

К. 바기노프의 소설 『염소의 노래(Козлиная песнь)』의 신화성

박종소*

1. 머리말

문자문학이 발생한 이후, 신화와 문학의 상관관계는 일면적으로 정의되기 어려운 복잡한 양상을 보여준다. 문화행위의 한 영역으로서 이 두 영역간의 교류는 '신화의 문학으로의 이전'이라는 형식을 통해서 직접적으로 드러날 수도 있고, 혹은 구비문학, 신화에 대한 학문적 개념, 미학적-철학적 연구 가운데 간접적으로 드러날 수도 있다. 이러한 신화와 문학의 상관관계에 대한 연구는 크게 진화적 측면과 유형적 측면에서 접근할 수 있다.¹⁾ 전자의 관점에서는 역사적으로 문학의 발생에 선행하는 의식의 일정한 단계로서의 신화라는 개념을 전제한다. 문학은 단지 신화의 파괴되어지고 유기되어버린 형식과 만날 수 있으며, 그 자체로 신화의 파괴를 촉진시키는 것이 된다. 이러한 관점에서는 신화와 문학은 결코 시간 속에서 공존할 수 없으므로 인해서 대동한 관계(сопоставление)가 아니라, 대립적 관계(противопоставление)에 놓이게 된다.

반면, 유형학적 측면에서의 연구는 이러한 현상들 각각의 특성을 대립적 체계의 배경 속에서 드러내 보이는 것을 의미한다. 이때 신화는 자신과 관계하는 예술을 포함하는 문자시대의 문화로, 다른 한편으로는 구조적 관계 속에서 독립적이고 내재적으로 조직된 문화적 세계로 이해된다. 이 관점에서는 개별적인 특성들을 보이는 것이 아니라 그런 것들의 조직화의 원리와 사회적 맥락에서의 기능, 개인과 집단의 대한 관계에 있어서 이 조직화 원리의 방향성을 드러내 보인다.

* 서울대학교 노어노문학과 교수.

1) Ю. Лотман, З. Минц, Литература и мифология, Семиотика культуры(Труды по знаковым системам XIII), Тарту, 1981.

그러나 이 두 가지 접근은 각각 모델화된 대상의 일정한 측면에만 상응한다는 사실을 염두에 두면, 모델화된 대상은 실제적으로 위의 두 가지 방법, 혹은 더 많은 다수의 가능성을 숨기고 있다고 할 것이다. 더욱이 모든 문화적 대상은 자신의 메커니즘의 기호학적 다중주의와 이종성의 조건하에서만 기능할 수 있는만큼, '신화'와 '문학' 또한 시원적으로 타자의 존재를 전제하여 타자와의 대비 속에서 자신과 자신의 특질을 인식할 수 있는 상호보충적인 경향으로 생각할 수 있으며, 각각의 세기는 양자의 타자에 대한 우세로 파악해야 한다는 구조주의적 접근은 설득력을 지닌다.²⁾

니체와 바그너의 직접적인 영향에 의해 19세기말 20세기초 러시아 문학에 나타나는 신화지향성은³⁾ 이전 세기의 리얼리즘에서 보이던 경향성과는 확연히 구별될 정도의 지배적인 것이었고, 특히 20-30년대의 텍스트들에서 두드러지게 나타난다. 낙관주의의 위기와 형이상학과 분석적 인식방법에 대한 환멸은 신화 속에 구현되어 있는 전체주의적이고, 태고적인 세계관각을 다시금 부활시키려는 시도로 이끌었던 것이다. 이러한 신화지향적 텍스트들의 철학적 배경이 되었던 직관주의나 범신론은 텍스트 언어의 원시성과 직관성을 낳았음에도 불구하고, 그 시작에서부터 이미 자기성찰과 자기기술에 정향된 고도로 지성화된 것이었다. 따라서 이들 텍스트들은 그 테마가 어떠한 것이든 메타문학성과 연관되었으며, 의식적으로 이전의 신화적, 문학적, 문화적 전통에 의존하고 있다. <텍스트-신화>는 특히 '문학에 관한 문학'으로, 다양한 전통들에 의해서 시학적으로 의식된 유희이며, 그 예술적 조직체 안에는 전통적 형상들이 변형되고 다중다수의 인용과 회상이 유입된다. 이러한 신화지향적 텍스트들은 양적인 차이에도 불구하고 개별신화 혹은 신화소들에 대한 직접적인 인용을 포함하고 있고, 이 신화는 텍스트에서 발생하는 사건의 숨겨진 의미를 밝혀주는 '암호-코드'의 기능을 획득하게 된다.

이와 같은 20-30년대의 신화지향적 텍스트들 가운데 우리는 K. 바기노프(K.

2) 여기서 논자들은 그럴 때 '신화적 단계'는 '문학'의 부재의 시기가 아니라 문화속에서 신화적 경향이 명백히 우월하던 시기가 되며, 이 시기에 문화의 담지자들은 문화를 신화에 기반하여 형성된 메타언어의 용어와 개념 속에서 이해할 것이며 결국 비신화적인 대상들은 그 이해에서 사라지게 된다고 설명한다. 동시에 그 반대의 경우로, 19세기 실증주의는 신화를 고대의 민족이나 먼 과거 속에서만 찾아야만 하며, 그것을 당대의 유행문화에서 보지 못했음을 지적한다.(Там же, с. 35-36)

3) З. Г. Минц, О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник 3, Вып. 459, Тарту, 1979, с. 76-120.

Вагинов:1899-1934)의 창작들을 만날 수 있고, 그 가운데 그의 최초의 소설이자 대표작으로 일컬어지는 『염소의 노래(Козлиная песнь)』(1928)는 텍스트의 신화성이 강하게 부각되는 작품이다. 바기노프의 소설 『염소의 노래』는 작가 전기적 차원과 연관된 여러 문제들, 다층적인 모더니즘적 기법과 연관된 구조 분석, 미학적-철학적 이론전제들, 아그메이즘과 오베리우 그룹 등을 비롯한 당대문학 그룹들의 문학 프로그램과의 비교 등과 같은 여러 층위에서의 광범위한 검토를 필요로 한다. 그러나 본 논문의 관심은 이런 중요한 광범위한 주제 가운데 작품의 성격규정에 있어서 핵심적인 ‘신화성’의 검토에 주어진다. 위에서 언급한 것처럼, 20-30년대 러시아 문학의 중심토대를 구성하고 있었던 것은 신화주의(지향)였으며, 이런 흐름으로부터 결코 자유로울 수 없었던 작가⁴⁾의 작품은 어떤 신화들 혹은 신화소들로 침윤되어 있는지를 밝히는 것이 논문의 주목적이다. 신화성이 드러나는 차원들을 메타텍스트적 구조, 페제르부르크 신화와 문화, 언어의 문제 등을 통해서 구체적으로 살펴보고, 여기에 관련된 작가의 입장도 살펴보기로 하자.

II. 가운데 말

1. 메타텍스트적 구조와 신화성

20년대 러시아 소설로부터 이 소설을 결정짓는 요소이자 동시에 바기노프의 다른 소설들과 이 작품을 변별시켜주는 요소는 이 작품이 지니고 있는 원칙적으로 매우 새로운 텍스트 구조에서 비롯된다. 흔히 그의 소설 구조로 평가되는 ‘소설에 관한 소설’ 혹은 ‘소설 속의 소설’⁵⁾은 단순히 메타소설적인 차원에서 그치는 것이 아니라 장르적인 차원과 연관되어 있다는 점에서 주목할

4) 바기노프는 당대의 작가들과 폭넓은 교제를 갖고 있었으며, 당시에 결정되어 있던 페제르부르크의 모든 문학모임에 가입하고 있었다. 그의 전기에 관해서는 다음을 참조하시오: А. Пурин, *Опыты К. Вагинова*, Новая мир, М., 1993; С. Кибальник, *Ненаписанные воспоминания*, Волга, 1992, 7-8.

5) 이에 관한 논문으로는 다음의 논문을 참조하시오: Шиндина О., *О карнавальной природе романа Вагинова "Козлиная песнь"* // А. Ахматова и русская культура начала XX века, Тезисы конференции, М., 1989; 이형숙, "K. 바기노프의 소설 "스비스토포노프의 저술과 나날들" — 삶과 예술의 경계를 파괴하는 과정", 『러시아 문학』, 제 9집, 1998.

