

“Талифа куми”와 “Лама савахфани”의 기호적 변환

: Венедикт Ерофеев의 『Москва-Петушки』와
희곡 『Вальпургиева ночь, или шаги
Командора』를 중심으로

권정임*

1. 들어가며

포스트모던 시대에는 그 어느 시대보다 한층 더 텍스트가 작가 위에 군림한다. 이에 따라 텍스트는 존재론적으로 독립적 위상을 획득하게 된다. ‘작품을 구상하고 있는 작가’와 ‘작품쓰기를 시작한 작가’를 굳이 구분한다면, 우리는 그 위상 차이를 쉽게 구별할 수 있다. 작품 구상단계에 있는 작가는 아직 충분히 자유롭다. 즉, 그는 앞으로 쓰여질 텍스트 전체를 예감하지만, 그 텍스트가 어떤 형태를 취하고, 어떤 방향으로 진행되어 갈 지에 대해서는 열려진 상태인 것이다. 반면, 텍스트를 쓰기 시작한 작가는 이미 시작 부분을 썼거나 중반부를 쓰고 있다면, 이전의 구상단계에서 가졌던 자유로움을 상당히 결여하게 된다. 즉, 이미 쓰여진 텍스트 일부는 그 자체로서 이미 존재권을 획득하게 되는 것이다. 텍스트가 씌어져 감에 따라, 즉 텍스트가 존재권을 점점 확대해감에 따라 작가는 텍스트 완성을 위한 도구적 존재로 변모하게 된다. 그것은 텍스트 자체의 자기완성적 기체에 작가가 종속되어간다는 것을 뜻한다. 이리하여 텍스트는 점점 살아있는 유기체로 증식하게 되고, 급기야 작가를 압도하며 체계모니를 장악하게 되는 것이다.

텍스트는 자신의 물성(вещество)에 생명력을 가하는 최초의 숨결(вдохновение)을 가지게 되는데, 이것은 텍스트를 관류하는 최초의 의미소, 의미장의 역할을 한다. 이것은 텍스트의 의미구조를 이루게 되며, 텍스트의 주제와 플롯, 스타일에 영향을 미치게 된다. 이것은 또한 텍스트 해석에 있어서도 열쇠가 된다. 그 자체

* 서울대학교 강사

로 텍스트 전체에 대한 상징이나 명함과 같은 역할을 하게 된다.

예를 들면, 셰익스피어의 『햄릿』이라는 비극 텍스트의 전반을 관류하는 가장 주요한 상징어구는 “To be or not to be?”일 것이다. 그것은 성격비극의 주인공인 햄릿의 깊은 고뇌와 갈등을 축약해서 보여주는 상징이 되는 것이다. 한편 체홉의 희곡 『세자매』의 의미장을 가로지르는 상징어구를 든다면 “В Москву, в Москву!”일 것이다. 이 상징어구는 희곡 등장인물들이 동경하는 삶에 대한, 그리고 사라져가는 삶의 아름다움에 대한 애수를 담아내고 있는 것이다.

2. 전진에서 절망으로

이런 의미에서 베네딕트 예로페예프(Венедикт Ерофеев)의 『Москва-Петушки (모스크바-뽀뚜슈끼)』에서도 위에서 언급한 텍스트의 의미구조를 지배하는 가장 기본적인 중요한 두 상징 어구를 발견할 수 있다. 그 하나는 “Талифа куми”이며, 나머지 하나는 “Лама савахфани”이다. 전자는 “일어나 가라(Встань и иди!)”라는 뜻의 히브리어이며, 후자는 “신이시여, 왜 나를 버리셨습니까?(Для чего, Господь, Меня оставил?)”라는 뜻의 히브리어이다. 두 어구 모두 성경에서 인용된 말로서, “Талифа куми”는 그리스도가 기적을 행한 장면에 반복적으로 등장하는 말이며¹⁾, “Лама савахфани”는 그리스도가 십자가에서 고통을 당하다

1) 야이로라는 회당장의 죽은 딸을 살리는 장면(마가복음 5장 41-42장):

예수님은 소녀의 손을 잡고 “**달리다굽!**” 하셨는데 이 말은 “소녀야, 내가 너에게 말한다. **일어나라!**” 는 뜻이었다. 그러자 열두 살 된 그 소녀는 곧 일어나 걸어 다녔다. 이것을 지켜본 사람들은 너무 놀라 정신이 하나도 없었다.

И взяв девицу за руку, говорит ей: “**талифа-куми**”, что значит: “девица, тебе говорю, **встань**”. И девица тотчас встала и начала ходить, ибо была лет двенадцати. Видевшие пришли в великое изумление. (강조 — 필자)

죽은 나사로를 살리는 장면(요한복음 11장 43-44절):

예수님이 이 말씀을 하시고 “나사로야, **나오너라!**” 하고 크게 외치시자 죽었던 그가 손발이 배에 묶인 채 나왔다. 그의 얼굴은 수건으로 싸여 있었다. 예수님은 그들에게 “풀어서 다니게 하라” 하고 말씀하셨다.

Сказав это, Он воззвал громким голосом: Лазарь! **иди вон**. И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лице его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет.

