

나보코프 단편 연구*

박 혜 경**

블라디미르 나보코프(Владимир Набоков)에게는 항상 망명작가라는 타이틀이 따라 다녔다. 그의 작품의 반이 영어와 프랑스어 등으로 쓰여졌고, 자신을 이 두 나라의 작가라기보다는 작품의 예술적 색채로 이해해 달라는 작가의 주문에도 불구하고 그와 러시아와의 연관성을 밝히려는 시도는 끊임없이 행해져 왔다. 이러한 과정은 그의 작품에서 어떤 식으로는 러시아의 영향을 제거한다면 충분한 이해가 불가능하다는 점 때문에 그 타당성이 인정받아 왔다. 무엇보다도 그의 작품의 주인공들 대부분이 러시아 출신의 예술가, 혹은 예술가적 지향성을 가진 인물들로서 과거의 러시아에 대한 기억들로 고통스러워하기 때문이다. 그러나 그들에게 있어 러시아는 직접적인 의미로서의 조국이라기보다는 인간존재의 기반이라는 의미에서 그들이 지향하는 이상향이다. 따라서 그들이 고통스러워하고 절망을 경험할 때, 그것은 보다 본질적인 문제로 인한 것이지만 단순히 러시아를 상실했다는 이유 때문은 아니다. 나보코프는 망명으로 인한 자신의 실제적인 존재 기반의 상실, 정체성의 상실을 예술적으로 승화시켜 예술가로서 재탄생하는 인물들을 그려내고 있다. 이것은 나보코프의 주요 장편 소설의 주된 테마이기도 하지만, 그의 단편소설들에서도 끊임없이 제기되던 문제였다.

20년대 중반에서 30년대 말까지 쓰여진 나보코프의 러시아어 단편소설들은 창작시기에 있어서 장편소설들과 같은 시기에 이루어졌기 때문에 이를 통해 작가의 예술적 발전 과정을 추적할 수 있을 뿐만 아니라, 장편을 이해하는 데에도 도움을 준다. 물론 그의 단편소설이 구조적, 문체론적, 주제론적으로 보면 면에서 장편에 비해 단순하고 진격으로도 떨어지는 것으로 평가받고 있기는

* 이 논문은 1997년도 한림대학교 지원 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

** 한림대학교 러시아학과 교수

1) 이러한 테마는 나보코프의 장편 소설을 이해하는 데 주요 개념이 되고 있으며, 이에 대한 보다 구체적인 논의는 본인의 박사학위 논문 「나보코프의 러시아어 소설에 나타난 기억과 예술의 문제」, 서울대학교, 1996을 참조하기 바람.

하지만,²⁾ 그의 장편에 대해 하나의 '소개의 역할'³⁾을하고 있다는 점에서 그 중요성을 간과할 수 없는 것이다. 이들 단편소설들에는 이미 나보코프의 주된 테마가 되는 망명자의 고통, 과거의 상실로 인한 현실감각의 무너짐, 정체감의 상실, 내부세계와 외부세계의 단절로 발생하는 고통과 절망, 그리고 기억의 창조적 재생을 통한 분열감의 극복과 예술가로의 재탄생 등 모든 것이 그 초기적 모습으로, 혹은 함축적인 상태로 다부어지고 있다.

망명 초기의 단편들의 음조는 나보코프의 상태를 반영하듯 주로 음울하고 절망적이다. 그것은 물론 작가 자신의 개인적 경험에 기인하는 것이겠지만, 그는 이것을 단순히 망명으로 인한 고통으로 이해하기보다는 그 의미를 보다 확장, 심화시켜 인간적 존재 가능성 자체를 불가능하게 만드는 두려운 상실감으로 받아들인다. 특히 초기의 단편들 중 「초르브의 귀환(Возвращение Чорба)」과 「공포(Ужас)」에서 그러한 경향은 특히 두드러지게 나타나고 있다. 「초르브의 귀환」에서 아내의 죽음이 야기한 완벽한 슬픔은 초르브로 하여금 외부세계로부터 스스로를 차단하게 만든다. 「공포」에서는 그러한 분리가 더욱 심해져서 주인공 화자는 외부세계, 타인뿐만 아니라 외부세계에 비쳐지는 자신의 모습에까지도 공포를 느낀다. 이들은 현실과의 관계를 상실하고 그 안에서 자신의 자리를 찾지 못해 자기 내부로 깊이 몰입하지만, 그것이 그들에게 어떤 구원이 되지는 못한다. 나보코프의 주인공들이 이러한 공포와 고통을 극복하고 현실과 화해하기 위해서는 그 고통의 기억을 이겨내야 하며, 그것은 과거에 대한 기억과 직접 맞닥뜨림으로써 가능해진다. 「박물관 방문(Посещение музея)」에서 화자는 과거에 몰두함으로써 오히려 현실에서 더 절박한 상태에 놓여지게 되고 그래서 자신의 과거를 과감히 던져 버린다. 그러나 나보코프의 작품에서는 어떤 경우에도 일방적으로 과거에 몰두하거나, 역으로 과거를 잊어버리는 것이

2) М. Цетлин, "В. Сирин. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи", в кн.: В. В. Набоков, *pro et contra*, ред. Д. К. Бурлака (Санкт-Петербург: Русский Христианский гуманитарный институт, 1997), с. 218. // J. W. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other* (Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1992), p. 10. // L. L. Lee, *Vladimir Nabokov* (Boston: Twayne Publishers, 1976), p. 30. // N. Tolstaia와 M. Meilakh는 심지어 나보코프 단편의 대부분이 시간과 행위의 통일성(unity), 장편소설과는 반대로 open-ending의 구조를 가지고 있다고 주장한다. (M. Tolstaia & M. Meilakh, "Russian Short Stories", in *Vladimir Nabokov*, ed. by V. E. Alexandrov (New York: Garland Publishing, Inc., 1995), p. 646.)

3) Lee, p. 30.

문제의 진정한 해결은 아니다. 그에게 있어 중요한 것은 과거를 현재와 연관시켜 이해해야 한다는 것이고 현재적 맥락에서 새로운 의미와 중요성을 부여해야 한다는 것으로서, 이것은 바로 나보코프가 추구하는 예술성의 핵심이다. 이와 같은 과거와 현실의 화해, 과거와 상상의 결합은 예술의 영역에서 가능하며, 이것을 깨달은 나보코프의 주인공들은 예술가가 될 수 있는 것이다. 그리고 이러한 과정은 장편 『재능(Дар)』과 단편 「피알타의 봄(Весна в Фиальте)」에서 가장 진지하고 교묘하게 다루어지고 있다. 본 논문에서는 나보코프의 예술적 추구에 관해 위에서 언급된 4편의 단편소설을 중심으로 구체적으로 살펴보고 예술가 나보코프의 발전과정을 규명해 보고자 한다.

1. 「초르브의 귀환」 - 기억의 비극

나보코프는 첫 장편소설 『마셴카(Машенька)』를 끝낸 직후 단편 「초르브의 귀환(Возвращение Чорба)」(1925)에 착수했다. 『마셴카』와의 이러한 시기적인 근접성은 여러 가지 점에서 두 작품을 연관시키고 있지만, 특히 이미 과거가 되어 버린 여인에 대한 기억을 재생시킨다는 점에서 초르브는 『마셴카』의 가닌(Ганин)을 강하게 연상시킨다. 이 단편은 나보코프의 초기 단편 중에서 상당히 인상적인 작품으로 평가받고 있을 뿐만 아니라, 나보코프 자신의 지직에 의하면 구조적인 차원에서도 그의 초기 작품 중 좋은 예가 된다.⁴⁾ 따라서 본 절에서는 기억의 부활이라고 하는 것이 초르브에게 어떠한 의미를 갖는 것인지, 그리고 그러한 과정이 이야기 구조에서 어떠한 양상으로 전개되며 해결되고 있는지를 살펴보고자 한다.

초르브의 귀환, 즉 신혼 여행지에서 베를린으로 돌아오는 공간적인 이동은 시간적으로는 현재에서 과거로 이동하며 죽은 아내에 대한 기억을 부활시키는 과정이 되고 있다. 그의 기억의 출발점은 아내의 갑작스러운 죽음이다. 그녀가 전깃줄에 감전되어 죽는 순간 이 세상은 그에게 더 이상 아무런 의미를 가지지 못하게 되며, 영혼이 떠나버린 그녀의 육체도 마찬가지로 ‘낯설고 필요 없는’⁵⁾ 것으로서 그에게 두려움만을 안겨줄 뿐이다. 이런 상황에서 그가 할 수

4) Vladimir Nabokov, "The Return of Chorb" in *Details of a Sunset and Other Stories* (London: Penguin Books, 1994), p. 58.

5) Владимир Набоков, "Возвращение Чорба", *Собрание сочинений в четырех томах*, том 1

있는 일이란 '낯선 여인'의 배장을 지켜보는 것이 아니라, 그가 진정 사랑했던 과거의 아내를 현실화시켜 내는 것이며, 이를 위해 아내와 함께 했던 '모든 장소를 거쳐'(1-284) 기억의 출발점으로 돌아가야 하는 것이다. 아내와 관련된 기억은 단지 구체적인 사물의 세계에만 국한 된 것이 아니며, 그는 심지어 그녀가 목소리로 언급한 것들까지도 찾아내려 애쓴다.(точно так же он отыскивал по пути все то, что отметила она возгласом..., 1-284) 즉 아내가 이 지상에서 사라지기 전에 아내와 함께 했던 아주 사소한 것들까지 기억할 필요가 있었으며, 그렇게 할 경우 아내는 영원히 그의 곁에 있는 것이기 때문이다.(Ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, — ее образ станет бессмертным и ему заменит ее всегда. 1-284~285) 이처럼 초르브가 그녀와의 과거를 집요하게 재생하려는 이유는 그녀의 이미지를 자신의 의식 속에 영원히 각인 시키려는 것이며, '현실에서 그녀의 상실을 내면세계에서 보상하려는 것'⁶⁾이다. 작가 나보코프에게서 기억의 문제는 그가 추구하는 예술과 관련하여 매우 중요한 의미를 가지고 있는데, 망명작가로서 그에게는 항상 과거와의 단절이 자신의 존재 의미마저 부정하게 만드는 위협적인 요소로 작용해 왔으며, 따라서 그의 작품에서는 어떠한 식으로든 기억을 통해 과거를 복구, 재생하려는 인물들이 등장하고 있다. 이점에서는 초르브도 마찬가지이다. 특히 초르브가 나보코프의 다른 주요 등장 인물들과 마찬가지로 문학가임을 상기한다면 그들의 끊임없는 관심사인 기억과 과거의 문제가 그에게서도 역시 예술성의 완성을 위해 반드시 해결되어야 하는 문제임은 틀림없는 것이다. 가닌이 마센카에 대한 기억을 단편적으로 떠올리면서도 그것의 의미를 이해하지 못했던 것과는 달리 초르브는 아내의 기억을 재생하는 것이 자신에게, 그리고 그녀에게 어떠한 의미를 갖는 것인지 분명하게 인식하고 있었다. 그가 회상의 출발점으로 돌아갈 때, 그것은 고통스러운 시련의 끝이며 그녀 형상의 완벽에 도달하는 것이다: Так Чорб возвращался к самым истокам своих воспоминаний. Это был мучительный и сладкий искуc, который теперь подходил к концу. Оставалось провести всего одну ночь в той первой комнате их брака, а уж завтра искуc будет пройден, и образ ее станет совершенным.(1-287)

나보코프는 가닌을 통해 기억을 복구하는 작업 과정이 기억 주체에게 어떠

(Москва: Правда, 1990), с. 284. (이하 인용문의 경우 권수와 쪽수만을 기록하겠음)
6) Connolly, p. 11.

한 효과를 가져오는지 암시적으로 밝히고 있지만, 비슷한 시기에 쓰여진 이 작품에서 초르브는 더 직접적이고 분명하게 기억에 집착한다. 가닌이 마센카에 대한 기억을 떠올리게 된 것은 외부적인 힘의 간섭의 결과이지만, 초르브에게 있어서 아내에 대한 기억은 삶을 지탱해 주는 유일한 힘으로서 그에 의해 의도적으로 선택되었기 때문이다. 그러나 이처럼 스스로의 의지에 의해서 기억을 재생하고 그것이 자신에게 어떻게 작용할 지 잘 알고 있는 초르브가 가닌보다 기억의 의미를 더 잘 이해하고 있다거나, 그가 추구하던 것을 과연 획득했는가라는 점에서는 의문이 생긴다. 가닌의 경우 단순한 과거 반복이 진정한 문제 해결이 될 수 없음을 이해했고, 이것을 깨닫는 순간 그는 과거를 과거 그 자체로서 남겨둔 채 베를린을 떠나는 것이다. 그러나 초르브는 끝까지 그러한 의미를 이해하지 못했다. 나보코프의 주요 장편에서 보여지는 정교함이나 정신적 회복의 과정 등은 초기 작품에서도 확인되기는 하지만, 그것은 항상 제한적 수준에서이다. 무엇보다도 문제가 되는 것은 초르브가 그녀와 함께 했던 과거의 모든 장소를 하나하나 빠짐없이 찾아가 보는 것이 과거의 완벽한 재현이라고 생각한다는 점이다. 그러나 공간적으로 동일한 장소라 할지라도 시간적으로 과거와 현재의 두 시제 사이에는 엄격한 차이가 존재한다. 우선 '당시'와 '현재'는 계절적으로 가을과 봄이라는 서로 다른 시간 배경 하에서 전개되고 있다. 물론 기억의 시작에서 초르브는 아내를 재생시켜야 한다는 생각에 집착한 나머지, 과거와 현재 사이의 차이를 느끼지 못하며, 오히려 현재에서 과거와의 동일함만을 찾으려 한다. 따라서 가을과 봄의 날씨의 유사함이 그의 회상을 전혀 방해하지 못하는 것이다.(1-284) 그러나 회상이 진행될수록 초르브는 과거와 현재의 시간적 차이, 그에 따른 변화를 분명하게 인식하게 되고, 그가 베를린의 거리를 걸어갈 때 가장 먼저 떠오른 것도 바로 이러한 계절의 변화였다: Теперь цвели каштаны, а тогда стояла осень.(1-286) 그가 계절의 변화를 인식하게 되었다는 것은 그의 인식 과정에서 매우 중요한 의미를 가지게 되는 데, 이후 그에게서 과거와 현재의 대비는 더욱 뚜렷해지고 있기 때문이다. 과거에 그는 아내와 함께 있다는 사실 때문에 사소한 모든 일, '보도를 덮고 있는 시든 나뭇잎에서 나는 흙 냄새, 축축한 바이올렛의 냄새'(1-286)를 맡으면서조차도 행복을 느꼈다. 그가 과거의 기억에 집착하는 이유도 바로 이와 같은 행복을 재생하려던 것이다.