만하다. 즉, 이 작품은 서술의 진행과 더불어 언어적 텍스트 공간에서 극장적인 텍스트 공간으로 변형이라는 특이한 경험을 겪고 있다. 문학적 공간은 소설창작 과정에 대한 묘사로서, 극장적 공간은 예술과 현실의 경계제거라는 각각의 고유한 기능을 수행하고 있는 작품의 서술구조는 소설 『염소의 노래』의 장르에 다각적인 이해를 필요로 하게끔 만든다.

작가 바기노프는 소설의 제목으로 ‘비극’이라는 그리스어의 축어적인 번역, “염소의 노래”를 사용함으로써 독자들로 하여금 이 작품 장르의 기원을 그리스 비극 장르로까지 거슬러 올라가게 한다. 비극이라는 고대 장르에 대한 이러한 직접적인 원용은 바기노프가 비극에 의해 형성되어온 뿌리깊은 의미형성의 메커니즘을 이용하고 있다는 것을 의미할 뿐 아니라, 이 작품에 신화시학적 상상의 방대한 층위를 사용한다는 것을 암시한다.

『염소의 노래』는 이러한 신화적 컨텍스트 속에서 특히, 죽고 부활하는 식물의 신에 대한 신화와 연결되는데 이 신화의 가장 일반적인 형상중의 하나가 그리스 문화에서 극장의 원조격인 디오니소스⁶⁾이다. 그리스 신화에 따르면, 장르 ‘비극’은 디오니소스 제전에서 비롯된다. 제의 속에서 디오니소스의 죽음은 희생제물인 염소로 상징되고, 이러한 ‘염소 바치기’는 사실상 가상의 죽음이 되며, 이는 ‘변장하기’라는 사유의 발생의 원천이 되는 것이다. 이러한 맥락 속에서 작품 속 작가형상의 소설은 다른 희생으로 작가를 대신하기 위한 운명에 대한 나름의 주문외우기라 할 수 있다.⁷⁾ 디오니소스의 승려들이 염소의 마스크를 쓰고 희생제물의 주위를 맴돌며 춤을 추던 이 제전은 이 작품 제목과 작품의 장르에 대한 최초의 출처라고 할 수 있다. 그러나 그리스 신화보다 더 직접적으로 작가에게 영향을 미친 것은 이바노프(Вяч. Иванов)의 디오니소스 제전에 대한 이해였으며,⁸⁾ 보다 구체적으로는 그의 책 『고통받는 신의 그

6) 디오니소스는 디메토르(Dimitor) - ‘두번 태어난 존재’, 에노르케스(Enorches) - ‘숫양’, 아르세노텔뤼스(Arsenothelys) - ‘남성과 여성을 함께 가진 존재’, 엔덴드로스(Endendros) - ‘나무속에 있는 존재’, 오마디오스(Omadios) - ‘날고기를 먹는 존재’, 뮈스테스(Mystes) - ‘비의를 받은 존재’, 브로미오스(Bromios) - ‘소란스러운 존재’ 등의 이름으로 불리기도 하며, 자신의 광신자들에 대한 취기어린 광란을 지휘한다.(A Dictionary of World Mythology, Athar Cotterell, Oxford Univ. Press, 1979. // 까치, 편집실 역, 1986.)

7) 여기에 관련된 논문으로는 다음을 참조하시오: Ольга Шиндина, Театрализация повествования в романе Вагинова “Колыбельная”, Театр, М., 1991, No. 11.

8) 디오니소스 제의에 관한 본격적인 연구는 니체의 이해에서 비롯되지만, 니체의 관심이 지향한 것은 사실 디오니소스 제의 자체라기 보다는 더 한차원 높은 문화를 향한

리스인의 종교(Эллинская религия страдающего бога)』(1904)라고 할 수 있다.⁹⁾ 실제로 두 사람은 당대에 많은 문학적인 만남의 기회를 가졌고, 바기노프는 이바노프의 고전학에 대한 깊은 인상을 받았다.

정형화된 예술형식으로서의 비극은 이바노프의 견해에 따르면, 그리스 비극의 원형적인 형태로서의 디오니소스 제의에 '조화'와 '균형'의 형식미를 상징하는 아폴로적인 원칙이 개입되어 섞임으로써 생겨났다. 아폴로적인 원칙은 디오니소스 제의에 조화로운 형식의 감각을 부여했을 뿐만아니라, 또한 점차

것이였다. 그리고 그가 내리고 있는 문화에 대한 이분법적인 대립구도(이성, 조화, 균형, 남성적 원칙의 '아폴로' 대(對) 감성, 부조화, 파괴, 여성적 원칙의 '디오니소스') 속에서 새롭게 조명된 디오니소스 제의에 대한 이해는 이바노프에 이르러 좀더 색다른 색채를 부여받게 된다. 즉, 그는 니체의 개념들을 대부분 수용하면서 '황홀경', '고통받는 신'과 같은 개념들을 통하여 자신만의 독특한 비극론을 만들어 낸다. 이바노프에 따르면, 디오니소스 제의는 인간의 종교적 개념에 있어서의 첫 번째 씨앗, 이후 그것으로부터 종교가 형성되는 '근원적인 황홀경'을 의미한다. 종교로서의 인간이 지니는 '종교성'과 '황홀경의 체험'은 인간을 여타의 종과 구별시켜주는 가장 중요한 특질이다. 황홀경의 체험이 디오니소스적 종교의 핵심을 이루고 있을 뿐만아니라 인간의 종교적 경험의 가장 오래된 형식이라는 점을 고려한다면, 산(神)이란 황홀경의 종교적 체험에 선행하는 그 무엇이 아니라 '무정형의 집단적 황홀경(без-предметное иступление)' 그 자체의 육화에 다름아니다. 신과 인간의 황홀경 사이에서 존재하는 '매개적 수단'으로서의 디오니소스 제의 속에서 우리는 제사장과 희생물의 이중적 본질의 독특한 현상을 발견하게 되는데, 바로 이것이 '성스럽게 하는 동시에 성스럽게 되는 고통(священное и освященное страдание)'이라는 이바노프의 개념이다.

이바노프는 남성적 원칙의 아폴로에 대비되는 여성적 원칙으로서의 디오니소스를 그것이 지니는 이중적 본질을 통해 '자신을 제물로 바치는 제사장'이라는 그리스도의 형상에 연결시킴으로써, 그것 내부에 존재하는 삶과 죽음의 상호 대립적인 국면이 공존하는 이중성과 죽음을 통한 삶의 갱생이라는 모티브를 표현한다. 디오니소스의 이같은 이중적 본질은 '여성적 원칙'과 연결된다. 그를 추종하고 사랑하는 신도들에 의해 찢기위지고 또 그것을 통해 부활하는 디오니소스는 '죽음'과 '부활'이라는 상호대립적인 요소를 자신속에 포용하는 여성적인 원칙의 승리를 상징한다. 이 문제와 관련된 이바노프의 논문으로는 다음의 세 편을 들 수 있다: О существе трагедии, О действии и действие, О границах искусства. В кн.: Вяч. Иванов, Собрание сочинений, Том. II, Брюсель, 1974.

- 9) 이바노프의 디오니소스 이해에 관한 자세한 설명으로 또한 다음을 참조할 수 있다: F. Malcovati, The myth of the suffering god and the birth of greek tragedy in Ivavov's dramatic theory, Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher, New Haven, 1986.

로 디오니소스 제의 자체가 지니는 정서적 측면, 내적 에너지, 비극적 정수 등을 제거해 나감으로써 제의를 황홀경으로 표현되는 집단적 의지로부터 한 개인의 비극적 운명의 드러냄, 즉 서정시의 한 형태로 변질시켜 나간 것이다. 이에 따라서 집단적 제의의 공간으로서의 무대는 이제 단독자로서의 주인공이 자신의 운명에 대해 벌이는 구경거리의 공간으로 전락하게 되었으며, 과거에 제의의 주체이자 참여자였던 관객들은 자신들의 능동성을 상실하고 수동적인 관찰자로 축소되기에 이르렀다. 관객들은 더 이상 진정한 비극의 체험, 카타르시스를 체험할 수 없게 되었으며 이에 따라 개체적 실존을 벗고 집단 속에서 하나를 이루는 마법적 가능성을 박탈당했다. 이러한 일탈된 비극으로부터 종교성을 담지한 집단적 제의 형식으로서의 디오니소스 제의의 비극의 부활, 집단성을 전제로 하는 종합 예술로서의 비극을 현대적 지평에서의 재정립하는 것은 이바노프의 드라마론 더 나아가 예술론의 중심을 이루는 것이었다.