가 마지막 숨을 거두는 장면에서 내뱉는 말이다.²⁾

에로페예프의 비극적 뵤에마(поэма)인 『모스크바-뻬뚜쉬끼』는 이 두 상징 어구의 변증법적 관계를 통해 전개된다고 해도 과언이 아닐 것이다. 『모스크바-뻬뚜쉬끼』의 초중반부의 의미장을 형성하는 것은 바로 “Талифа куми”의 집요한 추진력이다. 주인공 베니치까(Веничка)는 모스크바에서 기차를 타고 뻬뚜쉬끼로 가려고 한다. 그는 자신의 연인과 아들이 기다리고 있는 뻬뚜쉬끼에 가는 도중 내내 술에 취해 있는 자신을 “Талифа куми(встань и иди!)”란 말로 재촉한다.

괜찮아, 괜찮아, — 스스로에게 중얼거렸다, — 바람을 피해 천천히 가.
(...) **어서 가, 베니치까, 어서 가.**

Ничего, ничего, — сказал я сам себе, — закройся от ветра и потихоньку
иди. (...) **Иди, Веничка, иди.** (с. 37)³⁾

— 그렇지, 그렇게 **일어나서 가야지.**
— Ну так **вставай и иди.** (с. 48)

베니치까, **어서 가자, 술에 취하러. 일어나서 개처럼 한 번 취해보러 가자.**
Поди, Веничка, и напейся. Встань и поди напейся, как сука. (с. 55)

중풍병자를 일시에 낫게 하는 장면(마가복음 2장 11-12장):

“내가 너에게 말한다. **일어나** 침구를 가지고 집으로 돌아가거라” 하고 말씀하셨다. 그러자 그는 곧 일어나 모든 사람들이 지켜 보는 앞에서 침구를 걷어 가지고 걸어나갔다. 사람들은 이것을 보고 모두 놀라 “이런 일은 처음 보았다!” 하면서 하나님을 찬양하였다.

Тебе говорю: **встань**, возьми постель твою и **иди** в дом твой. Он тотчас встал и, взяв постель, вышел пред всеми, так что все изумлялись и прославляли Бога, говоря: никогда ничего такого мы не видали.

2) 성경. 마가복음 15장 34절:

오후 3시에 예수님은 “엘로이, 엘로이, 라마 사박다니” 하고 크게 외치셨다. 이 말씀은 “나의 하나님, 나의 하나님, **왜** 나를 버리셨습니까?”라는 뜻이었다.

В девятом часу возопил Иисус громким голосом: “Эloi, Эloi! **ламма савахфани?**”
что значит: “**Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?**”

3) Ерофеев В. В. Москва-Петушки // Оставьте мою душу в покое. М.: “Х. Г. С”, 1997. 이하 인용은 본서에 의거한다.

<<천상의 여왕이여, 뻘뻘쉬끼처럼 멀기만 하구나!>> — 스스로에게 중얼거렸다 — **가자꾸나, 가자꾸나.**

<<Царица небесная, как далеко еще до Петушков!>> — сказал я сам себе — **Иду, иду.** (с. 113)

괜찮아, 괜찮아. 예로페예프... 그리스도는 달리다꿈이라고 말하셨지, 일어나서 가라는 뜻이지. (...) 괜찮아, 괜찮아, 예로페예프... 달리다꿈이라고 너의 여왕이 말했었지. 너가 관속에 누워있었을 때, — 일어나서 외투를 털고, 바지를 매만지고, 먼지를 털고 일어나서 가라는 뜻이지.

Ничего, ничего, Ерофеев... **Талифа куми**, как сказал Спаситель, то есть **встань и иди.** (...) Ничего, ничего, Ерофеев... **Талифа куми**, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, — то есть **встань**, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и **иди.** (с. 130)

가는게 더 낫지, **가야지**, 바람을 피해 천천히 **가자**...

Лучше иди, иди, закройся от ветра и потихоньку иди... (с. 131)

베니치카는 취중에 몸과 정신을 제대로 가누지 못하면서도 뻘뻘쉬끼에 이르기까지 계속적으로 “Талифа куми”를 스스로에게 되뇌이면서 자신을 독려하고 있다. 그는 자신의 에덴동산인 뻘뻘쉬끼라는 공간을 향해, “일어나 가라!”는 말에 지탱해 나아가고 있는 것이다.

그러나 텍스트가 중반부를 지나 후반부로 치달을 때쯤, 주인공 베니치카는 자신의 여행 종착역인 뻘뻘쉬끼에 도착하지 못하고 그가 처음 출발한 지점인 모스크바에 도착해있는 자신을 발견하게 된다. 뻘뻘쉬끼라는 공간이 주인공 베니치카의 에덴, 천국이라면, 반대로 모스크바는 주인공 자신의 죽음이 기다리고 있는 운명의 공간, 고통의 지옥이라 할 수 있다. 베니치카는 자신의 유토피아를 향한 오딧세이가 좌절되고 ‘신에 의해 버림받은’ 존재가 되었음을 인식하게 된다.

그리스도가 라마 사박다니라고 얘기하셨지... 그 말인즉슨, “신이시여, 당신은 왜 날 버리셨습니까?” 라는 뜻이지.

