я попала под нее, как под ливень.
>
> - Ливень: все небо на голову, отвесом: ливень впрямь, ливень вкось,- сквозь, сквозняк, спор световых лучей и дождевых,- ты ни при чем: раз уж попал - расти!
>
> - Световой ливень.[99]

99) 츠베타예바(1988:329)

나는 마치 소나기 아래로 들어가듯, 그 밑(시집 『나의 누이-삶』-필자)으로 들어갔다.
- 소나기: 온 하늘이 수직으로 머리 위로 떨어진다 : 곧게 내리는 소나기, 비스듬히 내리는 소나기, - 틈새로, 틈을 비집고, 빛줄기들과 빗줄기들 간의 논쟁, - 너는 어쨌든: 이미 떨어졌으니 - 자라라!
- 빛의 소나기.

츠베타예바가 지적했듯이 이 시의 소나기도 올곧게 땅으로 내리지 않고 사선으로 내린다. 수직으로 떨어지는 빗방울들은 아래에 들어갈 곳이 없으면 땅에 곤두박질 칠 수밖에 없지만 비뚤게 내린 비는 무엇이든지 포도송이처럼 모여 있는 곳이면 그 속으로 흘러 들어가고 지붕을 따라 흘러내리면서 아크로스틱처럼 보이는 무늬를 만든다. 아크로스틱은 각 시행의 첫 글자들을 세로로 이었을 때, 단어가 조합되는 것을 말한다. 이 시의 시적 자아는 소나기가 지붕을 따라 세로로 흘러내리면서 단어를 조합한다고 본 것이다.

이 위에서 아래로 흐르는 움직임은 5연에서도 이어지는데 이번에는 수도꼭지와 그 밑에 받쳐 놓은 양동이로 형상화된다. 이 때, 시의 글자들이 알 수 없는 수도꼭지로부터 흘러내리며 밑에 놓인 공책을 적신다. 그런데 이 때, 밑에 놓인 양동이가 비어있어야 물을 받을 수가 있는데, 시적 자아는 이 비어 있는 양동이를 '뻔한 것(трюизм)'이라고 한다. 진실, 사실을 뜻하는 영어 단어 'true'에 접미사 '-ism'이 붙은 이 단어는 진실, 사실만을 지나치게 추구하다 보니 결국 뻔하고 지루한 말밖에 할 수 없음을 뜻한다. 하나마나한 이 뻔한 말들에는 껍데기만 남아있으며 그 의미는 비어 있다. 이 기표만 남은 말들에 시의 흐름을 새로 흘러 넣자는 것이 5연이 말하고자 하는 바다. 만약 시인이 추구하는 의미가 뻣뻣하게 경직되어 있다면, 그 의미는 기존의 단어 속으로 들어가지 못해서 결국 새로운 기표를 만들어 내야 할 것이다. 그런데 4연에서 내리는 소나기의 곁가지처럼 의미가 유연하다면, 그 의미는 기존의 기표 속으로 들어갈 수 있을 것이다.[100]

---

100) 이와 다르게 마야코프스키는 에세이 「전쟁과 언어(Война и язык)」(1914)에서 새로운 형식을 만들어내면 새로운 내용이 들어올 것이라고 주장한다. "모든 감정과 모든 대상은 단어의 옷으로부터 자라 나온다(Каждое чувство, каждый предмет вырастает вон из одежды слова)." (Маяковский В.(1978), *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т.11, М.: ПРАВДА, С. 54) 한편, 에렌부르크(2002:101)는 파스테르나크가 관심을 쏟는 것은 단어의 창조가 아니라 단어의 재배치(расстановка)라고 말한다. 긴즈부르크(2010:566)

기존의 기호, 즉 '트루이즘'은 너무 낡고 닳아빠진 것이어서 새로운 것을 쉽게 받아들이지 못한다. 이 때, 여기에 강제적으로 사물과 말의 흐름을 밀어 넣으면 기존의 기호 입장에서는 낯설기 때문에 쓰게 느껴진다. 시 「향연」의 시적 자아인 '나'역시 사물과 타자의 말들을 들이킬 때, 그 낯섦 때문에 쓴 맛을 느낄 수밖에 없다. '나'의 것이 아닌 말들과 질들을 흡수하는 과정이 시 「숲스러운 것」에서는 별다른 어려움 없이 이루어진 것처럼 보였지만 시 「향연」에서는 쓴 맛으로 여겨진다. '맛이 쓴 액체'의 모티프는 시집 『주제와 변주』에 실린 시 「나는 창조주의 깃털 펜에(Я вишу на пере у творца...)」(1922)의 마지막 연에서도 나타난다.

| | |
|---|---|
| 1 Я вишу на пере у творца | 나는 라일락빛 광택의 거대한 물방울이 되어 |
| Крупной каплей лилового лоска. | 창조주의 깃털 펜에 걸려 있다. |
| | |
| 2 Под домами – загадки канав. | 집들 아래에는 수로들의 수수께끼. |
| Шибко воздух ли соткой и коксом | 기차역들을 따라 보드카[101]와 코크스로 |
| По вокзалам дышал и зажегся, | 잽싸게 숨 쉬고 불붙었던 것은 공기였는지, |
| Но едва лишь зарю доконав, | 그러나 간신히 노을을 망쳐놓자마자, |
| Снова розова ночь, как она, | 그녀처럼 밤은 다시금 분홍빛이고, |
| И забор поражен парадоксом. | 울타리는 패러독스에 침범 당한다. |
| (...) | (...) |
| | |
| 5 Я креплюсь на пере у творца | 나는 찐득한 납의 떫은 방울이 된 채 |
| Терпкой каплей густого свинца. | 창조주의 깃털 펜에서 참고 있다. |
| (1, 218-9) | |

이 시에서는 시적 자아가 액체가 된다. 물방울이 되어 창조주의 깃털 펜에 달려있는데 그는 3장에서 살펴보았던 수동적인 시적 자아다.[102] 이 깃털 펜

---

역시 파스테르나크는 자신의 동시대인인 상징주의자들이나 미래주의자들처럼 새로운 단어를 창조해내는 시인은 아니었으며 대신 그는 널리 사용되는, 혹은 다양한 언어 층위로부터 빌려 온 다양한 단어들 사이의 전례없는 관계를 창조해낸다고 말한다.

101) 'сотка'는 보드카 용량 단위이기도 하면서 보드카 브랜드이기도 하다.

102) 깃털 펜에 매달려 있는 파스테르나크의 시적 자아와는 다르게 안넨스키의 시집 『조용한 노래들』의 연작 「불면증들」의 세 번째 시 「멀리...멀리...(Далеко...Далеко...)」의 1연에서 시적 자아는 깃털 펜을 손과 하나가 될 정도로 꼭 잡는다. "노파는 조용히 내 피부를

은 이제 막 종이에 글씨를 써넣으려 하고 펜촉에 묻어 있는 잉크가 바로 시적 자아다. 시 「향연」에서 시적 자아는 사물들의 질이라는 음료를 실컷 마셨기 때문에 점점 커지는 잉크방울로 형상화된다. 잉크가 된 그는 다양한 말들을 종이에 풀어낼 수 있는 잠재성을 지니고 있다. 게다가 그는 아직 종이의 표면에 떨어지지 않은 채, 펜에 매달려 있기 때문에 종이와 잉크의 상호작용에서 펼쳐질 말은 어떤 것인지 알 수 없다. 그야말로 잉크로서의 시적 자아는 잠재성 그 자체다. 시 「숲스러운 것」의 시적 자아가 말들의 선물이자 재능이었던 것처럼 말이다. 잉크로서의 시적 자아는 라일락빛 광택을 낼 수도 있고 혼탁한 납빛을 낼 수도 있다. 단편소설 「류베르스의 어린 시절」에서 액체였던 납은 굳어져서 개념의 '숟가락'이 되었다. 그러나 아직 굳지 않은 납의 물방울인 시적 자아는 그 어떤 개념을 형성하지 않으며 납이라는 질료 자체가 취할 수 있는 다양한 가능성을 지니고 있다. 그 가능성은 전통적인 서정시의 달콤한 언어들일 수도 있지만 종래에는 아름다운 것으로 표상되지 않았던 새로운 대상일 수도 있다.[103] 라일락빛(лиловый)은 상징주의 시에서 애용된 색깔이다. 라일락빛이 표상하는 우아함과 신비로움과는 거리가 먼 찐득한 납은 상징주의의 우아한 미학에 도전하는 새로운 시적 가능성이 된다.

시적 자아의 액체 상태를 보여주는 첫 연과 마지막 연 사이에는 도시의 풍경들이 제시된다. 특히 2연은 도시를 수수께끼, 패러독스로 표현한다. 굳건하게 서 있는 건물들 아래 수로들에는 물이 흐르면서 수수께끼를 내고 있다. 건물들이 정교하게 구축된 하나의 답이라면, 멈추지 않고 흐르는 물들은 이 답들 사이를 피해 다니면서 넓은 강이나 바다로 빠져나가는 수수께끼다. 그리고 이 흐름의 모티프는 보드카, 코크스, 공기가 결합해서 내는 불로 연

---

따라/깃털 펜을 움직이기 시작한다./그녀의 깃털 펜은 털이 북슬북슬해서/내 손에 꼭 달라붙었다.(Мне тихо по коже старуха/ Водить начинает пером./ Перо ее ток бородато,/ Так плотно засело в руке...)" 안넨스키(1990:73)

103) 서어크는 '라일락빛 광택'에서 '찐득한 납'으로의 변화를 다음과 같이 설명한다. "시인은 자신의 작업의 본성을, 피상적인 아름다움이 아니라 보다 더 복잡하고 즉각적이며 일상에 가까운 것을 자각하는 것으로 이해한다." 그리고 이 시의 중간의 연들은 일상적이고 산문적인, 심지어 속되기까지 한 현실을 그리고 있는데 이것이야말로 파스테르나크가 시인의 관심사로 여긴 것이라고 주장한다. P. Suhrcke(1981), "The Place of "Ja višu na pere u tvorca" in Pasternak's Work", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 25, No.3, pp. 73 -74

결된다. 공기 중에서 매우 빠르게 일어나는 이 화학작용은 노을로 연결되고 이 노을 역시 빠르게 사라지면서 밤이라는 시간이 도래한다. 밤은 노을이라는 경계적 시간을 밀쳐냈지만 밤 역시 노을의 분홍빛을 흡수할 수밖에 없었다는 점에서 이 풍경은 패러독스가 된다. 밤은 노을을 제거했지만 밤은 노을이 되었고, 노을도 밤이 되었다. 패러독스가 동시에 일어나는 두 방향의 역설을 뜻한다고 할 때,[104] 영토의 경계를 확정짓고 안과 밖을 구분하는 울타리는 파괴될 수밖에 없다. 그런데 패러독스(paradox)에서 반대되는 두 방향(para-)을 낳는 것은 울타리라는 기점이다. 그런 점에서 울타리 역시 패러독스에 의해 지워지기도 하지만 패러독스의 조건이 되기도 한다.

이러한 수수께끼와 패러독스를 앞뒤로 품고 있는 것이 바로 잉크로서의 시인이다. 라일락빛 물방울을 들여다보면 도시의 풍경들이 들어있고 이 물방울은 납빛으로 보일 수도 있다. 액체로서의 사물들의 질과 의미를 품는 무언가의 이미지는 파스테르나크의 에세이 「몇몇 입장들(Несколько положений)」(1918, 1922)에서도 잘 드러난다.

2

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно - губка.

Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться.

Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия.

Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады; как будто на свете есть два искусства и одно из них, при наличии резерва, может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству. Оно показывается, а оно должно тонуть в райке, в безвестности, почти не ведая, что на нем шапка горит, и что, забившееся в угол, оно поражено

104) 들뢰즈(2010:44)는 역설이 두 방향을 동시에 긍정한다고 말한다.

светопрозрачностью и фосфоресценцией, как некоторой болезнью. (4, 367)

예술은 스펀지인데도, 현대 사상의 흐름들은 예술이 분수라고 상상했다.

예술은 빨아들이고 충만해 져야 하는데도, 이 사조들은 예술이 두드려야 한다고 결정했다.

예술은 지각 기관들로 구성되는데도, 이 사조들은 예술이 조형성의 수단들로 분해될 수 있다고 간주했다.

예술은 언제나 관객들 속에 있어야 하고 모든 이들을 더 순수하고, 더 예민하고, 더 충실하게 바라보아야 하는데도, 우리 시대에 예술은 분가루와 분장실을 알고 나서 무대에 나타난다. 마치 세상에는 두 가지 예술이 있어서, 그 중 하나는 예치금을 지닌 채 자살과 마찬가지인 자기타락의 사치를 자신에게 허용할 수 있는 것처럼 보인다. 예술은 나타나기는 하지만, 요지경 속으로, 은둔생활 속으로 가라앉아야 한다. 자기 머리 위에 모자가 타고 있는 것도, 또 구석으로 파고 들어가서, 어떤 질병과도 같은 빛의 투명함과 인광(燐光)에 침범 당한다는 것도 거의 모른 채 말이다.

위의 인용문은 총 일곱 개의 부분으로 이루어진 이 에세이의 두 번째 부분이다. 이 부분에서 파스테르나크가 주장하고 있는 예술은 지각 기관들로 이루어져 있다는 점에서 말하는 주체, 즉 시적 자아와 같은 것으로 보인다. 시적 자아의 지각 기관들은 사물들과 그 질들을 흡수하여 자신을 충만하게 만들어 스스로 예술이 되는 것이다. 파스테르나크가 공격하는 예술관들은 예술이 외부를 향해 무언가 위대한 것을 뿜어내서 세상이 자신의 가치를 알 수 있도록 종을 때려 울리게 한다. 이러한 예술 역시 시적 자아로 치환해서 읽을 수 있다. 이러한 시적 자아는 자신의 개성적 감성과 사상을 보기 좋게 포장하여 드러내 사람들에게 감탄을 일으키려 한다. 그는 자신의 것을 타인의 것과 완벽히 구분 짓기 위해 자신만의 조형적인 요소들을 가미한다. 그래서 자기 안에 있는 '물'을 자신의 고유한 것인 양 공중으로 내뿜는 분수야말로 그에게 적합한 비유다. 그는 분수처럼 자신이 내뱉은 '물'을 다시 흡수하여 내뿜는다. 이러한 방식은 세상에 무언가를 내놓는 것처럼 보이지만 결국 자기반복일뿐이다.

반면, 파스테르나크는 시를 말하고 있는 시인보다 외부 사물들이 더

집중조명 받아야 한다고 말한다. 위의 인용에서 예술은 극장 모티프로 설명되는데 이것은 파스테르나크의 소논문 「상징주의와 불멸」에 나온 '연극과 질(Театр и качество)'항목을 떠올리게 한다. 이 항목에서 질들은 말을 통해 드러나고(заявление) 연극을 펼친다. 이것을 위의 인용문의 네 번째 문단에 적용시켜 보면, 결국 질을 업은 배우인 '말'은 자의식에 빠지지 말고 외부 사물들, 즉 관객들을 주의 깊게 바라보아야 한다는 주장이 된다. 시적 자아의 '말'이 자의식에 빠져 분장을 통해 자신을 꾸미고 주목받기를 원하면 시인은 저급한 예술로 빠져들고 말 것이다. 반면, 말들과 질들을 품고 있는 진정한 시인은 자신의 내면과 주어진 배역에 집중하여 자신의 모자가 타고 있다는 것도, 강렬한 조명에 자신이 바싹 말라가고 있다는 것도 모르는 지경에 이르러야 한다.

이때의 시인은 삼라만상이 펼쳐지는 요지경의 일부가 되면서 사물들에 자신을 숨긴다. 스펀지[105]로서의 시인은 주변의 액화된 사물들을 흡수하여 자신 안에 요지경을 펼치고 스스로 그 요지경 속으로 들어가는 것이다.[106] 이를 말하기 위해 파스테르나크는 위의 인용문에서 '예술은 나타나기는 하지만, 요지경 속으로, 은둔생활 속으로 가라앉아야 한다.(Оно показывается, а оно должно тонуть в райке, в безвестности,…)'라고 말한다. 이 문장에서 시적 자아 자신을 숨기는 것이 당위라면, 나타나는 것은 동사 현재형으로 쓰여 자연스러운 일인 것처럼 제시된다. 이제 문제가 되는 것은 예술이 어떻게 말로 나타나는가 하는 것이다. 스펀지(губка)는 입술(губа)이라는 단어에 지소형 어미가 붙은 것처럼 보여 결국 이 예술은 말로서 나타나리라는 것을 예견케 한다. 지금까지 살펴본 사물의 질을 마시는 시적 자아는 스펀지였다. 다음 절에서 살펴볼 것은 스펀지의 변형체인 입술로부터 나오는 목소리, 마시는 행위의 결과로서의 목소리이다.