그런데 우리가 여기서 이바노프의 드라마론을 관심하는 것은 그의 비극론에서 특징적인 '상승'과 '하강'의 움직임에 주목하기 때문이다. 예술가의 창작과정과도 맞물려 있는 이 상승과 하강의 두 축은 삼각형의 대칭구조로서 비극의 구조를 결정한다. 정점을 향한 점진적인 상승과 그것을 뒤따르는 자발적인 하강은 비극작품 전체의 중심적인 골격을 구성하게 되는데, 이는 작품의 중반부를 정점으로 하여 구별되게 된다.¹⁰⁾

이바노프의 이와 같은 디오니소스 신화에 대한 이해는 바기노프의 소설 『염소의 노래』가 지니는 장르적인 성격, 인물들의 행위와 운명에 직접적으로 영향을 미치고 있다. 즉, 메타소설적 구조 속으로의 디오니소스 신화의 용해와 이바노프의 디오니소스 비극론은 이 작품의 가장 중심적이고 동적인 신화소로 기능하면서, 작품에 신화성을 담보해주는 역할을 하고 있는 것이다.

10) 이바노프는 예술가의 창작과정을 상승의 단계와 하강의 단계로 크게 대분하고, 이를 각 단계별로 세분하여 설명하고 있다. 최초의 '디오니소스적 격동(дионийское волнение)'에서 출발한 예술가의 영혼은 '직관적 관조와 이해(интуитивное созерцание или постижение)'를 통해 '디오니소스적 에피파니(дионисийская эпифания)'에 도달하고, 그것의 절정에서 '카타르시스'를 경험한 이후 다시금 하강하기 시작하여, '직관의 순간을 기억 속에 재조명(зеркальное отражение интуитивного момента в памяти)'하는 '아폴론적 꿈(аполлинийское сновидение)'을 통해 '아폴론적인 원칙과 디오니소스적 원칙의 진테제'인 예술작품의 창조를 이루게 된다: Вяч. Иванов, О границах искусства, В кн.: Вяч. Иванов, Собрание сочинения, Том. II, Брюссель, 1974.

자신을 작품의 작가로 선언하는 작가형상(Образ автора)은 작품의 첫머리 부분과 작품의 중간중간에 나타나 자신의 목소리를 드러낸다. 작가형상의 두 번의 서문을 통한 등장(“책의 문턱에 등장한 작가가 말하는 서문”과 “책의 중간에 등장한 작가의 서문”)과 작품의 중간중간에 끼어들어와 말하는 “간문(междусловие)”, “막간(интермедия)”을 통한 등장은 일반적으로 메타소설이 그러하듯이 소설전체가 갖는 메타적인 허구성, 즉 소설가의 글쓰기 과정을 보여 주기 위함이고, 더 나아가 작가 존재론적 전망과 작가의 삶과 예술에 대한 관점의 제시로 목적화되고 있다고 할 수 있을 것이다. 그러나 이 작품이 갖는 메타성은 일반적인 메타소설이 갖는 예술창작 행위 자체와 행위를 쓰는 텍스트 사이의 새로운 관계정립의 문제에 머무는 것이 아니라, 더 나아가 작품에 신화적 성격을 부여하는 운동력이 되고 있는 것이다.

작품에서 자신을 작가로 선언하고 독자에게 직접적으로 말을 거는 작가형상과 그러한 작가형상의 인물인 껌쵸쵸킨, 그리고 그 껌쵸쵸킨이 그려내는 인물인 무명시인, 그리고 그 무명시인이 만나는 껌쵸쵸킨과 또 그에 구현되어 있는 실제작가 등의 복잡한 소설층위들은 서로 침투하고 간섭하여 그 상호 경계를 허물면서, 그러한 과정 속에서 현실-예술의 일면적 경계구분을 허락하지 않는 독특한 소설적 시공간이 형성한다. 소설의 이러한 복잡한 인물들간의 관계와 시공간의 섞임은 텍스트의 디오니소스 신화에 대한 지향에서 비롯된 것이다. 그를 추앙하는 여신도들에 의해서 사지(四肢)가 찢겨나가 죽음을 맞게되는 디오니소스의 형상은 껌쵸쵸킨, 무명시인, 철학자, 꼬스짜 로찌꼬프, 미샤 꼬찌꼬프 등에 의해 그 모습이 분열적으로 나누어져 있는 작가형상(Образ автора)으로 제시되며, 특히 실제작가 바기노프의 전기적 사실과 형상을 가지고 있으면서 또한 작가형상의 직접적인 분신으로 나타나는 무명시인은 디오니소스 신앙의 많은 특징들을 지니고 있다. 디오니소스 신앙의 특징인 ‘거룩한 광기’나 인간의 의식을 제거하는 ‘황홀경(엑스타시)’은 무명시인의 많은 심리상태에 대한 묘사나 대화에서 직접적으로 찾아진다.

Он двинулся дальше.

“Для этого надо уничтожить волю с помощью воли. Надо уничтожить границу между сознательным и подсознательным. Впустить подсознательное, дать ему возможность затопить светящееся сознание.”(103)¹¹⁾

11) Вагинов К., Козлиная песнь: Романы, М., Современник, 1991, с. 103. 이후의 인용은 이 책의 쪽수에 따라 직접 본문에서 괄호안에 밝히기로 한다.

이와 같은 광기에 대한 부명시인의 추구는 '세계에 대한 예술적 인식에 대한 필수조건'으로서의 광기에 대한 호라티우스의 시학과 연결되고 있으며, 작품의 곳곳에서 보이는 도취의 모티프는 디오니소스의 도취, '황홀경'의 모티프를 직접적으로 연결시킨다.

Ночь темна. Сейчас третий час ночи. Любимый час моих героев. Час расцвета неизвестного поэта, его способностей и видений. Я снова вижу: сквозь лютый мороз, по снежным ухабам улиц, под ужасающий ветер, от которого омертвляет лицо, он идет опьянения, не как наслаждения, а как средства познания, как средства ввергнуть себя в то священное буйствие (amabilis insania), в котором раскрывается мир, доступный только прорицателям(vates).(25)

작품의 메타소설적 구조와 연결되어 있는 디오니소스적 인물들의 분신관계는 그리스어, 라틴어 및 유럽 언어를 정통하고 있었던 바기노프의 언어능력에 힘입어, 그리스어 '비극'에 대한 축어적으로 번역함으로써 언어적 예술적 효과라고 할 수 있다. 디오니소스 신화에 대한 지향은 결국 작품의 메타소설적인 서술구조를 결정하고 있을 뿐만 아니라 주인공들의 삶과 운명을 결정하기도 한다. 이것은 텍스트가 지니는 장르 '비극'에 대한 작가의 이해와 맞물려 있다. 위에서 지적했듯이 바기노프의 '비극'에 대한 이해에 결정적인 영향을 미친 것은 이바노프의 '비극론'이었고, 이것은 작품의 전반부와 후반부를 대별하여 상승적 움직임과 하강적 움직임의 삼각형의 구조로 설명될 수 있다. 『염소의 노래』의 구조도 사실상 동일한 이바노프의 '비극론'에 입각해 구축되어 있다. 총 37장으로 구성된 이 소설은 그 중간부분인 20장을 전후로 하여 주인공들의 삶이 확연하게 대조를 이룬다. 페쉴르부르그 인텔리겐차들인 주인공들은 각기 다양한 형태의 창작활동에 종사하고 있다. 작중에서 인물들을 그려내는 작가이자 동시에 그가 창조한 인물들과 동일한 차원에서 그의 창조인물들과 같이 활동하는 페쉴쉴킨이 소유하고 있는 페쓰로고프의 특이한 건물은 단순히 그들의 회합을 위한 장소의 의미를 넘어 '탑'으로 불려진다. 이 '탑'은 결국 그들이 지향하는 예술적 영감의 상징이며, 작중 인물들은 작품의 전반부에서 이곳에 도달하기 위한 끊임없는 상승운동을 시도하고, 또 그곳에서 회합을 갖기도 한다. 이 회합에서 페쉴쉴킨이 행하는 연설은 그들의 자기정체성에 대한 이해를 보여줌과 동시에 그것을 통해 '탑'이 갖는 상징성도 드러내 준다.