это лама савахфани, как сказал Спаситель... То есть: “Для чего, Господь, Ты меня оставил?” Для чего же все-таки, Господь, ты меня оставил? (с. 135)

뻘뻘쉬끼에 도달할 희망에 차 있었던 때까지는 모든 것이 베니치카에게 유리하게 전개되는 듯 보였다. 그러나, 취한 그를 지탱해 준 “달리다꿈”은 어느

새 “라마 사박다니”로 변해되어 있었고, 베니치카를 내려다보는 신과 천사들은 침묵하거나 조롱에 찬 비웃음을 띠고 있었다. “달리다굼”은 이제 “일어나 가라”라는 원뜻에서 변질되어, 베니치카의 뇌리에 완전히 다른 뜻, “일어나 죽음을 준비하라”라는 공포스런 메시지로 엄습하게 된다.

은 몸을 떨면서 나는 중얼거렸다. <<달리다굼, 뜻인즉슨 일어나서 죽음을 준비하라는 뜻이지... 이미 이것은 달리다굼이 아니지, 이건 라마 사박다니란 것을 난 완전히 느끼고 있어...>>

Весь сотрясаясь, я сказал себе <<Талифа куми, то есть встань и приготовься к кончине... Это уже не талифа куми, я все чувствую, это лама савахфани...>> (с. 135)

주인공 베니치카의 행위를 추동시키는 주요한 모토였던 “일어나 가라(Талифа куми)”라는 말이 지금은 “일어나 죽음을 준비하라”라는, 비극적 종말을 암시하는 운명적 말로 바뀌게 된다. 즉, 자기격려의 말이었던 “Талифа куми”는 “Лама савахфани”라는 파멸과 절망의 말로 변질되었던 것이다.

베니치카의 운명을 구성하는 이 두 외침은 골고다 언덕에서 십자가에 처형되어 죽어가는 그리스도의 형상에 베니치카를 근접시킨다. 실제로 베니치카는 십자가에 책형을 당하는 그리스도처럼 죽음을 당한다. 작품 피날레에서 베니치카는 4명의 불량배들에게 크레믈린 광장 바닥에서 목에 못이 박힌 채 죽음을 당한다.

그리스도와 베니치카 사이의 유사성은 이 작품 전반에 걸쳐 베니치카의 수난, 고통, 십자가, 죽음 등을 통해 강화된다. 무엇보다도 베니치카는 고통당하고 편력하는 모습에서 그리스도의 형상을 획득한다. 쭈쭈프(Тютчев)의 시는 고통스럽게 지상의 땅을 편력하는 그리스도의 모습을 보여주고 있다.

십자가의 무게에 고통스러워하며
모국땅, 너를 모조리
천상의 왕은 노예의 모습으로
편력하셨네, 축복을 내리면서.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благославляя.⁴⁾

쭈제프의 시에서 온 러시아 땅을 고통스럽게 편력하면서 축복을 내리는 그리스도의 이미지는 베니치카에 의해 변형된다.

만약 그가 — 만약 그가 나의 땅을 영원히 버려야 한다면, 그러나 우리들 각각을 돌아보고 떠난다면, — 나는 그가 이쪽으로는 단 한 번도 눈을 돌리지 않을 거라는 것을 알고 있다... 만약 그가 나의 땅을 절대 버리지 않는다면, 이 땅을 벗은 발로 노예의 모습으로 편력해야 한다면, — 그는 이 곳만은 옆으로 돌아서 비켜갈 것이다...

Если Он — если он навсегда покинул мою землю, но видит каждого из нас, — я знаю, что в эту сторону Он ни разу и не взглянул... А если Он никогда моей земли не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, — Он это место обогнул и прошел стороной... (с. 134)

베니치카의 생각으로는, 이 세상에는 심지어 그리스도조차 ‘옆으로 돌아서 비켜가는’ 장소가 있는 것이다. 이러한 사탄적 장소는 크레믈린 광장으로 밝혀진다. 쭈제프의 그리스도처럼, 베니치카 역시 자신의 천국인 빼뚜쉬끼를 찾아 온 땅을 해매 다닌다. 하지만 웬일인지 크레믈린 광장만은 맞닥뜨리지 않고 항상 비껴나고 있음을 알게 된다. 베니치카는 본능적으로 이 장소가 사탄적, 운명적 장소라고 느꼈기 때문인지도 모른다. 베라하(Л. Бераха)의 설득력 있는 해석에 따르면, “이 작품 전체에는 십자가, 책형의 이미지가 관류하고 있으며, 특히 크레믈린 광장을 십자가 처형이 이루어지는 골고다 언덕으로 이미지화하고 있음”⁵⁾을 알 수 있다. 사실 작품 종반에 주인공 베니치카는 결국 크레믈린 광장에서 그리스도처럼 십자가 책형을 당하는 듯한 죽음을 맞게 된다. 결국 베니치카는 자신의 골고다 언덕이 될 크레믈린 광장을 교묘히 피하고 있었던 것이다.

모스크바를 북에서 남으로, 서에서 동으로, 이쪽 끝에서 저쪽 끝으로, 가로지르거나 막무가내로 가더라도 — 한 번도 크레믈린을 보지는 못했다.

проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля. (с. 36)

4) Альшуллер М. Г. «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века. Вып. 3. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т. 1996. с. 76.

5) Бераха Л. Традиция плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева // Русская литература XX века. Вып. 3. там же. с. 81-82.

그야말로 크레믈린 광장은 고골의 ‘Заколдованное место’처럼 악마적, 운명적 장소로서 베니치카에게 예비되었던 것이다.