---

105) 시집 『장벽을 넘어서』에 수록된 연작「봄(Весна)」의 1번시 3연의 다음 구절에서도 스펀지의 모티프가 나온다. "시여! 너는 빨판 달린 그리스산 스펀지가/ 되어라, 그리고...(Поэзия! Греческой губкой в присосках/Будь ты, и..."(1, 81)

106) 파스테르나크의 마지막 시집 『날이 맑아 올 때(Когда разгуляется)』(1961)에 수록된 시 「유명해지는 것은 아름답지 않다(Быть знаменитым не красиво」에서도 이러한 태도가 나타난다.

## 4.2. 목소리의 존재 방식

파스테르나크의 초기 시에서 '입술'은 자주 나오는 말 중 하나다. 예를 들면, '전율하는 피아노는 입술에서 거품을 닦아내고(Рояль дрожащий пену с губ оближе.)[107] '스핑크스의 입술에는 - 안개의/짠맛이(На сфинксовых губах - соленый вкус/туманностей.)'[108] 있기도 하다. 그리고 인간의 입술도 종종 나온다. 앞에서 살펴본 시 「울려퍼지는 마름모」에서는 '나의 투덜대는 입술(Моих возропотавших губ)'이 나온다. 시 「주제」에서는 흑인을 선조로 둔 푸쉬킨의 평평한 입술(плоскогубого хамита)[109]도 언급된다. 다음 인용되는 시에서도 시적 자아는 입술을 비롯한 감각기관들이 되고자 한다. 이 시는 시집 『주제와 변주』에 수록된 연작 「결별」의 두 번째 시(1919)다.

О стыд, ты в тягость мне! О совесть, в этом раннем
Разрыве столько грез, настойчивых еще!
Когда бы, человек, – я был пустым собраньем
Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щек!
Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку,
По крепости тоски, по юности ее
Я б уступил им всем, я б их повел в атаку,
Я б штурмовал тебя, позорище мое!
(1, 195)

오 수치심이여, 너는 내게 부담이 되는구나! 오 양심이여, 이 이른
결별에는 얼마나 많은 헛소리들, 그것도 아주 고집 센 헛소리들이 있는지!
만약에 인간, 그러니까 내가
관자놀이들, 입술들, 눈들, 손바닥들, 어깨들, 뺨들의 텅 빈 집합이었다면!
그렇다면 시구들의 휘파람에 따라, 그들의 외침에 따라, 신호에 따라
슬픔의 강도에 따라, 그 젊음에 따라

107) 시집 『주제와 변주』, 연작 「결별(Разрыв)」 중 9번, 1연 1행
108) 같은 시집. 연작 「변주들이 있는 주제(Тема с вариациями)」중 시 「주제(Тема)」3연 2, 3행
109) 같은 시집, 같은 연작, 같은 시 1연 1연 6행

나는 그들에게 모든 것을 내어놓았을 테고, 나는 그들을 공격전선으로 몰아,
나는 너를 습격했을 테다, 나의 치욕이여!

텅 빈 감각기관들이 되기를 바라는 이 시의 시적 자아[110]는 소논문 「상징주의와 불멸」에 나왔던 '질들을 위한 조건으로서의 시인'이라는 테제에 부합한다. 연인과 이별한 시적 자아는 시를 쓴답시고 헛소리만 늘어놓고 있는 자신을 부끄럽게 여긴다. 그는 자신의 고유한 '말'을 내뱉었지만 그것은 스스로를 더 추하게 만들 뿐이다. 그래서 그는 자신의 내부를 깨끗이 비우고 외부의 자극들을 수용하기만 하는 감각기관들이 되고자 하는 것이다. 이 감각기관들에는 옛 연인과 접촉했던 기억들이 남아있다. 시적 자아는 이 감각기관들이 모은 외부의 자극들로만 시를 멋지게 써서 헛소리하게 하는 이별 후의 수치심을 몰아내고자 한다. 이 때, 열거되는 감각기관들 중에서 입술은 특별한 위치를 차지한다. 입술(губ)에 들어있는 소리 'б'는 이 시에서 가장 자주 반복되는 소리이기 때문이다.(Когда бы, я был, Тогда б, Я б...) 이 말들은 모두 가정법으로 쓰였다. 시적 자아의 입술에서 나온 이 말들은 현실의 사건으로 이어지지 않은 채, 오로지 말로만 존재하여 결코 입술에서 벗어나지 못한다.[111] 여기에 가정법의 소사(бы)와 입술(губ)의 밀접한 관계가 존재한다. 발화자가 자신의 말대로 실행해야 말은 다른 신체들을 통해 현실화될 것이다. 그러나 아쉬움이 담겨있는 이 가정법의 문장들은 감각들을 함유한 채 순수하게 말로만 남아있다.

행위로 나아가지 못하고 발화로만 남아 입술에 걸려 있는 '말'보다 더욱 적극적인 것은 바로 행위와 사물을 창조하는 말이다. 다음에 인용되는 시는 시집 『장벽을 넘어서』(1917)에 처음 수록된 것으로서 '창조하는 말'에 대

110) 츠베타예바(1988:331)는 "파스테르나크 - 그는 온전히 활짝 열어젖힌 채로 있다. 눈, 콧구멍, 귀, 입술, 손 등을.(Пастернак-это сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки.)"

111) 만델쉬탐은 1922/23년에 쓴 파스테르나크에 대한 평에서 파스테르나크의 시는 "목의 특별한 생리학적 구조의 직접적인 흔적(прямое следствие особого физиологического устройства горла)"이며, "파스테르나크의 시를 읽으면 목을 청소할 수 있고, 호흡을 강화할 수 있으며, 폐를 재생시킬 수 있다.(Стихи Пастернака почитать-горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие.)"라고 말한다. О. Мандельштам(1993), *Собрание сочинений в четырех томах*, т.2, М.:АРТ-бЕЗНЕС, С.302 파스테르나크의 시와 발성기관의 밀접한 관계에 대한 만델쉬탐의 강조는 파스테르나크의 시가 사태를 지향하기보다 발화의 차원에 머물러 있음을 보여준다.

해서 이야기하고 있다.

| | |
|---|---|
| Не как люди, не еженедельно, | 사람들과는 다르게, 매주는 아니고, |
| Не всегда, в столетье раза два | 항상도 아니고, 백년에 두 번쯤 |
| Я молил тебя: членораздельно | 나는 너에게 기도했다: 또박또박 |
| Повтори творящие слова. | 창조하는 말들을 반복해다오. |
| | |
| И тебе ж невыносимы смеси | 너도 계시들과 인간의 부자유가 |
| Откровений и людских неволь. | 뒤섞인 것은 참을 수가 없다. |
| Как же хочешь ты, чтоб я был весел? | 내가 기쁘려면, 너는 어떡하면 좋겠느냐? |
| С чем бы стал ты есть земную соль? | 너는 무엇과 함께 땅의 소금을 먹겠느냐? |

(1, 74)

1915년에 쓰인 이 시의 시적 자아는 자신과 사람들을 구분한다. 사람들은 매주 한 번씩, 또는 평소에도 '너'에게 기도한다. 즉, 그들은 일주일에 한 번 교회에 가서 예배를 보거나 평소에도 입버릇처럼 기도문을 외운다. 그래서 이 시의 '너'는 바로 신이라는 것이 밝혀진다. 기도문을 입에 달고 사는 사람들과 다르게 시적 자아는 기도를 '백 년에 두 번쯤' 한다고 말한다. 또, 그는 신을 '너(тебя)'라고 소문자로 부르므로 그의 신에 대한 태도는 그다지 경건하지 않다. 그가 신에게 아주 가끔 바라는 것은 '또박또박 창조하는 말들을 반복'해 달라는 것이다. 이 구절은 창세기와 요한복음서의 첫 구절을 떠올리게 한다.

> 하느님께서 말씀하시기를 "빛이 생겨라." 하시자 빛이 생겼다.
> 하느님께서 보시니 그 빛이 좋았다. 하느님께서는 빛과 어둠을 가르시어,
> 빛을 낮이라 부르시고 어둠을 밤이라 부르셨다. 저녁이 되고 아침이 되니 첫날이 지났다.
> 하느님께서 말씀하셨다. "물 한가운데에 궁창이 생겨, 물과 물 사이를 갈라놓아라." 112)
>
> 한 처음에 말씀이 계셨다. 말씀은 하느님과 함께 계셨는데 말씀은 하느님이셨다.

112) 창세기 1장 3 - 6절(『성경』, 주교회의 성서위원회, 한국천주교중앙협의회, 2005)

그분께서는 한처음에 하느님과 함께 계셨다.
모든 것이 그분을 통하여 생겨났고 그분 없이 생겨난 것은 하나도 없다.[113]

신의 한 마디 한 마디에 따라 카오스였던 세계는 분절(членораздельно)되고 사물들이 탄생한다. 이러한 종류의 말은 행위, 사건에 직결되어 있는 것이다. 가다머는 서구 사상사에서 '언어'개념이 어떻게 형성되었는지 설명하면서 다음과 같이 말한다. "말씀의 의미는 그 말씀을 고지하는 사건과 분리될 수 없다. **오히려 신의 말씀이 사건의 성격을 띤다는 사실이야말로 말씀의 의미 자체를 구성하는 요소이다.**(강조-가다머) 그것은 마치 저주의 말이 누군가를 겨냥하여 누군가의 입에서 발설되는 것과 분리될 수 없는 것과 마찬가지다. 우리가 그러한 저주의 말에서 알아듣는 것은 그 내용의 추상적, 논리적 의미가 아니라 그 말을 통해 실제 사건으로 벌어지는 저주인 것이다."[114]

말에 의한 행위와 사물의 탄생은 로트만이 지적한 러시아적 삶의 유형인 '책에 따라 살기'와도 연관 지어 생각해 볼 수 있다. 그에 따르면 중세 러시아정교의 '말'(슬로보)에 대한 경건한 태도는 18세기 러시아의 서구화 이후, 삶을 지도하는 문학텍스트라는 관념으로 이어졌다. 그리고 러시아의 이러한 전통은 20세기 초 상징주의자들의 '삶-창조', 미래주의자들의 '삶-건설'로서의 예술 개념에까지 이르렀다.[115] 텍스트가 함의하는 것이 현실에서 실천되어야 한다는 이러한 태도는 현실을 바꾸기 위해서는 텍스트를 먼저 바꾸면 된다는 생각으로 전이된 것이다. 이러한 생각은 안드레이 벨르이의 「말의 마법」에서도 나타난다. "창조적 말은 육화된 말이다.(말-육)(Творческое слово есть воплощенное слово.(Слово-плоть))"[116] 또, 벨르이는 말이 먼저 있어야 "발화의 논리적 분절성이 완성된다.(совершенствуется логическая членораздельность речь)"라고 말한다.[117] 그에게 말은 분절적 개념과 사태를 낳는 규준이 된다.

---

113) 요한복음서 1장 1 - 3절
114) 한스 게오르크 가다머(2012), 『진리와 방법』, 제 2권, 임홍배 옮김, 문학동네, 363쪽
115) 김수환(2005), 「"책에 따라 살기": 러시아적 문화 유형의 매혹과 위험」, 『러시아연구』, 제 15호, 제 1권, 40 - 47쪽 참고.
116) 벨르이(1994:231)
117) 같은 곳, 226쪽

말의 이러한 권위는 로세프(А. Лосев)가 『이름의 철학(Философия имени)』(1927)에서 제시한 로고스(logos)의 특성, 즉 대상을 보는 능력(способ видеть предмет), 법칙(закон), 원칙(принцип)[118]과 유사하다. 그는 에이도스(eidos)와 로고스를 구분하면서, 전자는 분절되지 않는 의미(смысл) 그 자체, 전체의 살아있는 그림(живая картинность целого)이며, 후자는 에이도스를 인식할 수 있게 분절하는 형식이라고 본다. 이렇게 볼 때, 안드레이 벨르이는 말의 로고스적 특성을 강조하여 말의 형식 조작을 통해 새로운 내용을 창조하려고 한다. 파스테르나크의 시에서 나온 단어 '분절적으로(членораздельно)'는 벨르이가 제시한 '논리적 분절성(логическая членораздельность)'를 떠올리게 한다. 그런데 2연에서 시적 자아가 보기에, 창조자인 신은 자신의 목소리로 인간에게 계시를 주었으나 인간의 어쩔 수 없는 부자유 때문에 그것을 실현하지 못함을 못마땅하게 생각한다. 필멸하는 인간의 부자유 때문에 신의 말씀이자 원칙인 로고스, 즉 계시들은 지상에서 창조를 그대로 이루지 못한다. '너에게조차도(И тебе ж)'라는 말은 시적 자아 역시 말씀이 땅에서 실현되지 못함을 안타깝게 여기고 있음을 보여준다.[119]

시적 자아의 안타까움은 신에 대한 항의로 이어진다. 그는 신에게 자신을 어떻게 기쁘게 할 것인지 묻는다. 신이 인간을 기쁘게 해주어야 한다는 그의 요구는 매우 당돌하다. 그의 불만은 신이 인간에게 계시와 부자유를 함께 주었으면서 인간의 상황을 못마땅하게 생각한다는 데에 있다. 그래서 시적 자아는 차라리 원칙으로서의 말씀이 아니라 지상의 기쁨을 누리고자 한다. 2연 4행의 '지상(земную)'이라는 말은 신 앞에서 당당한 인간의 태도를 보여준다. 시 「에덴」에서 아담이 맨발로 흙을 쥐었듯이 이 시의 시적 자아에게도 지상의 삶은 떳떳하다. 그래서 '부자유(неволь)', '기쁘다(весел)', '소금(соль)'은 각운을 이룬다. 이 지상의 기쁨을 만끽하기 위해서는 지상의 모든 사물들을 받아들여야 한다. 시적 자아는 이데아가 거처하는 천상이 아니라 절대적인 자유는 없지만 이미 창조된 사물들이 펼쳐져 있는 지상을 추구한다.

---

118) А. Лосев(1993), "Философия имени", *Бытие. Имя. Космос.*, М.: 《Мысль》, С. 703-710

119) 이바노프(1999:90)는 이 드문 기도를 두고 파스테르나크가 예술가-초인, 예술가-창조자의 관념을 주장하고 있다고 말한다. 이러한 지적은 이 시의 1연 전체와 2연 1행에 대해서는 적절하다. 그러나 2연 2-4행은 애매한 어조와 각운 때문에 다른 해석을 낳게 한다.