그러나 그가 그녀에 대한 기억에 몰두하면 할수록 현실은 더욱 비참하고 절망적으로 변해간다. 이러한 변화는 그가 바라보는 사물과 거리가 더 이상 과거

의 거리와 사물이 아니라는 사실에서 확인된다. 심지어 그는 이전의 거리를 알아 보지조차 못한다: *Теперь он едва узнавал эту улицу загроможденную ночью пышностью каштанов.*(1-287) 그의 변화는 과거의 아내의 참모습이 점차 분명히 드러나는 것과 그 격을 같이하고 있다. 초르브는 아내가 행복해하고 즐거워하던 모습을 기억 속에서 찾아내고 있지만, 그렇게 아내를 기억해 내는 과정은 필연적으로 그에게 당시에는 행복함 때문에 놓쳐버렸었던, 그러나 지금 새롭게 그의 의식 속에 떠오른 기억하고 싶지 않은 부분까지도 드러내게 된다.

За решеткой мелькали стволы берез, — иной в плотном чехле плода, — и он рассказывал, что в России не бывает плода на березах, а она говорила, что рыжеватый оттенок их мелкой листвы напоминает пятна нежной ржавчины на выглаженном белье.(1-286)

위 인용문은 자작나무를 타고 올라가는 담쟁이덩굴에 대한 초르브와 그의 아내의 인상이다. 그런데 이 경우 흥미로운 것은 초르브는 과거와 같은 사물을 바라보며 그것을 함께 보았던 아내를 기억하려 한 것이지만, 독자들은 이 문장을 다른 맥락에서 이해하게 된다는 점이다. 즉 자작나무가 초르브의 관심을 끌게 된 것은 그것이 담쟁이덩굴로 둘러싸여 있기 때문이 아니라, '러시아에는 그런 것이 없다'는 사실, 즉 자작나무가 러시아를 연상시키기 때문이라는 것이다. 러시아 망명자인 그에게 있어 잃어버린 조국 러시아는 기억 속에서만 의미를 가지는 대상이 되었으며, 따라서 현실에서 조국을 연상시키는 자작나무를 보았을 때, 그것이 그에게 어떠한 의미를 갖게 될 것인지는 쉽게 추측할 수 있다. 그러나 아내는 그것을 이해하지 못했다. 그녀는 똑같은 장면을 바라보며 잘 다림질 된 세탁물 위의 붉은 녹을 연상함으로써 자작나무가 내포하고 있는 의미의 비중을 떨어뜨렸고, 이 사실을 기억해 내는 순간 그것은 초르브에게는 또 한 번의 고통이 될 수밖에 없을 것이다. 따라서 아내와 자작나무, 러시아에 대한 의와 같은 기억을 떠올린 후 아내를 기억해 내고자 하는 그의 노력은 더욱 어려움에 부딪치게 되는데, 이것은 그가 '길을 거의 알아볼 수 없다'는 사실로 구체화되어 나타나고 있다.

이렇듯 아내에 대한 기억은 초기의 그의 의도와는 달리 점차 변질되고 있으며, 그러한 과정은 창녀를 데려오는 부분에서 극명 달한다. 아내가 죽은 곳에서 이곳 베를린에 올 때까지 아내는 그의 기억 속에서 계속 그와 동행했지만, 이제 더 이상 그녀는 초르브에게 아무런 영향력을 미칠 수 없게 된다. 그리고

마침내 그녀는 창녀에게 자신의 자리를 내어주게 되는 것이다. 초르브가 아내를 대신해 창녀를 택했을 때, 결국 그가 의도했던 아내에 대한 기억의 완전한 복구는 불가능해질 수밖에 없다. 그는 아내와 하룻밤을 지낸 호텔 방에서 아내의 죽음을 연상시키는 것이 벗겨진 램프⁷⁾를 보며 도저히 혼자 밤을 지낼 수 없다고 생각하고 창녀를 택했으며, 그녀를 아내의 자리에 두는 것이다. 그리고 창녀로 인해 그는 아내의 죽음 이후 처음으로 깊이 잠들 수 있게 된다. 그러나 창녀는 기본적으로 초르브가 기대했던 아내의 의미와 가치를 떨어뜨릴 뿐만 아니라 전도시키는 역할을 하고 있다. 아내는 가장 순결하고 깨끗한 이미지로 초르브의 기억 속에 남아 있다.(В ту ночь он только поцеловал ее в душу, — больше ничего. 1-286) 또한 그의 기억 속에서 아내의 죽음은 가장 순수하고 선명한 빛에 비유되고 있다.(от удара электрической струн, которая перелитая в стекла, дает самый чистый и яркий свет. 1-284) 그러나 아내의 순결함, 순수함과는 달리 창녀는 이미 여러 번 많은 남자들과 이 호텔을 찾아 왔었으며, 심지어 초르브와 함께 있는 그 방에도 여러 번 묵었었다. 결국 창녀는 초르브의 기억 속에 남아있는 아내의 의미를 격하시킬 뿐만 아니라, 아내에 대한 기억을 완성시키려는 그의 시도를 불가능하고 의미 없는 것으로 만든다.

작품 속에서 그녀의 역할과 관련하여 몇 가지 주목할 것이 있는데, 먼저 지적할 수 있는 것이 그녀의 눈을 통해 독자들에게 소개되는 오르페우스 석상이다. 초르브가 그녀를 선택했을 때 이미 그의 실패는 예견되었던 것이지만, 그녀가 바라보는 오르페우스 석상은 그러한 결말에 한 발 더 다가가게 한다. 그리스 신화에서의 오르페우스가 죽은 아내 에우리디케를 죽음의 세계에서 데려오는 것에 실패했듯이 초르브 역시 기억 속에서 그녀를 부활시키는 것에 실패할 것이다. 더욱이 오르페우스 석상이 초르브의 관점에 의해서가 아니라 제3자의 관점을 통해서 보여지고 있으므로 초르브는 결국 자신이 실패하리라는 사실을 보물 것이며, 바로 여기에 그의 비극이 있다고 할 수 있다. 한편 그녀가 잠자리에 들기 위해 불을 끄는 장면 역시 이 작품에서는 독특한 의미를 갖게 되는데, 그녀의 이러한 행위는 초르브의 아내와 분명한 내립을 이루는 요소이다. 아내의 죽음 이후 초르브가 바라보는 가로등이나 램프 등의 전깃불은 감전

7) 초르브의 아내는 전기 감전으로 죽음을 당했고, 그래서 그는 램프에 부딪쳐 타 죽는 나방을 보면서 아내의 죽음을 떠올리게 된다. Connolly에 따르면 나보코프에게서 나비나 나방은 죽은 자의 영혼을 실어 나르는 매개물로 사용되기 때문에 이러한 설명은 더욱 타당하다는 것이다.(Connolly, p. 15.)

사한 아내를 연상시키는 중요한 매개체로 사용되고 있으며, 앞에서도 언급했듯이 호텔 방의 램프는 그의 기억 속에서 매우 중요한 의미를 갖는다. 따라서 그러한 램프를 끄다는 것은 그녀가 아내에 대한 기억을 차단시키고 손상시킬 것이라는 사실에 대한 암시이다. 또한 초르브가 아내를 대신해 그녀와는 전혀 상반된 창녀를 선택했다는 것은 그의 시도가 실패할 수밖에 없다는 사실에 대한 반증인 것이다.

그러나 창녀는 단순히 아내의 우월성을 입증하기 위해, 혹은 초르브의 실패를 암시하기 위해서만 선택된 것은 아니다. 그녀를 선택한 것은 초르브가 아내에 대한 기억을 극복하기 위해서 필연적인 과정이었다. 아내와 창녀는 『마센카』에서의 마센카와 류드밀라의 관계처럼 과거의 순수함과 현재의 절망을 암시하는 인물로 기능하고 있다. 과거는 과거로서 존저할 때에만 원래의 순수함을 간직하는 것이지, 그것이 현재에서 복구될 때, 그것은 더 이상 과거의 본래 모습은 아닌 것이다. 따라서 아내에 대한 기억을 완성한다는 것이 단순히 과거의 정확한 재현이 될 때, 그것은 결코 초르브에게 구원이 될 수 없으며, 결국 그는 아내의 전도된 이미지로서의 창녀를 통해 아내를 극복해야만 하는 것이다. 나보코프를 기억의 예술가라고 부를 때, 그가 추구하는 기억이란 단순히 과거의 반복이 아니라, 현재라는 시간과 공간 속에서 재담게 해석되고 의미부여된 기억이다. 그리고 이러한 과정을 통해 기억되어진 사건과 인물은 과거라는 시간의 제약으로부터 허방되어 무시간성, 초시간성을 획득하게 된다. 나보코프는 초르브에게 창녀를 만나게 함으로써 이러한 시간의 본질에 다가가게 하고자 했다.

그러나 초르브가 과연 이것을 이해했는가의 문제는 모호하게 남겨지고 있다. 구조적으로 이 작품은 원의 구조를 가지고 있는데, 원이란 나보코프의 관점에서 보자면 시작과 끝이 정확히 이어지는 완벽한 도형이지만, 그곳에는 출구도 없고 발전도 허용되지 않는 폐쇄된 공간으로서 시간과 공간의 죽음을 의미한다. 그런데 초르브는 바로 그러한 원 안에 갇혀 있는 것이다. 원은 부차적인 인물들에 의해 그려지며 그를 그 안에 사로잡는데, 먼저 안쪽에는 하녀의 원이 그려지고 있다. 하녀가 주인인 켈러(Келлер)부부에게 그의 귀환을 알리는 대목에서 화자는 그 구체적인 내용을 알려주지 않다가(испуганным шепотом сообщила им о посещении Чорба. 1-283), 그의 기억이 완결되는 지점에서 도입부분의 하녀와 주인부부의 대화 장면과 그 상서한 내용을 반복해서 제시함으로써 하나의 닫힌 구조를 이루게 하고 있다. 또 하나의 원은 하녀의 원 바깥쪽에 창

녀에 의해 그려지고 있다. 그녀는 호텔 방의 창문을 통해 오페라 하우스에서 나오는 꿈틀거리는 '작고 검은 실루엣'(1-289)을 보게 되는데, 이 장면은 소설의 시작에서의 화자의 관점을 제 3자의 관점에서 다시 한 번 제시하고 있는 것이다. 그녀가 바라보고 있는 검은 실루엣들 중의 하나가 극장에서 돌아오던 켈러 부부였으며, 그녀의 관찰을 통한 같은 상황의 반복은 소설을, 특히 초르브의 기억을 하나의 완벽한 원구조로 만든다. 그리고 나보코프에게서 원이 어떠한 의미를 가지는지를 이해한다면 그녀의 부정적 역할은 꿈 드러나게 된다. 따라서 초르브의 기억의 처음과 끝을 장식하는 켈러 부부의 돌아옴과 그것을 바라보는 창녀의 존재는 그의 시도를 구조적으로도 의미론적으로도 불가능한 것으로 만든다.

하녀와 창녀는 또한 초르브에 대한 묘사를 내적인 관점에서 외적인 관점으로 이동시키는 역할을 한다. 화자는 전반적으로 초르브의 내면의 세계를 직접 추적하지만, 이들 부차적인 인물들의 관점을 통해 그의 행동과 외모를 바깥에서 바라보게 함으로써 한편으로는 그의 절실한 고통을 객관적으로 보여주고, 다른 한편으로는 그를 이해할 수 없고 두려운 존재로 만든다. 특히 창녀를 통해 보여지는 초르브의 기이한 행동은 이 작품의 결말을 모호하게 하고 있다. 초르브 자신은 잠에서 깨어나는 순간 시련은 끝났다고 생각한다: И Чорб об-легченно вздохнул и понял, что искус кончен. Он перебрал на кушетку и, сжимая руками волосатую голень, с равнодушной улыбкой смотрел на женщину. (1-289) 초르브는 옆에 누워있는 여자가 아내라고 생각하고 두려움에 차서 소리를 질렀지만, 곧 그녀가 누구인지 알아보려는 지금까지의 시련이 끝났다고 생각한다. 그런데 이 경우 아내의 부활을 그토록 기대하던 그가 왜 아내를 보고 소리를 질렀을까라는 의문이 제기될 수 있다. 이에 대한 대답으로는 먼저 아내의 부활이 그의 내면세계에서 이루어지고 있었다는 점을 지적할 수 있을 것이다. 아내의 죽음 이후 그는 점차 외부세계와의 관계를 상실하고 '기억을 통해서만 상실의 고통과 화해'⁸⁾하고 있었기 때문에 현실세계에서 그녀를 보았을 때 두려움을 느끼는 것은 당연하다. 하지만 초르브가 예술가임을 상가할 때 여기에는 또 다른 설명이 가능하다. 아내에 대한 기억을 그토록 애타게 복구하려 했고, 그녀의 이미지를 불멸의 것으로 만들려고 했던 초르브로서는 아내가 옆에 누워 있을 때 오히려 그것을 아내의 완벽한 재현으로 받아들여야 했겠지

8) B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years* (Princeton: Princeton Univ. Pr., 1990), p. 250.

만, 기억의 복구 과정에서 단순한 과거의 반복이 문제 해결이 아님을, 그것이 결코 아내의 영원 불멸성을 보장하는 것이 아님을 무의식중에 깨달았을 것이다. 그러나 그가 과연 기억의 예술적 의미를 완벽하게 이해했을 지의 여부는 여전히 문제로 남는다. 무엇보다도 초르브가 잠이 든 후 작품의 관점은 주로 창녀에게로 옮겨지고 있기 때문이다.⁹⁾ 초르브는 그녀의 시선을 통해 독자들에게 보여지며, 따라서 그녀가 그의 이상한 행동과 웃음을 이해하지 못하듯이 독자들도 이해하기가 어려운 것이다. 그녀가 이 작품에 부여하는 극단적인 효과는 초르브와 아내의 부모들이 만나는 장면에서의 긴장의 전달이다. 갑작스러운 부모의 방문과 극적 긴장, 그리고 그 후의 방안에서의 '비극적 침묵'¹⁰⁾은 그녀와 호텔 종업원의 시점에서 이야기되고 있고, 따라서 과연 그의 시련은 끝났는가 의 문제는 해결되지 않고 있다. 이러한 결말의 모호함은 다음절에서 살펴볼게 될 「공포(Ужас)」에서도 약화되기는 하지만 여전히 유효하게 작용한다.¹¹⁾

「초르브의 귀환」이 나보코프가 망명한 지 얼마 후에 쓰여진 작품이라는 사실을 고려할 때 그것은 또 다른 텍스트로도 읽혀질 수 있는 가능성을 가지고 있다. 즉 초르브의 죽은 아내는 그가 상실한 조국 러시아를 상징하는 인물로 받아들여질 수 있는 것이다. 우선 그녀의 집안은 러시아와 밀접하게 관련되어 있다. 아버지 켈러는 전형적인 독일인의 외모를 하고 있지만, 러시아어를 할 줄 알며(и проговорил своим точным, несколько гортанным русским языком, 1-283), 어머니 바르바라 클리모브나(Варвара Климовна)는 그녀의 이름으로 판단해 보건대 러시아 출신일 것이다.¹²⁾ 그리고 그들의 집 앞에는 러시아의 대표적 상징물인 자작나무가 심어져 있다. 이처럼 초르브의 아내는 여러 가지 러시아적인 분위기로 에워싸여져 있다. 이것과는 방향이 다르지만 그녀와 관련하여

9) Connolly는 나보코프가 이렇게 관점을 이동시킴으로써 초르브의 고통이 내면적인 것일 뿐 실제 외적으로는 오히려 기이하고 이상하게 보인다는 것을 강조하고 있다고 설명한다.(Connolly, p. 13.)