게다가 베니치카는 러시아땅과 러시아인들을 마치 그들이 자신의 통치대상인 양 고양된 톤으로 언급함으로써, ‘유대인의 왕’이라 칭해졌던 그리스도와 다시 한 번 연관되어진다.

오, 헛되도다! 오, 내 백성의 삶에서 가장 오욕에 찬, 모욕의 시간이어
 О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего
 народа (с. 37)

만약 그가 영원히 내 땅을 버린다면
 если Он навсегда покинул мою землю (с. 134)

주인공과 그리스도와의 이러한 연상작용은 러시아 문학에서 낯선 것이 아니다. 주인공에게 그리스도적인 성스러운 후광을 입히는 예는, 빠스쩨르나크의 『Доктор Живаго(의사 지바고)』와 불가꼬프의 『Мастер и Маргарита(거장과 마르가리타)』에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 각 작품의 주인공인 의사 지바고와 거장은 고통당하는 그리스도의 형상을 띠고 있는 것이다.

비평가인 리보베쯔끼(М. Липовецкий)는 이와 관련하여 흥미로운 분석을 행하고 있다.⁶⁾ 그의 해석에 따르면, 베니치카는 자기자신을 수난받는 그리스도와 동일시함으로써, 『Доктор Живаго』와 『Мастер и Маргарита』에 이르는 러시아 20세기 리얼리즘 문학의 전통을 잇고 있다는 것이다. 러시아 문학 전통에서, 특히 위에 언급한 작품들을 통해 본 러시아 문학 전통에서는 사회적 핍박과 탄압을 받는 외로운 의인들은 그리스도적 위상을 취하곤 했던 것이다.

3. 추락하는 인간

신약의 그리스도 형상과 그 상황의 인용은 20세기 서구예술에서는 매우 특징적인 현상이라 할 수 있다. 20세기는 양차 대전이라는 끔찍한 파국과 스탈린주의와 나치즘이라는 전체주의의 횡포가 활취고 간 시대이다. 이러한 비인

6) Липовецкий Марк. Апофеоз частиц или диалго с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва-Петушки» и русском постмодернизме // Знамя. 1992. No. 8. с. 217.

간적 시대에 유일하게 휴머니즘적 원천을 담지한 하나의 상징으로서 그리스도의 형상이 필요했던 것이다.

20세기가 이렇듯 비인간적, 파국적 세기로 치닫게 된 것은, 도스토예프스끼가 예언한 ‘인신(человекобог)’이나 니체가 말한 ‘초인(сверхчеловек)’을 지향하는 시대정신에 기인한다고 하겠다. 도스토예프스끼와 니체는 휴머니즘의 형이상학적 변증법을 전개시켰다. 도스토예프스끼는 인간의 형상을 가장 타락한 형태로 그리고 있다. 그는 신에 대한 인간의 반항을 이해했고, 인간에 대한 깊은 연민과 이해에 차 있었다. 니체는 신의 죽음을 선언하고, 신이 부재하는 공포스런 우주의 중심에 인간을 등극시켰다. 도스토예프스끼의 『Бесы』에 나오는 끼릴로프는 니체의 초인을 예견한 문학적 형상이다. 이제 휴머니즘은 안티 휴머니즘으로 변질되어가게 되는 것이다. 인신(человекобог)의 길은 자기확신, 교만, 그리고 비인간화를 경험한다. 신과 신인(그리스도)에게서 이탈되어 나가는 과정에서 인간은 신격화되고, 휴머니즘은 반휴머니즘으로 변모한다.

다시 말하면, 20세기의 인간은 과대 망상증에 사로잡혀 있었던 것이다. 신이 부재한 시대에 인간은 자신에게 신의 위상을 부여했고, 이러한 과대 망상증과 나르시시즘은 20세기 문학에 그대로 반영되고 있다. 러시아 미래주의자 흘레브니코프는 『Зангези(잔게지)』에서 현자요, 시인이요, 예언가인 주인공 잔게지의 입으로 인류의 문화적, 역사적 향방에 대해 이야기하는 바, 인류는 동력의 고갈을 직면하게 되며, 과학, 언어, 시가 모두 신화적 원시상태로 복귀할 것이며, 대수법칙에 근거한 우주적 언어(звездный язык)가 강력하게 대두될 것이라고 예언한다. 이런 우주적 대격변의 시대에 흘레브니코프의 주인공은 자신을 ‘지구의 의장(председатель Земного Шара)’으로 칭한다.⁷⁾

인간 자신을 ‘지구의 의장’이나 ‘인신’으로 등극시키는 자기우상화작업은 러시아 사회주의 역사에서도 계속 발견된다. 흘레브니코프에게서 보여지는 것과 같이 전위적 예술가를 정치권력자로 추앙하는 것은 공산주의 사회의 개인우상화작업과 긴밀히 연관되어 있다. 소련의 공산주의는 세계를 재건하고 새질서를 수립하는 정치권력자들을, 세계를 질료로 창조작업을 하는 예술가의 위상과 동일시한다.⁸⁾ 스탈린은 개인우상화작업을 통해 자신을 ‘절대자’, ‘신’의 경지에 올려놓는다. 그는 지상에 건설된 공산주의 왕국의 신, 우상이 된다.

7) Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Semiotike. Тарту. Изд-во ТГУ. 1973. с. 122-127.