이 때, ‘창조하는 말’은 이제 쓸모없는 것이 된다.[120] 세계를 창조하는 신의 목소리는 이미 최초의 일회적인 사건으로 끝나버렸으며 그 결과인 창조물들이 세계를 가득 채우고 있다. 창조주는 세계를 창조하고 이미 저 높은 곳으로 모습을 감추었고 시적 자아는 자신의 질문에 창조주가 대답하리라는 희망을 가지지도 않는다. 창조주가 응답하리라는 가능성은 2연 3, 4행의 가정법으로 더욱 희박해진다. 시집 『장벽을 넘어서』(1929)에서는 '창조하는 말(logos)'에 대한 회의를 품고 있는 이 시 바로 다음에 로고스의 철자를 재조합한 아나그램인 ‘목소리(golos)’를 주제로 하는 시가 수록되어 있다. 다음은 시 「풀려난 목소리(Раскованный голос)」(1929)[121]의 전문이다.

| | |
|---|---|
| Раскованный голос | 풀려난 목소리 |
| | |
| В шалящую полночью площадь, | 한밤에 장난치는 광장 속으로, |
| В сплошавшую белую бездну | 방심한 하얀 심연 속으로 |
| Незримому ими — «Извозчик!» | 그들에게 보이지 않는 이는 - “마부!”를 |
| Низринуть с подъезда. С подъезда | 현관으로부터 떨어뜨리기. 현관으로부터 |
| | |
| Столкнуть в воспаленную полночь | 염증 생긴 한밤 속으로 밀어젖히기 |

120) 클링크는 파스테르나크의 초기 산문 습작 중에서 안드레이 벨르이의 주장과 일치하는 부분을 제시하며 파스테르나크가 벨르이의 상징주의적 언어관을 받아들이고 있다고 주장한다. (О. Клинг(2002), “Борис Пастернак и символизм”, *Вопросы литературы*, № 2, С. 39) 그러나 로트만(1996:707)은 파스테르나크의 시 세계를 구성하는 의미의 중심은 결코 상징이 아니며 이에 대한 몰이해가 파스테르나크의 초기 창작을 상징주의로 설명한다고 비판한다. 로트만에 따르면, 파스테르나크는 보고 느껴진 세계, 즉 감각의 진실(истина чувств)을 추구하며 말로 구성된 세계는 구문의 거짓(лжи фраз)일 뿐이다. 그리고 세다코바(1999:73-75)의 다음과 같은 지적도 참고할 만 하다. “파스테르나크는 카오스에 질서를 부여하는 데미우르고스의 역할은 시인의 소명이 아니며 코스모스는 이미 존재하여 절대적인 새로움 속에서 등장한다고 말한다. 신은 이미 이 세계를 창조하였기 때문에 이 세계는 카오스가 아니다. 그래서 파스테르나크에게 중요한 것은 코스모스로서의 세계에 대한 원초적인 비전이다.”

121) 졸코프스키(2011:276)에 따르면, 연구자들은 이 시에 별로 관심을 가지지 않았지만 파스테르나크의 친구인 록스는 이 시를 시집 『장벽을 넘어서』의 강령이 되는 작품으로 평했다고 한다.

| | |
|---|---|
| И слышать сквозь темные спаи | 그리고 그 입맞춤들의 어두운 |
| Ее поцелуев — «На помощь!» | 납땜들 틈새로 듣기 - “도와주세요!” |
| Мой голос зовет, утопая. | 나의 목소리가 가라앉으면서 부른다. |
| | |
| И видеть, как в единоборстве | 그리고 류트 중에서 가장 잔인한, |
| С метелью, с лютейшей из лютен, | 눈보라와 어떻게 결투하는지 보기, |
| Он — этот мой голос — на черствой | 그는 - 이 나의 목소리는 - 차가운 |
| Узде выплывает из мути... | 굴레를 타고 흐린 침전물로부터 헤엄쳐 나온다. |

(1, 75)

앞에서 본 시에서는 시적 자아가 신의 창조하는 목소리를 불러내려 했다. 반면, 이 시 「풀려난 목소리」에서는 목소리 자체가 묘사의 중심에 놓인다.[122] 이 시의 상황은 한 밤 길거리에서 시적 자아가 현관에 서서 마차를 타기 위해 ‘마부!’라고 외치는 것이다. 그러나 ‘떨어뜨리기’라는 특정한 인칭을 갖지 않는 동사원형과 직접 인용된 ‘마부!’라는 외침 때문에 이 목소리가 누구의 것인지 1연에서는 알 수 없다. 이 목소리는 그저 현관에서 광장들로 굴러 떨어진다. 목소리가 떨어졌는지, 떨어질 것인지, 떨어지고 있는지는 알 수 없다. 행위의 시제가 배제된 채, 목소리의 ‘떨어지다’라는 의미만 남아 있다. 이 동사원형 역시 결코 행위를 실현시키거나 묘사하는 역할을 하지 않는 순수한 말 그 자체인 것이다.[123]

목소리가 떨어지는 한 밤의 광장은 살아 움직이며 장난치고(шалящую) 있다. 그리고 무엇인지 알 수 없는 심연 역시 활물화되어 마음을 놓은 것(сплошавшую)으로 표현된다. 시적 자아의 목소리는 치밀하게 계획된 공간이 아니라 까불거리고 덤벙대는 공간으로 울려 퍼지는 것이다. 그리고 광장의 수평적이고 표면적인 공간과 심연의 수직적이고 깊이 있는 공간은 목소리의 향방을 알 수 없게 만든다. 또, 밤의 어두움이 환기하는 검은색과

---

122) 졸코프스키(2011:275)는 이 시에서 목소리는 해방의 객체라고 말한다. 그리고 그는 이 시가 쓰였을 당시에는 ‘раскованный’라는 단어가 오늘날처럼 ‘자유롭게 풀려난’을 뜻하지 않고 동사 ‘расковывать’(죄수의 쇠사슬이나 말의 편자를 풀다)의 분사로만 쓰였다고 말한다. 그래서 파스테르나크의 이 시에서는 ‘말[馬]’의 맥락이 존재하는 것이다.

123) 필로노프 고베(1983:189)는 시 「영혼의 정의」를 분석하면서 '날아가 떨어지기'라는 동사부정법은 떨어지기라는 사건을 그 어떤 문법적 관계로부터도 자유로운 동사적 본질로 표현한다고 말한다.

심연의 하얀색은 서로 대비되는데 시적 자아의 목소리는 이 색깔에 포섭되지 않고 미끄러져 나간다. 두운을 이루는 '보이지 않는(незримому)'이라는 말과 '떨어뜨리기(низринуть)'라는 말은 인식되지 않고 무언가로부터 탈구되는 목소리의 특성을 강조한다. 그리고 1연 4행에서 '현관으로부터'라는 말이 두 번 반복된다. 첫 번째 것은 문장의 마지막에 있고, 두 번째 것은 문장의 처음에 있어서 하나의 말이 문장의 위치에 따라 어조(интонация)를 다양하게 가질 수 있음을 보여준다. 즉, 하나의 말은 고정되고 독립된 특성을 갖지(членораздельно) 않고 현행화의 조건에 따라 계속 변할 수 있는 것이다. 그래서 목소리는 하얀색과 검은색, 수평과 수직이라는 특정한 지점들 사이에서 동요할 수 있다.

2연 3행까지는 1연의 구조가 계속 이어진다. '떨어뜨리기(низринуть)'라는 동사 대신 유사한 뜻의 '밀어젖히기(столкнуть)'가 나온다. 그런데 이 행위는 1연의 광장이나 심연 같은 공간이 아니라 '한밤(полночь)'이라는 시간으로 향한다. 한밤이라는 시간적 배경은 '염증 생긴(воспоренную)' 것으로 표현되어 보이지 않는 시간에 시각적 특성을 부여한다. 한밤이 염증이라는 시각적 특성을 가질 수 있었던 까닭은 바로 두 말의 음성적 유사성에 있다. 이 소리의 중요성은 2행의 첫 부분에 나오는 동사원형 '듣기(слышать)'로 강조된다. 의도적인 듣기(слушать)와 구분되는 이 '듣기'는 우연치 않게 소리를 듣게 됨을 뜻한다. 즉, 한밤과 염증이라는 단어의 유사한 소리들이 만드는 조합은 억지로 귀 기울여 듣는 것이 아니라 그저 들리는 것이다.

그리고 '듣기'라는 동사원형 다음에는 목적어가 나오지 않고 그 목적어가 될 법한 무언가가 놓여 있는 상황만 제시된다. 그런데 그 무언가는 '그녀의 입맞춤들의 어두운 납땜들(темные спаи ее поцелуев)' 틈새에 있어서 그 무언가를 듣기란 쉽지 않아 보인다. 그 무언가가 끼여 있는 틈새를 제시하여 그 무언가를 가리킨다는 점에서 이 문장은 환유를 사용한다. 그래서 그 무언가를 추론하기 위해서는 그와 인접하고 있는 것을 보아야 한다. '염증 생긴 한밤'이라는 두 개념의 어색한 결합[124]은 그 의미를 어둡게 만들며 해석의 가능성을 막는 납땜이다. 말의 통상적인 해석을 어렵게 하는 이 결합, 즉 납땜들 사이에서 추출되는 것은 '밤'의 새로운 차원이며 두 단어가 공통적으로 지니는 'полн'이라는 소리는 이 결합을 통해 밤이 보다 더 감각적이고 충만

124) 틔냐노프(1985:567)는 논문 「간격」에서 파스테르나크의 '우연적인' 어휘('случайный' словарь), '기괴한('чудовищный' синтаксис)' 통사야말로 시의 열쇠라고 말한다.

한 의미를 지니게 되었음을 가리킨다.[125)]

2연 2행과 3행의 처음에서 ‘염증 생긴’이라는 말과 ‘한밤’이라는 말은 서로 입맞춤하여 끈끈한 관계를 맺고 있다. 그런데 3행의 마지막 단어 ‘도와주세요.’라는 목소리는 어두운 밤에 괴한의 습격을 받은 누군가의 것처럼 들리며 시상의 전개에서 갑작스러운 효과를 준다. 이 ‘도와주세요.(На помощь)’라는 말은 1행의 ‘한밤(полночь)’과 각운을 이룬다. 즉, ‘полночь’라는 소리는 ‘воспаленную’라는 소리와 ‘помощь’라는 소리로 파생되며 세 가지 말은 일종의 소리 연합을 이루고 있다. 이 때, 4행에서 직접적으로 제시된 ‘나의 목소리’는 그 독자성을 잃고 소리의 연합으로 가라앉고 있다. 이 소리의 연합의 중심에는 ‘한밤’이 있고 한밤이 환기하는 어둠은 개체들을 구별하지 못하게 한다. ‘나의 목소리’는 그 개성을 잃지 않으려고 도움을 요청하지만 그 말 역시 다른 말인 ‘한밤’에서 비롯된 소리를 갖는다. 시 「사람들과 다르게」에서 요소들을 구분하며 창조하는 말과는 다르게 ‘나의 목소리’는 다른 것들로부터 소리를 빌려온다.

‘나의 목소리’가 살아남기 위해 고군분투하는 장면은 3연에서 이어진다. ‘나의 목소리’가 구분되기 위해서 맞서 싸워야 할 상대는 바로 ‘눈보라’, 즉 자연이다. 시적 자아는 이 결투의 장면을 ‘보기(видеть)’라는 동사부정법으로 표현해서 이 상황이 과거의 것도, 미래의 것도, 현재의 것도 아니라는 점을 강조한다. 이 ‘보기’ 역시 의도적으로 ‘보기(смотреть)’와 달리 주체의 고의적인 행동이 아니며 저절로 보이는 것이다. 특정한 시간과 특정한 주체 없이 본다는 행위만 남아있다. 이 개성 없음과 애매함은 3연 2행의 명사 수식 구조에서도 나타난다. ‘류트 중에서 가장 잔인한 눈보라와(с метелью, с лютейшей из лютен)’에서 ‘가장 잔인한’이라는 수식어가 수식되는 명사의 성, 수, 격에 따라 ‘눈보라’를 수식하고 있음을 짐작할 수 있지만, 전치사 ‘с’가 중간에 끼어 있어 둘이 동격인지는 애매하다. 이 문장을 애매하게 만드는 것은 바로 반복되는 전치사 ‘с’의 소리다. ‘лю’와 ‘с’가 반복되면서 일으키는 소리의 효과를 위해 전치사가 끼워 넣어진 것이다. 그럼에도

125) 로트만(1996:709)은 파스테르나크가 일상적인 언어 결합을 거부하는 것은 경험(эмпирия)으로부터 멀어지려는 것이 아니라 오히려 경험으로 다가가려는 움직임이라고 설명한다. 로트만에 따르면, 바로 이 점 때문에 파스테르나크는 사실(факт)을 심오한 의미의 외피로 파악한 상징주의, 그리고 현실적으로 주어진 언어 의식과 현실 자체를 동일시한 아크메이즘과 대립한다.

문장의 의미는 소리를 목적으로 삽입된 전치사에 의해 완전히 파괴되지 않고 애매한 상태로 계속 존재한다.

세차게 휘몰아치는 눈보라 틈새에서도 '나의 목소리'는 간신히 말의 굴레를 타고 소리들의 혼돈스러운 결합으로부터 빠져 나온다. '그는-이 나의 목소리는(Он - этот мой голос)'이라는 시적 자아의 발언은 자신의 목소리를 대상화한다. 그는 자신의 목소리로 말을 하면서 동시에 그 목소리에 대해 성찰하는 태도를 취한다. '나의 목소리'는 '나'에게서 비롯된다고 해서 결코 온전히 '나'의 것이 아니다. '나의 목소리'는 일단 입 밖에 나온 순간 수많은 소리들이 뒤섞여 있는 침전물(муть) 속으로 빠져 든다. 그리고 특정한 계기, 즉 '굴레(узда)'를 통해 표면으로 떠오른다. 이 시의 제목 'раскованный голос'는 침전물의 제약으로부터 목소리가 풀려남을 뜻하지만 아이러니하게도 '나의 목소리'는 다시 굴레에 의지할 수밖에 없다. 그렇다면 목소리가 타고 떠나는 굴레는 무엇을 뜻하는 것일까? 목소리와 굴레의 밀접한 관계는 시집 『주제와 변주』에 수록된 연작 「변주들이 있는 주제」(1918) 중 6번시의 1연에서도 나타난다.

| | |
|---|---|
| В степи охладевал закат, | 초원에서 노을은 식었다, |
| И вслушивался в звон уздечек, | 그리고 밤처럼, 몽상에 빠진 대장장이는 |
| В акцент звонков и языка | 굴레들의 소리를, 작은 종들과 |
| Мечтательный, как ночь, кузнечик. | 혀의 억양에 귀 기울였다. |
| (1, 188) | |

이 시에서 나오는 노을과 대장장이의 이미지는 시 「나는 삶의 목적을」에서도 나온바 있다. 날들은 대장장이의 풀무에 비유되었고 노을은 사방으로 넘쳐흐르면서 시간의 변화가 모든 사물을 덮친다는 것이 이야기되었다. 그리고 이 시에서 노을은 쉭쉭거리며 끓는 쇳물로 표현되었다. 한편, 시「초원에서 노을」에서는 이 쇳물이 식고 난 뒤의 상황을 보여준다. 대장장이인 밤은 낮이라는 풀무를 이용하여 노을이라는 쇳물을 만들어 낸다. 그는 그것을 주물틀에 넣어 도구가 될 뜨거운 쇳덩이를 식힌다. 이 식어가는 쇳덩이를 두드리는 소리는 말이 달려가는 소리를 연상시킨다. 초저녁도, 깊은 밤도 아닌 이 시간에 몽상가 대장장이는 말 타고 가는 어떤 이가 말을 몰며 혀를 차는 소리와 말의 굴레에 달린 종소리를 듣는다. 달려가는 말의 움직임은 시 「나

의 누이-삶」의 기차를 떠올리게 하며 흘러가는 시간을 암시한다. 시간의 변화를 관조하고 있는 몽상가 대장장이는 시간의 흐름에 따라 사물들이 변화하고 있는 소리를 듣고 있는 것이다.

이 때, 대장장이가 듣는 소리는 우선 굴레들의 소리로 제시된다. 소리를 의미하는 또 다른 단어 'звук'대신 'звон'을 쓴 까닭은 그 다음에 나오는 소리 'уздечек'과의 충돌을 피하려는 데에 있을 수도 있고, 'звон'에는 비음이 들어 있어 그 소리의 울림이 크다는 데 있을 수도 있다. 또, 3행에 나오는 작은 종들(звонки)로 이어지기 위해서 'звон'을 썼을 수도 있다. 이 굴레 전체가 내는 소리는 굴레에 달려 있는 작은 종들의 소리로 이어진다. 굴레라는 전체에 속한 부분인 작은 종들의 소리는 '억양'으로 표현된다. 같은 소리를 다양하게 변주시킨 것이 억양이다. '혀'라는 신체기관은 말 탄 사람의 것일 수도 있지만 작은 종들이 구체적인 억양을 지니고 있음을 보여준다. 그리고 말 탄 사람의 혀와 작은 종들의 소리가 함께 억양을 만들어 낼 수도 있다. 하나의 큰 소리에서 그 소리들을 구성하는 억양으로 파고드는 태도는 시 「창작의 정의」에서 사물을 구성하는 요소들을 끝까지 세분해 들어가는 집요함, 그리고 시 「영혼」에서 돌멩이와 먼지들 속에서 뛰놀고 있는 영혼을 살펴보는 세심함의 발로다. 또, 이것은 테마인 하나의 소리를 다양한 억양으로 변주한다는 시집의 제목 '주제와 변주'를 시를 통해 실천하는 모습이다.