10) Цетлин, с. 219.

11) 나보코프 초기 단편에서 보여지는 이러한 모호함이 장편에 비해 질적으로 떨어진다고 평가받게 하는 요소 중의 하나이다. 나보코프의 초기 주인공들은 기억에 몰두하고 그것이 어떠한 방향으로 나아가야 하는 것인지에 대해서 어렵잖게는 알고 있지만, 기억의 예술적 의미를 밝혀내는 데에는 실패하고 있는 것이다.

12) 영어본 서문에서 나보코프는 영어권 독자들에게 바르바라 클리모브나라는 이름이 아무런 의미도 갖지 못하게 될 것이므로 Frau Keller라고 부르겠다고 실명하고 있는데(Vladimir Nabokov, "The Return of Chorb", p. 58.), 이 부분에서 그녀와 러시아의 연관성을 확인할 수 있다.

또 한가지 흥미로운 사실은 그녀의 이름이 한 번도 언급된 적이 없다는 점이다: Чорб помнил, что та, которую он никогда не называл по имени, любила ездить на извозчиках.(1-285) 초르브가 그토록 애타게 그녀에 관한 기억을 되살리려 애썼음에도 불구하고 이름이 단 한 번 도 언급되지 않았다는 것은 곧 그녀를 구체적인 어떤 인물로서보다는 초르브가 추구하는 보다 광범위한 개념으로 이해하게 한다. 따라서 아내의 갑작스럽고 어처구니없는 죽음과 그로 인한 고통, 그리고 과거의 그녀를 재생시키려는 노력은 곧 망명자 초르브가 조국 러시아를 상실하고 겪는 고통에 비유될 수 있다. 이런 점에서 그녀에게는 이름이 필요 없었을 것이다. 가닌에게서 마셴카가 단순히 과거의 여인이 아니라 조국 러시아를 상징하고 있었듯이 초르브에게 있어서는 아내가 바로 그러한 역할을 하고 있는 것이다. 그리고 그 역시 가닌과 마찬가지로 과거의 여인, 과거의 조국에만 집착한다면 아무런 긍정적인 결과를 얻지 못하겠지만, 과거의 단순한 반복의 사슬에서 벗어나 과거를 극복할 때, 현실의 시간, 공간과 화해하게 될 것이다. 그러나 나보코프의 초기 작품에서 주인공들은 아직 그러한 단계로까지 발전하고 있지는 못하며, 이것이 그의 초기 작품의 한계가 되고 있다.

2. 「공포」 - 정체성의 상실

나보코프의 단편집 “Возвращение Чорба”의 마지막 단편인 「공포(Ужас)」(1927)는 첫 번째 단편인 「초르브의 귀환」과 유사하게 사랑하는 여인의 죽음과 그 죽음이 주인공에게 불러일으킨 의식의 변화를 주된 테마로 하고 있다. 두 작품의 주인공들은 '주변의 것들로부터 소외'¹³⁾되고, 특히 그것이 가속화될수록 더욱더 자신의 내면세계에 몰두하게 되는데, 그 결과 외부세계는 절망과 공포로 가득한 세상이 된다. 그러나 그들이 죽음을 대하는 태도와 방향은 전혀 다르다. 「초르브의 귀환」이 아내의 죽음이라는 사실을 전제로 해서 진행되고 있는 반면, 「공포」는 애인의 죽음으로 끝이 나고 있으며, 초르브의 경우 아내의 죽음이 그를 극단적인 절망의 상태로 이끌지만, 「공포」의 화자 '나(я)'는 애인의 죽음을 통해 공포로부터 벗어날 수 있게 된다. 초르브는 아내의 죽음을 존재 의미의 상실로 받아들였고, 그것을 벗어나기 위해 필연적으로 아내에 대한 기억을 회복했어야 했지만, '나'에게 있어 '그녀'는 영원히 타자로 남을 수밖에 없는

13) Connolly, p. 82.

존재였고, 나와 세상의 단절을 질질히 느끼도록 하는 존재였다.

「공포」는 나보코프의 초기 단편 중 매우 '철학적'¹⁴⁾인 작품으로 평가받고 있는데, 그러한 평가를 받을 만큼 이 이야기에는 나보코프의 후기 장면에서 발전되어 나타나는 주된 테마가 집중적으로 제시되고 있다. 물론 초기 작품으로서 후기 작품에 비해 다소 매끄럽지 못한 부분도 살펴볼 수 있는데, 특히 구조적으로 화자의 철학적인 사색을 다루고 있는 전반부와 그것을 바탕으로 그의 고통의 원인을 설명하는 후반부로 나누고 있는 방식은 지나치게 도식적이다. 그러나 작가 나보코프의 이후 주된 테마가 진지하게 논의되고 있다는 점에서 이 이야기는 주목할만한 가치가 있다고 본다.

먼저 전반부에서 화자가 설명하고 있는 공포에 대한 경험 중의 하나는 거울 속에 비친 자신을 보며 느끼는 두려움이다.

"я встал со стула, озябший, опустошенный, зажег в спальне свет — и вдруг видел себя в зеркале. И было так: за время глубокой работы я отвык от себя, и как после разлуки, при встрече с очень знакомыми человеком, в течение нескольких пустых, ясных, бесчувственных минут видишь его совсем по-новому,"(1-397)

밤늦게까지 책상에서 작업을 하다가 일어나 거울을 보는 순간 그는 거울 속에서 마치 오래 전에 헤어져 있던 친구를 만난 듯 자신이 아닌 다른 누군가 이해할 수 없는 존재와 부딪치게 되고, 결국 그가 누구인지 알아볼 수조차 없게 되는 그런 경험을 한다. 그가 자신의 얼굴을 더 뚫어지게 쳐다보고, 더 집요하게 자신에게 이야기를 할수록 거울에 비친 사람이 왜 자신인지 이해할 수 없게 되며 자신과 거울의 반영물을 동일시하는 것이 더욱 어려워진다. 이러한 경험은 나보코프에게는 정신이상의 징후이거나 예술가로의 발전이라는 상반된 결과를 가져올 수 있는 중요한 단계이다. Connolly도 지적하고 있듯이 나보코프에게서 거울은 인물의 내적 자아와 외적 자아 사이의 단절을 암시하는 매개체로 사용되고 있으며¹⁵⁾, 이러한 거울의 기능은 "The Art of Literature and Commonsense"라는 강의에서도 언급되고 있다.

"A madman is reluctant to look at himself in a mirror because the face

14) Boyd, p. 262.

15) Connolly, p. 77.

he sees is not his own: his personality is beheaded: that of the artist is increased.”¹⁶⁾

나보코프의 정의에 의하면 정신이상자는 거울 속에 비친 사람이 자신이 아니라고 생각하기 때문에 거울을 들여다보기를 꺼린다고 하는데, 「공포」의 화자 역시 이와 유사한 경험을 하고 있으며, 따라서 그는 자신이 미치지 않기를 간절히 바라게 된다. 외부 세계를 익숙하지 않은 낯선 시선으로 바라본다는 점에서 정신이상자는 예술가와 유사한 현실인식을 하고 있다고 할 수 있지만, 이 경우 문제가 되는 것은 정신이상자는 자신의 의지와는 관계없이 세상에 대한 익숙함을 상실한다는 것이다. 화자의 공포는 바로 이러한 정신이상자의 세계 인식과 유사하게 나타나고 있다.

전반부에서 또 하나 이야기되고 있는 공포는 죽음에 대한 두려움이다. 그는 어두운 밤에 침대에 누워 있다가 갑자기 자신이 죽었다고 느끼게 되는 경우가 있다. 그럴 때면 그는 죽음의 공포를 극복하려고 애쓰고, 스스로에게 죽음은 멀리 있다고 설득시키려 한다. 이러한 두 가지의 공포, 즉 거울 앞에서의 의혹과 죽음에 대한 예감에는 그가 경험할 수 있는 가장 극단적인 공포가 들어있다. (Полагаю, что все это — и недоумение перед ночным зеркалом, и внезапное паническое предвкушение смерти, — (...), что в этих ощущениях есть частица того высшего ужаса, который мне однажды довелось испытать. 1-398)

이처럼 거울과 죽음에 대한 예감이 화자에게 극단적인 공포를 가져다주는 이유는 그것이 '개인의 내적인 정체감과 외부세계에 비쳐지는 이미지 사이의 분열'¹⁷⁾을 의미하는 것이기 때문이며, 이 지상에 존재하는 '나'의 상실을 의미하는 것이기 때문이다. 거울 속의 '나', 사후 세계의 '나'라는 존재는 끊임없이 현실의 '나'를 괴롭히고 고통스럽게 하며, 그러한 고통으로부터 벗어나기 위해 '나'는 계속해서 이곳이 아닌 다른 어떤 곳을 추구하게 된다. 이러한 정체성의 상실과 그것을 극복하기 위한 '다른 세계'의 추구는 나보코프 후기 장편 소설에서 두드러지게 나타나던 테마로서, 그의 작품에서 거울이나, 유리, 수면 등 물체를 반영하는 반사물이 자주 등장하는 것도 결국은 이러한 이중성을 보여주기 위한 것이다.

16) Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature* (San Diego: Harcourt Brace, 1980), p. 377.

17) Connolly, p. 76.

이처럼 외부세계와의 관계를 상실하고 더욱 깊이 자신의 내면으로 파고 들어가는 화자에게 있어 생기는 또 하나의 문제 — 이 문제는 그를 더욱 두렵게 하는 것인데 —, 그것은 그가 바라보는 대상과 대상을 지칭하는 말이 분리되고 해체된다고 하는 사실이다. 그는 자신이 경험한 최고의 공포를 설명하고 싶지만 그것을 표현할 말을 찾지 못해 계속해서 더듬거리고 고통스러워한다: *высший ужас... особенный ужас... я иду точного определения, но на складе готовых слов нет ничего подходящего. Напрасно, примерю слова, ни одно из них мне не впору.*(1-398) 최고의 공포, 자신만의 독특한 공포를 설명하고 싶지만, 그의 언어 창고 속에는 그것을 표현할 단어가 없으며, 따라서 그는 갑자기 더듬거리기 시작한다. 이것은 또 다른 차원에서 그에게 접근할 여지를 부여하고 있는데, 그것은 화자가 작가일 가능성을 가지고 있다는 점이다. 이러한 가능성은 이야기 처음부터 이미 확인되고 있다. 그는 '책상에 앉아'(1-397) 밤을 새우며 일에 몰두하고, 이때 그가 하는 일이란 부언가를 '쓰는 것(я пишу)'(1-398)이다. 따라서 그가 더욱 관심을 갖는 것은 자신이 공포를 경험한다는 사실이 아니라, 자신의 공포를 가장 적절한 말로 표현하고자 하는 것이다. 그러나 그가 자신의 두 가지의 공포를 설명하기 위해 택한 표현방식, 즉 각각의 절을 같은 설명조의 문장 'Со мной бывало следующее'(1-397)와 'Бывало со мной и другое'(1-398)라고 시작하고 있는 것에서 이미 그의 의도가 어려움에 부딪칠 것이라는 것은 예견되어 있다고 하겠다. 이러한 설명방식은 지나치게 도식적이며, 따라서 이 방식으로는 화자는 자신의 공포를 제대로 써내려 갈 수 없을 것이다.

그래서 그는 또 다른 방향으로 자신이 경험했던 공포를 설명하기 시작한다. 전반부에서의 공포가 화자 자신과 스스로 익숙해질 수 없는 자신의 또 다른 모습 사이의 분열로 야기된 것이라면 후반부에서 이야기하고자 하는 공포는 자신과 타자, 즉 자신의 내면세계와 외부세계 사이의 괴리 때문에 발생한 것이다. 이 이야기를 시작하면서도 역시 화자는 자신의 글쓰기 자질이 부족하다는 사실에 고통스러워한다: *Только однажды... Да, вот тут я опять чувствую, какое неуклюже орудие — слово. А хочется мне объяснить...*(1-398) 화자에게 있어서 그녀와의 삶은 대개는 가볍고 평화스러운 것이었지만, 어느 순간 지금까지 경험한 적이 없는 새로운 공포를 느끼게 되는데, 이것을 설명하는 것이 얼마나 어려운 일인 지, 단어라는 것이 얼마나 둔한 것인 지를 그는 또 다시 고백하고 있는 것이다. 그가 겪는 어려움은 말없음표의 반복 사용에 의해서도 확인된다.

그가 그녀에게서 두려움을 느꼈던 이유는 무엇보다도 그녀에게서 순간적으

로 타자 성을 절실하게 느꼈기 때문이다: Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно самое понятие: другой человек.(1-399) 이것은 그녀와의 삶의 친숙함, 익숙함이 무너지는 순간이며 동시에 나와 세계와의 단절을 의미하는 것이다. я와 другой я 사이의 분열이 야기시킨 고통은 я와 другой человек의 분열로 확대되고 있으며, 그는 이것을 정신이상의 현상으로 받아들인다. 앞에서도 언급했듯이 나보코프는 정신병자들이 거울을 통해 자신을 바라볼 때 낯선 타인을 보게 된다고 했지만, 이러한 현상은 외부세계와의 단절, 자기만의 세계, 자기 내면의 세계로의 깊은 침잠을 의미하는 것이며, 따라서 '내'가 공포를 겪는 이유도 바로 여기에 있는 것이다. 화자도 이 두 가지 경험을 동일한 것으로 받아들이고 있고, 그렇기 때문에 그는 스스로 인정하고 있지 않지만 그녀를 떠날 수밖에 없었다.