8) Гройс Борис. Сталинизм как эстетический феномен // Синтаксис. 1987. № 17. с. 98-110.

이러한 참칭행위(самозванство)는 민중들에게 끔찍한 고통을 안겨다 주었고, 또 많은 지식인들에게 절망적인 냉소주의와 허무주의를 불러 일으켰다. 오늘날의 냉소주의와 허무주의는 이전시대, 즉 이반 까라마조프나 니체 식의 외로운 개인의 괴짜같은 행동방식이 아니라, 이제는 대중적인 사유방식이 되어 버린다. 수십 년간 유토피아 건설의 환상에 세뇌당해 온 현대의 인간에게 더 이상 유토피아에 대한 믿음과 희망은 고갈되어 버린다. 이 시대는 냉소적이 되어 버렸고, 지향할 목표를 상실하고 그 어떤 것에도 확신을 가지지 못하게 된다.

현대 서구 포스트모더니즘의 냉소주의를 ‘계몽에 대한 재계몽’, 또는 ‘유토피아에 대한 계몽된 절망의식’이라고 정의한다면, 현 러시아 포스트모더니즘의 냉소주의는 묵시론적 기독교적 성격을 띠고 있음을 알 수 있다. 포스트모던시대를 맞이한 서구의 냉소주의는 이데올로기적 진실에 대한 믿음의 상실에 기인한다. 그리하여 서구의 냉소주의는 사회주의로부터도, 자본주의로부터도, 그 어떤 이데올로기로부터도 자유롭다. 또한 그 이데올로기에 대한 비판들로부터도 자유롭다. 실제로 포스트모더니즘의 전단계에 팽배했던 ‘이데올로기 비판’에 참여했던 아도르노, 하버마스, 마르쿠제 등 프랑크푸르트 학파들의 목소리는 이제 먼 메아리로 남아있을 뿐이다. 포스트모더니즘은 이제까지의 모든 전위적인 것, 모든 진보적인 것들에 대해 냉소적으로 반응한다. 공산주의 유토피아 건설이라는 원대한 실험이 실패로 돌아간 20세기 말에 봉착한 인류는 좌파적, 우파적 유토피아 전략 모두에 대한 확신을 상실해버리고 만다. 히틀러의 나찌즘과 스탈린식 사회주의의 역사적 실존은 근대 이래 인류가 추진해왔던 계몽의 전략에 치명타를 입힌다.

얼마전까지만 해도 ‘희망’에 대해, ‘유토피아’에 대해 말하는 것(몰트만, 블로흐)은 자연스러운 역사적 전망이었다. 그러나 이제 그러한 주제는 맥빠지는 냉소거리로 전략해 버렸다. 현대 서구의 냉소주의는 그 어떤 역사적 낙관주의로부터도 멀어져 있으며, 서구의 부단한 기획이었던 유토피아적 전략에 대해 오직 가벼운 아이러니와 냉소로 대답하고 있을 뿐이다.

포스트모던시대를 맞이해 소비에트사회의 냉소주의 역시 서구의 그것과 닮아있다. 소비에트인들 역시 이데올로기의 비판을 통해 계몽되기 시작했던 것이다. 그들은 이제 세계 그 어느 민족보다 마르크시즘에 대해 가장 명료하게 계몽된 민족이 되어버린 셈이다. 소비에트인들은 이제 더 이상 그들을 수십년간 지배해왔던 공식적 이데올로기를 신봉하지 않게 된다.

그러나 서구의 냉소주의와는 달리, 러시아의 냉소주의는 서구가 지니고 있

는 가차없는 비판정신과 극단적 회의주의를 공유하지 않는다. 서구의 냉소주의자들은 서구가 추구해왔던 절대적 가치들, 이를테면 이성, 선, 휴머니즘, 진보, 계몽 등과 같은 이상들을 가차없이 폐기처분하려 한다. 그들은 근대의 위대한 전략과 프로그램들에 대해 냉혹한 종언을 고하고 있다. 서구문명이 붕착하고 있는 대오류들과 파국들에 대해 그들은 그들 고유의 장점인 차가운 이성으로 반성, 비판을 가하고 있다. 그러나 러시아의 냉소주의자들은 비판적 정신에 의해 계몽적 전략에 대한 재계몽이 이루어졌음에도 불구하고, 서구의 냉소주의자들이 보여주는 냉혈한적 폭로주의, 가차없는 비판주의를 결여하고 있다. 러시아의 냉소주의자는 오히려 신비주의적이고 종교적이라 하는게 더 적합할 듯하다. 러시아적 냉소주의에는 러시아 고유의 종교적 참회(покаяние)와 순종(смирение)의 정신이 스며들어 있다. 차가운 서구의 비판주의와는 다른, 러시아적 겸양의 멘털리티(mentality)가 드러나는 것이다.

베네딕트 예로페예프의 베니치까야말로 편력하는 그리스도의 형상을 통해 구원의 길을 모색하고 있는 인물이다. 그러나 그리스도적 형상에 접근하고 있는 베니치까는 그리스도와는 달리 부활을 체험하지 못한다. 그는 그 어떤 영혼의 부활도 없이, 더 정확히는 오히려 부활을 의식적으로 거부하면서 죽음을 맞는다.

그들은 내 목에 송곳을 찔러 박았다...