시 「풀려난 목소리」와 시 「초원에서 노을」에서 목소리가 타고 있는 굴레는 결코 혼자서 소리를 낼 수 없다. 우선 굴레를 맬 말이 있어야 하고, 굴레의 고삐를 잡고 조종할 기수가 있어야 한다. 달리는 말의 이미지가 시간의 움직임을 환기한다고 할 때, 목소리가 타고 있는 굴레는 시간을 타는 것이다. 그리고 이 굴레를 잡고 있는 누군가는 이 목소리를 가리켜 '나의 목소리'라고 말할 수 있는 시적 자아다. 시적 자아와 목소리를 이어주는 굴레는 바로 '나의(мой)'라는 소유대명사이다. 그는 목소리가 공기의 파동 결과로 생겨난 물리적인 소리로 그치는 것을 이 대명사를 통해 간신히 막아낸다. 계속 지나가고 있는 시간의 흐름 속에서 이 목소리가 공기 중 입자들의 충돌 속에서 사라지는 것을 막고, 눈보라의 광포한 소리에 덮이지 않게 하는 일은 결코 쉽지 않다. 그렇다고 달리는 말로서의 시간이 맞부딪히는 공기들이 없다면 소리는 울려 퍼질 수 없기 때문에 자연을 없앨 수도 없다. 말 탄 기수로서의 시적 자아의 목소리는 시간의 자연을 온몸으로 받아내면서 이 자연을 꼭 잡고 얹혀있어야 존재할 수 있다. 시인의 목소리는 가장 최소한의 존

재인 것이다.[126]

시 「숲스러운 것」에서 울창한 사투리들의 기둥(столп)인 시적 자아는 사투리들을 쥐고 있어야 하나의 목소리가 될 수 있다. 스펀지(губка)로서의 예술 역시 사물들과 질들을 머금고 있으려면 스펀지를 구성하는 섬유 조직들 간의 긴장이 있어야 한다. 두 입술(губы)도 근육의 힘이 있어야 사물의 질들을 마실 수도 있고, 목소리들을 흘려보낼 수도 있다. 이처럼 파스테르나크의 시에서 목소리가 생겨나기 위한 상황은 결코 녹록하지 않다. 목소리는 시적 자아와 사물의 질, 시간 사이에 걸쳐 셋의 압력을 견뎌내고 있는 굴레의 형태로 존재한다. 여기에 시적 자아와는 분리되어 그에게 적대적인 영혼[127]까지 목소리의 소유권을 주장하고 나서면 시인으로서의 시적 자아가 자신의 목소리를 지키는 과정은 더욱 힘겹다. 다음 인용은 파스테르나크 생전에 그 어떤 시집에도 수록되지 않았던 시 「영혼의 목소리(Голос души)」(1918)의 일부다.

| | |
|---|---|
| 2 Прочь, не трать труда, | 잠깐, 괜히 수고하지 말라, |
| Держишь, – вытащу, | 네가 붙잡는다면, – 내가 끌고 나가리 |
| Разорвешь – беда ль: | 네가 찢는다면, – 어쩌겠나: |
| Станет ниток сшить. | 실로 꿰매게 되겠지. |
| | |
| 3 Человек! Не страх? | 인간이여! 두렵지 않은가? |
| Делать нечего. | 아무 할 일이 없다. |
| Я – душа. Во прах | 나는 영혼이다. 먼지가 될 |
| Опрометчивый! | 경솔한 이여! |
| (...) | (...) |
| | |
| 5 Поражу глаза | 눈들을 나는 |

126) 졸코프스키(2011:282)는 시 「풀려난 목소리」에 나오는 보이지 않고, 말로 불릴 수 없는 주체의 특성을 강조한다. 그런데 그는 이러한 특성을 신의 것으로 돌려 1연에서 나타나지 않는 주체에게 신적인 위치를 부여하고, 동사부정법은 작가의 위격이 지니는 힘을 상승시켜 준다고 말한다. 그러나 작가의 목소리가 눈보라와 결투해야 하는 상황, 그가 '도와주세요!'라고 외쳐야 하는 상황, 그리고 연약한 굴레를 타고 떠 가는 목소리를 염두에 두면, 과연 이 목소리가 신처럼 전지전능한 것인지 납득이 가지 않는다.

127) 필로노프 고베(1983:193)

| | |
|---|---|
| Дикой мыслью я – | 거친 생각으로 놀래켜 주리라 |
| – Это я сказал! | – 이건 내가 말했다! |
| – Нет, мои слова. | – 아니, 나의 말이다. |
| | |
| 6 Головой твоей | 너의 머리만큼 |
| Ваших выше я, | 너희 것들보다 나는 더 높다 |
| Не бывавшая | 전에 있곤 하지도 않았던 |
| И не бывшая. | 전에 있지도 않았던 나는. |
| (1, 531) | |

이 시에서 말을 하고 있는 주체는 영혼이다. 영혼은 말하고 있는 자가 바로 자신이라며 인간에게 물러날 것을 요구한다. 2연에서 인간인 '너'가 붙잡고 있는 것은 구체적으로 나타나 있지 않지만 앞의 시들에 비추어 보았을 때, 그것은 인간으로서의 시적 자아의 목소리를 보장하는 굴레의 고삐일 것이다. 인간이 이 목소리의 굴레를 놓는다면 영혼이 목소리를 이끌고 나갈 것이고 인간이 이 굴레를 찢고 포기해 버린다 해도 영혼은 질들을 다시 이어 붙여 목소리로 만들 수 있다. 그래서 인간보다 우월한 위치에 있다는 자신감을 드러내는 영혼은 인간에게 이 목소리의 소유권을 포기하라고 종용한다. 인간은 죽어서 결국 먼지, 즉 사물의 질들로 돌아갈 것인데도 질들의 소리를 자신의 것으로 긁어모으겠다고 고집부리기 때문에 영혼은 인간이 경솔하다고 말한다.

5연에서는 인간의 것으로 보이는 목소리가 잠깐 스쳐 지나간다. 5연 1, 2행은 영혼이 하는 말이지만 3행은 영혼의 말에 반박하는 인간의 말이다. 그리고 여기에 다시 영혼은 인간의 말을 반박한다. 6연에서 인간은 목소리를 내지 않고 영혼의 의기양양한 자기주장만 남는다. 시 「영혼」에서 영혼은 질들을 마구 뛰어놀게 하였으며 그 질들이 움직이는 소리는 인간의 개성적인 목소리보다 훨씬 강하다. 그 예가 시 「풀려난 목소리」에 나오는 눈보라다. 인간으로서의 시적 자아가 소리를 내려다가 사물들과 질들의 소리에 깜짝 놀라 뒤로 물러나는 경우는 다음 인용되는 시에서 나타난다. 아래 인용된 시는 시집 『장벽을 넘어서』에 수록된 시 「즉흥곡(Импровизация)」(1915)의 1연이다.

| | |
|---|---|
| Я клавишей стаю кормил с руки | 나는 건반의 무리들에게 손으로 먹이를 주었다 |
| Под хлопанье крыльев, плеск и клекот. | 날갯짓 소리, 박수소리, 부리 쪼는 소리에 맞추어. |
| Я вытянул руки, я встал на носки, | 나는 손들을 빼내었고, 나는 무릎으로 일어섰고, |
| Рукав завернулся, ночь терлась о локоть. | 소매는 말려 올라갔고, 밤은 팔꿈치에 비벼댔다. |

(1, 93)

시 「나는 삶의 목적을」, 「나는 자라고 있었고」, 「숲스러운 것」 등에서처럼 이 시에서도 시적 자아 '나'는 시의 첫 번째 자리를 차지한다. 이번에 그는 자신의 목에서 나는 소리가 아니라 피아노를 연주해서 자신의 소리를 내려고 한다. 피아노의 건반은 살아있는 새끼 새들에 비유되어 있고 시적 자아는 이들을 기르는 사육사다. 그는 건반에 손을 올려 즉흥적으로 곡을 연주하고 있지만 이것은 자신의 온전한 곡이 아니다. 소리의 흐름을 이끄는 것은 건반들-새끼 새들이다. 이 새끼 새들의 생명력에 놀란 시적 자아는 결국 손을 빼내고 어쩔 줄 몰라 한다. 피아노 건반에 손을 대기만 했던 시적 자아의 모습은 굴레를 타고 떠 나가는 '나의 목소리'와 비슷하다. 만약 그가 피아노 건반에 아예 손을 대지 않았다면 소리는 생겨나지 않았을 것이다. 그러나 그가 건반에 손을 대었다고 해서 그가 연주하는 것은 아니다. 그리고 시적 자아가 '목소리'가 타고 있는 굴레를 잡지 않고 있다면 시간이 흐르는 가운데 질들의 소용돌이 속으로 목소리는 흩어지고 말 것이다. 하지만 굴레를 잡았다고 해서 그가 시간의 말을 모는 것은 아니다. 그는 그저 달리고 있는 시간의 말에 달린 굴레를 잡고 얹혀 갈 뿐이다.

이런 상황에서 무언가를 만들어내는 창조의 원칙으로서의 말 '로고스'는 불가능하다. 간신히 존재하고 있는 목소리와 입술에만 머물러 있는 가정법의 말로는 세계에게 명령을 내릴 수 없다. 세계의 흐르고 있는 질들을 입술(губы)을 통해 집어 삼키고 스펀지(губка)처럼 간신히 머금고 있는 것만이 가능하다. 그래서 로고스를 비트는 시 다음에 배치된 시에서 '풀려난 목소리'는 무언가를 창조하고 행위로 이끌어야 한다는 부역으로부터 풀려났지만, 존재하기 위해서 입술이라는 굴레를 꼭 붙잡고 있어야 함을 노래하는 것이다. 소리는 목구멍에만 머무르면 들리지 않아 말이 될 수 없기 때문에 입술이라는 표면으로 올라와야만 했다. 그리고 심연(белая бездна) 혹은 침전물(муть) 속으로 가라앉지 않기 위해 '나의 목소리'는 굴레를 잡고 표면을 떠다닌다.(выплывает) 그 목소리의 부유하는 운동의 결과는 어떤 것일까?

## 4.3. 표면에 드러나는 문자

시적 자아가 입 안에 꼭 담고 있던 질들은 목소리로도 조금씩 흘러나오지만 가시적인 형태, 즉 문자로도 배어 나온다. 시가 되기 위해 말은 소리로만 남지 않고 문자로도 기록되는 것이다. 파스테르나크는 에세이 「몇몇 입장들」에서 문자의 집합소인 책에 대해 다음과 같이 말한다.

3

Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести - и больше ничего.

Токование - забота природы о сохранении пернатых, ее вешний звон в ушах. Книга - как глутарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся.

Без нее духовный род не имел бы продолжения. Он перевелся бы. Ее не было у обезьян.

Ее писали. Она росла, набиралась ума, видала виды, - и вот она выросла и - такова. В том, что ее видно насквозь, виновата не она. Таков уклад духовной вселенной.

А недавно думали, что сцены в книге - инсценировки. Это - заблуждение. Зачем они ей? Забыли, что единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас.(4, 367)

책은 뜨겁고 연기 나는 양심의 입방체 조각이지 그 이상은 아니다.

산새가 짝을 부르며 우는 것은 깃털 달린 것들을 보존하려는 자연의 배려이며, 봄이 온다고 귀 속에서 울리는 자연의 소리다. 책은 교미장소에 있는 멧닭과 같다. 책은 자기 말만 듣다가 혼자 귀가 멀어 아무도 아무것도 듣지 못한다.

책이 없다면 정신적인 종족은 계속 이어지지 못했을 것이다. 그 종족은 아마 사라졌을지도 모른다. 책은 원숭이에게는 없었다.

사람들은 책을 썼다. 책은 성장했고, 지력을 얻었고, 종(種)들을 보았고, 책은 다 자라서 이런 모습이 되었다. 책이 속속들이 보인다는

것은 책의 잘못이 아니다. 정신적인 우주의 조직이란 그러하다.

요사이 사람들은 책 속의 장면들이 각색된 상연이라고 생각했다. 이것은 오해다. 왜 그것들이 책 속에 있는가? 사람들은 우리의 권능 속에 있는 유일한 것은 우리 안에서 울리고 있는 삶의 목소리를 왜곡하지 않는 능력임을 잊었다.

위의 인용문에 따르면 책은 입방체라는 물리적 형태와 양심이라는 정신적 측면으로 구성되어 있다. 책에 대한 이러한 서술은 소논문 「상징주의와 불멸」에서 언급된 '말은 드러남의 의미에서 뚜렷하고 감각적이며 정신적인 구성물이다(Слово – духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления.)'라는 구절과 같은 맥락으로 읽힌다. 그리고 책의 감각적, 정신적 구성요소는 깃털 달린 것들, 산새 우는 소리, 자연의 비유를 통해 설명된다. '깃털 달린 것들(пернатые)'은 종이에 문자를 써 넣는 깃털 펜을, '산새 우는 소리(токование)'는 말의 음성을 떠올리게 한다. 그리고 말의 이 두 가지 감각적 요소는 말의 정신적 요소, 즉 의미를 후세에 전달하기 위해 교미한다. 말소리와 문자를 통해 보존되는 의미를 품고 있는 책은 세대에 걸쳐 사람들에 의해 반복되어 쓰이고, 점점 우주의 많은 것들을 포함하게 된다. 그리고 책에서는 삶이 명백히 드러나 보이기(видно насквозь) 때문에 인간은 그 삶을 마음대로 각색해서는 안 된다.

이처럼 책에 묶여있는 종이의 표면에는 사물의 질들이 문자를 통해 드러나(заявление)[128] 있다. '깃털 달린 것들'의 새끼들, 즉 문자와 표면의 관계는 시 「나는 창조주의 깃털 펜에」를 떠올리게 한다. 이 시에서 깃털 펜에 달려 있는 잉크로서의 시적 자아는 아직 종이에 떨어지지 않았지만 계속 질들을 흡수해서 잉크 방울이 너무 커지면 결국 종이에 떨어질 것이다. 시 「풀려난 목소리」에서 '마부!'라는 소리를 하얀 심연(белая бездна)속으로 떨어뜨린다는 것(низринуть)은 잉크가 종이에 배어 나오게 한다는 것과 유사해 보인다. 그렇다면 이 하얀 종이의 표면은 파스테르나크의 시 속에서 어떻게 형상화되고 있을까? 정말 잉크가 종이에 떨어져서 질들이 드러나게 되는 것일까? 다음은 앞에서 부분적으로 살펴보았던 시 「나는 창조주의 깃털 펜

128) 덴느(1998:176)가 제시한 파스테르나크의 언어관에 따르면, 언어는 불확정성의 가능성을 지니기 때문에 언어의 사용 그 자체는 감추어진 것을 드러나게 하는 전이와 이행(passage)의 현상을 담지하고 있다.

에」의 3연이다.

| | |
|---|---|
| И бормочет: прерви до утра | 그리고 중얼거린다: 아침까지만 멈추어라 |
| Этих сохлых белил колебанье, | 이 바싹 마른 하얀 분가루의 떨림을, |
| Грунт убит и червив до нутра, | 토대는 살해되었고 속심까지 벌레 먹었으며, |
| Эхо чутко, как шар в кегельбане. | 메아리는 볼링장의 공처럼 예민하다. |
| (1, 218) | |

'중얼거린다(бормочет)'의 주어는 이 시의 2연 마지막 행에 나왔던 울타리(забор)다. 삶과 자연의 패러독스에 정신이 혼미해진 울타리의 상태는 주어와 동사에서 반복되는 소리 'бор'로 강조된다. 서서히 밤을 맞이하고 있는 울타리는 패러독스와 수수께끼로 가득한 삶과 자연에게 아침까지만이라도 떨림 없는 고요함을 요구한다. 표면의 하얀 분가루는 바싹 마른 상태이기 때문에 조금의 진동에도 쉽게 떤다. 그 하얀 분가루 밑에 있는 표면은 탄탄하지 않고 그 표면 아래의 심층 역시 썩을 대로 썩었다. 가장 상층에 있는 하얀 분가루 입자들이 심하게 요동치기라도 하면, 표면은 붕괴되고 그 근거 역시 와해될 것이다. 만약 어떤 소리의 파동이 날아와서 이 표면을 자극한다면 하얀 분가루 입자들은 반작용으로 메아리를 낼 것이다. 이 메아리는 매우 예민해서 조금만 건드려도 저절로 굴러가 볼링핀들을 모두 쓰러뜨리는 볼링공과도 같다. 볼링장(в кегльбане)과 떨림(колебанье)은 각운을 이루어 불안정한 상황을 심화한다.