그가 그녀를 떠나야만 하는 또 하나의 이유가 있는데, 그것은 그의 잘못된 판단에 기인한다. 그는 그녀와 3년 동안 함께 살았었고, 이것이 가능했던 이유는 그의 혼란스러움, 불명확함과는 대조적으로 보는 것을 관조하는 듯한 단순함, 즉 삶의 모든 것을 분명히 알고 있고 심지어는 사후의 세계에 대해서까지 정확하게 알고 있는 듯한 그녀의 단순한 명쾌함이 그를 보호해 주었기 때문이다. 그러나 그가 여행을 떠나기 전 날 함께 간 오페라에서 그녀의 두려움을 처음 접했을 때, 이것은 그에게 또 다른 공포를 가져다준다. 갑자기 정전이 되고 그 안에서 소동이 벌어지는 극장의 예기치 않은 상황은 그가 이전에 이미 자신의 죽음의 순간으로 경험했고 두려움을 느낀 장면이었지만, 실제로 그러한 상황에 접하자, 그는 오히려 그녀의 존재로 인해 웃음을 지을 수 있게 된다. 그러나 죽음의 세계에 대해서조차 잘 알고 있으리라 생각했던 그녀에게서는 극도의 공포가 나타나고, 오히려 그가 그녀를 위로해야 하는 상황에 처하게 된다. 결국 그녀는 더 이상 그에게 든든한 방어막이 될 수 없으며, 그래서 그는 그녀를 떠나 그녀가 살아있는 동안에는 돌아오지 않는 것이다.

여행을 떠난 직후 그에게 나타난 상태는 지금까지의 그녀와의 관계를 반복하는 것이며, 또한 그로 하여금 그녀의 본질을 분명히 깨닫게 해주는 경험이 된다. 그는 3일 밤을 계속해서 자고, 4일째 밤은 전혀 잠을 이루지 못했다. 스스로는 혼자 잠을 자는 것에 익숙하지 못해서 두려움을 느꼈다고 설명하고 있지만, 보다 본질적인 이유는 3이라는 숫자에서 찾아야 한다. 무엇보다도 그에게 있어 3일은 그녀와 함께 보낸 3년을 반영하고 암시하는 것으로 이해할 수 있을 것이다. 3년 동안 그는 그녀와의 행복한 삶이라는 포장된 방어막 속에서

이 세상과 타자에 대한 공포를 잊고 지낼 수 있었지만, 그녀가 가지고 있는 두려움이 드러난 순간 더 이상 그에게 안전한 보호막이란 있을 수 없게 되었으며, 이것은 그로 하여금 그녀와의 3년 째 되는 마지막에 떠나도록 하였듯이 나 홀째 되는 날에 두려움 앞에 무방비로 내모는 것이다. 그래서 여행 첫날 밤 꿈에 나타난 그녀가 꿈속에서는 그를 행복하게 해주었지만(то почувствовал, как все то, что было во сне весело — ее кружева, закинутое лицо, смех, 1-400), 이제는 오히려 두렵게 만드는 것이다(теперь, наяву, страшно, — и никак не мог себе объяснить, почему мне так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон. 1-400).

이 후반부에서도 전반부에서와 마찬가지로 화자는 단순히 공포를 느낀다는 사실보다는 그것을 표현할 말을 찾는 데 더 많은 노력을 기울이고 있다. 하지만 앞에서보다 더욱 진지하고 집요하게 관심을 기울이고 있기 때문에 오히려 그것은 모든 대상의 해체를 야기시킨다. 화자는 외부세계와의 단절, 자기 자신과의 분열, 그리고 정체성의 상실 등으로 고통받고 있으며, 이것은 결국 작가로서 자신의 말과의 단절, 언어 의미의 상실 등으로 나타나고 있다. 5일째 되는 날 그는 앞으로 일어날 일들은 이탤릭체로, 더 나아가 지금까지 본 적이 없는 새로운 활자로 인쇄하고 싶다는 희망을 밝힌다. 그녀를 떠났다는 사실이 그에게는 외부세계 혹은 타자와의 분열을 극복했다는 의미로 받아들여졌을 것이고, 그래서 그는 다시 한 번 세상과의 화해를 시도하며 그러한 경험을 새로운 활자로 인쇄하고 싶어하는 것이다. 그리고 그의 시도는 처음에는 성공하는 듯이 보인다: Да, вот теперь я нашел слова. Я спешу их записать, пока они не потускнели.(1-400) 그는 새로운 단어를 찾았고, 그래서 세상을 있는 그대로 볼 수 있게 되었다고 주장한다. 그러나 그것은 세상과의 타협이자 억지 눈가림에 불과하다. 세상은 우리가 있기 때문에 존재하는 것이고, 우리가 그것을 상상할 수 있는 한에서만 우리는 존재하는 것이라고 스스로를 위로하지만, 이것은 우리가 알 수 없는 세계로서의 죽음이 가져다주는 공포를 일시적으로 차단하는 것에 불과할 뿐, 진정으로 공포를 극복하게 하지는 못하며, 따라서 '위로(утешать)' 이상의 기능은 하지 못하는 것이다. 그 결과 그의 영혼은 곧 주변의 세계를 '익숙하고 인간적인 것'으로 받아들여기를 거부하게 되고, 그와 세계는 또 다시 분리된다.(Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было. 1-401) 이러한 의식 과정을 거쳐 나와 세상은 서로 분열, 해체되며, 그가 찾은 새로운 단어는 대상을 새로운

시각으로 바라보게 하는 것이 아니라, 오히려 대상과 언어 사이의 관계를 더욱 낫설고 이해할 수 없는 것으로 만든다. 화자의 눈앞에서 집은 건축술이니, 방의 모양이니, 아름다운 집, 편안한 집이니 하는 평상시의 의미를 잃고 '무의미한 외형'(1-401)만으로 남게 되는데, 이것은 하나의 소리를 계속해서 반복하다 보면 의미는 사라지고 무의미한 소리만이 남게 되는 것과 같은 현상이다. 그는 주위의 모든 것을 '뒤집어지고 익숙하지 않은 것'(1-401)으로 보게 되며, 그럼으로써 세상의 무의미함은 더욱 커져간다. 그래서 그는 자신과 세상, 그가 말하고 바라보는 대상과 그 대상의 본질이 분리되어 감에 따라 그로 인해 자신이 미치지 않기를 바랄 뿐이다. 앞에서도 언급하였듯이 나보코프는 자신이 바라보는 대상이 본래의 의미를 잃고 단순히 하나의 무의미한 소리, 무의미한 형상으로 전락해 버릴 때, 그것을 정신이상자의 세계 인식이라고 보았지만, 이러한 태도는 이 작품에서 특히 타당하게 적용된다.

그러나 여기서 더욱 주목해야 하는 것은 그가 정신이상을 두려워하는 만큼 예술가로의 변신을 기대하고 있다는 사실이다. 정신이상자와 예술가의 경계는 나보코프에게서는 아주 모호하다.

Lunatics are lunatics just because they have thoroughly and recklessly dismembered a familiar world but have not the power — or have lost the power — to create a new one as harmonious as the old. The artist on the other hand disconnects what he chooses and while doing so he is aware that something in him is aware of the final result.¹⁸⁾

나보코프에 의하면 정신이상자와 예술가의 가장 큰 차이는 정신이상자가 익숙한 세계를 해체시킨 후 그것을 새롭게 재창조해내지 못하는 것과는 달리 예술가는 결과까지 예측한 후 자신이 선택한 대상을 해체시킨다는 것이다. 즉 정신이상자와 예술가는 세상을 익숙하고 관습화된 시각에서 바라보는 것이 아니라, 그 대상을 완전히 해체하고 전혀 다른 관점에서 바라봄으로써 인식에 새로운 충격을 가한다는 점에서 유사하다고 할 수 있겠지만, 정신이상자에게 있어 이러한 경험은 자신도 거부할 수 없는 힘에 의해 강요되는 것이고, 반면 예술가는 스스로 그러한 과정을 택한다는 점에서 본질적인 차이가 있다. 이러한 관점에서 보았을 때 화자는 분명 그의 의지와는 관계없이 세상이 허해되고 분열되는 것을 경험했지만, 그것을 공포로 인식하고 스스로 정신이상자가 되지 않

18) Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 377.

으려 노력한다는 점에서, 그리고 그러한 자신의 경험을 글로 써내려 가고 있다는 점에서 예술가로의 발전을 지향하고 있음을 알 수 있다. 그러나 이 두 가지 가능성 사이에서 화자의 위치는 항상 불안정하며 극단적인 공포의 순간에는 자기 자신조차 대상성을 상실한 채 하나의 시선(голое зрение, бесцельный взгляд, 1-402)으로 전락해 버리고 만다.

그런데 이러한 화자의 긴장은 예기치 않은 사건에 의해 갑작스럽게 종결된다. 그것은 그의 애인의 죽음이다. 애인이 죽어가고 있다는 전보를 받는 순간 그의 공포는 순식간에 사라지고, 그러한 느낌을 가졌다든 것조차 잊게 되며, 그는 사라져 가고 있던 인간적 감정, 즉 그녀의 죽음에 대한 순전한 인간적 고통을 느끼게 된다. 실제의 죽음을 눈앞에 접하는 순간, 지금까지 그의 의식 속에서 그를 괴롭혔던 삶이 무엇이고 죽음이 무엇인가 하는 문제는 무계를 상실한 것처럼 보여지지만, 무엇보다도 그녀의 죽음이 그에게 구원이 될 수 있었던 것은 그것이 '타자'의 죽음이기 때문이다.

Она меня не узнала, но я чувствовал по улыбке, раза два легко приподнявшей уголок ее губ, что она в своем тихом бреду, в предсмертном воображении видит меня, так что перед нею стояли двое, — я сам, которого она не видела, и двойник мой, который был невидим мне. И потом я остался один, — мой двойник умер вместе с нею.(1-402)

그녀가 타자로 느껴진 것은 화자 자신이 세상과 단절되었음을 상징적으로 보여주는 것이었으며, 그녀가 죽었다는 사실은 결국 이러한 단절이 중지되었음을 의미한다. 더욱이 그녀가 미소지으며 바라보고 있는 화자의 분신, 거울 속에 비추어진 그의 반영물이 그녀의 죽음과 함께 사라짐으로써 지금까지 그를 괴롭혔던 *другой я*와 *другой человек*은 더 이상 그를 두렵게 할 수 없게 되었다. 이것은 결국 외부 세상과의 화해, 세상에 의한 그의 수용을 암시한다. 그녀의 죽음이 또한 그를 정신이상으로부터 구해주었다는 것은 예술가로의 가능성을 보다 구체화시키고 있는 것이기도 하다. 그러나 이것은 완벽한 역전은 아니다. 화자는 분명 애인과 분신의 죽음을 통해 정신이상의 위협으로부터 벗어나기는 했지만, 아직 완벽한 의미의 예술가로써 성장을 하지 못했고, 따라서 그가 이것에 도달하기 전에는 그는 여전히 이전과 같은 공포를 경험할 가능성을 가지고 있는 것이다. 언젠가 이러한 공포, 존재의 고립무원의 두려움이 그를 다시 사로잡는다면 그때는 어떠한 구원도 없을 것이라는 마지막 말은 이러한

의미로 받아들여야 할 것이다.

지금까지 화자의 공포의 원인과 극복, 그리고 예술가적 발전 가능성에 대해 살펴보았지만, 이 작품 역시 「초르브의 귀환」과 마찬가지로 단편으로서의 제한성을 가지고 있다. 「공포」는 화자의 극단적인 공포를 중심으로 이야기가 전개되고 있음에도 불구하고, 화자가 왜 그러한 공포를 경험할 수밖에 없는 지에 대한 설명이 부족하며, 정신이상자와 예술가의 경계에서 그녀의 죽음이 과연 그를 예술가로 성장하게 할 것인지에 대한 문제도 보호하다. 그러나 이 작품에서 제한적으로 다루어지고 있는 내부세계와 외부세계의 단절, 그리고 그로 인한 공포, 예술가와 정신이상자의 대립, 거울의 모티프 등은 나보코프의 장편 소설 『루신 방어(Защита Лужина)』, 『절망(Отчаяние)』, 『사형장으로의 초대(Приглашение на казнь)』 등에서 작품의 주제와 관련하여 더욱 발전되어 나타나고 있으며, 이러한 점에서 「공포」의 중요성은 충분히 인정되어야 한다.

3. 「박물관 방문」 - 시간과 공간의 감옥

러시아어 작품 창작 시기 말에 쓰여진 「박물관 방문(Посещение музея)」(1938)은 이전의 작품들에 비해 과거에 대한 집착이 가져오는 폐해와 그것의 부정적 결과가 시간의 영역에서 공간의 영역으로 확대되고 있다는 점에서 의미를 가지는 작품이다. 「초르브의 귀환」에서 초르브는 이미 과거가 된 아내를 부활시키기 위해 절망적인 노력을 기울이지만, 「박물관 방문」의 화자는 워싱턴 그대로의 과거는 거부한다. 그럼에도 불구하고 그가 박물관을 방문할 수밖에 없다는 사실은 상당히 아이러니하다. 왜냐하면 박물관의 속성 자체가 과거의 사실, 의미에 대해 어떠한 손상도 용납하지 않는 곳이기 때문이다. 그리고 바로 이 사실이 그로 하여금 박물관에 대해 극도의 혐오감을 느낄 수밖에 없게 한다. От всяческих достопримечательностей, будь то музей или старинное здание, меня тошнит.(4-352) 화자는 박물관뿐만 아니라, 오래된 건물에 대해서도 부정적인 시각을 가지고 있는데, 결국 그것들에 대한 기억질 나는 혐오감, 그것은 과거에의 기억을 담고 있는 것들에 대한 참을 수 없는 불쾌감의 표시이다. 이러한 태도는 또한 나보코프 자신의 견해이기도 할텐데, 기억의 예술가로서의 나보코프에게 있어서 과거는 예술활동을 위해 매우 중요한 전제조건이 되지만, 박물관과 같이 기억을 워싱턴 그대로 고스란히 보관하고 있는 경우에는

오히려 그러한 과정에 방해가 될 수밖에 없을 것이다. 그는 과거를 단순히 재현하는 것에 관심을 가지고 있었던 것이 아니라, 기억을 통한 상상력의 발현을 꿈꾸었기 때문이다. 기억이 단순히 과거의 재생, 반복일 때 거기에는 아무런 의미가 없지만, 그것이 새롭게 의미를 부여받아 상상의 과정이 될 때 예술이 탄생하는 것이며, 이러한 점에서 기억과 상상력은 창조의 중요한 전제조건이 되는 것이다. 그러나 박물관은 그 자체로서는 과거의 모습 그대로의 보존이자 재현의 장으로서 상상의 침투가 전혀 허락되지 않는 곳이다. 박물관에 진열되어 있는 물건들은 '잠이는 세계의 것(сон вещества)'이며 '무 대상화된 대상(о-беспредметившаяся предметность)'(4-352)으로서 이곳에서는 모든 것이 생동감을 잃고 무의미한 존재로 전락한다. 박물관은 죽음의 세계인 것이다. 이와 같은 박물관의 속성이 기억을 상상력과 결합시키려는 나보코프에게서는 혐오의 대상이 될 수밖에 없었을 것이며, 「박물관 방문」의 화자는 바로 그러한 작가적 견해의 대변자로 볼 수 있다.