나는 세상에 그런 고통이 존재하는지 알지 못했다. 나는 고통에 비명을 질렀고, 〈유〉라는 굵고 붉은 알파벳 글자가 내 눈속에 어른거리며 흔들렸다. 그리고 그 이후로 나는 의식이 돌아오지 않았고, 또 앞으로 다시는 의식이 돌아오지 않을 것이다.

Они вонзили мне шило в самое горло...

Я не знал, что есть на свете такая боль. Я скрючился от муки, густая красная буква 〈ю〉 распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду. (с. 136)

베니치까는 스스로 부활하지 않을 것을 택한다. 고통받는 그리스도적 형상을 띠고 있는 불가코프의 거장이나 빠스체르나크의 지바고가 고통의 시련을 넘어 영원한 생명에의 부활을 이루고 있는 것과는 달리, 베니치까는 스스로 이런 문학적 전통과 단절한다. 그는 고통받는 그리스도에서 머물 뿐, 부활하는 그리스도의 길로 나아가지 않고 있다.

이렇듯 베니치까는 부활하는 그리스도의 이미지 대신, 자신에게 다른 이미

지를 부여하는 바, 그것은 바로 ‘술취한 디오니소스’의 형상과 ‘모욕당하는 바보성자(жордывый)’의 형상이다. 베니치카는 항상 만취한 알콜중독자의 모습으로 등장함으로써 이교도 술의 신인 디오니소스를 체현한다.

그러나 그는 낭만주의와 상징주의 문학에서 보여지는 메시아적이고 구원적인 디오니소스의 이미지를 결여하고 있다. 쾰덜린, 노발리스, 셸링 등과 같은 서구 낭만주의 문학이나 러시아 상징주의 문학에서는 디오니소스와 그리스도 간의 내적 유사성, 계승성을 엿볼 수 있었다. 회람신화의 포도주와 곡물재배의 신인 디오니소스는 포도주와 빵의 신인(神人)인 그리스도와 연계성을 지니는 것이다. 쾰덜린은 『빵과 포도주』라는 작품에서 디오니소스와 그리스도를 동일시하며, 이교도의 신인 디오니소스가 광증에서 회복되어 신비스런 방식으로 다시 서구에 신들의 잔치를 베풀러 돌아올 것이라는, 메시아적이고 낭만적인 세계관을 내비치고 있다⁹⁾. 러시아 상징주의자들 역시 기독교 이전의 고대신화 세계에 탐닉하면서, 디오니소스, 영원한 여성성, 소피아 숭배 등을 통해 그들의 은밀하고 비밀스런 신의 도래를 꿈꾸었다. 낭만주의자들이나 상징주의자들은 디오니소스와 그리스도 모두를 비밀스럽게 다시 도래하는 신으로 간주하며, 자신들의 메시아적 기대와 동경을 그 두 신에게 부여했다.

한편 베네딕트 예로페예프의 베니치카는 낭만주의자들과 상징주의자들에게서 보였던 ‘부활하는 신, 재림하는 신’으로서의 디오니소스, 그리스도의 이미지를 결여하고 있다. 베니치카는 그 어떤 낭만적, 메시아적 구원의 약속이 없는, 소비에트 현시대의 디오니소스일 뿐이다. 회람신화에서의 디오니소스는 헤라의 질투에 의해 광증을 얻게 되고, 세상 여러 곳을 방황하며 편력하는 운명에 처하게 되고, 가는 나라마다 포도 재배법, 포도주 양조법 등을 가르쳐 줌으로써 사람들에게 시름을 잊고 즐기며 사는 법을 알려주는 존재이다. 한편 소비에트 시대의 현대판 디오니소스인 베니치카는 항상 만취한 상태에서 모스크바를 헤매 다니며 모스크바에서 삐뚜쉬끼까지의 여행을 떠나고, 여행길에 만나는 승객들과 술잔치를 함께 벌이며 황홀하고 몽롱한 환각상태를 자신 뿐만 아니라 만나는 사람들 모두와 공유한다. 베니치카는 회람적, 이교도적, 디오니소스적 특성과 동시에, 슬라브 정교적, 기독교적, 바보성자적 특성을 자신 안에 교묘히 결합시키고 있다. 평론가 리보베쯔끼의 지적에 따르면, 베니치카는 ‘주점에서 예배(служба кабаку)’를 드리는 우스꽝스러운 괴짜인 것이다.¹⁰⁾ 베니치카

9) Гарин И. И. Гельдерлин // Пророки и поэты. Том 1. М., “ТЕРРА” —“TERRA”. 1992. с. 563-615.

는 디오니소스적인 취기의 광기와 성스러운 바보성자의 광기 사이에서 곡예를 하고 있다.

이와 관련하여 세다꼬바(O. Седакова)는 “『Москва-Петушки』에 나타나는 많은 대립자 중에서 가장 심오한 대립자는 ‘추의 미학(эстетика безобразия)과 고결한 윤리(этика благообразия)’라고 언급하고 있다.¹¹⁾ 베니치카 안에는 슬취한 디오니소스가 보여주는 추의 미학과 성스러운 바보성자가 보여주는 고결한 윤리가 교직되어 있다.