— Мы последний остров Ренессанса, — говорил Тептелкин собравшимся, — в обставшем нас догматическом море; мы, единственно мы, сохраняем огоньки критицизма, уважение к наукам, уважение к человеку; для нас нет ни господина, ни раба. Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока.(56)

그러나 혁명직후 내전이 끝난 당시의 레닌그라드의 상황 속에서 주인공들은 시간이 지나면 지날수록 더 이상 자신들의 예술적, 인문학적 재능을 보존하지 못한 채, 자신들의 문학적 소양을 상실하고 일상적 삶의 차원으로 미끄러져 떨어진다. 스스로를 르네상스의 마지막 섬으로 주장하는 이 모임의 멤버들은 새로운 불세비키적 질서에 대해 등을 돌린다. 이들은 불세비키적인 새로운 소비에트 사회에 걸맞지 않은 인간형이다. 불세비키는 시인도 문화도 필요로 하지 않는다. 주인공들은 결국 정신적 파멸을 체험하고 '탑'에서 한 명 한 명 내려오기 시작하고, 그 어떤 정신적 활동도 필요로 하지않는 단순히 먹고 살기위한 길을 찾아 치과의사로, 점원으로, 엔지니어로, 그리고 새로운 소비에트의 교수로 변화하게 된다. 작품의 후반부에서 인물 각각에 할애되고 있는 각 장들은 지속적인 하강운동의 연장이다. 이 하강의 움직임은 각 인물들이 자신의 이상의 실현을 포기하고 새로운 소비에트 삶의 질서 속으로 편입되는 과정과 무명시인의 자살에 이르는 과정으로 드러난다. 무명시인의 자살에 이르러 작품의 하강움직임은 작품의 비극성을 최고조로 고조시킨다.

메타소설의 구조에서 드러나는 인물들의 디오니소스적인 분신관계, 이바노프의 '바극' 장르에 대한 이해는 이 작품에 신화적 성격을 부여하는 중요소가운데 하나이다. 그러나 이와 함께 작품의 신화성을 결정하는 보다 직접적인 원인은 또한 작품이 끊임없이 되새김질하는 뻘쎄르부르크 신화에 대한 지향에서 비롯됨을 간과할 수 없다.

2. 뻘쎄르부르크 신화와 문화

소설은 강한 뻘쎄르부르크 신화 지향성을 띤다. 작품의 처음 부분에 제시되고 있는 두 편의 서문 모두 뻘쎄르부르크에 대한 언급으로 출발하며, 작품 곳곳에는 도시의 실제적 공간으로서의 뻘쎄르부르크에 대한 단편적인 언급들로 넘쳐난다. 그러나 라이트모티프로서 반복되는 구체적인 도시 형상의 텍스트 속으로의 도입은 작품 슈제트상의 단순한 배경이 아니라, 작품의 직접적인 대

상임과 동시에 작가의 직접적인 의도와 연결되어 있다. 즉, 작가형상은 서문에서 마치 등장인물처럼 직접 등장하여 “이제 뻬체르부르그는 존재하지 않으며”, 자신은 “요람을 만드는 장인이 아니라, 관을 만드는 사람”이라고 선언함으로써, 소설 『염소의 노래』가 뻬체르부르그 신화를 새롭게 생성하거나, 혹은 새로운 레닌그라드와 관련된 것이 아니라, 이제는 존재하지 않는 망자로서의 뻬체르부르그의 장례치르기임을 분명히 한다. 그리고 작가형상의 이 작업은 자기자신까지도 포함한 매장하기이며, 이는 어떠한 목적의식에서 비롯된 것이라기 보다는 단순한 열망에 대한 반항이다.

Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер. Покажешь ему гробик — сейчас постукает и узнает, из какого материала сделан, как давно, каким мастером, и даже родителей покойника припомнит. Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни. Занят он ужасно. Но не думаете, что с целью какой-нибудь гробик он изготавливает, просто страсть у него такая. Поведет носиком — трупом пахнет; значит, гроб нужен. И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает.(13)

작가형상이 좋아한다고 밝히고 있는 망자들, 즉 이전의 뻬체르부르그 신화 텍스트들은 작품 전체에 수많은 기호들로 포진되어 있으며, 이는 바로 러시아 문학전통에서 언급되고 있는 고골, 도스토예프스키, 벨리이, 블록의 뻬체르부르그 신화소들이다. 이러한 전통적 신화소들은 시공간과 플롯의 도치, 다양한 시간을 동시적으로 제시하기, 의식의 흐름, 스타일과 장르의 이질적인 부조화, 아이러니한 톤과 서사적 톤의 혼재, 파편적인 서술구조 등과 같은 온갖 모더니즘적인 기법들이 실험되는 바기노프의 텍스트와 뒤섞이고 혼합된다.

작품전체에 걸쳐있는 뻬체르부르그의 부재, 죽음, 그리고 장례와 같은 주제 의식은 즉시 텍스트를 신화세계로 이끄는 연상작용을 일으킨다. 작가형상에게 언제부터인가 더 이상 실제적인 도시가 아니라 환영, 허위, 위선, 추함, 특히 꿈과 이상이 배제되어 있는 공간으로서의 뻬체르부르그는 작가형상뿐만 아니라 그의 직접적인 분신적 관계에 있는 인물들로 하여금 러시아 문학 전통에서 표현되던 뻬체르부르그 신화성을 체험하게 만든다.¹²⁾

12) 러시아 문학에서 뻬체르부르그 텍스트들이 일정하게 보여주는 뻬체르부르그 신화의

이들 주인공들은 혁명이전의 러시아의 구인텔라젠치아의 대표들이다. 특히 그 가운데 제뵈졸킨은 수개국어에 정통하고 있으며, 고대 회랍의 문화에서 르네상스에 이르기까지, 그리고 바체슬라프 이바노프까지 정통하고 있는 석학으로 인문학의 담지자이다. 따라서 그의 위상은 단순한 주인공들의 하나라기 보다는 페제르부르그 문화와 유럽문화의 중개자로서 자기매김되고, 더 나아가 문화로서의 페제르부르그 형상이 된다. 르네상스, 재생에 대한 열변을 토하며 고대적 전통으로부터 면면히 이어온 문화의 결실을 동시대에 맺고자 했던 그의 열망은 “번영”이라는 제목의 12장의 그의 연설에서 잘 드러난다.

После третьего преподавателя поднимается Тептелкин.

— Граждане, — говорит он, — вы почтили нас священным званием профессоров и преподавателей; от голода, от повальных болезней, от морального страдания, на севере Петербург погибает. Там книгохранилища опустели, музеи больше не посещаются. В университете бродят, серые как тени, студенты, там не ни собак, ни кошек, вороны не летают, воробьи не чири-

유형론적인 특징은 대략 다음과 같이 요약할 수 있다. 첫째, 페제르부르그는 현실계와 저승계의 이원세계로 구성된 공간이다. 둘째, 페제르부르그는 사자(死者)들의 도시, 즉 포스트아포칼립시스적인 공간이다. 셋째, 건축물, 조각품, 집들은 살아 움직이는 것으로 이해되는 반면, 사람들은 그림자이거나 인형으로 이해된다. 그 대표적인 예가 ‘청동기마상(медный всадник)’이다. 넷째, 페제르부르그의 참된 실체성을 구성하는 것은 유럽의 문화이며, 페제르부르그의 공간 자체는 거짓, 위선과 환영의 공간이다. 다섯째, 페제르부르그 공간에 대한 극장적 이해이다. 즉 무대 위의 연극적 공간과 무대 뒤의 공간 사이에 분명한 경계가 설정되는 것과 같은 페제르부르그 공간에 대한 이해를 들 수 있다. 여섯째, 페제르부르그는 역사적 우연성이 객관적 합법칙성을 지배하는 공간이다. 일곱째, 마술적 신화와 종말론적 신화의 통일성이 이루어지는 곳으로, 도시는 늪지의 물위에 세워졌으며, 물에 의해서 파괴될 것이라라는 이해를 보인다.(따라서 이때 주로 홍수의 모티프가 출현한다.) 여덟째, 페제르부르그 도시는 문화적인 이차성을 지향하고 있으며, 이 도시는 유럽문화의 인용으로서 존재한다. 아홉째, 페제르부르그 텍스트는 사건 아닌 것이 특별한 사건이 된다. 주인공들의 행위는 거부되고, 오히려 주인공들의 자기반성적 행위가 사건화된다. 열째, 페제르부르그 텍스트에는 특별한 유형의 주인공, 페제르부르그 피자가 출현하며 이들은 주변세계를 고유한 실체로 믿지 않으며, 오히려 덧없는 신기루로 인정한다.