그가 박물관 방문을 거부하는 또 하나의 이유는 고인의 초상화를 찾아야 한다는 사실인데, 초상화의 속성도 본질적으로는 박물관과 다를 바가 없기 때문이다. 이미 고인이 된 사람의 모습을 그대로 담고 있는 초상화 역시 사람들에게 상상을 허용치 않으며, 더욱이 초상화 장르 자체가 대상을 사물화시켜 영원히 같은 상태로 지속 되도록 하며, 그것을 바라보는 사람들로 하여금 그 이상의 것을 허용치 않는 것이기에 그것은 나보코프의 관점에서 보자면 그것은 죽은 예술, 허위의 예술이다.

그러나 화자는 알 수 없는 힘에 이끌려 박물관으로 들어갈 수밖에 없게 된다.¹⁹⁾ 박물관의 첫 인상은 그의 기대를 벗어나지 않고 있으며, 심지어 박물관의 수위조차 그러한 평범성에 일조를 하고 있다: банальный инвалид с пустым рукавом.(4-352) 수위는 한 쪽 팔이 없는 장애인이지만 바로 그렇기 때문에 그는 박물관의 불구성을 상징적으로 나타내고 있고, 따라서 화자는 그에게 '진부한'이라는 형용사를 사용하고 있는 것이다. 이러한 박물관에서 화자는 한 가지 흥미를 끄는 물건을 발견하게 된다. 그것은 다양한 크기의 이상한 검은 구슬 문치로서 그는 박물관에서 처음으로 전혀 기대하지 않은, 그리고 그것이 무엇인지 전혀 알 수 없는 신비로운 물건을 접하게 된 것이다. 그리고 이것은 즉시 그의 상상력을 작용시킨다: они чрезвычайно напоминали подмороженный навоз,

19) 갑자기 내린 비를 피하기 위해 화자가 들어간 곳이 박물관 계단이었다. 이러한 우연의 일치도 화자가 박물관을 방문하는데 필연적인 요소가 되고 있다.

и я над ними невольно задумался, ибо никак не мог разгадать их природу, состав и назначение.(4-352~353) 본성이나 구성물, 이름을 진히 알아낼 수 없는 이 구슬은 박물관의 다른 물건들처럼 과거 자신의 본래 모습과 의미를 받아들여도록 강요하는 것이 아니라, 보는 사람으로 하여금 자신도 모르는 사이에 그것에 나름대로 자유로운 의미를 부여하도록 하고, 그들의 상상력을 자극한다. 화자에게는 수위가 설명하듯이 그것이 언제 어디서 누구에 의해서 발견되었는가가 중요한 것이 아니라, 과학으로도 증명되지 않은 물건이 박물관에 있어야 한다고 생각한 사람의 상상력이 더욱 관심이 가는 것이다. 이처럼 박물관에서 새로운 의미를 찾으려는 화자와 과거의 의미 그대로 기억하고 반복할 것을 주장하는 수위는 창조자와 모방자 사이의 차이를 단적으로 암시한다 할 수 있다. 박물관과 수위와 같은 사람들에게 있어서 중요한 것은 박물관이 과거 어떤 손상도 주지 않은 채 그것을 원형 그대로 보존해야 한다는 사실이지 그곳에 무엇이 있는 지, 그리고 그것의 기능이 무엇인지는 이만 것이다. 이점에서는 박물관 후원자인 고다르(Годар)도 마찬가지이다. 그들이 할 수 있는 최선의 행위는 숫자 — 그것이 제작 연도이건, 발견 연도이건, 아니면 소장 목록의 숫자이건 간에 — 틀 기도문 외우듯이 외우기만 하면 되는 것이다.

화자는 바로 이러한 박물관에서 친구가 부탁한 초상화를 발견하게 된다. 조잡한 풍경화 사이에 걸려 있는 초상화의 주인공은 친구의 모습과 닮아 있었으며, 그는 그림을 보는 순간 온 몸에 진율을 느낀다. 그림 자체는 지능이 없는 화가의 솜씨로 그려졌기 때문에 그림의 예술적 가치를 보고 놀란 것이 아니라, 그때까지 허구(выдумка)라고 생각했던 것이 실제로 존재하고 있었기 때문이다: и был несколько потрясен, найдя то самое, существование чего дотолле казалось мне попутной выдумкой блуждающего рассудка.(4-353) 화자는 친구가 말한 초상화가 단순한 날조나 환상이 아니라는 사실이 놀라움을 금치 못하며, 초상화의 존재는 그에게 있어서 ‘꿈의 실현’(4-353)으로 받아들여진다. 나보코프에게 있어서 허구란 부에서 유를 만들어 내는 것으로 여기에는 삶의 진실이 담겨질 수가 없다. 그가 추구하는 예술은 과거에 대한 기억과 상상을 교묘하게 결합하는 것이지, 전혀 없었던 사실이나 사물을 날조해 내는 것이 아니기 때문이다. 따라서 친구가 그 그림을 이야기했을 때, 그것은 실존 여부가 확인되지 않은 허구에 불과했지만, 눈앞에 나타난 순간 그 그림은 더 이상 허구가 아니라 상상의 영역으로 들어가게 되는 것이다.

이러한 발견은 그의 내면에 새로운 변화를 야기시킨다. 이것은 외부세계의

변화에 의해서도 확인이 되며, 사물을 바라보는 그의 관점의 변화에 의해서도 입증된다. 먼저 외부세계의 변화는 비의 그림으로 나타나고 있다. 그를 박물관으로 들어가게 만들었던 비가 밖으로 나왔을 때는 이미 그쳐 있었다는 사실, 그리고 이것이 화자의 주의를 끌게 된 것은 그것이 화자의 내면세계의 변화를 반영하기 때문이다. 그 후 그는 세상을 새로운 시각으로 바라보게 되고 그가 바라보는 대상에 생명력을 불어넣는다. 박물관에 들어가기 전에 그는 상냥의 천편일률적인 침탑을 저주했었지만(кляня шпиль одного и того же длиннеего собора, 4-352), 꿈의 실현을 경험한 후에는 똑같은 성당을 바라보며 유희를 즐기고 그것의 부의미함을 극복할 수 있게 된다(Собор снова заиграл со мною в прятки, но я перехитрил его, 4-354). 마찬가지로 박물관이 있는 도시 몬티저는 이전에는 죽음의 도시였지만, 이제 화자에 의해 새로운 삶을 부여받고 있다.

그러나 이러한 화자의 노력, 변화의 새로운 가능성 발견은 곧 방해에 부딪히게 된다. 그 첫 번째가 박물관 후원자인 고다르(Годар)이다. 고다르의 첫 반응은 상상의 실현 자체를 부인하는 것으로 나타난다. 그의 목록 속에 들어있는 화가 Леруа의 그림은 러시아 귀족의 초상화가 아니라 영똥하게도 ‘양떼들의 귀환’에 관한 그림이었던 것이며, 따라서 박물관의 목록과 그것의 소유자인 고다르는 화자를 변화시켰던 그림 자체의 존재를 부정한다. 화자에 대한 두 번째 공격은 다수에 의해 이루어지며, 이것은 그에게 더 큰 정신적 혼돈을 가져다준다. 박물관을 찾는 젊은이들은 박물관의 일반적인 의미, 중요성을 무시하고 조롱할 뿐만 아니라, 화자의 의식에 대해 집단적인 공격을 가한다. 박물관 안에서 그들의 소란과 소동, 성물 모독, 유물에 대한 조롱은 화자의 박물관에 대한 태도와 유사한 듯 보이지만, 화자의 경우 그것은 박물관의 구태의연한 의미에 대한 공격인데 반해, 젊은이들의 소동은 조롱을 위한 조롱에 불과하다. 그것은 초상화에 대한 반응에서 분명하게 드러난다: Кто эта старая обезьяна? — спросил относительно портрета некто в полосатом нательнике, а так как дед моего приятеля был изображен с сигарой в руке, другой балагур вынул папиросу и собрался у портрета прикурить.(4-356) 나보코프 작품에서 원숭이는 편협하고 부정적인 뉘앙스를 띠는 인물을 묘사할 때 사용되는 이미지로서²⁰⁾ 이 경우에도 마찬가지로이다. 물론 노인의 초상화가 지닌 예술적 재능이 화자를 전율시킬 것은 아니지만, 젊은이들의 이러한 놀림은 결국 그가 발견한 초

20) 「초르브의 귀환」에서 켈러에 대해 이러한 이미지가 반복적으로 사용되고 있다.

상화의 의미에 대한 모독이다. 또한 그들은 초상화를 구입하기 위한 협상과정을 방해함으로써 화자가 초상화를 통해 획득한 꿈의 실현, 상상의 구체화를 계속해서 중단시킨다. 이들의 방해는 고다르의 것보다 더욱 집요하고 끊임없이 이어져서 그는 마침내 이들로부터 달아나게 되는 것이다.

그러나 그가 끝없이 이어지는 홀을 따라 그들을 피해 가는 도중에 주위의 모든 것은 실제성을 잃고 흥미해지기 시작한다. 「공포」에서도 나타나고 있듯이 나보코프에게 있어 나와 외부세계, 나와 대중 사이의 분열은 항상 정체성의 상실로 나타나고 있으며, 그러한 현상은 이 작품에서도 예외가 아니다. 그의 주위의 모든 것은 갑자기 흐릿해지기 시작하고 그는 두려움에 사로잡힌다. 두려움을 느낀다는 것은 자신과 집단 사이의 분열을 의식했다는 의미가 되며, 이것은 그에게서 현실의 모든 것을 부의미하게 만들어 버린다는 신호가 된다. 결국 그가 아래쪽에 모여 있는 집단을 바라보는 순간, 즉 자신은 그들과 다른 공간에 놓여 있음을 인식하는 순간 그의 의식은 더 이상 현재에 머물 수 없게 된다. (а когда мы взбежали по лестнице, то сверху, из галереи, увидели внизу толпу седых людей и зонтиков, осматривающих громадную модель мироздания, 4-357) '회색 머리카락을 가진 사람들은 박물관의 전형적인 색깔인 '회색빛'(4-352)과 하나의 이미지로 통합됨으로써 나를 제외한 채 하나의 거대한 회색 덩어리가 되고, 그 안에서 나의 자리, 나의 의미를 찾는 것은 불가능해진다. 하나의 홀에 이어 또 다른 홀이 끝없이 이어져듯이 주변 세계는 화자의 의지와는 관계없이 계속해서 진행되지만, 그 안에 홀로 남겨진 그는 되돌아갈 수도 빠져나갈 수도 없는 곤경에 처하게 되고, ' 좋습니다. 이만 가볼 테니 내일 이야기합시다...' (4-357)라는 그의 말은 상대도 없는 빈 공간에서 홀로 메아리치게 되는 것이다. 이러한 과정을 통해 그는 점차 현실과 혼돈의 세계 사이에서 자신의 자리를 잃게 되고, 그에 따라 이곳 도시의 박물관은 그 자신만의 박물관으로 변해간다. 즉 그 안에서 그의 시간과 공간은 서로 뒤엎히기 시작하고 그는 박물관이 간직하고 있는 과거가 아니라, 자신의 과거 속으로 점차 빠져들게 되는 것이다. 이곳의 모든 것은 갑자기 변해버려, 그의 앞에 계속해서 이어지던 박물관의 홀(а далее открывались еще и еще залы, 4-357)은 끝없이 긴 통로(бесконечно длинный проход, 4-358)가 되고 그는 갑자기 악기들 속에 있음을 깨닫게 된다. 그리고 그 가운데에는 오르페우스 동상이 세워져 있다. 오르페우스가 악기의 명인임을 생각할 때 그의 동상이 악기들 사이에 세워져 있는 것은 그다지 신기할 것도 없지만, 「초르브의 귀환」에서도 살펴보았듯이 초르브

가 죽은 아내에 대한 그리움으로 과거에 집착하고 아내에 대한 기억을 복구함으로써 과거를 원형 그대로 간직하려 했지만, 결국 실패했다는 사실이 나보코프의 오르페우스가 갖는 더 본질적인 의미일 것이다. 지어도 나보코프와 그의 주인공들이 추구해야 할 것은 오르페우스 식의 과거에 대한 집착은 아니며, 따라서 이야기 속에 오르페우스가 등장한다는 것은 나보코프의 주인공들이 현재 경험하고 있는 과거가 그들에게 신성한 구원이 될 수 없음을 의미하는 것이다. 그래서 화자는 안으로 걸어 들어가면 갈수록 미끄러운 길과 짙은 어둠, 안개와 부딪치게 되며, 새로운 장소에 있게 되고, 이것이 그를 더욱 두렵게 만든다. 그러나 그는 마침내 현실 세계로 빠져 나온다.

Я двинулся туда, и сразу отрадное и несомненное ощущение действительности сменило наконец всю ту нереальную дрянь среди которой я только что метался. Камень под моими ногами был настоящая панель, осыпанная чудно пахнущим, только что выпавшим снегом, на котором редкие пешеходы уже успели оставить черные свежие следы.(4-358)

화자는 지금까지 자기가 헤매던 비현실적인 쓰레기 더미에서 빠져 나와 의심할 바 없는 현실로 되돌아 왔다고 생각하며, 특히 방금 내린 눈을 손으로 만져 확인함으로써 그러한 현실감을 더욱 구체적으로 확인한다. 그는 действительность, настоящая 등의 표현을 사용함으로써 자기의 현실이 의심할 바 없는 실제임을 스스로에게 확신시키고자 한다. 그러나 이러한 반복은 오히려 그것의 신빙성을 의심하게 한다. '놀라운 정도로 익숙하고 기분 좋게' 여겨지는 눈은 그 익숙함과 기분 좋음 때문에 오히려 과거와 밀접하게 연관되어 있음을 암시한다.