베니치카는 ‘고통받으나, 결국 부활하는 그리스도’의 형상을 취하지 못하고, 결국 ‘고통받으며, 모욕당하는 바보성자’의 형상으로 귀결되고 마는 것이다. 베니치카는 천상의 영원한 권능의 신인(神人)의 위상에서 추락하여 민중이라는 진탕속에서 구르는 바보성자의 형상으로 판명난다. 그는 인간으로 태어난 신인으로서의 그리스도가 아니라, 사회 밑바닥 민중 속에서 태어난 바보성자인 것이다. 그는 더 이상 부활과 구원을 약속하는 메시아가 아니며, 소비에트 시대의 묵시론적 냉소주의자이며, 광기에 사로잡힌 바보성자이다. 그는 인간의 오만함, 자기확신을 ‘참회’하고, 신인의 경지에서 ‘추락’하는 인간이 된다.

— 네가 다른 사람보다 높다는 생각은 집어치워... 우리는 하찮은 소비에트인들이야, 그런데 너 혼자만 카인이고, 만프레드냐!..

겸손해지고 인내심을 길러라.

우리는 — 한낱 두려움에 떠는 피조물일 뿐이야.

베냐, — 더 겸손해지도록, 네가 남보다 더 똑똑하고 더 낫다고는 추호도 생각마!..

— Брось считать, что ты выше других... что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред!.. (с. 47)

Смиритесь и будь терпеливы. (с. 71)

Мы — дрожащие твари. (с. 71)

Веня, — так будь поскромнее, не думай, что ты умнее и лучше других!.. (с. 116)

이렇듯 추락한 인간인 바보성자-베니치카는 이제 더 이상 과대망상증에 사

10) Липовецкий М. Н. С потусторонней точки зрения (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева 《Москва-Петушки》) // Русская литература XX века. Вып. 3. там же. с. 90.

11) Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // Дружба народов. 1991. № 12. с. 264.

로잡힐 수 없게 된다. 신인의 경지를 지향한 인간들을 사로잡았던 과대망상증, 오만함, 자기확신 등은 베니치카에 이르러 자기비하, 모욕에 대한 인내, 순종으로 바뀌었다.

4. 복수당하는 인간

『Москва-Петушки』는 구원과 유토피아를 향해 여행을 떠나는 베니치카의 오딧세이이다. 그는 자신의 에덴인 뻘쭈쉬끼를 찾아 교외선 열차에 올랐고, 자신의 여행길 내내 "Талифа куми"란 말을 동반했다. 그러나 유토피아를 향한 여행의 끝에 주인공 베니치카를 기다리고 있었던 것은 비극적 죽음이었다. "Лама савахфани"를 통해 알 수 있듯이, 신에 의해 버림받는 운명적 죽음 말이다.

이와 비슷한 운명의 변전은 베네딕트 예로페예프의 또다른 작품에서도 찾아볼 수 있다. 희곡인 『Вальпургиева ночь, или шаги Командора(발푸르기스의 밤, 또는 귀족단장의 발걸음)』에서 베네딕트 예로페예프는 『Москва-Петушки』에서처럼 성경에 등장하는 비유와 상징들을 폭넓게 사용하고 있다. 이 희곡은 정신병원을 배경으로 한다. 이 정신병원에 어느 날 입원하게 된 새로운 환자 구레비치(Гуревич)가 주인공이다. 구레비치는 이 정신병원에 입원하면서, 자신의 옛 애인이었던 나탈리(Натали)가 이 병원의 간호사로 일하고 있음을 알게 된다. 그의 병실은 3호실로 되고, 이 3호실에서 모든 갈등이 시작된다. 구레비치가 위생사와 다툰 일로 남자간호사인 보렌까(Боренька)가 구레비치를 구타하게 된다. 구레비치는 보렌까에 대한 복수를 결심하고 한밤중에 병원을 폭파하려고 한다. 이 복수의 계획을 위해 구레비치는 나탈리에게서 병실 열쇠를 훔쳐낸다.

그런데 문제는 그가 열쇠 이외에 창고의 술도 훔쳐낸 것이다. 훔쳐낸 술로 3호실 환자와 함께 술잔치를 벌이던 날은 4월의 마지막 날 밤이었다. 독일 전설에서 4월 30일 밤은 마왕과 마녀들의 주연이 벌어지는 발푸르기스의 밤으로 알려져 있다. 구레비치의 술잔치는 4월 30일밤부터 시작되어 5월 1일 노동절 새벽까지 계속되었다. 이 희곡에서는 두 개의 시간이 존재하는 바, 그 하나는 4월의 마지막 날 발푸르기스의 밤이고, 또 다른 하나는 5월의 첫째날

인 메이데이인 것이다. 흠친 술로 거나하게 벌어진 술잔치는 이 두 개의 시간을 하나의 공간(3호실 병동)에 결합시킨다.

구레비치가 벌인 술잔치는 비극적으로 끝나게 된다. 구레비치가 흠쳐서 동료환자들과 진탕 마신 엄청난 양의 술은 알고 보니 유독성 메틸 알콜이었던 것이다. 발푸르기스 밤을 지새며 벌인 구레비치의 술잔치에 초대된 사람들은 모두 차례로 죽음을 맞게 된다. 노동절의 새벽이 밝아올 무렵 3호실 병동은 시체들의 아수라장이 되고, 마지막 숨을 몰아쉬고 있는 구레비치는 간호사 보렌카로부터 최후 일격을 당함으로써 완전히 숨이 끊어지고 만다.