사실, 이러한 페제르부르그 텍스트의 모든 특징들이 바기노프의 소설 「염소의 노래」에서 개념화되고 있다. 작가는 이런 특징들의 기능론적인 역할을 러시아 문화의 특성 속에서 드러내고 있고, 또한, 크게 보자면, 이런 특징들은 실제적인 현상과 문화적인 조건성의 이중적인 관계 속에서 드러난다.

кают. <...> Здесь, среди южной природы, в благодатном климате, в изобилии плодов земных, мы разовьем интеллектуальный сад, насадим плоды культуры. (65)

그러나 “번영”은 겨울이 지나면서 퇴락하게 되고, 그를 포함하여 그 자신의 친구들도 모두 마약에 빠지거나 신비교에 빠져버린다. 작품의 말미에 이르면 제뽀졸킨은 더 이상 휴머니즘의 문화 대변자나 혹은 그 자신이 그러한 문화 속에 포함되어 있다고 느끼지 못하며, 관청의 서기나 회계원과 자신이 하등 차이가 없다는 것을 인식하고, 자신의 아내에게 폭력을 휘두르며 접시를 깨는 저급한 인물로 추락한다. 예술가의 표상이자 뽀제르부르크의 필로스트라트인 무명시인은 이제 자신의 창조적 능력을 완전히 상실하고, 더 이상 시인이 아닌 새로운 소비에트 사회의 평범한 시민인 아가포노프라는 이름으로 명명된다. 그 외의 주인공들도 더 이상 고급문화의 담당자가 아닌 단순히 순번표를 나누어주는 사람, 책방주인, 수집광 등으로 변화된다.¹³⁾

이러한 주인공들의 쇠락과 연결되어 고찰되고 있는 주체의식은 뽀제르부르크 그의 실존적 위상과 관련된 문화의 운명이다.

Троицын уступил место, Котиков важно сел в кресло:

— А по вечерам мать «оно» говорила о Париже, об Елисейских полях и о кабриолетах, и 16-ти лет оно убежало в Петербург с балетным артистом. Оно любило Петербург как северный Париж.

Тептелкина встрепенулся.

— Петербург — центр гуманизма, — прервал он рассказ с места.

13) 앞에서 언급한 것처럼 메타소설적인 구조에 의해 만들어진 작품의 인물들은 바기노프와 M. 바흐친의 친교에서 영향받은 것이다. 바흐친은 당시 그의 미완성 논문 “미적 활동에서의 작가와 주인공”을 집필하고 있었고, 그러한 그의 모습은 이 작품에서 철학자의 모습으로 등장한다. 『염소의 노래』는 바흐친의 영향을 따른 작가와 그에 의해 창조되는 주인공들 사이의 상호조건성과 상호종속성에 대한 모더니즘적인 실험이 이루어지고 있는 작품이다. 인물들의 목소리는 작가의 직접적인 발화와 함께 울려 퍼지기도 하며, 때로는 작가의 목소리를 삼키기도 한다. 인물들의 조건성과 같등은 인물들의 원형이 쉽게 파악된다는 사실에 의해서도 부각된다. 즉 제뽀졸킨은 당대의 유명한 문학연구가이자 문화연구가인 뽀뽀얀스끼(Л. В. Пумпянский)를 연상시키며, 시인 자예프라프스끼는 구빌료프(Н. Гумилев)를 연상시킨다. 인물들과 실제 원형과의 관계에 관해서는 다음의 글을 참조하시오: Т. Никольская, Константин Вагинов, его время и книги. В кн.: Констан. Вагинов, Козлиная песнь, М., 1991, с. 3-11.

— Он центр эллинизма, — перебил неизвестный поэт.(89)[밑줄 필자]

답으로 대표되는 문화의 공간은 뻬페르고프의 섬으로 확장되고, 더 나아가 뻬페르부르그로 확장되어 주인공들에게 뻬페르부르그는 초기 기독교 사회의 로마로 이해된다. 인문주의의 중심지이자, 헬레니즘의 중심지의 역할을 하던 로마가 초기 기독교 사회에서 더 이상 그 역할을 수행하기 못했던 것처럼, 20년대의 새로운 소비에트 사회에서 뻬페르부르그의 문명의 중심지 역할 역시 위기를 맞고 있는 것으로 이해된다. 동시에 이 공간에서 문화의 담지자, 곧 예술의 사제들이라고 할 수 있는 주인공들은 과연 새로운 유토피아적 소비에트 사회에서 자기기능을 계속적으로 수행할 수 있을 것인가라는 예술가의 운명에 대한 자기성찰이 뻬페르부르그의 운명과 연관되어 제시되고 있다.

소설 『염소의 노래』의 시공간은 크게 두 차원으로 제시된다. 그 하나는 ‘문화의 시공간’이며, 다른 하나는 ‘일상의 시공간’이다. 전자는 작품의 주인공들이 상호의사 소통을 이루는 공간이며, ‘고상한 주제(высокие предметы)’에 대해 논의하는 세계인 반면, 후자는 상호의사 소통이 절대적으로 단절되는 공간이다. 이 공간들은 소설에서 존재와 비존재의 차원으로도 연결되어 제시된다. 즉, 무명시인은 자신의 일상적인 이름(아가포노프)을 획득하자 죽음에 이르며, 마리아 뻬프로브나는 더 이상 제쁘졸킨의 “꿈(мечта)”이 되지 못할 때 죽는다. 그러나 이 공간들은 독단적인 자신의 세계를 주장하고, 고립된 형상으로 제시되는 것이 아니라 서로 대화적인 관계로 제시된다. 즉, 두 세계는 완전히 ‘합일될 수도 없고, 분리될 수도 없는’ 디오니소스적인 원칙 속에서 드러나고 있다.

문화세계의 담당자로 등장하는 주인공들은, 특히 제쁘졸킨과 무명시인은 신화적인 세계의 보존자로 존재한다. 이들은 일상성의 세계를 지배하는 인물들이며, 문화적 원칙의 대표자들이다. 작품에서의 직접적인 마술적-제례적 행위는 일상적 차원의 삶을 이전의 문학적, 예술적 삶으로 의미화하는 행위로 제시된다. 얼마 전에 사망한 뻬페르부르그의 시인이자 예술가, 여행가인 자에브 프라트스끼의 힘, 세계관, 자궁심에 반한 미사 꼬찌꼬프가 고인이 남긴 유품들과 행적을 추적하면서 그가 했던 일들을 따라하고, 심지어 그가 사랑했던 여인과 결혼하고자 하는 삶의 모방은 삶의 연극화이자 예술적 차원으로서의 고양행위이다. 이들의 이중적 존재차원이 갖는 불안감은 따라서 본원적인 것이었고, 결국 작품의 주인공들은 점증하는 소비에트 세계의 유토피아적 위협으로부터 적극적으로 방어하거나 자신들의 문화사제의 역할을 증대시키기보다는

'탑' 속으로 피신할 수밖에 없다. '탑'의 기능은 작품속에서 직접적으로 등장하는 켈레르쥘킨의 '탑' 뿐만 아니라 여러 가지 장치에 의해서 이루어지고 있다. '예술의 사원(храм искусств)', 고문서 도서관, 사탕포장지를 비롯한 다양한 잡동사니 수집, 각각의 인물들이 수집하고 있는 여러 가지 진귀한 서적, 물건 등은 한 면에서는 문화의 저장소 역할을 하지만, 또 다른 한 면에서는 사실상 주인공들을 당대의 부조리와 공포로부터 차단시켜주는 피신처로서의 수동적 기능을 한다.