이 표면에 깔려 있는 하얀 분가루는 하얗다는 점에서 문자가 적히게 될 종이와 유사하다. 그러나 이 시의 표면은 분가루들이 바싹 말라 있어서 매끈하지 않다. 이 거칠거칠한 표면[129]은 분가루를 물에 개어 빈틈없이 발라 말끔해진 종이나 캔버스의 표면[130]과는 다르다. 그리고 일반적인 종이는 매우

129) 서어크(1981:76)는 이 시에서 하얀 분가루가 깔린 표면은 일반적인 외양과 현실의 논리가 파괴되고, 분절되며, 왜곡되어 결국 시적 리얼리티가 들어서게 하는 창조적 세계라고 말한다.

130) 마야코프스키의 시 「당신들은 할 수 있나(Вы могли бы)」(1913)에서 시적 자아는 "나는 곧장 일상의 지도를 문질렀다/ 컵에서 물감을 쏟아내어(Я сразу смазал карту будня,/ плеснувши краску из стакана)"(마야코프스키 1978:75)라고 말한다. 그는 자신의 그림을 새로 그릴 평면을 새로 마련하는 것이다. 반면, 파스테르나크의 시적 자아는 일상의 연약한 표면을 관심대상으로 삼고 그 밑에서 무언가가 튀어나오기를 기대한다.

얇지만 이 시의 표면 밑에는 벌레가 파먹어 들어갈 만한 무언가가 있으며 소리의 파동이 부딪혔을 때 반작용을 낼 수 있을만한 두께가 있다. 벌레가 땅의 중심부까지 파먹었다는 것은 속심(нутра)이 그만큼 영양가(nutrition)가 있으며, 그곳에는 무언가가 잠재적으로 존재하고 있다는 것이다. 다만 그 심층의 구조가 파괴되었을 뿐이다. 이 시에서는 연약한 표면만 그려지고 있지만 시 「향연(Пиры)」(1928)[131]의 3, 4연에서는 시의 물리적 형태인 문자가 표면을 뚫고 나오는 모습이 나타난다.

3 Наследвенность и смерть – застольцы наших трапез.
И тихою зарей – верхи дерев горят –
В сухарнице, как мышь, копается анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд.

상속과 죽음 – 우리 식탁들의 잔치.
그리고 조용한 노을로 – 나무의 꼭대기들이 타고 있다 –
비스킷 접시 속을, 쥐처럼, 아나페스트가 파고 든다.
그리고 신데렐라는 서두르며 몸치장을 바꾼다.

3연의 단정적인 두 단어 '상속'과 '죽음'은 '정신적인 종족(духовный род)'을 보존하는 책의 역할을 보여준다. 이전 세대는 죽으면서 자신의 말들을 다음 세대에게 물려준다. 말이 전달되는 이 과정은 '우리'라는 정신적인 종족 전체의 식탁들이라는 표면에서 진행된다. 말은 이전 세대의 식탁에서 다음 세대의 식탁들로 옮겨간다. '기다란 연회용 식탁'을 의미하는 단어 'трапеза'는 말이 전달되는 정신적인 종족의 역사를 보여준다. 그리고 2행은 밤새 펼쳐진 잔치를 멈출 시각인 아침이 다가 오고 있음을 가리킨다. 간밤의 어둠 속에서 이루어진 통음난무는 아침의 햇빛을 받으면서 정리된다. 꼭대기가 타고 있는 나무들은 아침노을을 받아서 그렇게 보이기도 하겠지만 지난 밤 뜨거웠던 향연의 흔적이기도 하다. '조용한 노을로(тихою зарей)'라는 말 다음에 나오는 '나무들의 꼭대기가 타고 있다(верхи дерев горят)'라는 말은 앞뒤

131) 이 시는 1913년의 시집 『구름 속의 쌍둥이』에 「향연」이라는 제목으로 수록되었던 시를 수정하여 1929년의 시집 『장벽을 넘어』에 수록된 연작 「시작하는 나날」에 포함시킨 것이다.

로 '-'에 갇혀서 노을이라는 사태와 애매한 관계를 갖는다. 후자는 조격인 전자의 문법적인 결과이기도 하지만 전자의 상황 속에 접혀 들어 있는 또 다른 작은 상황인 것이다.

3행의 첫 단어 '비스킷 접시(сухарница)'는 연회의 이미지이기도 하지만 이 단어 속에 들어 있는 '건조한(сухой)'이라는 말은 시 「나는 창조주의 깃털 펜에」에서 나온 '바싹 마른 하얀 분가루(сохлые белилы)'를 떠올리게 한다. 그리고 비스킷은 분가루처럼 부서지기 쉽다는 점에서, 또 쥐가 휘젓고 다니면서 파먹을만한 양분이 된다는 점에서 '토대는 살해되었고 속심까지 벌레 먹었다(Грунт убит и червив до нутра)'는 구절과 공명한다. 맛있는 음식 더미 속에 쥐[132]가 기어 다닌다는 설정은 일상적인 쥐, 귀여운 쥐를 떠올리게 한다. 음식과 쥐의 조합이 일상적인 것은 치즈를 몰래 갉아먹는 쥐, '톰과 제리'에 나오는 귀여운 쥐의 이미지 때문이다. 또, 쥐는 4행에 나오는 신데렐라의 친구로서 그녀의 호박마차를 끈다는 점 역시 쥐를 친근하게 만들어준다.

그런데 쥐에 비유되는 약약강격 '아나페스트(анапест)'는 쥐의 그로테스크한 이미지를 부각시킨다. 아나페스트라는 단어는 역병, 즉 '페스트'를 그 속에 갖고 있다. 쥐는 페스트를 옮기는 주범이다. 3행에서 쥐(мышь)와 아나페스트의 페스트(пест)는 둘 다 강세를 갖는다는 점에서도 서로 밀접한 관계에 있다. 그래서 쥐와 아나페스트의 관계는 3연 1행의 죽음(смерть)으로 연결된다. 또, 음식 더미 속의 쥐라는 이미지는 푸쉬킨의 소비극 「역병 중의 향연」(1831)[133]을 떠올리게 한다. 아나페스트의 '아나(ана)'는 전원에서 펼쳐

---

132) 벤츨로바는 볼로쉰(М. Волошин)의 논문 「아폴론과 쥐(Аполоон и мышь)」(1911)에서 분석되는 푸쉬킨의 시 「잠이 오지 않는 밤에 쓰인 시(Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы)」(1830)를 파스테르나크의 시 「향연」과 비교한다. 볼로쉰에 따르면 쥐는 아폴론과 연관되며 그와 상호보완 관계에 있다. 푸쉬킨의 시구 "쥐처럼 달리는 삶(Жизнь мышья беготня)"에서 알 수 있듯 쥐는 미끄러져 가는 순간, 시간의 기호다. 벤츨로바는 쥐가 상징하는 순간성에 착안해 파스테르나크의 시구에 나오는 쥐는 현실 감각을 잃지 않게 하는 것이라고 말한다. Т. Венцлова(1997), Собеседники на пиру, Baltos Iankos, Vilnius, С. 207- 208 (http://silver-age.info/o-nekotoryx-podtekstax-pirov-pasternaka/0/, 검색일: 2012.12.2)

133) 상게서 c. 205 벤츨로바는 푸쉬킨의 소비극 「역병 중의 향연(Пир во время чумы)」에 나오는 발싱감(Вальсингам)의 노래와 파스테르나크의 이 시의 웅변적, 낭만주의적, 연극적,

지는 향연을 노래하는 아나크레온풍시와 연결되고 '페스트(пест)'는 1행의 잔치가 벌어지는 식탁들(трапез)과 각운을 이루기 때문이다. 약약강격이라는 율격을 가리키는 시 용어는 쥐가 비스킷 더미 속을 휘젓고 다니며 표면을 들썩이게 하다가 갑자기 튀어 나오는 모습과 유사하기도 하지만 향연과 역병, 쾌락과 죽음이라는 양가적인 의미를 동시에 지니고 있기도 하다. '아나페스트'라는 시어의 형식은 두 의미의 극단을 향하는 힘들이 팽팽하게 줄다리기하고 있는 장이 되는 것이다.

바스러지기 쉬운 표면을 뚫고 나오는 말은 달려가는 신데렐라의 이미지로도 연결되어 문자가 된다. 신데렐라(Золушка)는 원래 재투성이 소녀였다. 잔치가 끝나가는 시각에 신데렐라는 화려한 드레스와 장신구들을 벗고 다시 재투성이 누더기를 입는다.[134] 재(зол)가 환기하는 검은색은 종이의 표면에 남는 검은 활자를 떠올리게 한다. 온몸에 재를 뒤집어쓴 그녀는 표면에 검은 재를 흘린다. 이 때, '서두르며(спеша)'[135]라는 말은 ','를 앞뒤에 두어 강조되고 있다. 그리고 이 속도의 모티프는 4연 3행에서 '마차'의 이미지로 연결된다.

4 Полы подметены, на скатерти – ни крошки,
Как детский поцелуй, спокойно дышит стих,
И Золушка бежит – во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош, – и на своих двоих.
(1, 58)

---

고답적 어조가 비슷하다고 말한다. 그리고 그는 파스테르나크의 시에 나오는 "월하향의 쓴맛을 마신다(Пью горечь тубероз)"라는 구절과 발싱감의 노래에 나오는 "장미꽃같은 아가씨의 숨결을 마시자(И девы-розы пьем дыханье)"라는 구절이 유사하다고 지적한다.

134) 벤츨로바(1997:205)는 파스테르나크의 이 시의 3연 마지막 행이 예술은 고상할 수도, 저급할 수도 있어서 바로 "옷치장의 변화(смена наряд)"를 통해 존재함을 의미한다고 말한다. 예술은 결정론(детерминизм), 상속, 죽음의 세계에서 위험을 감수하며(риск) 우연(случайность)을 유희(игра)한다는 것이다.

135) 에렌부르크(2002:102)는 파스테르나크의 시는 매우 빠른 리듬을 갖고 있지만 그 빠른 움직임 속에서도 들판의 모든 색깔들을 구분하고, 철학적인 이야기도 하고, 사랑할 줄도 안다고 말한다. 긴즈부르크(2010:567) 역시 서정적인 시간의 부족(цейтнот), 바로 이러한 서두름이야말로 파스테르나크의 미학에, 그의 놀라운 변형을 위한 변명에 내재하는 고유한 특성이라고 말한다.

바닥들은 쓸어졌고, 카펫에는 부스러기 하나도 없고
어린 아이의 뽀뽀처럼, 시구가 가만히 숨 쉬고 있고
그리고 신데렐라는 달린다 - 마차를 타고 성공의 날들을 향해
마지막 한 푼까지 다 쥐어줬다 - 두 사람 몫으로.

이제 향연의 뒷자리는 말끔히 치워진다. 시 「나는 창조주의 깃털 펜에」의 거칠거칠한 표면으로 말들이 튀어나오고 불필요한 부스러기들은 제거된 것이다. 연작 「결별」의 두 번째 시 「오, 수치심이여」에서 시적 자아는 연인과의 이별 뒤 자신의 개성에 따라 '아직도 고집이 센 헛소리들(грез, настойчивых еще)'을 몰아내기 위해서 외부의 자극들을 받아들이기만 하는 감각기관들 그 자체가 되고자 했다. 시 「향연」에서는 이 헛소리들의 제거가 이루어져서 향연의 결과로서의 시구가 숨 쉬고 있다. 그것은 '어린 아이의 뽀뽀(детский поцелуй)'처럼 순수하며 생명을 지니고 있다. 이 시구는 요란하게 고함을 지르지 않으며 입술의 소리 없는 움직임, 즉 뽀뽀로 존재한다. 이 시의 1연에서 입술은 사물의 질들을 빨아 마셨고 4연에서 입술은 소리 없는 말, 즉 문자를 만들어 낸다. 바싹 마른 하얀 분가루가 뿌려진 표면에 입술이 닿으면 그 흔적인 입술 모양대로 남는다. 목의 성대는 소리를 만들어 내며 입술은 그 소리가 지나가는 통로의 모양을 만들어서 다양한 소리를 만든다. 이처럼 입술의 접촉은 하얀 분가루의 표면 아래에 있는 질들을 구체적으로 드러나게끔 한다. 그리고 시 「만지지 말 것」에서 금방 칠한 페인트를 온몸에 묻히는 것처럼 시적 자아의 입술은 하얀 분가루 범벅이 된다.

표면에 드러난 질들이 시구로 드러났지만 신데렐라의 움직임은 멈추지 않는다. 시구가 표면에 그 모습을 나타내기는 하지만 시 전체가 성공적인 작품으로 완결될 지는 아직 알 수 없다. 사물의 질들이 언어화되기 시작하는 순간부터 시가 완성되는 지점까지의 과정은 속기(стенография)처럼 순식간에 일어나야 한다. 이 빠른 속도를 위하여 문자를 흘리는 신데렐라는 마차를 타야만 한다. 그런데 이 '마차'는 'карета'가 아니라 떨림(дрожь)을 지니고 있는 'дрожки'이다. 이 '드로쉬키'[136]는 다른 외국어로도 소리 그대로 옮겨져 '떨

136) 러시아어 'дрожки'는 영어로는 'droshky'로, 불어로는 'drochki'로 옮겨진다. 즉, 러시아 고유의 마차인 것이다.

림'이라는 소리가 유지된다. 그리고 드로쉬키는 지붕이 없기 때문에 울퉁불퉁한 표면을 달릴 때면 그 떨림이 심해서 신데렐라의 재가 밖으로 뿌려 질 수 있다.

이 마차의 떨림은 시 「영혼의 정의」의 마지막 연 마지막 두 행을 떠올리게 한다. ('아, 죽어 없어질 부사(副詞), "여기" - / 접 붙은 떨림은 그것을 모르겠구나. Ах, наречье смертельное "здесь" -/Невдомек содроганью сращенному.') 신데렐라가 타고 있는 드로쉬키의 떨림(дрожь)과 영혼의 떨림(содроганье)은 서로 다른 단어로 쓰였지만 같은 어근을 가지고 있다. 그리고 전자는 언제나 '지금 여기'를 벗어나 달리며 후자 역시 '여기'라는 말을 모른다는 점에서 둘은 고정된 것으로부터 벗어난다. '아나페스트'의 의미가 죽음과 삶의 쾌락이라는 서로 반대되는 두 방향으로 튀어 나가면서 약약강격이라는 아나페스트의 고정된 의미로부터 벗어나듯이, 떨림은 모든 가능성을 지니고 있는 잠재적이며 불안정한 상태다. 시 「나는 창조주의 깃털 펜에」에서 나오는 하얀 분가루들의 '떨림(колебанье)'도 마찬가지다. 시적 자아는 이 떨림을 위해 자신이 가진 모든 것을, '마지막 한 푼(последний грош)'까지 다 내놓는다. 그는 오히려 그렇게 함으로써 제한적인 시적 자아의 개성을 '부스러기 하나 없이(ни крошки)' 치울 수 있다.