이처럼 기억 속의 세계를 구체적인 현실로 인정함으로써 화자는 실세의 현실과 더욱 멀어지게 되고, 그의 구원은 이에 따라 더 어려워진다. 그는 박물관의 미로, 즉 과거에서 빠져 나왔다는 사실에 지나치게 기쁨을 느끼고 있었기 때문에 그보다 더 크고 더 두려운 현실 속에 불몰려 있다는 것을 전혀 느끼지 못했다. 그래서 그가 자유를 얻었고 현실적인 삶에 도달했다고 안도할 때, 그것은 오히려 공허하게 들린다. 그에게 나타난 새로운 현실은 기억 속에서의 과거보다 더욱 두렵고 놀라운 세계이다. 이곳은 바로 그가 그토록 거부하던 소비에트의 현실인 것이다: Я разобрал кончик вывески: <...инка сапог>, -- но не снегом, не снегом был затерт твердый знак.(4-359) 간판에 씌어져 있는 글자

에서 단어 마지막에 정음부호가 떨어져 나가고 없다는 것은 이곳이 소비에트의 도시라는 의미가 된다.²¹⁾ 박물관 앞에서 과거의 유물, 즉 시간의 감옥 안에 갇히게 된 화자는 공간적으로도 그것을 극복하지 못하고 오히려 끔찍한 현실에 처하게 된 것이다. 이처럼 시간과 공간은 서로 뒤얽히며 그의 출구를 봉쇄한다. 이것을 깨닫는 순간 화자의 전망은 확대되고 그는 그 안에서 실망한다: *Увы! это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, закапанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная.*(4 359) 화자는 이제 이곳이 그의 기억 속의 러시아가 아니라 그에게는 금지된 현재의 러시아, 희망을 상실한 노예 국가가 된 소비에트 러시아임을 깨닫게 된다.

이처럼 화자는 자신이 꿈속에서나 보았던 소비에트 러시아에 있게 된 것을 두려워하고 고통스러워 하지만, 기억 속의 러시아를 따라가던 그에게 있어서는 필연적인 귀결이었다. 그가 박물관을 방문하기를 거부했던 이유가 그곳이 단순히 과거를 원형 그대로 간직하고 있고 사람들에게 과거의 의미만을 받아들이도록 강요하고 인식의 전환을 불가능하게 한다는 점 때문이었지만, 박물관 안에 들어선 그는 어느덧 자신이 거부하던 그러한 박물관의 속성에 사로잡혔던 것이며, 따라서 그의 기억 속에서 떠오르는 하나 하나의 과거는 그를 새로운 세계로 인도해 줄 수 없었던 것이다. 그리고 그러한 절망스러운 상황은 소비에트 러시아라는 현실로 나타나고 있다. 이처럼 그는 식재 현실로도 되돌아올 수 없고, 기억 속의 러시아가 이끌어준 그에게 금지된 희망 없는 현실을 택할 수도 없는 딜레마에 빠지게 되는데, 이것은 결국 나보코프와같은 망명자가 겪을 수밖에 없는 고통이다. 그래서 그는 자기가 가진 모든 것을 꺼내 버리고 옷마저 벗어 던진다. 주머니 속에 들어있던 종이, 편지, 돈, 손수건, 담배를 꺼내 찢어서 눈 위에 버리고 신발과 속옷마저도 완전히 벗어 알몸으로 남게된다. 이것은 그에게 있어 과거의 모든 혼잡을 없앤다는 상징적인 의미를 담고 있다: *но для того, чтобы совершенно отделаться от всех эмигрантских чешуй, необходимо было бы содрать и уничтожить одежду, белье, обувь, все, — остаться идеально нагим, и хотя меня и так трясло от тоски и холода, я сделал, что*

21) 나보코프는 영어본 시문에서 비러시아권 독자들을 위해 이에 대한 설명을 첨부하고 있다. 소비에트 러시아에서는 언어 개혁을 통해 단어 마지막에 성적으로 있던 고대 러시아어의 흔적인 정음부호를 제거하였다. 화자는 상점 관점에서 이것을 보는 순간 자신이 과거의 러시아가 아니라 현재의 소비에트 러시아에 있음을 알게 된다. Vladimir Nabokov, "The Visit of the Museum", in *A Russian Beauty and Other Stories* (London: Penguin Books, 1975), p. 69.

мог.(4-360)

망명의 비늘을 떼어내기 위해서는 옷과 속옷, 신발 모두를 벗어서 없애고 이상적인 벌거벗음의 상태로 남아야 한다는 화자의 주장은 같은 해에 쓰여진 『재능』의 주인공 표도르(Федор)의 벌거벗음의 의식을 연상시킨다. 표도르에게 있어서 그러한 의식은 예술가로서 새롭게 태어나기 위한 필연적인 과정이었으며, 이 경우 그가 벗어버린 것은 단순히 그의 개인적인 과거와 기억만이 아니라 러시아 문학의 전통이었다. 그러나 「박물관 방문」의 화자는 실제적인 예술가라고 보기는 어려우며, 그의 경우에 더욱 중요한 것은 이 의식을 통해 새로운 현실, 즉 과거에 대한 기억 속에만 머물지 않는, 그래서 현실에서 자신의 존재 의미를 찾을 수 있는 그러한 현실을 획득할 수 있게 되었다는 점이다. 따라서 그는 그 이상의 상황을 설명할 필요는 없는 것이다.(Но довольно. 4-360) 이 작품은 화자가 스스로 옷을 벗어 과거의 모든 잔재들을 없애버림으로써 새로운 인간으로 태어나게 되었다는 믿음을 가지는 것으로 끝나고 있다. 이러한 과정을 통해 그는 시간과 공간의 감옥에서 빠져 나올 수 있게 된다.

4. 「피알타의 봄」 - 기억의 창조성

1936년 봄 『재능』을 집필하던 중 시작된 「피알타의 봄(Весна в Фиальте)」(1936)²²⁾은 나보코프 자신이 특히 평가하는 단편 소설 중의 하나이다.²³⁾ Foster는 「피알타의 봄」과 「재능」이 나보코프 창작 단계에 있어서 새로운 전기를 맞이하게 되는 기억과 모더니즘의 결합이라는 측면에서 가장 뛰어난 단편과 장편이라고 언급하고 있다.²⁴⁾ 두 작품은 나보코프의 가장 기본적인면서도 주된 테마가 되는 기억과 예술의 문제를 훌륭하게 형상화하고 있기 때문이다. 그러나 더욱 중요한 것은 두 작품이 모두 러시아 문학 전통에 대한 기억과 그것의

22) 이 작품은 앞 절에서 다룬 「박물관 방문」보다 먼저 쓰여졌지만, 예술적 완성도 때문에 마지막에 다루고자 한다.

23) 나보코프는 Parker와의 서면 인터뷰에서 “Облако, озеро, башня”, “Весна в Фиальте”, “The Vane Sisters”를 자신이 높게 평가하는 세 편의 단편소설로 밝히고 있다.(S. T. Parker, “Vladimir Nabokov and the Short Story”, *Russian Literature Triquarterly*, eds. by C. R. Proffer etc. (Ann Arbor: Ardis, 1991), p. 68.)

24) John Burt Foster Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism* (Princeton: Princeton Univ. Pr., 1993), p. 130.

극복을 통한 새로운 예술창조의 단계로 나아가려는 시도를 한다는 점이다. 특히 「피알타의 봄」은 체홉(Чехов)의 「개를 데리고 다니는 부인(Дамы с собачкой)」과 밀접한 연관을 맺고 있다. 따라서 본 절에서는 기억의 창조성이라는 테마가 화자 바센카(Васенька)에게는 어떠한 의미로 작용하며, 체홉과는 어떠한 맥락에서 서로 연결되는 지를 살펴보고자 한다.

우선 이 이야기는 바센카와 니나(Нина)사이의 10년 넘게 계속된 우연한 만남과 그녀의 죽음에 대한 기억을 주된 서술의 구조로 하고 있다. 그러나 그들의 만남은 현재가 아니라, 바센카의 회상 속에서 이루어진다. 이처럼 이 이야기는 바센카의 회상에 바탕을 두고 있기 때문에 그 자체가 이미 기억의 기록이지만, 그 기억은 단순히 시간적으로 순차적인 행렬을 따르는 것이 아니라, 오히려 피알타에서의 만남과 그 이전의 만남이 계속해서 서로를 침투해 들어가며 이야기의 시간구조를 뒤엎히게 하는 구조로 이루어지고 있다. 현실의 만남과 사건은 하루가 채 되지 않은 시간 동안 벌어지는데 비해, 바센카의 반복되는 회상과 기억의 흐름을 통한 이야기의 시간은 10년이 넘는 간격을 넘나드는 것이다. 이 이야기가 기억의 기록물, 즉 니나가 죽은 이후에 쓰여진 것임을 화자는 반복적으로 암시, 혹은 알려주고 있다: *Теперь мы свиделись в туманной и теплой Фиальте, и я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание, зная даже, что оно последнее; последнее, говорю.*(4-307) 그녀와의 만남이 이것이 마지막이 되는 이유는 이야기 마지막에 가서 밝혀지지만 바센카는 이야기 시작에서 그녀의 죽음을 암시함으로써 이것이 기억을 기록한 것임을 미리 밝혀 놓고 있는 것이다. 그리고 나서 이야기는 회상의 회상, 즉 그들의 첫 만남으로 거슬러 올라간다. 이곳 피알타에서의 재회가 마지막이라면 그녀와의 과거를 복구하기 위해서는 그녀와 관련된 기억의 처음으로 거슬러 올라가야 하기 때문이다. 그리고 물론 회상은 그녀와 관련된 내용일 때에만 그에게 분명히 나타나며 의미를 가지게 된다: *Не помню, почему мы все повывсыпали (...): но воспоминание только тогда приходит в действие.*(4-308) 그 후 바센카의 회상은 계속해서 니나의 주위를 맴돌며 그녀와의 우연한 만남을 재생해 내는 데 집중되고 있다. 그녀와의 만남은 항상 우연한 것이었지만, 그러한 과정이 진행될수록 그에게 가지는 의미는 더욱 커진다. 그녀는 항상 그에게 이해할 수 없는 존재였지만, 만남이 지속될수록 그는 그녀로부터 헤어나는 것이 어렵다는 것을은 연중에 깨달게 되는 것이다. 그러한 감정이 가장 잘 드러나고 있는 것이 기차역에서의 만남이다. 그는 그녀를 에워싸고 있는 많은 남자들의 무리를 보며 자

신도 모르게 초조함을 느끼고, 그로 인한 질투의 감정을 노래를 통해 표현한다.

On dit que tu te maries,
 Tu sais que j'en vais mourir,— (4-311)
 (Говорят, что ты — женишься,
 Ты знаешь, что это меня убьют.) (원서 주)

바센카가 설명하고 있듯이 결혼과 죽음을 결합시키려는 이 노래가 오랫동안 그를 안정시키지 못했다는 것은 그녀로 인해 그의 마음속에 불러 일으켜진 감정의 단편을 잘 드러내고 있다. 그러나 이 노래는 단순히 화자의 심정을 반영하는 것으로서 뿐만 아니라, 그의 예술에 대한 인식의 발전에서 중요한 계기로 작용하게 된다: а в голове назойливо звенел, Бог весть почему выплывший из музыкального ящика памяти, другого века романс.(4-311) 이 노래는 그 자체로서 예술의 한 형태이지만,²⁵⁾ 동시에 바센카로 하여금 기억 예술에 대한 인식을 일깨우는 역할을 하고 있는 것이다. '기억의 음악상자'로부터 흘러나오는 과거의 노래가 단순히 친척의 목소리에 대한 기억만을 불러일으키는 것이 아니라, 그 내용이 니나와 관련되면서 자신도 알아차리지 못하는 사이에 새로운 느낌으로 다가오게 되고, 현재적 의미를 갖게 되는 것이다. 따라서 그는 니나를 향해 이중적인 감정을 경험할 수밖에 없게 된다. 그녀와의 관계에 있어서 내적인 감정의 폭발을 경험하지도 못하고, 더욱이 그녀와의 관계가 자신의 부부관계를 건드리는 것을 전혀 허락하지 않지만, 그러나 그는 만남이 지속될수록 더욱 두려워하고 고통스러워한다: Так что же мне было делать, Нина с тобой, куда было сбить запас грусти, который исподволь уже накопился от повторения наших как будто беспечных, а на самом деле безнадежных встреч! (4-318) 그리고 그의 감정은 그녀가 죽기 직전 그녀에게 표현하는 사랑의 고백에서 절정을 이루고 있다.(〈А что, если я вас люблю?〉, 4-321)

그러나 그의 사랑 고백에 대해 그녀는 불쾌한 표정(быстрое, странное, почти некрасивое выражение, 4-321)과 무례한 욕설로 그를 비난한다. 바센카의 고백에 대한 니나의 반응에 대해서 Foster는 여러 가지 가능성으로 설명하고 있지만,²⁶⁾ 여기에서 보다 주목해야 하는 것은 그의 고백이 자기 감정에만 지나치게

25) Ibid., p. 136.

26) Foster는 니나가 절충주의자인 남편과의 결혼생활로 인해 결혼에 대한 환상을 잃었을

볼두한 결과라는 점이다. 결국 니나가 그의 사랑을 받아들일 가능성은 처음부터 없었던 것이라 할 수 있다. 또한 바센카 역시 니나의 사랑을 진정으로 원하는 것은 아니었으며, 그러한 사실은 고백이 받아들여지지 않은 후의 그의 내면적인 변화에서도 확인된다. 그에게 있어서 상황은 여전히 희망이 없지만, 그러나 이제까지 주목받지 못했던 외부세계가 갑자기 밝고 따뜻하게 다가오기 시작한다. 반짝이는 바다와 흰색의 하늘, 태양의 반짝임 등(4-321)은 그의 상태가 결코 절망적인 것이 아님을, 즉 니나의 거부가 오히려 그로 하여금 현실과 화해하도록 하는 데 중요한 계기로 작용했음을 알 수 있다.