탑으로 상징되는 켈레르부르그의 문화는 주인공들의 파멸과 함께 소멸되었고, 따라서 이제 '켈레르부르그'는 없고 레닌그라드만 있을 뿐이다. 문화의 재생과 부활을 꿈꾸며 씌는 시체냄새가 나는 켈레르부르그로부터 켈레르부르그로 피신했던 그들은 켈레르부르그가 폐쇄되어 켈레르부르그로 돌아오지만, 그곳에서 그들을 기다리는 것은 자살에 이를 정도의 무서운 자기희생과 파멸뿐이다. 이러한 켈레르쥘킨과 작품의 주인공들의 체험은 "나는 켈레르부르그를 좋아하지 않는다. 나의 꿈은 끝났다."라는 작가형상의 첫 번째 서문에서의 선언과 정확히 일치한다. 결국 작가형상과 켈레르쥘킨, 그리고 그의 주인공들의 파멸은 켈레르부르그의 문화의 종언으로 선언되는 것이다.

높은 것과 낮은 것의 뒤섞임, 문화적인 풍자와 장르적인 무대의 계속되는 그로테스크한 혼합, 예술에 대한 봉사로서의 고양된 삶과 도시 빈민굴의 하층민의 삶과의 혼재 등은 작품의 미학적 성격을 결정짓는다. 이러한 소설의 시학의 이론적 배경이 되는 것은 바흐친의 '메니페아' 이론이지만, 그러나 보다 직접적인 영향을 미친 것은 러시아 문학 전통에서의 고골, 도스토예프스끼를 들 수 있으며, 특히 벨리(A. Белый)의 『켈레르부르그(Петербург)』를 지적할 수 있을 것이다. 그러나 이들 선배들의 켈레르부르그는 이 작품에서 단순히 차용되지만은 않는다. 벨리의 켈레르부르그가 인식의 위기로서의 켈레르부르그를 의미한다면, 다시 말해 초감각적인 절대적 가치들을 상실하고 오직 연기에 가득찬 도시에서 악마적인 행위들만을 바라볼 수밖에 없는 인식의 위기에 처한 켈레르부르그를 상징한다면, 『염소의 노래』에서의 켈레르부르그는 문화의 위기, 새로운 사회주의 현실에서의 문화의 불필요성이라는 위기의 상징의 기호이다. 그러나 역설적이게도 이러한 위기로부터 구출할 수 있는 것은 다름 아닌 문화자체이고, 역사적 현실로서의 켈레르부르그 문화와 레닌그라드 문화의 연결선은 바로 고대의 건축물과 고대의 그림들로 제시된다.

성스러운 문화의 공간과 소비에트 사회의 역사적 현실의 차원에 걸쳐 그 이원적 존재론적 기반을 가지고 있던 주인공들은 두 세계를 넘나들 수 있는

것은 고대 건축물이나 그림들과 아울러 성스러운 고전 텍스트들을 통하여 두 세계를 넘나든다. 작품의 곳곳에 포진되어 있는 고전 텍스트의 인용이나 단어는 단순한 단어의 의미를 넘어서, 일상성의 세계와 성스러운 문화의 세계를 연결시키는 주술적인 말로서 세계의 존재를 변형시킬 수 있는 힘이 된다. 마치 창작과정에 대한 메타적 자기기술 행위가 마치 무의 세계에서 실재의 세계를 불러내는 작가형상의 주술적인 언술행위이듯, 돌돌 말려 접혀지고 압축되어 표현되는 개별적인 말(слово)들은 두 세계를 이어주는 신화소이자 세계를 변형시키는 힘이다.

3. '말(слово)'의 신화성

소설 『염소의 노래』는 모든 메타소설이 그러하듯이 그 기저에 자리하고 있는 현실과 예술의 관계에 대한 다양한 각도에서의 의심, 그로 인해 생겨나는 언어의 리얼리티 구성력에 대한 점증적인 신뢰, 더불어 표출될 수밖에 없는 작가의 실존적 위기의식 등이 매우 복잡하고 정교한 형태로 드러나고 있다. 작품의 첫 부분을 조금만 지나다가 보면 우리는 우리가 아주 다면적인 공간을 마주하고 있음을, 그리고 그러한 공간의 다면성은 인물과 작가의 층위의 구분 불가능성, 현실과 예술 층위 구분의 불가능성, 나아가 기호와 지시체, 기표와 기의의 구분 불가능성을 낳는다는 것을 알게된다. 19세기 리얼리즘 문학과 문화 전체는 기호계와 현실계의 일대일의 안정적인 대응을 전제로 하고 있었다고 할 때, 20세기 초 다양한 문학적 실험, 특히 소위 말하는 메타 문학적 경향은 이러한 전제를 뒤흔드는 작업에 다름아니었던 것이다. 그리고 이러한 작업의 전방에서 있었던 오베리우들이나 바기노프 등에게 있어서 '말'이 가지는 새로운 창조적 능력이 강조되는 것은 당연한 귀결이 된다. 바흐친이 주장하였듯 실제작가 바기노프의 형상이라고 할 수 있는 무명시인의 다음의 언급은 언어의 새로운 의미생성 능력에 대한 작가의 입장을 대변하고 있다.

Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей. Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовской, вы должны взглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не прикоснуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего, ибо каждая эпоха обладает ей одной собственной формой или сознанием окружающего.(73)

그가 추구하는 말은 무의미한 말이 아니라 자신의 존재 자체에 근거하여 의미를 생성해내는 말이며, 그러한 말을 통해 작가는 자신을 둘러싼 세계를 이해할 새로운 잣대를 구하는 것이다. 켈레츠킨의 다음의 언술은 역시 이런 맥락에서 이해가능하다.

Мы люди культурные, мы все объясним и поймем. Да, да, сначала объясним, а потом поймем — слова за нас думают. Начнешь человеку объяснять, прислушаешься к своим словам — и тебе самому многое станет ясно.

И он вспомнил о неизвестном поэте. Любит он здорово неизвестного поэта! Напишет неизвестный поэт, не думая, две строчки, а выйдет умно, эх, черт возьми, как умно. И будет в этих словах гибель, и великая страсть, и жалоба на заходящее на век солнце. За неизвестного поэта слова сами думают. О, как умел обращаться со стихами неизвестного поэта Тептелкин! Каким многооблием смысла раскрывались для него метафора неизвестного поэта! Казалось ему, разрушается государство, а чистый юноша поет о свободе духа, поет скрытно, как бы стыдась, а все слушают и хвалят за непонятные метафоры, за сияние, возникающее от сопоставления слов.(28)

‘말들의 병치(сопоставление слов)’ 속에서 생겨나는 의미, 민서 생겨난 말에서 창출되어지는 세계, 국가로 대표되는 기존의 공고한 체계가 무너지는 듯한 자유로운 영혼의 노래가 바기노프가 추구하는 바 진정한 예술이며, 이는 작품 속에서 작가형상의 창작 원칙이자 켈레츠킨의 창작의 원칙이고, 곧 무명시인의 창작원칙이 되는 것이다. 작가는 의미를 조정하는 주체로서 말을 수단으로 사용하며 글을 쓰는 것이 아니라 씌어진 말이 그 자체로 의미의 원천이 되는 것이다. 이런 의미에서 말은 작가의 창작세계의 가장 근본적인 원칙으로 자리하게 되며 작품의 복잡한 메타텍스트적인 구조 역시 이러한 말의 속성에서 흘러나오게 된다. 즉 작가가 말의 주인이 될 수 없듯이 그는 자신의 인물의 주인이 될 수 없는 것이다.