터덜거리며 빠른 속도로 달리는 마차가 표면을 지나가며 그 밑의 사물의 질들을 드러내는 방식은 시 「2월」(1912/1928)에서도 유사하게 전개된다. 다음은 시 「2월」의 전문이다.

| | |
|---|---|
| Февраль. Достать чернил и плакать! | 2월. 잉크를 꺼내고 울기! |
| Писать о феврале навзрыд, | 2월에 대해 목 놓아 쓰기, |
| Пока грохочущая слякоть | 아직 요란하게 울려 퍼지는 진창이 |
| Весною черною горит. | 검은 봄으로 타고 있는 동안. |
| | |
| Достать пролетку. За шесть гривен, | 2인승 무개 마차를 구할 것. 60 꼬뻬이까로, |
| Чрез благовест, чрез клик колес | 기도 종소리를 지나, 바퀴의 외침을 지나 |
| Перенестись туда, где ливень | 그곳으로 옮겨가기, 큰비가 |
| Еще шумней чернил и слез. | 잉크와 눈물보다 더 소란스러운 곳으로. |
| | |
| Где, как обугленные груши, | 테두리가 탄 배들처럼, 나무들에서 |

| | |
|---|---|
| С деревьев тысячи грачей | 갈가마귀 수천마리가 웅덩이로 떨어지고 |
| Сорвутся в лужи и обрушат | 메마른 슬픔을 눈(目)들의 바닥으로 |
| Сухую грусть на дно очей. | 몰아갈 곳으로. |
| | |
| Под ней проталины чернеют, | 그 아래에선 눈 녹은 곳이 검어지고, |
| И ветер криками изрыт, | 또, 바람은 외침들로 파헤쳐지고, |
| И чем случайней, тем вернее | 또, 우연일수록, 더욱 믿음직스럽게 |
| Слагаются стихи навзрыд. | 시구들이 목 놓아 조립된다. |

(1, 47)

'2월'이라는 말은 선언적으로 홀로 터져 나온다. '2월(февраль)'이라는 명사 다음에는 동사원형 '구하다(достать)'가, 그리고 '잉크(чернил)'라는 명사 다음에는 동사원형 '울다(плакать)'가 이어진다. '2월'은 구문 상으로는 독립적이지만 '명사-동사-명사-동사'의 연쇄적인 구조에 종속되어 있다. 그리고 '2월'과 '잉크'는 둘 다 유음(р, л)이 지배적이고 약강격을 이룬다. '구하다'와 '울다'는 모음의 구조와 동사원형 어미가 비슷하지만 전치사 'и' 때문에 '울다'의 강세가 첫 모음에 있다는 점에서 차이가 난다. 이러한 행의 구조 때문에 1행의 '2월'과 '잉크'는 서로 이어져 있으며 이 관계는 2행의 '쓰다'와 '2월'에서 변주된다. '얻다', '울다'와 자모의 위치가 비슷한 '쓰다(писать)' 다음에 '2월'이 나오고 '2월에 대하여'는 이 시의 전체 율격인 약강격에서 벗어나 강약격을 이룬다.

3, 4행에서도 '2월'과 '잉크'의 연관성은 '진창(слякоть)'과 '검은 봄(весною черною)' 때문에 계속 강조된다. '잉크'와 유사한 끈적끈적한 검은 액체인 진창은 '울려 퍼지는'이라는 수식어 때문에 소리를 기록하는 문자의 비유라고 할 수 있다. 자연현상인 진창과 이 현상의 인위적 구분인 2월, 그리고 이 현상을 문자화 하는 잉크는 서로 뒤엉켜 동시에 제시된다. 시의 '말'이 탄생할 수 있는 이러한 물리적 조건에서 시인으로서의 시적 자아는 '울고(плакать)', '목 놓아 쓰기만(писать навзрыд)' 하면 된다. 그런데 '목 놓아'라는 부사는 '울다'에 어울리는 것이다. 2행의 '쓰다'의 자리에 '울다'를 넣으면 문장은 오히려 자연스러워지고, '2월에 대해'와 함께 규칙적인 강약격 3음보를 이룬다.(Плакать о феврале) 또, 2행의 '쓰다'를 1행의 '울다'의 자리에 넣어도 문장의 흐름은 자연스러워진다.(Достать чернил и

писать) 이 둘의 위치를 바꾼 까닭은 약강격인 이 시에서 '2월'을 강약격으로 만들어 강조하려는 데 있다. 이러한 단어의 운용은 '낯설게 하기'라는 시적 기법이기도 하겠지만 '2월'이라는 사태에 초점을 모으려는 것이다.

2장에서 살펴보았듯 이 시의 2연은 질들의 세계로 가려는 시적 자아의 자기 다짐이다. 시적 자아의 관심은 사태 그 자체에 있기 때문에 1연에서 제시된 문자의 재료인 잉크도, 시적 자아의 감정 표현인 눈물도 중요하지 않다. 시 「향연」에서는 시적 자아의 동행자인 신데렐라가 드로쉬키를 타고 종이의 표면을 달렸다. 그녀의 질주는 방향을 알 수 없다. 반면, 시 「2월」에서 시적 자아는 잉크와 눈물보다도 더 강렬한 원초적인 질들의 세계를 목적지로 삼고 있다. 2연에서는 이곳에서 저곳으로 넘어가는 수평적 이동의 이미지가 강하다. 2연의 우세한 모음인 'е'는 한 행 안에서 반복되고 있으며, 60코페이카라는 저렴한 운임은 이곳과 저곳이 한 평면에 위치함을 알려준다.

반면, 3연에는 수직적 하강의 이미지가 우세하다. 시 「나는 창조주의 깃털 펜에」와 유사하게 그 곳에서는 모든 토대가 무너지고 있다.(Грунт убит) 벼락 혹은 화재에 의해 테두리가 그을렸을 배들에 비유되는 갈가마귀 떼가 동시에 웅덩이로 자살하는 장면은 파국을 떠올리게 한다. 시 「영혼의 정의」에서도 폭풍우는 배를 배나무에서 떨어지게 했으며 고향을 불태워 버린 바 있다.(Нашу родину буря сожгла.) 본 논문의 2장에서 질들의 소용돌이로 규정된 갈가마귀들(грачей)은 웅덩이의 표면에 닿을 때, 얼어붙은 수면 위에 쌓인 마른 눈(雪) 혹은 낙엽으로 보이는 '메마른 슬픔'을 안고 웅덩이의 밑바닥으로 돌진한다. '메마른(сухую)'이라는 수식어는 앞의 시들에서 나온 '바싹 마른 하얀 분가루(сохлые белилы)', '비스킷 접시(сухарница)'를 떠올리게 한다. 다만 이 시에서 건조함은 슬픔이라는 감정과 함께 하여 눈물조차 흘릴 수 없는 깊은 슬픔을 형상화한다. 2연의 눈물(слезы)은 개성적 존재자인 시적 자아의 감정이 눈물샘을 건드려 눈의 표면으로 터져 흐른 것이라면 3연의 '메마른 슬픔'은 즉 눈물샘이 닿지 않는 더 깊은 곳, 즉 '눈의 바닥(дно очей)'에 있는 것이다.

4연에서 질들의 세계는 창작의 표면과 겹쳐진다. 눈이 녹으면서 그 밑의 검은 땅이 드러나는 모습은 하얀 종이와 검은 글씨를 연상케 한다. 이 글씨는 흙이라는 질료이며 인공적인 잉크로 쓰인 것이 아니다. 또, 하얀색과 검은색의 대비를 3연의 '눈(очей)'과 연결 지어 생각해보면 눈의 흰자위와 검은

눈동자를 떠올려 볼 수도 있다. 화룡점정의 방식과는 다르게 이 시의 표면에서는 핵심인 눈동자가 저절로 드러난다. 눈동자가 기능할 수 있게 하는 모든 기관들이 들어있는 흰자위는 시적 자아가 마신 사물의 질들을 머금고 있다. 일상의 토대가 무너지고 사물들이 서로 혼융되기 시작하면 시의 표면에는 검은 눈동자가 생기고 질들의 세계를 볼 수 있게 된다. 일반적인 언어로는 포착할 수 없는 이 실재를 볼 수 있게끔 하는 것이 바로 눈동자-문자의 역할이다.

이 때, 시의 문자인 시구(詩句)는 소리를 내며, '목 놓아(навзрыд)' 생겨난다. 문자가 잠재적으로 지니고 있는 외침들(крики)은 공기의 움직임인 바람을 뚫고 울려 퍼진다. 바람은 공기 중의 온도차에 따라 생겨나는 것으로서 온도가 높은 곳에서 낮은 곳으로 분다. 이 일정한 방향은 시구의 외침들에 찢어진다.(изрыт) 이 방향없음은 4연 3행의 '우연(случайней)[137]'과 연관된다. 필연이 원인에서 결과로 향하는 직선적인 움직임을 보여준다면, 우연에는 인과관계가 없으므로 방향도 없다. 우연에는 오로지 수많은 경우들(случаи)만 존재하며 이 경우들의 무한함은 세계의 무한함을 표현해주기에 적합하므로 오히려 진실에 가깝다(вернее).[138] 수많은 말소리들의 우연한 마주침은 고심

137) 파스테르나크가 제시하는 우연과 진실의 관계를 이해하는데 후설의 본질직관 과정을 참고할 수 있다. 후설은 본질을 단번에 파악하는 것을 본질직관으로 규정한다. 이 과정은 다음과 같다. 첫째, 어떤 임의의 대상에서부터 출발하여 자유로운 상상에 의해서 임의의 방향으로 무한히 많은 모상을 만들어 가면(자유변경) 둘째, 이들 모상의 다양 전체에 걸쳐서 서로 겹치고 합치하는 것이 종합통일되어 셋째, 여기에서 이 변경 전체를 통해서 영향을 받지 않는 불변적인 일반성, 즉 본질이 가려져내서 이것을 직관에 의하여 능동적으로 포착한다. (한전숙(1998:112) 참고) 그런데 파스테르나크의 이 시에서는 '임의의 방향' 자체가 집중 받고 있을 뿐이다. 파스테르나크에게서는 후설이 주장하는 불변적인 일반성, 즉 본질을 능동적으로 포착하는 주체가 조명 받지 못한다. 임의의 방향들로 움직이는 질들 자체가 드러나는 것이 중요한 것이다.

138) 안넨스키는 시 「∞」에서 무한대는 '옆으로 뉘인 8(опрокинутое 8)'과 닮았다면서 다음과 같이 말한다. '그것은 우리가 인식 속에 지니고 있는 모든 것들/ 중에서 가장 위안이 되는 거짓이다.(Она - отраднейшая ложь /Из всех, что мы в сознаньи носим.)'(안넨스키 1990:55) 무한대를 우리의 인식 속에 하나의 문자로 확정하는 것은 어불성설이다. 무한대는 어떤 테두리 안에 가두는 순간 무한대가 아니기 때문이다. 그래서 안넨스키는 무한대를 가리키는 기호는 어디까지나 인간의 한계적인 인식을 위한 거짓이라고 말한다. 그래도 이 거짓을 통해서라도 무한대가 존재함을 인식할 수 있기 때문에 그나마 위안이 된다. 한편,

하며 결합한 듣기 좋은 소리들보다 세계의 진실을 더 잘 보여줄 수 있다. 그리고 이 우연의 메커니즘이 잘 작동하기 위해서는 벤츨로프가 지적하였듯이 움직임의 속도가 빨라야 하며 모든 위험을 감수해야 한다.[139] 그 우연한 드러남의 과정이 종이에 문자로 옮겨지면 그것이 바로 시가 된다.

지면(紙/地面)에 삶을 산발적으로 드러내 주는 것으로서의 문자는 시집 『나의 누이-삶』에 수록된 다음 전문 인용되는 시에서도 나타난다.

| | |
|---|---|
| Мой друг, ты спросишь, кто велит,<br>Чтоб жглась юродивого речь? | 나의 친구야, 너는 묻겠지, 백치의<br>말이 타오르도록 누가 명령하는지? |
| Давай ронять слова,<br>Как сад, – янтарь и цедру,<br>Рассеянно и щедро,<br>Едва, едва, едва. | 단어들을 떨어뜨리자<br>정원이 호박과 레몬껍질을 그러듯<br>아무 생각 없이 관대하게<br>겨우, 겨우, 겨우. |
| Не надо толковать,<br>Зачем так церемонно<br>Мареной и лимоном<br>Обрызнута листва. | 설명할 필요가 없다<br>잎사귀는 왜 그리도<br>장엄하게 꼭두서니와<br>레몬빛을 흩뿌리는지 |
| Кто иглы заслезил<br>И хлынул через жерди<br>На ноты, к этажерке<br>Сквозь шлюзы жалюзи. | 누가 바늘잎을 눈물 흘리게 하는지<br>그리고 긴 막대를 지나 음표들 위로,<br>창에 친 발의 가는 체 사이를 지나<br>책꽂이 쪽으로 세차게 쏟아지는지. |
| Кто коврик за дверьми<br>Рябиной иссурьмил, | 누가 문 뒤의 바닥 깔개를<br>마가목 열매로 물들였는지, |

파스테르나크는 세계의 무한함을 표현하기 위해서 필연에 따르는 방식 자체의 포기를 제안하는 것이다.

139) 벤츨로바(1997:205)가 파스테르나크의 시 「향연」을 통해 제시한 결정론의 세계에서의 위험감수, 우연, 유희로서의 예술을 떠올려볼 수 있다. 또, 틔냐노프(1985:564-566)는 파스테르나크의 시에서 시각의 우연적이어서 친밀한 구석들(случайные и потому интимные углы зрения)이야말로 사물 속으로 들어가기 편리한 것이라고 말한다. 그에 따르면, 파스테르나크 시에서 우연성은 아주 긴밀한 논리적 연결보다 더욱 강력한 연결이다.

| | |
|---|---|
| Рядном сквозных, красивых, | 줄무늬로 아름답게 비쳐 |
| Трепещущих курсивов. | 떨고 있는 이탤릭체가 새겨진 아마천으로. |
| | |
| Ты спросишь, кто велит, | 너는 묻겠지, 누가 8월이 |
| Чтоб август был велик, | 위대하도록 명령하는지, |
| Кому ничто не мелко, | 누구에게 사소한 것이란 없는지, |
| Кто погружен в отделку | 누가 단풍잎 장식에 |
| | |
| Кленового листа | 푹 빠져있고 |
| И с дней Экклезиаста | 전도서의 시대부터 |
| Не покидал поста | 설화석고 깎는 자리를 |
| За теской алебастра? | 떠나지 않았는지? |
| | |
| Ты спросишь, кто велит, | 너는 묻겠지, 누가 9월의 |
| Чтоб губы астр и далий | 쑥부쟁이와 달리아의 입술들이 |
| Сентябрьские страдали? | 괴로워하도록 명령하는지? |
| Чтоб мелкий лист ракит | 버드나무의 잔잎들이 |
| С седых кариатид | 백발의 여인상 기둥들로부터 |
| Слетал на сырость плит | 가을날 육군병원 |
| Осенних госпиталей? | 석판들의 습기 위로 날아가도록? |
| | |
| Ты спросишь, кто велит? | 너는 묻겠지, 누가 명령하는 거냐고? |
| - Всесильный бог деталей, | 그것은 디테일들의 전능한 신, |
| Всесильный бог любви, | 야가일로들과 야드비가들의, |
| Ягайлов и Ядвиг. | 전능한 사랑의 신. |
| | |
| Не знаю, решена ль | 나는 모르겠다, 저세상 어둠의 |
| Загадка зги загробной, | 수수께끼가 풀렸는지, |
| Но жизнь, как тишина | 그러나 삶은 가을의 |
| Осенняя, - подробна. | 고요처럼 세밀하기만 하다. |

(1,167-8)

이 시의 제사는 같은 시집의 열네 번째 시 「발라쇼프(Балашов)」의 마지막 연의 1, 2행에서 가져온 것이다. 시 「발라쇼프」의 3, 4행은 이

질문에 다음과 같이 대답한다. '보리수들의 자연 속에, 석판들의 자연 속에,/ 여름의 자연 속에 불타는 것이 있었다.(В природе лип, в природе плит,/ В природе лета было жечь.)'[140] 이 대답은 불타는 것의 장소는 알려주었지만 누구의 명령이 백치의 말을 불타게 하는지는 밝히지 않는다. 그래서 시 「단어들을 떨어뜨리자」는 시 「발라쇼프」를 보충하려는 시도다. 그런데 이 시의 첫 연은 제사의 질문에 대답하려고 하기는커녕 오히려 단어들을 바닥에 떨어뜨리자고 제안한다. 시적 자아는 그 단어들이 어떤 것인지 밝히지 않고 무조건 아무 단어나 종이 위에 떨어뜨리자는 것이다. 그의 모방대상은 정원인데 사실 정원은 호박과 레몬껍질 빛으로 빛나고 있을 뿐이지 무언가를 떨어뜨리지 않는다. 자연의 색이 정원의 표면에 드러나고 있다. 그래서 시적 자아의 단어 떨어뜨리기 기획은 표면에 단어들이 드러나게 하자는 것으로 읽힌다. 그 행위에는 일정한 방향도 없고(рассеянно), 일정한 양도 없어서(щедро) 시 「2월」의 마지막 연에서 제시된 '우연'의 메커니즘과 같다. 그리고 마지막 행의 '겨우, 겨우, 겨우'라는 말은 우연을 따르는 언어 창작에서 시인으로서의 시인의 역할은 얼마나 미미한 것인지 보여준다.