그렇다면 바센카가 니나에게 그토록 집착하는 이유는 무엇인가? 단순히 그녀에 대한 사랑 때문이라고 말한다면 나보코프가 이 이야기를 자신의 가장 뛰어난 단편 중의 하나라고 설명한 것은 의미가 없게 될 것이다. 니나는 나보코프의 작품들에서 중요하게 다루어지는 진정한 예술성의 획득, 예술가 탄생이라는 테마와 밀접하게 연관되어 있다. 그녀는 작가인 페르디난드(Фердинанд)의 아내이자 바센카에게 그녀에 대한 회상을 쓰도록 영감을 불어넣고 있다는 점에서 뮤즈의 이미지를 띠고 있다. 페르디난드와 화자는 니나를 중심으로 삼각관계를 이루고 있을 뿐만 아니라, 추구하는 예술성의 방향에 있어서도 서로 상반되는 곳을 지향한다. 프랑스로 작품을 쓰는 헝가리인 페르디난드는 자신을 항상 писатель(쓰는 사람이라는 의미로서의 작가)보다는 сочинитель(허구를 만들어 내는 사람이라는 의미로서의 작가)로 불러 주기를 바란다.(В совершенстве изучив природу вымысла, он особенно кичился званием сочинителя, которое ставил выше звания писателя; 4-312) Сочинитель이란 영어본에 따르자면 보다 구체적으로 'the art of verbal invention to perfection(완벽할 정도로 말하고 안해내는 기술)', 'a weaver of words(단어 조립자)'²⁷⁾라고 표현되고 있는데 바센카는 기본적으로 그러한 페르디난드의 태도를 경멸하고 있다. 실제로 '단어 조립자'라는 호칭은 많은 평론가들이 나보코프에게 부여했던 특성이고, 따라서 페르디난드는 작가의 또 다른 예술적 자아를 반영하는 인물로 볼 수도 있다.²⁸⁾ 그러나 망명자이면서 작가라는 외적인 유사성이 나보코프로 하여금 더욱

수도 있고, 그녀의 문란한 생활이 진지한 사랑고백을 거북하게 만드는 것일 수도 있고, 니나가 기억력이 나빠 그녀와의 만남을 잊었을 수도 있다고 설명하고 있다.(Ibid., p. 137.)

27) Vladimir Nabokov, "Spring in Fialta", in *Nabokov's Dozen* (London: Penguin Books, 1960), p. 16.

28) Lee는 페르디난드를 '작가 자신을 반영하는 그림자, 분신'이라고 규정하고 있다. (Lee,

분명하게 그와의 차별성을 부각시키게 하는 요소로 작용한다. 즉 나보코프는 페르디난드와 대립되는 인물 바센카를 등장시켜 그에게 공격을 가하게 함으로써 자신이 추구하는 예술이 단순히 언어유희에만 머무는 것이 아니라, 기억의 교묘한 작용에 의해 의미가 한 층 강화됨을 주장하고자 한 것이다. 이점에서 페르디난드의 존재는 필연적이다: мне не хотелось бы распространяться о нем, но он выпирает из-под моего пера.(4-312) 그의 이름이 널리 알려지게 하고 싶지 않지만, 그가 나의 펜 아래에서 밀고 나온다라는 것은 그에 관한 이야기를 쓸 수밖에 없음을 강조하고자 한 것이고, 그 이유는 바로 그로 인해 자신이 추구하는 예술성이 더 분명하게 두드러지기 때문이다.

페르디난드가 나보코프와 구분될 수밖에 없는 또 하나의 이유는 페르디난드가 예술과 정치를 같은 연관선상에서 이해하려 했다는 점이다. 그에 따르면 예술의 극단성은 정치의 극단성과 형이상학적 관계 속에 존재한다는 것이지만(4-319) 예술의 정치성을 극도로 혐오했던 나보코프의 대면자로서 바센카는 그의 예술관을 인정할 수가 없는 것이다. 그의 작품은 *пошлость* 이외에 아무것도 아니며, 이것은 그의 주위에 물려 있는 추종자들에 의해서도 확인된다. 그들은 자신의 대머리를 캔버스에 그려 넣는 화가, 아담의 타락을 개그로 노래하는 시인, 예외바르지만 어원하는 듯한 눈빛을 가진 호모, 손가락으로 무시무시한 표현을 하는 피아니스트, 산발머리에 파이프를 물고 있는 젊은 소비에트²⁹⁾ 작가 등 모두 기이한 방법으로 예술을 추구하는 사람들이다. 그들의 예술이란 한바탕의 소동에 불과하며 모독적인 기능 이외에 아무것도 수행하지 못한다. 그들이 모두 함께 모여하는 식사는 “마지막 만찬”에 대한 모독, 악몽과 같은 회화화(4-313)로서, 그들은 이를 통해 기존의 모든 가치, 심지어는 종교적 믿음조차 조롱하고 있지만, 그들의 예술 역시 혐오스럽고 죽은 예술 이외에 아무것도 아닌 것이다. 페르디난드가 열광적으로 환호하며 사들이는 민지가 가득 싸인 산모양의 잉크병에 대해 바센카는 ‘추한 물건(уродливый предмет)’, ‘전혀 자각 능력이 없는 사물(совершенно невменяемая вещь)’(4-315)이라는 표현을 사용하고 있는데, 이것은 바로 페르디난드 자신의 예술의 속성이기도 하다.

바센카는 페르디난드처럼 단순히 허구를 날조하는 것(выдумка)이 아니라 기억에 바탕을 둔 상상력의 작용을 통해 작품을 써야 함을 강조한다.

p. 32.)

29) 영어본에서 소비에트 작가는 경쾌하기는 하지만 언어적으로는 무능한 작가로 표현되고 있다.(Vladimir Nabokov, “Spring in Fiata”, p. 17.)

Я же никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке; и не убоюсь его издевательски любезного взгляда, я ему признался однажды, что будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение, да еще, пожалуй, — допускал бы память, эту длинную вечернюю тень истинн, но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам.(4 312)

만약 자신이 문학가라면 상상력과 기억을 스스로에게 가지도록 하겠다는 것은 문학 창작에 있어서 기억과 상상력이 가지는 중요성을 의미하는 것일 뿐만 아니라, 그 둘 사이의 밀접한 연관성을 암시하는 것이다. 결국 기억이야말로 진실의 그림자이며, 따라서 그는 자신의 예술관을 입증하기 위해 이 이야기를 쓰고 있는 것이다. 그리고 바로 이점에서 나나는 바센카의 뮤즈가 될 수 있다. 그녀는 페르디난드의 아내이지만 그의 뮤즈는 아니다: и Нина (...) уже вошла в роль, Я не скажу музы, но близкого товарища мужа-творца.(4-313) 그녀는 남편의 친구이자 충고자로서 그의 예술적 취향을 함께 할뿐이지, 그의 예술에서 어떤 영감의 기능을 수행하지는 못한다. 반면 니나와 바센카의 관계는 한마디로 규정하기는 어렵다. 바센카조차도 그들 관계가 단순한 우정인지 로맨스인지 판단하지 못한다.(приятельства? романа?, 4-306) 그녀의 불안정함, 불확실한 성격, 가벼운 풍허함 등은 항상 바센카를 향한 태도에서 행복과 무관심 사이를 오고가는 것으로 나타나고 있으며, 그녀의 기억 속에서 그와의 관계는 실제 있었던 사건보다는 자기가 만들고 싶은 방향으로 조금의 의심도 없이 자연스럽게 이동한다: поцелуя она не помнила вовсе, но зато у нее осталось общее впечатление чего то задумешного, воспоминание какой-то дружбы, в действительности никогда между нами не существовавшей.(4-310) 이처럼 과거를 본래의 모습대로 기억하는 것이 아니라 자신이 원하는 대로 기억하는 니나의 태도가 바센카를 당황하게 만들기는 하지만, 그녀의 이러한 경향은 그의 예술관을 이해하는 데 중요한 단서로 작용한다. 결국 나나는 페르디난드가 아니라 바센카의 뮤즈가 되는 것이다. 그는 ‘푸쉬킨의 다리(пушкинские ножки)’(4-315)를 가진 이 여자가 자신에게 어떤 의미를 가지는 지, 그리고 운명은 왜 그들을 만나게 하는 지를 이해할 수 없다고 말하고 있지만, 그에 대한 해답은 그의 작품 「피알타의 봄」으로 나타나고 있다. 즉 그로 하여금 진정한 예술을 추구하고 그것을 완성하게 하기 위해서는 니나의 존재가 필연적인 것이다.

니나가 그의 뮤즈가 될 수 있음은 Z모양으로 앉은 그녀의 자세에서도 확인된다.³⁰⁾ 영어의 마지막 철자인 Z는 방향을 돌려놓으면 N이 되고, 니나의 영어

표기의 시작이 N이라는 것을 상기한다면 Z는 Nina의 N의 변형이 된다. 따라서 니나(Nina)는 지나(Zina)가 되기도 하고, 지나는 「피알타의 봄」과 같은 해에 쓰여지고 있던 『지능』의 여주인공 지나를 연상시키며, 이것은 결국 지나가 표도르의 뮤즈가 되었던 것처럼³⁰⁾ 니나도 예술의 본질을 일깨워 준다는 점에서 바센카의 뮤즈가 될 수 있다는 의미가 된다.³²⁾ 그러나 니나는 죽음을 통해서만 바센카의 완벽한 뮤즈가 될 수 있다. 살아있는 동안 그녀는 페르디난드의 아내로서, 그의 예술적 취향을 함께 하는 동반자이기 때문에 바센카만의 뮤즈가 될 수는 없다. 더욱이 페르디난드의 예술을 혐오하는 바센카로서는 그녀의 많은 부분을 이해할 수 없을 것이다. 결국 그녀는 죽음을 통해서만 페르디난드의 *пошлость* 세계를 극복할 수 있는 것이다. 교통사고를 함께 당한 페르디난드와 그의 친구 세규르(Сергуй)는 살아 남았지만, 그 이전까지 그들을 모방했던 니나는 결국 죽고 말았다는 것은(причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась все таки смертной. 4-322) 그들의 예술세계와의 단절을 의미하며, 이제 니나는 온전히 바센카의 기억 속에서만 살아남게 될 것임을 의미한다.

따라서 니나에 대한 기억을 썩내려 가고 있는 바센카는 그 기억을 시간 순서대로 하나씩 복구하는 것이 아니라 하나의 회상을 그 이전의 또 다른 회상으로 대체하며 서로 복잡하게 뒤얽히게 함으로써 그녀와의 과거를 새로운 텍스트로 읽혀질 수 있게 한다. 이러한 과정에서 그녀와의 관계는 과거와는 다른 방향에서 접근되어 저지만, 더욱 흥미로운 것은 사소한 에피소드들조차 그러한 의미변화에 중요하게 작용한다는 점이다. 당시에는 무의미하거나 거의 관심을

30) Foster는 Z라는 철자가 과거와 현재의 두 시간 차원이 대각선의 형태로 연결되어 있음을 상징하는 것으로 해석하고 있다.(Foster, p. 134.)

31) 표도르의 지나는 그의 기억의 여신이자 시의 뮤즈로서, 그녀의 기능은 이름에 의해서도 암시되고 있다. 이에 대한 자세한 내용은 본인의 박사학위논문 155쪽을 참조 바람.

32) 표도르가 작가 나보코프 자신의 자전적인 모습을 띠고 있듯이, 「피알타의 봄」의 화자인 바센카도 나보코프와 밀접하게 연관되어 있다. 그가 주장하는 기억과 상상력의 결합인 예술, 이것은 곧 나보코프 자신의 예술관인 것이다. Lee는 이 단편의 영어본에서 바센카라는 이름이 Victor로 변경된 것에 주목하고 있는데, 빅토르는 나보코프의 세례명이기 때문이다.(Lee, p. 32.) 결국 나보코프는 영어본에서 주인공과 작가 자신을 더욱 밀접하게 연관시키고 있다.

끝지 못하던 것들이 바센카의 텍스트에서는 새로이 의미를 부여받는 경우가 생기게 되는데, 그중 가장 주목할 만한 것이 니나의 죽음을 암시하는 요소들이다.

우선 그녀의 죽음을 암시하는 주된 역할을 하고 있는 것은 서커스단이다. 그녀의 차가 서커스단 차량에 부딪쳐 그녀가 죽음을 맞이했고, 따라서 서커스단은 그녀의 죽음에 직접적인 원인이 되고 있는데, 바센카는 서커스단 포스터라는 하나의 이미지를 반복적으로 사용함으로써 이러한 상관성을 지속적으로 암시하고 있다. 물론 바센카가 처음 그 포스터를 보았을 때, 그것은 피알타를 장식하는 하나의 요소에 불과했겠지만, 그녀가 죽은 지금 그것은 새로운 의미로 받아들여지게 되고, 그래서 이야기 곳곳에서 반복적으로 나타나며 연관성을 암시한다. 반복의 강도는 더욱 심해져서 처음에는 벽에 붙어있는 포스터로 주변의 다른 것들과 별다른 차별성을 갖지 못하다가 페르디난드의 조롱 섞인 반응을 통해 보다 구체화되고, 마지막 그녀가 죽기 직전에는 선전차량의 행렬이 실제로 등장함으로써 의미의 비중을 한 층 더 높이고 있다. 이것은 나보코프가 추구하는 기억 예술의 좋은 예가 될 것이다. 실제로 당시에는 바센카의 주의를 끌지 못했던 서커스단에 관련된 행위의 반복이 현재시점에서는 니나의 죽음이라고 하는 문제와 연결되면서 중요성을 얻게 되고, 이야기 전개에서 필수적인 요소가 되고 있기 때문이다.

이와 함께 또 하나 니나의 죽음과 관련된 에피소드가 있는데, 그것은 바센카가 니나를 만나기 직전 그의 관심을 끌었다가 그녀가 죽기 직전 또 한 번 그의 시야에 나타나는 영국인의 존재이다. 우연히 영국인을 본 그는 갑자기 '혈관을 따라 흐르는 달콤함'(4-306)을 느끼게 되고, 그 달콤함은 니나와의 만남에 대한 기대감이었음이 드러난다: Я машинально посмотрел туда же и увидел Ни-ну.(4-306) 이처럼 영국인은 니나의 등장을 위한 하나의 전조가 되고 있지만, 이러한 역할은 그녀의 죽음에 대해서도 마찬가지로 적용된다. 니나와 마지막으로 만난 식당에서 바센카는 또 다시 영국인을 만나게 되는데, 이때 그 영국인은 매우 이상한 행동을 한다. 그는 창문을 뚫어지게 바라보고 있다가 갑자기 의자 위에 올라가서는 창문에 매달려 있는 밤나방을 조심스럽게 상자 속으로 옮기는 것이다. 그의 기이한 행동에 대해서 화자는 더 이상 언급을 하고 있지 않고, 따라서 독자들은 당연히 그가 왜 이러한 행동을 하는 지, 그리고 왜 화자는 그의 행동에 주목을 하는 것인지 의문을 떠올리게 된다. 하지만 나보코프가 나비를 죽은 사람의 영혼을 운반하는 매개체로 생각했다는 점을 고려할

때³³⁾ 이에 대한 대답은 충분하다고 본다. 즉 니나의 등장 의 전조가 되었던 그 가 나방을 잡는다는 것은 하나의 영혼을 사로잡는다는 것, 즉 니나의 영혼을 다시 바센카에게서 떼어내려 한다는 의미가 될 것이다. 이러한 두 가지 에피소드는 그 자체로서는 무의미한 것들이지만, 니나의 죽음과 관련해서 중요한 의미를 가지게 되며, 따라서 바센카의 의식 속에서 점차 커다란 비중을 차지하게 된다.