바기노프의 창작과정에서 지속적으로 중요한 역할을 담당했던 말에 대한 바기노프의 생각은 무명시인의 말에 대한 생각과 일치한다.¹⁴⁾ 무명시인은 말의 내적인 형식의 시원적인 본질, 물과 동일시되는 마로 침투하고자 하며 이를 위해 말을 그 일상적인 사전적 컨텍스트 속에서 떼어내고자 한다. 다시 말

14) Шиндина О. В., Образ слова в контексте художественного мира Вагинова, Russian Literature XLII, 1997, pp. 349-378.

해 그는 말의 '마술적인' 잠재력을 복원해내려고 하는 것이다. 소설의 인물들에게서 말의 발화, 신화적인 의미의 이름부르기는 비존재로부터 세계를 불러냄이 된다. 『염소의 노래』 역시 공허와 낙하에 대립되는 말에 의한 세계 만들기의 하나로 구상되었던 것이다. 이러한 말의 존재 형성력에 관한 바기노프의 믿음은 그의 초기 시들에서도 잘 드러난다.¹⁵⁾ 이러한 그의 언어 이해 속에서 말은 객관적인 현실에 대한 권리를 가지며, 전 예술텍스트의 실제성을 창출하고 보장하는 것이 되는 것이다. 제브졸긴의 “예술은 도취이며, 존재의 객관적 단계이다(Искусство есть восхищенность, есть объективный фазис бытия)”라는 말이나 제브졸긴의 작품에 대한 작품 속 작가형상의 언급 “책의 라이트모티프: 예술은 도취적인 존재이며, 환상은 존재의 객관적 단계(лейтмотив книги: искусство есть бытие восхищенное, фантазия есть объективный фазис бытия)” 등은 제브졸긴-작가형상-무명시인의 존재론적 동일성을 암시할 뿐만 아니라, 작품 전체의 창작 원리라 할 수 있는 바기노프의 언어관을 이해하게 한다.

이러한 그의 언어관은 당대에 그가 교류하던 오베리우뜨들의 언어관이나 그보다 앞선 모더니스트들의 언어관과 유사하다. 흥미로운 것은 이러한 언어의 자족성, 세계 구성 능력이 노골적이기까지한 신화지향성 속에서 아주 구체적으로, 누구의 언어론보다도 쉽게 제시된다는 점이다: 말이 있고 세계가 열린다. 자신의 작품에 대한 작가적 언급에 해당하는 무명시인의 다음과 같은 언급은 신화적 언어의 사용에 대해 아주 구상적으로 보여준다.

Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопавляя их, создает, а затем познает свою душу. Таким образом в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью.(86)

그러나 동시에 이러한 말의 마술적 잠재력이 거짓일 수 있다는 인식 역시 '비극'적인 이 작품에 내재되어 있다. 말의 창조적 생성력과 연관되어지던 술취함이나 광기 같은 신화적 모티브들 역시 그 위태로운 허무성을 드러내는 것이다. 즉 “언젠가 한번 나는 술취함도 단어의 병치도 그에게 거짓말을 했다

15) 예를 들어 그의 초기 시 <Я променял весь дивный гул природы>(1922)를 보자:

Люблю слова: предчувствую паденье,
Забвенья смысла их средь торжищ городских ...

는 것을 느꼈다(Однажды я почувствовал, что солгали ему — и опьянение, и сопоставление слов)"라는 작품 속 작가의 말과 무명시인이 자신의 작품에서 언급하고 있는 "그러나 아냐, 아니다, 말들이 거짓말을 했다, 실은 그녀는 오래 전에 죽었다(Но нет, но нет, слова солгали, ведь она умерла давно)"라는 언급은 이를 보여준다. 더욱이 말의 이질동상형인 인물들의 결말 역시 부활보다는 죽음으로 이어지는 것, 서문에서 언급되는 '관'으로서의 작품의 의미 역시 이러한 위태로움의 반증이 된다.

이렇듯 말의 신화적 힘에 대한 지속적인 토로와 그 실험의 배면에서 지속적으로 울려나오는 이러한 아이러니는 『염소의 노래』에 독특한 긴장감을 부여한다. 이 작품은 신화가 무너진 폐허의 자리에 그 신화에 대한 패러디나 메타-신화로 구성되는 작품이 아니다. 오히려 『염소의 노래』의 전체의 현란한 의미작용은 작품의 주요 구성축을 이루고 있는 신화 그 자체가 되고자 하는 말들과 그 말들에 대한 메타적 언술, 그리고 그러한 메타적 언술 속에서 생겨나는 말과 인물, 말과 텍스트간, 인물과 인물들¹⁶⁾ 간의 이질동상적인 형국들과, 다른 한 축에서 지속적으로 텍스트의 의미장으로 잠입해 들어오는 '말들의 거짓일 수 있음'에 대한 불안간의 의미병치에 있기 때문이다.

III. 맺음말

K. 바가노프의 『염소의 노래』는 다중다수의 기호로 충일되어 있는 텍스트이며, 장르적으로는 소설의 경계까지 확장시킨 메니페야(мениппея)이다. 구체적이고 카니발적인 세계인식을 드러내는 이 장르는 디오니소스 제전에서 일어났던 모든 가치체계의 전복과 유사한 역사적 격변 상황을 표현하기에 가장 적합한 형식의 하나이다. 비실재(非實在)의 세계로부터 세계를 불러내는 일종의 주술적인 언술행위처럼 고안된 이 소설의 구조는 자체의 창작사에 대한 메타시화적인 차원의 기술로도 파악가능하다. 이는 작품의 배면에서 희생제물과 신의 동일시, 동시에 제전의 참여자의 신성에 참여(엑스타시)와 같은 디오

16) 이에 관해서 다음의 작가형상의 언급을 찾아보자: "... 이어 계속되는 자신의 주인공 바라보기... 나는 창으로 다가간다. 얼마나 고요한가. ... 그리고 행인들은 얼마나 슬픈가. 그는 어디로 가는가. 아마도 나의 주인공들은 그와 아는 사이인지도 모른다. 어쩌면 그는 우연히 살아남은 나의 주인공 가운데 한 명인지도 모른다."(25)

니소스 제전에 대한 작가의 이해가 소설구조 형성력에 의해서 가능해진다. 디오니소스 축전에서 사제는 희생제물로 바쳐지는 염소와 동일시되어 제의에 참여자들에 의해 찢겨지듯이, 바기노프의 소설 『염소의 노래』에 등장하는 작가형상은 자신의 주인공들에 의해서 찢겨져 있다. 작가형상은 다만 메타문학적 기법, 자족적인 허상, 그로테스크적인 그림자일 뿐으로, 그의 소설은 작가와 그에 의해서 창조된 인물들의 상호종속, 독립에 대한 실험이 수행되고 있는 모더니즘의 실험실이다. 주인공들의 목소리는 직접적인 작가의 발화와 나란하게 울려 퍼지기도 하며, 때로는 작가의 발화를 삼켜버리기도 한다. 작가형상과 동등한 위상을 갖고 있는 소설의 주인공들은 디오니소스 제의에 참여한 사제들처럼 새로운 소비에트 역사시대 속으로 멸망해가는 뻬체르부르그 신화의 제사장들이라고 할 수 있다.¹⁷⁾

『염소의 노래』에서의 뻬체르부르그 문화의 파멸은 인물들의 정신적인 죽음과 병행적인 과정으로 기술된다. 그러나 이 파멸은 아직 최종적인 단계의 것이 아니다. 이 파멸은 소설의 무명시인에 의해서 쓰여지는 언어자체가 이 문화의 담지자이기 때문이고, 또한 이 소설의 언어자체가 이 문화의 담지자로 계속 살아남아 궁극적으로 유럽의 휴머니즘과 연결시켜주는 고리의 역할을 수행하기 때문이다. 현실에서 사라져버린 뻬체르부르그의 전통문화는 언어 속에 보존된다. 오베리우뜨들이나 여타의 급진적인 아방가르드의 언어관과 바기노프의 언어관을 구별시켜주는 중요한 표지는 그의 과거에 대한 문화적 기억 소로서의 언어, 예술관이다. 작품 속에서 레닌그라드를 향한 작가형상의 적대

17) 고대그리스 극장에서 '비극'은 결코 저차원의 희극적 코메디나 풍자적인 드라마들과 분리하여 존재하지 않았다. 이런 고대 그리스 극장에 대한 이해 속에서 바기노프의 소설들을 고찰하는 것은 매우 흥미로운 사실을 발견하게 해준다.