그래서 2연에서 시적 자아는 세계에 대한 설명을 포기한다.[141] 그의 설명을 대신하는 것은 4연까지 계속되는 사물들의 움직임이다. 이 사물들은 저희들끼리 독특한 문양을 만들어 내며 일종의 상형문자[142]를 이룬다. 창에 걸린 촘촘한 발 사이로 비쳐든 햇빛은 펼쳐진 악보의 음표들 위에 바늘모양으로 겹쳐진다. 햇빛을 거르는 발(жа**люзи**)과 체(ш**люзы**)는 바늘잎이라는 환상(илл**юзия**)을 만든다. 또, 이 햇빛은 바닥 깔개에도 비쳐 마가목 열매 모양의 환상을 만든다. 'рябина'라는 단어는 빨간 알갱이가 촘촘한 마가목 열매를 뜻하며 여기에서 파생해 비유적인 의미로 얽은 얼굴을 뜻하기도 한다. 바닥 깔개는 햇빛을 받아 빨간색으로 빛나고 여기에는 발의

---

140) 파스테르나크(1989-1992), 1, 124

141) 오코너(1988:159)는 시인은 자연의 아름다움을 지적인 것으로 만들려는 충동에 반대하기 때문에 사물에 대한 설명을 포기한다고 말한다.

142) 에렌부르크(2002:102)는 파스테르나크의 시들이 그 난해함 때문에 상형문자에 가깝다고(иероглифические) 말한다. '상형문자'라는 그의 언급을 다시 생각해보면, 상형문자는 사물을 본 뜬 것이기에 사물을 더욱 자세하게 드러낼 수 있다. 그리고 틔냐노프(1985:565)는 사물과 시를 섞어 시를 손으로 만져볼 수 있게 만드는 것이야말로 파스테르나크 시의 시각적 전환, 유아성이라고 말한다.

무늬대로 격자무늬가 생긴다. 또, 바닥 깔개는 거친 아마포(рядно), 즉 가공되기 이전의 재료 상태로 돌아간다. 낯설어진 바닥 깔개, 즉 아마포에서 마가목 열매 모양이었던 햇빛은 이탤릭체, 즉 문자가 된다. 파스테르나크의 단편소설 「류베르스의 어린 시절」에서 말로 표현하기 어려운 체험을 가리킬 때에도 '*이것에 대해(про это)*'라는 이탤릭체가 쓰인다. 이 시에서 햇빛과 발이 만들어 내는 이탤릭체 역시 보통 문자로 설명할 수 없는 것을 가리킨다. 그래서 시적 자아는 '설명할 필요가 없다(Не надо толковать)'고 단언하고는 바닥 깔개 위의 이탤릭체를 보여준 것이다.

일상이라는 표면에서 자연의 문자를 드러내 보여주는 그 알 수 없는 이야말로 '말이 불타오르도록(речь жглась)' 하는 자다. 그에게는 말을 할 때, 생략해야 할 하찮은 것이라고는 전혀 없다. 그는 단풍잎 하나하나를 치장할 정도로 세심하며 석고상을 영원히 다듬을 정도로 완벽주의자다. 이 시의 구조 역시 자연의 흐름을 배려하여 8월을 배경으로 하는 5, 6연 바로 다음에 9월을 배경으로 하는 7연을 배치시켰다. 그리고 9월의 7연은 전체 9연으로 이루어진 이 시의 중심이 되면서 7행으로 확장된다. 9와 7을 이용한 내용과 형식의 장난이 일어나고 있는 것이다. 이 중요한 9월에 식물들은 말을 해야 하기 때문에 입술을 고생시키고 가는 버들잎은 육군병원 묘지의 이슬내린 비석들 위로 날아가 비문을 대신한다. 7연에서도 자연물은 말이나 문자로 드러나고 있다.

8연에서는 이 모든 말들을 관리하는 디테일들의 신이 언급된다. 소문자로 쓰인 이 신(бог)은 창조주(Бог)가 아니다. 그를 구성하는 것은 디테일들과 사랑뿐이다. 1386년 리투아니아 공작 야가일로와 폴란드 여제 야드비가는 결혼해서 양국을 합했다. 한 사람의 야가일로와 한 사람의 야드비가가 이룬 유일무이한 역사적 사실은 이 시에서 수많은 야가일로들과 야드비가들이 반복하는 사건으로 변형되었다. 즉, 자연의 모든 디테일들은 언제든지 야가일로와 야드비가의 역할을 수행하여 흩어진 것들을 모을 수 있는 것이다. 이 디테일들이 '나'가 되어 저희들끼리 사랑하여 결합될 수 있고 헤어질 수 있다는 것은 야가일로와 야드비가의 대문자 첫 글자인 'Я ' 에서 알 수 있다. 그리고 질료들의 이합집산을 총괄하는 하나의 신은 디테일들의 신과 사랑의 신이라는 두 위격을 갖는다.

마지막 연에서는 이 시에서 처음으로 1인칭 동사(не знаю)가 나온다. 그런데 이 유일한 1인칭 동사는 무언가를 적극적으로 행위 하는 것이 아니다. 'н

e'라는 부정사는 이 1인칭의 행위를 부정한다. 그리고 시적 자아가 이 행위를 하지 못하는 것은 당연하다. 왜냐하면 '안다'라는 동사의 대상은 죽음 뒤에(загробной) 있는 것이기 때문이다. 그 알 수 없는 수수께끼(загадки)의 어두움(зги)은 2행에서 반복되는 소리 'з, г'로 강조된다. 나머지 3, 4행은 '그러나(но)'라는 접속사를 통해 1, 2행의 반전임을 알 수 있다. 그런데 접속사 다음에 나오는 말은 '안다(знаю)'가 아니라 '삶(жизнь)'[143]이다. 여기서도 시적 자아는 안다고 말하기를 주저하면서 '삶'이라는 단어를 떨어뜨린다. 만약 시적 자아가 '삶을 안다(знаю жизнь)'라고 말했다면 '삶'은 1인칭 동사의 목적어가 되어 시적 자아의 손아귀에 들어있는 셈이 된다. 그래서 툭 내뱉는 듯한 '삶'이라는 단어[144]는 이 시의 1연 1행을 실천하는 것이다. 종이의 표면 위에 갑자기 나타난 '삶'이라는 말은 조용한 가을의 햇살이 여러 가지 문자들을 만들 듯 모든 세밀한 현상들을 담고 있다.

파스테르나크의 시어가 지향하는 디테일은 그의 친구 록스(К.Г.Локс)가 내린 그의 초기 시에 대한 평에서도 나타난다.

> Слова лезли откуда-то из темного хаоса первичного, только что созданного мира. (…) Значение заключалось в относительности и условности образа, за которым скрывался целый мир, но эту условность подчиняло настолько натуралистическое применение деталей, что стихотворение начинало казаться россыпью золотой необработанной руды, валявшейся на дороге.[145]
>
> 단어들은 태초의 어두운 카오스, 방금 창조된 세계의 어딘가 로부터 기어 나오고 있었다. 의미는 형상의 상대성과 조건성 속에 들어있었고,

---

143) 로트만(1996:711)에 따르면, 파스테르나크의 시는 삶, 즉 객관적 근원을 말로부터 방어하려는 것(защита жизни, то есть начала объективного, от *слов*)이다.

144) 오코너(1988:159-162)는 이 시의 시인이 정원이라는 창조의 장에서 단어들을 떨어뜨리고 있기 때문에 창조자의 역할을 갖는다고 말한다. 그래서 그가 흩뿌리는 단어들로 가을의 장면이 구성되는 것이다. 그러나 이러한 해석은 삶을 대상화하지 않으려는 부정적인 행위('나는 모른다')를 설명할 수 없다. 또, 오코너가 주장하는 단어들을 뿜어내는 창조주로서의 시인의 모습은 에세이 「몇몇 입장들」에서 제시된 스펀지로서의 예술과 모순된다.

145) С. Бобров, "О Б. Л. Пастернаке", *Воспоминания о Борисе Пастернаке*, М., 1993, С.39 (О. Клинг, "Борис Пастернак и символизм", *Вопросы литературы*, 2002, No. 2, С. 32 - 33에서 재인용)

> 그 형상 뒤에는 세계 전체가 숨어있었다. 그러나 개발되지 않은 채 여기저기 길가에 흩어져 있는 금맥으로 시가 여겨지기 시작할 정도로 자연주의적인 디테일들의 사용은 이 조건성을 복종시켰다.

록스의 평에 따르면, 단어는 세계로부터 드러나고 있다. 그 세계는 시 「에덴」에서 제시된 태초의 질들이 소용돌이치고 있는 카오스이며, 유(類)와 종(種)으로 구분된 코스모스가 아니다. 세계를 이루고 있는 질들은 한정 지어지지 않기 때문에 이들을 각각 하나의 단어로 확정하기 어렵다. 그래서 록스가 지적한 대로 이 세계에서 어느 한 단어의 의미는 다른 단어에 비해서 상대적으로 질들에 가까운 것이 된다. 그리고 의미는 단어의 기표, 즉 소리와 문자의 한계 안에 있으므로 이 의미를 받아들일 때에는 '기표 안의 의미'라는 조건을 전제해야 한다. 역시 이 뒤에는 세계가 엄연히 존재하고 있다. 심층에 있는 질들의 세계가 표면에 배어들어 단어들이 나타난다. 표면 위에 흩어져 있는 단어들의 전체가 바로 시인 것이다. 이 표면에 세계의 디테일들이 많이 스며들수록, 그 결과로 드러나는 시는 더욱더 자연에 가깝게 된다. 이 자연에의 충실함은 소논문 「상징주의와 불멸」에서 "시인은 탐색들의 방향에 굴복하고 그것들을 다시 취하여 자기 주변에 있는 대상들처럼 행동한다. 이것을 관찰력, 자연으로부터의 글쓰기라고 부른다.(Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с натуры.)(4, 683)"라고 설명된다. 시인이 자신의 개성을 버리고 자연과 사물들을 흉내 내면 그것들은 이 얄팍한 개성의 시인이라는 표면에 투사된다.

# 5. 결론

파스테르나크의 초기 서정시에서 나타난 말의 탄생과정은 다음과 같다. 시인은 사물을 구성하는 질들의 차원에서 사물을 관찰하려고 한다. 그는 질들을 일상 언어의 테두리에 가두려는 시도가 불가능함을 깨닫는다. 그래서 그는 차라리 무언가를 정의하려고 할 때, 빗겨가는 것들을 드러내 보여준다. 바로 여기에서 다양한 의미들이 생겨날 수 있는 빈 공간이 마련된다. 시인은 이 열려 있는 의미의 자리들을 차지하려는 다양한 경쟁자들, 즉 사투리들을 모집한다. 그리고 그는 타자들의 다양한 말들을 모아 질들과 질들 속에서 뛰어놀고 있는 영혼들에게 이 말들을 전달하는 프롬프터의 역할을 한다. 시인은 질들과 영혼들이 나타나는 무대 밑에 숨어 있다. 시는 이 무대로서 존재하며 그 밑에 있는 시인은 사물의 질들을 액화된 상태로 들이마신다. 그의 이러한 모습은 파스테르나크의 에세이에서 스펀지로 형상화된다. 스펀지로서의 시인이 더 이상 액체를 빨아들일 수 없을 때, 그가 품고 있는 사물의 질들은 목소리와 문자라는 시의 물리적 형태로 드러난다. 이때, 시인의 목소리는 강력한 자연의 소리들과 경쟁하는 가운데 간신히 그 주체성을 유지한다. 그리고 시의 문자는 소음들의 심층으로부터 떠오른 사물들의 목소리가 연약한 표면을 뚫고 드러나는 것으로 형상화된다. 문자는 사물들의 언어화될 수 없는 무한한 의미들, 자연과 삶 그 자체의 디테일들이 드러난 결과다.

이러한 말의 탄생과정에 따라 다음과 같이 세 가지 결론을 내릴 수 있다. 우선 파스테르나크의 언어는 의미를 지향하고 있다. 그가 추구하는 의미와 내용은 기호가 나타내는 고정된 기의가 아니라 그 기의가 되는 것의 질들의 차원에까지 거슬러 올라가는 것이다. 그리고 그는 그 미세한 질들이 다시 구성되어 다른 사물과 개념으로 변신할 수 있는 가능성을 열어두려 한다. 파스테르나크의 시에서는 특히 일상적 사물들과 자연물들이 많이 나오는 이것은 그 질들의 해부를 잘 보여주기 위해 물질적인 재료를 취한 것이라고 할 수 있다. 파스테르나크의 시에서 "모든 것은 모든 것 속에 반영되고 모든 사물은 또한 모든 다른 사물의 반영이자 비유가 되는 바, 이 모든 것들은 서로 서로로 변형될 수 있고, 이때 이와 같은 변형은 그 어떤 제약도 받지 않게 된다."[146]라는 긴즈부르크의 설명은 질들의 해체와 재구성을 통한 새로운

146) 긴즈부르크(2010:565)

의미의 탄생이라는 견지에서 조명될 수 있다.

그리고 파스테르나크에 따르면 의미란 말들의 관계 속에서 저절로 나타나는 것이지 주체가 구성하는 것이 아니다. 일상에서는 어색해 보이는 사물들의 결합이 일으키는 그 무언가가 바로 의미인 것이다. 파스테르나크가 생각하는 시인은 막강한 위력을 지닌 존재도 아니며 말에 주술을 걸어서 기적을 창조하는 자도 아니다. 주체에 의해서 말 속에 주입된 의미(введенный смысл)는 채워지지 않는 또 다른 공백을 만들어 또 다른 의미의 가능성을 희구하게 한다. 파스테르나크의 시 속에서 말하고 있는 진정한 주체는 사물의 질들이며, 말하고 있는 것처럼 보이는 시적 자아는 질들에게 말이라는 형식만을 전달한다. 이처럼 파스테르나크의 초기 창작에서는 말하는 주체로서의 시인의 개성은 버려져야 할 것으로 파악된다.

마지막으로 파스테르나크의 시에서 그 입지가 미약한 시적 자아는 중심적인 말의 부재를 가져왔다. 그의 시에서는 다른 말들을 이끄는 중심적인 말이 나타나는 것 같다가도 결국 사라져 버리고 사물들에 대한 세세한 묘사가 그 자리를 채운다. 말이 세계를 창조하는 것이 아니라 세계의 형상이 말 속에서 나타난다는 것이다. 말은 세계를 창조하고 이끄는 원칙이 될 수 없다. 세계는 말이 있기 전에 이미 존재하고 있으며 예술가는 세계의 변화무쌍한 모습이 말을 통해 드러나게 할 뿐이다. 파스테르나크는 세계 전체로 관심을 돌리고, 이 세계가 타자들의 말 속에서도 드러날 수 있음을 인정한다. 그래서 그는 중심 원칙이 되는 말을 세우려 하지 않고 타자들의 말, 즉 사투리들을 긁어모아 자신의 시에 콜라주처럼 붙이려고 한다.