이렇게 해서 바센카의 기억은 상상의 영역이 되고 그 결과 그의 기록물은 예술작품이 될 수 있는 것이다. 그러나 「피알타의 봄」에서는 또 다른 기억의 재생을 살펴볼 수 있다. 그것은 채훅, 특히 그의 작품 「개를 데리고 다니는 부인」에 대한 기억이다. 나보코프는 인터뷰에서 가장 우수한 단편 소설 중의 하나로 채훅의 「개를 데리고 다니는 부인」을 지적하고 있지만,³⁴⁾ 「피알타의 봄」은 넓은 씬에서 채훅의 작품을 연상시킨다. 우선 그것은 피알타(Фиальта)라는 지명에서 확인할 수 있다. 피알타는 '아드리아 해의 한 도시와 흑해 연안의 도시 알타(Ялта)를 합성해서 만든 도시'로서³⁵⁾ 러시아의 휴양지 알타의 분위기를 강하게 풍기고 있으며, 이러한 사실은 이야기 속에서 직접 언급되고 있다.

Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное, звучание Ялты:(4-305)

피알타라는 지명이 바센카에게 의미가 있고 달콤하게 들리는 것은 그 단어가 알타라는 소리를 떠올리기 때문이 아니라, 니나를 연상시키기 때문이다. 즉 피알타는 그녀가 죽기 직전 손에 들고 있던 фиалка(바이올렛)를 연상시키며, 따라서 그가 이 도시를 사랑한다는 말에는 니나를 사랑한다는 의미가 내포되어 있다. 그렇기 때문에 그녀가 죽고 난 뒤 피알타는 그에게 더욱 가깝고 기분 좋은 도시로 다가오는 것이다.

그런데 이 인용문에서 우리는 화자가 피알타에서 알타라는 소리가 분명하게 울리고 있음도 지적하고 있음에 또한 주목해야 한다. 알타는 러시아의 유명한 휴양지로서 채훅의 「개를 데리고 다니는 부인」의 무대이기도 하다. 물론 이러한 공간의 동일성만으로 두 작품의 연관성을 이야기한다는 것은 무리가 있다.

33) 이에 대해서는 「초르브의 귀환」에서도 이미 살펴보았다.

34) Foster, p. 72.

35) Boyd, p. 426.

두 작품은 공간적인 배경에서만 아니라 각각의 남녀 주인공이 처한 상황의 유사성에 의해서도 비교될 수 있다. 「개를 데리고 다니는 부인」의 구로프(Гуров)와 안나(Анна), 「피알타의 봄」의 바센카와 니나는 이미 각각 결혼한 사람들로서 그들의 사랑은 일반적인 의미에서는 불륜으로 불려질 수밖에 없다. 또한 그들의 사랑을 방해하는 주변 세계와 주변 인물들의 허위성도 유사하다. 구로프가 복잡한 여자관계를 맺고 있듯이, 니나 역시 여러 명의 남자와 관계를 가진다. 구로프의 아내와 그의 주변 세계가 허위와 지루함, 편협함으로 가득 차 있듯이 니나의 남편을 에워싸고 있는 세계 역시 지루함과 천박함, 난잡한 소동으로 가득 차 있다. 특히 구로프의 아내가 많은 책을 읽고 단어 마지막에 *ь*을 쓰지 않는 것으로 자신이 시대를 앞서가는 인텔리인양 생각하듯이 니나의 남편도 항상 어느 누구도 이해할 수 없는 작품을 씀으로써 스스로를 미지의 세계를 탐구하는 탐구자로서 과시하고 싶어한다.(К моим книгам притрагиваются с опаской, как к неизветному электрическому аппарату. 4-319)

그밖에 구체적인 내용이나 모티프에 있어서도 유사함을 찾아볼 수 있는 데, 두 연인이 자신들이 처한 상황을 운명으로 생각하는 부분, 그들이 각각 기차역에서 헤어지면서 느끼는 감정, 그리고 안나와 니나의 남편이 독일인과 헝가리인으로 러시아인이 아니라는 점 등이 그 구체적인 예이다. 하지만 무엇보다도 두 작품을 함께 논의할 수 있게 하는 것은 체홉과 나보코프가 과거와 기억의 기능에 대해서 관심을 가지고 있었고, 그것을 바라보는 시각이 기본적으로 상당히 유사하다는 점이다. 바로 이것이 나보코프로 하여금 체홉의 작품에 주목하게끔 했을 것이다.

Но прошло больше месяца, наступила глубокая зима, а в память все было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера. И воспоминания разгорались все сильнее. (...) Он долго ходил по комнате, и вспоминал, и улыбался, и потом вос-поминания переходил в мечты, и прошедшее в воображении мешалось с тем, что будет.³⁶⁾

구로프의 의식 속에서 기억은 더욱 선명하고 강력해지며, 그의 회상은 마침내 과거와 미래가 뒤섞이는 현상으로 발전하는데, 이러한 현상은 바로 바센카가 추구하는 예술의 본질이기도 하다. 그의 예술세계에서는 현실과 환상, 과거

36) А. П. Чехов, "Дама с собачкой", *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 8(Москва: Художественная литература, 1962), с. 398.

와 현재의 경계가 불분명해지게 되고, 나아가 그것을 굳이 구분할 필요조차 없게 된다. 기억과 상상력 사이의 관계에 대한 체홉의 관점은 나보코프에 의해 더욱 발전하게 되고, 그가 추구하는 진정한 예술성의 본질을 이루게 된다. 즉 체홉에게서 사랑에 대한 즐거운 기대를 표현하는 방법으로 사용되었던 것이 나보코프에게서는 예술 자체의 문제와 연관되고 있는 것이다.

이와 관련하여 주목해야 하는 것은 등장인물들의 운명과 관련해서 나타나는 결과의 차이이다. 안나와 구로프의 사랑이 제한적이거나 성공한 것과는(и казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и об этом было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается.)³⁷⁾ 달리 바센카는 니나의 사랑을 얻지 못하는 데, 그것은 당연한 결과이다. 구로프와 안나의 관계와 유사한 상황에 처한 바센카는 자신과 니나를 그들의 유사한 변종으로 보았을 것이며, 그들과 마찬가지로 진실한 사랑을 꿈꾸었을 것이다. 그러나 이것은 바센카만의 판단이자 상상일 뿐이지 니나는 이에 대해 아무런 책임이 없는 것이다. 그렇기 때문에 니나가 그의 사랑을 이상한 태도로 받아들인 것은 당연한 반응이었다. 결국 나보코프가 보여주려 했던 것은 두 작품의 단순한 비교는 아니다. 오히려 나보코프는 다른 방향에서 두 작품을 연관시키고 있다. 앞서서도 언급했듯이 니나의 죽음이 바센카에게 반드시 부정적으로 작용한 것은 아니며, 오히려 그녀의 죽음이 그로 하여금 「피알타의 봄」을 쓰게 했으므로 그녀는 그에게 또 다른 세계를 열어주고 있다고 할 수 있다. 즉 안나가 사랑을 통해 구로프에게 새로운 희망, 진실한 삶의 가능성을 제시했듯이, 니나는 죽음을 통해 바센카에게 진정한 예술의 길을 열어주는 뮤즈의 역할을 하고 있는 것이다. 이 점에서 체홉의 텍스트는 나보코프의 텍스트에서 의미를 인정받을 수 있게 된다.

지금까지 나보코프의 4편의 단편소설을 중심으로 그의 예술세계를 살펴보았으며, 그것들은 분명 제한적이기는 하지만 장편소설에서와 마찬가지로 작가의 예술성을 나름대로 구현하고 있다. 구체적으로 각 작품들은 과거의 완벽한 재

37) Чехов, с. 405. 이 마지막 부분으로 인해 「개를 데리고 다니는 부인」은 체홉의 이전의 대다수의 작품들과는 달리 제한적이거나 아름답고 행복한 사랑을 제시하고 있다고 평가받고 있다.(Carolina De Maegd-Socp, *Chekhov and Women: Women in the Life and Work of Chekhov* (Columbus: Slavica, 1987), p. 319. // Ernest J. Simmons, *Chekhov: A Biography* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1962), p. 489.)

현의 실패, 내부세계와 외부세계의 분열이 야기시키는 공포, 과거의 극복, 기억과 상상의 결합 등을 다루고 있지만, 그 바탕에는 나보코프가 끊임없이 추구하던 진정한 예술의 문제가 놓여있으며, 주인공들은 이러한 나보코프의 불음과 해답을 찾으려는 시도를 구현하고 있는 예술가적 주인공들이다. 이들의 삶은 자신들이 지향하는 예술세계를 향한 과정에서 겪게 되는 공격과 그에 대한 극복으로 점철되어 있으며, 후기 단편으로 갈수록 문제의 해결은 더욱 예술적 성격을 띠게 된다. 나보코프와 그의 주인공들이 겪는 고통의 원인과 관련해서 이것을 야기시키는 외적인 힘에 대해 소비에트의 전체주의, 독일의 나치즘 등으로 정치적인 해석을 내리는 경우도 있지만, 「피알타의 봄」에서도 확인했듯이 나보코프는 자신의 작품이 정치적인 의미로 받아들여지는 것을 극도로 혐오했다. 그렇다면 나보코프의 주인공들을 괴롭히는 여러 가지의 힘은 결국 자신들 내부에 자리잡고 있는 또 다른 세력인 것이다. 그의 작품에서 물체를 반사하는 거울이나 수면 등이 자주 등장하고 주인공들이 대부분 정신이상이나 환각, 환상, 혼수상태에서 현실을 제대로 인식할 수 없는 경우가 자주 등장하는 것도 이러한 설명을 더욱 타당하게 해준다. 그들이 바라보는 것은 실제의 현실 세계가 아니라, 거울에 비추어진 타자화된 자신이거나 환각상태에서 경험하는 뒤틀리고 왜곡된 외부현실인 것이다. 따라서 그들은 스스로의 힘으로 이러한 상태에서 벗어나야 하며, 그것은 예술을 통한 과거와 현실의 발전적인 결합으로 나타나야 한다. 이것을 깨달았을 때 나보코프의 주인공들은 진정한 예술가가 될 수 있는 것이다.

그리고 그들이 예술성에 도달했을 때, 그들의 예술적 시간과 예술적 공간은 한 곳에 머물러 있지 않고 자유롭게 이동하고 서로 결합한다. 그곳에서는 더 이상 기계적인 의미에서의 시간과 공간 개념이 받아들여질 수 없으며, 오히려 예술가 주인공들에 의해 의미가 확장되기도 하고 축소되기도 한다. 「초르브의 귀환」에서 확인했듯이 단순한 공간의 반복이 시간의 반복을 가능하게 하는 것도 아니며, 「박물관 방문」에서처럼 또 다른 차원의 공간과 시간의 결합이 반드시 화자를 구원의 세계로 이끄는 것도 아니다. 결국 공간과 시간의 결합, 그리고 이를 통한 현실의 비실체성 극복은 예술창조의 과정이 될 때에만 의미를 갖게 된다. 이러한 과정은 「피알타의 봄」에서 구조적으로도 의미론적으로도 훌륭하게 형상화되고 있다. 이처럼 나보코프에게서 기억은 과거와 현재, 심지어는 미래까지도 결합시키며 상상의 영역으로 발전을 하게 되고, 그로 인해 나보코프의 예술은 완성되는 것이다.

Резюме**Изучение рассказов В. Набокова****Пак Хе Гён**

Герои Набокова — художники или люди, которые имеют художественное свойство. Они обычно русские эмигранты, итак они страдают от потери родины. И это символизирует потерю идентичности. Это тема не только романов, но и рассказов Набокова.

Данная работа посвящена тому, чтобы выяснить тему, структуру и особенность его рассказов, и отношение между его рассказами и романами. Как в романах, и в рассказах Набоков исследовал страдание эмигрантов, проблему идентичности, отделение внутреннего мира от внешнего мира и процесс рождения художника.

В "Возвращении Чорба", Чорб страдает от внезапной смерти жены. Его печаль отделяет его внутреннего мира от внешнего мира. Он думает, что если он воссоздаст все близкое прошлое, когда он был со своей женой, её образ станет бессмертным. Но это невозможно и бессмысленно. Набоков думал, что невозможно совершенное воссоздание прошлого и памяти. Набоков всегда старался найти новое значение в прошлом, и его герои тоже старался так. Этот процесс станет искусством, и вспоминающий станет художником. Но Чорб не знает значения этого процесса, поэтому у него нет спасения.

В "Ужасе" противопоставление двух мира углубляется. И рассказчик боится себя отраженного в зеркале. Он страдает от другого мира, другого человека и другого я. В этом мире у него нет места жизни. Это причина его ужаса. Только когда он слышает, что его любимца замирает, он избавляется от ужаса.

Это значит смерть другого мира. Но это неустойчиво.

В “Посещении музея” противопоставляется не только время, но и пространство. Музей — это место сохраняющее память прошлого, и в нем не позволяется свободного мышления и воображения. Музей — тюрьма времени, и в нем рассказчик закрывается в прошлом и в памяти. У него нет выхода. Когда он выходит на улицу, он очутится быть в Советском союзе. Это не Россия его памяти, а безнадежно рабская и безнадежно родная. Он станет закрыться в тюрьме пространства. Для того, чтобы он отделяется от этого состояния, ему надо содрать и уничтожить эмигрантские чешуи. Так он успевает отделить от тюрьмы времени и пространства.

“Весна в Фиальте” — это прекраснейший рассказ Набокова. В этом рассказе он хорошо выражает искусственность памяти. Васенька видит прошлое новым зрением, и даёт ему новое значение. Нина даёт ему творческую силу, Она — его муза. Этот рассказ тоже вспоминает о прошлой и традиционной литературе России. “Весна в Фиальте” пародирует “Даму с собачкой” Чехова. У Набокова и Чехова сходное мнение о памяти и воспоминании. Чехов думали, что прошедшее в воображении мешается с тем, что будет. Это — тоже мнение Набокова о памяти. Но он развивает такое мнение, и в его рассказак (и в романах) процесс воссоздания прошлого становится процессом творчества искусства. В этом есть сущность искусства Набокова.