바기노프의 네 편의 소설 『Козлиная песнь』(1928), 『Труды и дни свистонова』(1929), 『Бамбочада』(1931), 『Гарпагонна』(1933)은 고대 그리스 극장의 원칙에 따라 씌어진 작품으로 고찰가능하다. 즉 하루 동안 세 편의 비극과 한 편의 희극을 반드시 같이 공연했던 고대 그리스 극장의 원칙은 바기노프의 네 편의 소설을 사부작으로 고찰 가능하게 하며, 동시에 각 소설은 각각 3/4 가량의 비극적 내용과 1/4 가량의 희극적 내용으로 구성됨을 보여준다. 이런 설명을 가능하게 만드는 것은 네 편의 소설은 모두 '카오스-코스모스' 등과 같은 하나의 슈제트로 연결되어 있고, 또한 네 편의 소설에서 '뻬체르부르그 문화의 연속적인 파멸과 그 과정의 인물들 속으로의 침투'라는 하나의 동일한 유형론적 슈제트도 추출할 수 있기 때문이다. 사부작의 각각의 인물들은 한편에서는 뻬체르부르그 문화의 원형이자 그것의 신화론적 구성성분이지만, 다른 한편에서는 그 자체가 순수한 문화적인 기능이기도 하다.

적 반감은 레닌그라드의 성립이 문화적 기억소의 파괴를 통해 이루어졌음에 기인한 듯하다. 바기노프는 바호전의 이론에 기대어 페페르부르그를 카니발적이고 그로테스크한 공간으로 제시한다. 이 곳에서는 모든 유럽적인 문화의 상위가치가 전복되어 새로운 유형의 신화적 장을 형성하게 된다. 작가 바기노프가 노리는 디오니소스 신화에 대한 지향은 작품을 페페르부르그 신화와 연결시켜, 작품을 한편에서는 페페르부르그 문화의 비극으로 해석될 수 있고, 동시에 다른 한편에서는 페페르부르그 문화의 부활을 제례적으로 묘사하는 카니발적이고 그로테스크한 묘사로도 해석할 수 있는 가능성을 열어놓은 것이다.

또뵈로프(Н. В. Топоров)가 지적하듯이, 바기노프의 이 소설은 살아있는 문화적 실재를 대체하는 문화적 코드들의 모음으로서 극도로 구조화된 코드 속에서 러시아 문학전통의 페페르부르그 텍스트를 완성하고, 장사지내는 마지막 텍스트로서 해석될 수도 있으며,¹⁸⁾ 동시에 디오니소스의 부활처럼 모더니즘(А. Белый의 『Петербург』)으로부터 포스트모더니즘(А. Битов의 『Пушкинский Дом』)으로 이르는 중간자로서의 역할을 수행하는 것으로 이해될 수도 있다.¹⁹⁾

결론적으로, 바기노프의 소설은 페페르부르그 신화의 발전에 있어서 개념적인 결론으로써 기능하면서 동시에 순수한 문화적 조건성으로서의 메타서술의 새로운 길을 열어주고 있다고 하겠다.

18) Н. В. Топоров, "Петербург и «Петербургский текст русской литературы»", Миф. Ритуал. Символ. Образ, М., 1995.

19) В. Н. Топоров, "Петербург и семиотика города", Труды по семиотике, No. 18.

참 고 문 헌

- Вагинов К., Козлиная песнь: Романы, М., Современник, 1991.
- _____, "Помню я александрийский звон..." / Вступ. ст., публ. и примечан. Никольской Т. Л. // Лит. обозрение, М., 1989, No. 1.
- _____, Неопубликованное и малоизвестное / предисл. и публ. Никольской Т. Л., подгот. текста Эрля В. И. // Звезда, Л., 1992, No. 2.
- Блюм А., Возвращение Константина Вагинова // Новый журн., СПб., 1993, No. 2.
- Вагинова А. И., Ненаписанные воспоминания / публ. подгот. Кисальник С. // Волга, Саратов, 1992, No. 7/8.
- Кибальник С. А., Петроград 1917-го в неизвестном стихотворном сборнике К. Вагинова // Новый журн., СПб., 1993, No. 2.
- _____, Материалы К. К. Вагинова в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год, СПб.
- Юрев Г., Константин Вагинов: обретение читателя // Новое лит. обозрение, М., No. 1.
- Московская Д. С., Облик истории в романах К.Вагинова "Бамбочада" и А. Платонова "Чевенгур" / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, М., 1992.
- _____, Судьба чужого слова в романах К.Вагинова // Начало: Сб. работ молодых ученых, М., 1993, Вып. 2.
- Никольская Т. Л., К. К. Вагинов: (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения, Рига, 1988.
- _____, Трагедия чудаков // Вагинов К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бомбочада; Гарпагоннана, М., 1991.
- _____, Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К. Козлиная песнь: Романы, М., 1991.
- Панич С. М., Область культуры и повседневность в романе К. Вагинова "Козлиная песнь" // Вестн. МГУ. Сер. 9, Филология, М., 1994, No. 1.
- Пурин А., Опыты Константина Вагинова // Новый мир, М., 1993, No. 8.
- Шиндина О. В., Театрализация повествования в романе Вагинова "Козлиная песнь" // Театр, М., 1991.
- _____, Музыкальная тема в романе Вагинова "Козлиная песнь" // Рус-

- ский авангард в кругу европейской культуры, М., 1933.
- _____, Несколько замечаний к проблеме “Вагинов и Гумилев” // Н. С. Гумилев и русский Парнас, СПб., 1992.
- _____, Мотив барокко в романе Вагинова “Козлиная песнь” // Барокко в авангарде — авангард в барокко, М., 1993.
- _____, К описанию “культурологического гербария” романа К. Вагинова “Козлиная песнь” // Натура и культура, М., 1993.
- F. Malcovati, The myth of the suffering god and the birth of greek tragedy in Ivavov's dramatic theory, Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher, New Haven, 1986.
- A Dictionary of World Mythology, Ather Cotterell, Oxford Univ. Press, 1979 // 까치, 편집실 역, 1986.

Резюме

**Мифологичность
в романе “Козлиной песне” К. Вагинова**

Пак Чхон Со

К. Вагинов сознательно в заглавии романа дает буквальный(точный) русский перевод греческого слова “Трагедия”, тем самым отсылает читателя к генезису этого греческого жанра. Жанр “трагедия” происходит от Деонисского культа, когда жрецы Деониса танцевали в козлиных масках вокруг круглого жертвенника. На Вагинова оказала большое значение работа Вяч. Иванова, в частности его книга «Эллинская религия страдающего Бога» (1904).

Благодаря подобному точному переводу греческого понятия Вагинов добивается амбивалентности заглавия. С одной стороны, роман Вагинова можно интерпретировать как трагедию петербургской культуры, с другой, как карнавальное гротескное представление, ритуально изображающее возрождения. Жрец Диониса — это козель после принесения его в жертву. И герои Вагинова — жрецы петербургского мифа после того, как этот миф погиб, т.е. был принесен в жертву новой исторической эпохи.

Все типологические черты петербургского текста в романе Вагинова, во-первых, концептуализированы, т. е. автор выявляет их роль и особенности функционирования в русской литературной традиции. Во-вторых, они представлены в амбивалентных отношениях, как реальность и как культурная условность. Вагинов опирается на теорию Бахтина и представляет Петербург в виде карнавально-гротескного пространства, где все высокие ценности евро-

пейской культуры подвергаются травестии и образуют новое мифологическое поле.

Таким образом, романы Вагинова подводят концептуальный итог развитию петербургского мифа и одновременно открывают новый путь его метаописания как чисто культурной условности.(культура полностью подменяет реальность.)

В козиной песни описывается гибель петербургской культуры параллельно с духовной смертью персонажей, но эта гибель еще не окончательно. Она преодоливается благодаря тому, что сам язык повести является носителем этой культуры, связывающем ее с европейском гуманизмом. По внутреннему смыслу К. Вагинова гибель культуры преодоливается языком: язык представляет собой мифологические преобразующие реальности силы. Петербургская традиционная культура, исчерзнув в реальности, сохраняется в языке.