'나'와 '너', '중심'과 '주변', '말'과 '세계'에 대한 파스테르나크의 이러한 성찰을 바탕으로 그의 시에서 사회적, 역사적, 정치적 맥락을 읽는 시도를 전개할 수 있다. 1922년 브류소프는 파스테르나크의 시집 『나의 누이-삶』에 대해 다음과 같이 평한다. “파스테르나크에게는 혁명을 개별적 주제로 하는 시들은 없지만, 그의 시들은 작가도 모르는 사이에 동시대성으로 길러졌다. 동시대성(современность)은 시인 자신의 존재를 표현하고 있으며 우리의 삶을 바탕으로 하여서만 형성될 수 있었다.”[147] 시대와 예술의 밀접한 관계에 대해서는 파스테르나크 자신도 다음과 같이 말한 바 있다. “나는 확신하건대, 중요한 것은 예술이 시대의 극단(крайностью эпохи)이 되어야지 시대와 동등하게 움직이는 것(равнодействующей)이 되어서는 안 되며, 예술의 고유

147) 브류소프(1975:518)

한 연령과 견고함만이 예술과 시대를 연결해야 한다는 것이다. 오직 그럴 경우에만 역사가는 예술이 시대를 반영했다고 생각할 수 있으며 예술은 결과적으로 시대를 떠올리게 할 수 있다."[148]

위와 같은 발언들에서 보이는 현실에 대한 관심은 서사시가 주축이 되는 1920년대 파스테르나크의 창작 경향으로도 나타난다. 현실세계가 드러난 효과로서의 말이라는 파스테르나크의 언어관은 장르 변화로까지 이어지는 것이다. 따라서 외부세계가 투사되는 장으로서의 말은 파스테르나크 전체 창작 세계의 변화를 재고해 볼 수 있는 가늠자가 될 수 있다. 그리고 그의 언어관 탐색을 발판으로 하여 혁명, 전쟁 등 정치적 격변 속에서 시인과 예술이 차지하는 위치, 그리고 파스테르나크 시학에서 정치와 역사가 차지하는 비중을 다시 생각해 볼 수 있을 것이다. 이 과제는 긴즈부르크의 표현을 빌리자면, "구체적인 사물들의 세계의 즐거운 위대함"[149], 파스테르나크의 시적 유희로부터 "혁명전 수십 년 동안 시에 부여되었던 개인주의적 개념에 대치되는, 혁명이 그에게 알려준 개인이 사회와 맺고 있는 관계"[150]에 대한 파스테르나크의 정치철학으로 나아가는 것이다.

---

148) 파스테르나크(1989-1992), 4, 619.「저널리스트(Журналист)」誌 1925년 №10에 실린 글 「작가들은 러시아공산당 중앙위원회의 규정에 대해 무엇이라고 말하는가(Что говорят писатели о Постановлении ЦК РКП(б))」. 이 글은 1925년 6월 18일부터 시행된 러시아공산당 중앙위원회의 결정에 대한 작가들의 반응 중 하나로 실렸다.

149) 긴즈부르크(2010:571)

150) 상게서, 568

# 참고문헌

## 1차 자료

보리스 파스테르나크(2010), 『삶은 나의 누이』, 임혜영 옮김, 서울: 지식을 만드는 지식

보리스 파스테르나크(2011), 『어느 시인의 죽음』, 안정효 옮김, 서울: 까치

Пастренак Б.(1990), *Об искусстве*; Охранная грамота и заметки о худ ожественном тврочестве, М.: Искусство

-------(1990), *Стихотворения и поэмы*, Л.: Советский писатель

-------(1989-92), *Сорание сочинений в пяти томах*, т.1-5, М.: Худ ожественная литература

Boris Pasternak(1990), *Œuvres*, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 363), Paris: Gallimard

Boris Pasternak(2003), *Second nature*, tr., A. Navrozov, London: P. Owen

## 2차 자료

가다머 H. G.,(2012),『진리와 방법』, 제 2권, 임홍배 옮김, 문학동네

긴즈부르크 L.(2010), 『서정시에 관하여』, 최종술·이지연 옮김, 나남

김동호(2003), 「파스테르나크와 뇌우」, 연세대 학위 논문 석사

김수환(2005), 「"책에 따라 살기": 러시아적 문화 유형의 매혹과 위험」, 『러시아연구』, 제 15호 제 1권, 35-59

김영란(2011), 「보리스 파스테르나크의 미학」, 『유럽사회문화』, 제 6호, 143-168

김준오(2012), 『시론』, 서울: 삼지원

김희숙(2004), 「만델쉬탐의 "слово-птица-психея"」, 『러시아연구』, 제 14호 제 2권, 31-62

노지연(1999), “보리스 빠스쩨르나끄 초기 시학 연구”, 경북대 학위 논문 석사

들뢰즈 G.(2010), 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 서울: 한길사

로뜨만 외(1994), 『시의 이해와 분석』, 조주관 편역, 서울: 열린책들

박선영(2008), 「만델쉬땀의 유기주의적 언어관」, 『러시아연구』, 제 18권 제 2호, 61-88

박소연(1993), “Борис Пастернак의 《Второе рождение》의 해석시도”, 서울대 학위논문 석사

보들레르 C.(2011), 『파리의 우울』, 윤영애 옮김, 서울: 민음사

석영중(1996), 『러시아 현대시학』, 서울: 민음사

소쉬르 F.(2011), 『일반언어학 강의』,최승언 옮김, 서울: 민음사

아우얼바하 E.(1995), 『미메시스: 고대, 중세편』, 김우창·유종호 역, 서울: 민음사

이덕형(1986), "Борис Пастернак의 시에 나타난 주제와 그 내면의식 연구", 한국외국어대 학위 논문 석사

_____(1992), 「숨은 시인의 그림자; 보리스 빠스쩨르나크 작품 속의 시적 자아의 변형에 관하여」, 『러시아 연구』, 제1권, 79-118

이장욱(2005), 『혁명과 모더니즘』, 서울: 랜덤하우스 중앙

임혜영(2001), 「빠스쩨르나끄의 근본적인 철학적·미학적 견해로 비춰본 “계열체 시학(Поэтика ряда)”」, 『러시아어문학연구논집』, 제 9권, 255-286

정명자(1993), 「파스테르나크 평가의 변천사」, 『논문집』, 건대 중원인문연구소, 제 12호, 197-212

최선 외(1997), 『빠스쩨르나끄; 생애와 시, 의사 지바고』, 서울: 건국대학교 출판부

플라톤(2009), 『필레보스』, 박종현 옮김, 서울: 서광사

한전숙(1998), 『현상학』, 서울: 민음사

『성경』, 주교회의 성서위원회 옮김, 한국천주교중앙협의회, 2005

Альфонсов В.(1990), *Поэзия Бориса Пастернака*, Л.: Советский писатель

Андрей Белый(1994), *Критика, Эстетика, Теория символизма в двух*

*томах*, т. 1, М.: Искусство

Анненский И.(1990), *Стихотворения и Трагедия*, Советский писатель: Ленинградское отделение

Баевский В.(1994), *История русской поэзии*, Смоленск: Русич

Баратынский Е. А.(1936), *Полное собрание стихотворений в двух томах* т.2 Л.: Сов. писатель, 1936. http://feb-web.ru/feb/boratyn/texts/br2/br22024-.htm(검색일:2012.12.10.)

Блок А.(1960), *Собрание сочинений в восьми томах*, т.2, М.:Государственное издательство художественной литературы

Брюсов В.(1975), *Собрание сочиненийв семи томах*, т.6, М.:Художественная литература

Быков Д.(2007), *Борис Пастернак.,* Жизнь замечательных людей, М.: Молодая Гвардия

Венцлова Т.(1997), *Собеседники на пиру*, Baltos Iankos, Vilnius (http://silver-age.info/o-nekotoryx-podtekstax-pirov-pasternaka/0/,검색일: 2012.12.2)

Гаспаров М.(1990), “《Близнец в тучах》и 《Начальная пора》Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла”, *Известия Акдемии Наук: Серия литературы и языка*, том. 49, № 3, С. 218-222

_____ и К. Поливанов(2005), *《Блиснец в тучах》 Бориса Пастернака: опыт комментария*, М.:Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005(Чтения по истории и теории культуры. Вып.47) http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=51050 검색일: 2012.12.7

Горелик Л.(1998), “Эволюция темы творчества в лирике Пастернака”, *Известия Акдемии Наук: Серия литературы и языка*, том. 57, № 4, С. 12-21

Державин Г.(1957), *Стихотворения*, Л.: «Советский писатель» http://www.rvb.ru/18vek/derzhavin/toc.htm(검색일:2012.12.7)

Жолковский А.(2011), *Поэтика Пастернака*, М.: Новое литературное обозрение

Иванов Вяч.(1971), *Собрание сочинений*. Брюссель, 1971. Т. 1. С.

823—830
(http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/toc.htm, 검색일:2012.12.10)

Иванов Вяч.(1999), *Избранные труды по семиотике и истории культуры в двух томах*, т.1, М.: ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Кац Б.(2003), “Еще один полифонический опыт Пастернака”, *Известия Акдемии Наук: Серия литературы и языка*, том. 62, № 4, С. 23-32

Клинг О.(2002), “Борис Пастернак и символизм”, *Вопросы литературы*, № 2, С. 25-59

Лотман Ю.(1996), *О поэтах и поэзии*, СПБ.: Искусство-СПБ

Лосев А.(1993), "Философия имени", *Бытие. Имя. Космос.*, М.: 《Мысль》

Мандельштам О.(1993), *Собрание сочинений в четырех томах*, т.2, М.:АРТ-бЕЗНЕС

Маяковский В.(1978), *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т.1, т.11, М.: ПРАВДА

Мусатов В.(1990), “К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака”, *Известия Акдемии Наук: Серия литературы и языка*, том. 49, № 5, С. 403-413

Пушкин А.(2008), *Полное собрание сочинений в одном томе*, М.:АЛЬФА-КНИГА

Синявский А.(1962), “Поэтический сборник Б. Пастенака”, *Новый мир*, М., №2, 1962, С. 261-263

Тынянов Ю.(1985), *Архаисты и новаторы*, Ann Arbor : Ardis

Фатеева Н.(2003), *Поэт и проза: книга о Пастернаке*, М.: Новое литературное обозрение

Флейшман Л.(2003), *Борис Пастернак в двадцатые годы*, СПБ.: АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

_____(2006), *Избранные работы по поэтике и истории русской литературы: от Пушкина к Пастернаку*, М.: Новое литературное обозрение

Цветаева М.(1988), *Сочинения в двух томах*, т. 2, М.;

Художественная литература

Эренбург И.(2002), *Портреты русских поэтов*, СПБ.: НАУКА

Aroutunova B.(1979) “Земля и небо. Наблюдения над категориями про странства и времени в ранней лирике Пастернака”, Le laboratoire de slavistique(Ed.)(1979), *Boris Pasternak 1890-1960: colloque de cerisy-la-salle, 11-14 septembre 1975*, Paris : Institut d'etudes slaves,

Aucouturier M.(1951), *Pasternak par-lui même*, Paris : Seuil

_____(1995), “Prose et poésie chez Pasternak”, *Revue des études slaves* Vol. 67, No. 4, pp. 589-596

Bentley E.,(1964), *The Life of Drama*, ATHENEUM

Dennes M.(1998), *Husserl-Heidegger: Influence de leur œuvre en Russie*, L'Harmattan

Depretto C.(2005), "Boris Pasternak et la philologie russe des années 1910-1920", *Revue des études slaves*, Vol. 76, No.4, pp. 429-446

Donald D., Livingstone A.(Ed.)(1970), *Pasternak*, London : Aurora Publishers

Earlich V.(1959), "The Concept of the Poet in Pasternak", *The Slavonic and East European Review*, Vol. 37, No. 89, pp. 325-335

_____,(1978) *Pasternak : a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall

Evans-Romaine K.(1997), *Boris Pasternak and the tradition of German Romanticism*, München : O. Sagner

Faivre-Dupaigre A.(2004), “Poètes-musiciens : Cendrars, Mandel´štam, Pasternak”, *Revue des études slaves*, Vol. 75, No. 75-3-4, pp. 555-564

Filonov Gove A.(1983), "The Poet's Self: Image of Soul in Poems of Pasternak", *The Slavic and East European Journal,* Vol. 27, No.2, pp. 185-199

Fleishman L.(1990), *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*,

Cambridge, Mass. : Harvard University Press

Gifford H.(1977), *Pasternak: A Critical Study*, Cambridge : CAMBRIDGE UNIVERSITYPRESS

Hingley R.(1985), *Pasternak: A Biography*, New York : Knopf

Jakobson R.(1987), *Language in Literature*, Ed. K. Pomorska & S. Rudy, THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS

Kim, Jean Young(1991), "Pasternak's earthly paradise: Towards a reading of the 1917 poem "V lesu"(In the woods)", 人文科學 제66집 (연세대학교 인문과학연구소)

Lee, Duck Hyung(1992), "Étude sur la transformation poétique dans l'oeuvre de Boris Pasternak", Thesis (doctoral)-- Université de Bordeaux III : Lettres et sciences humaines (Études Slaves)

Markov V.(Ed.)(1967), *Манифесты и программы русских футуристов*,, WILHEIM FINK VERLAG MÜNCHEN

_____(2006), *Russian Futurism,* New Academia Publishing,

O'Connor K.(1988), *Boris Pasternak's My Sister-Life: The Illusion of Narrative*, Ardis, Ann Arbor

Plank D.(1966), *Pasternak's Lyric: A Study of Sound and Imagery*, Hague·Paris:MOUTON&CO.

Poggioli R.(1960), *The Russian Poets 1890-1930*, HARVARD UNIVERSITY PRESS

Pomorska K.(1975), *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse: THE PETER DE RIDDER PRESS

Sandler S.(Ed.)(1999), *Rereading Russian Poetry,* New Haven and London: Yale Univ. Press

Suhrcke P.(1981), "The Place of "Ja višu na pere u tvorca" in Pasternak's Work", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 25, No.3, pp. 71-82

# Резюме

## Генеология поэтического языка в ранней лирике Бориса Пастернака

Данная работа посвящена вопросам поэтического языка у Бориса Пастернака (1890-1960) на материале его ранних стихотворений (1913-1929). В начале XX-го века, русские поэты построили своеобразный поэтический мир, активно выражая свои отношения к поэтическому языку. Но Пастернак не писал никакого сочинения на теме "слова". Потому и мало исследований о его лингвофилосоии. Но в своих разных статьях, письмах, стихотворениях, и рассказах Пастернак показал свое отношение к современным литературным течениям, и тут фрагментно выразил свои размышления о поэтическом языке. Собрав его высказывания о "слове", можно разъяснить один аспект его поэтики и составить генеологию его поэтического языка. Поэт старается наблюдать вещи в плане качеств, которые их образуют. Осознав невозможность определить те качества в рамках повседневного языка, он очевидно показывает нечто, скользящее при сигнификации. Вот обнаруживается пустое место, в котором могут поселиться разные смыслы вещи. Поэт собирает диалекты, стремляющие занять это открытое место слова. И он служит суфлером, который передает собранные разные речи качествам и душам, живущим в вещах. Поэт-суфлер скрывается за сценой, где выступают качества и души. Вот здесь поэзия является сценой. За ней поэт высосывает качества вещи, превращенные в форму жидкости, и в статье Пастернака 《Несколько положений》, образ поэта представляется как губка. При насыщении поэта-губки, содержимые им качества появляются двумя физическими формами поэзии: голос и письмо. Тогда голос поэта еле удерживает свою субъективность, в результате борьбы с звуками природы за существование. И письмо поэзии образуется тем, что голос,

всплывающий из глубины шумов, обнаруживается на слабую поверхность. У Пастернака письмо − это материальное проявление деталей природы и жизни, и не выражаемых обычными языками безграничных смыслов. У Пастернака письмо − это материальное проявление деталей природы и жизни, и не выражаемые обычными языками безграничные смыслы. Сначала Пастернак стремится к смыслу поэтического языка. Смысл − это не то, что означает субъект, а то, что само по себе появляется в взаимоотношениях слов. Нечто, рождающееся связью неподходящих друг другу вещей, есть смысл. Кстати в лирике Пастернака лирическое “я” не имеет главную позицию, и потому в ней нет доминирующего языка, и вещи самостоятельно сохраняют свои голосы. В творчестве Пастернака искание отношения между словом и вещью лежит в основе проблемы литературы и общества, и исскуства и мира.

ключевые слова: слово, смысл, поэт, вещь, качество