이 희곡에서도 수많은 전통적 텍스트들로부터의 문학적 인용과 인용, 연상, 혼종을 발견할 수 있다. 이 작품에서는 특히 ‘돈주앙’ 텍스트로부터의 차용이 가장 지배적이다. 이 희곡은 제목에서도 알 수 있듯이, 블록의 시 『Шаги Командора (귀족단장의 발걸음)』에서 다루고 있는 돈주앙 테마에 대한 패러디인 것이다. 전통적 낭만주의 문학 텍스트에서 돈주앙은 그야말로 전형적인 ‘사랑의 악마적 유혹자’로 이해된다. “돈주앙은 본질적으로 유혹자이다. 그의 사랑은 정신적이지 않고, 감정에 기인한다. 감정적인 사랑은 그 자체로 불안정하고 충실하지 못하다. 돈주앙적 사랑은 한 사람에게 대한 충실한 사랑이 아닌, 모든 사람에게 대한 사랑, 즉 모든 사람을 유혹하는 사랑이다”.¹²⁾ 한편 블록의 시에 나타난 돈주앙은 낭만성보다는 비극성이 강조되고 있다. “돈주앙에 관한 블록의 시 제목이 『Шаги Командора(귀족단장의 발걸음)』인 것은 우연이 아니다. 영원한 연인인 돈주앙에 대해 시인 블록은 그의 거부할 수 없는 매력과 사랑의 열정에 초점을 맞춘 것이 아니라, 대가의 시간, 복수의 시간, 귀족단장을 만나는 공포의 시간에 초점을 맞추었다. 블록의 돈주앙은 이전의 다른 돈주앙과들은 달리, 그 내면에 어떤 기만의 그림자도 소유하지 않는다. 그는 죽임을 당할 뿐, 기만하지는 않는다. 블록의 돈주앙은 그래서 바로 자기 자신이 자신의 행위의 주요한 희생자가 되는 것이다”.¹³⁾

베네딕트 예로페예프는 자신의 희곡에서 블록의 비극적 시를 변용하고 있

12) Гайденок С. П. Дон Жуан и Фауст — две стадии демонического эстетизма // Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М., “Искусство”. 1970. с. 186.

13) Колобаева Л. А. Концепция трагического гуманизма и перспектива преодоления одиночества личности в творчестве Блока // Концепция личности в русской литературе рубеже XIX-XX вв. М., 1990. с. 262-263.

다. 블록 시에서 복수와 과멸의 대상이 돈주앙이었다면, 예로페예프의 희곡에서는 복수의 대상이 돈주앙에서 귀족단장으로 바뀌게 된다. 예로페예프의 희곡에서 사랑의 삼각관계를 이루는 사람은 구레비치(귀족단장), 구레비치의 옛 애인인 간호사 나딸리(도나 안나), 남자간호사 보렌까(돈주앙)이다. 이 희곡의 주인공은 그래서 돈주앙(보렌까)이 아니라, 귀족단장(구레비치)이 된다. 작품 내내 간호사 보렌까는 나딸리와 당직을 서면서 자신의 돈주앙적 애정편력에 대해 회상한다. 그런 와중에 구레비치는 술로 착각한 메틸 알콜을 훔쳐 술잔치를 벌인다. 술잔치가 끝나갈 무렵 술을 함께 마신 환자들이 모두 죽음을 맞게 되고, 구레비치의 죽음 역시 목전에 도달해 있다. 하지만 구레비치에게는 꼭 해야 할 일이 남아 있다. 그것은 자기 아내를 앓아간 돈주앙에게 복수하는 것이다. 구레비치는 귀족단장으로서 자신의 임무를 완수하기 전까지는 죽을 수 없다. 구레비치는 돈주앙인 보렌까를 찾아가 그에게 복수해야만 하는 것이다. 귀족단장의 석상이 돈주앙에게 다가가는 공포스런 발소리를 들려주어야만 했다. 그리하여 구레비치는 자신에게 부여된 임무를 수행하기 위해 죽어가는 몸을 일으켜 세운다. 구레비치는 『Москва-Петушки』의 베니치까처럼 자신의 힘든 행보를 “Талифа куми(일어나 가라)”란 말로 재촉한다.

구레비치. (...) 나한테는 애초에 증대한 일이 남아있어... 약속된 방문을 해야돼...

구레비치. (...) 이제 우린 일어선다...

구레비치. 괜찮아, 나는 도달하고 말거야. (세 발자국, 네 발자국. 어둠속에서 해군소장의 시체에 걸려 — 넘어진다. 천천히, 누군가의 침대 등받이를 잡고 — 일어선다.) 나는 도달하고 말거야. 손으로 더듬어서, 손으로 더듬으며, 천천히. 어떻게 해서든지 난 도달하고 말거야...

Гуревич. (...) мне предстоит вначале большое дело... один обещанный визит...

Гуревич. (...) Сейчас мы встаем...

Гуревич. Ничего, я дойду. (Третий шаг. Четвертый. Спотыкаясь в темноте о труп контр-адмирала — падает. Медленно, ухватившись за спинку чьей-то кровати — встает.) Я дойду. Ощупью, ощупью, потихоньку. Все-таки дотянусь до этого горла...¹⁴⁾

베니치까가 그랬던 것처럼, 자신의 목적지로 향하려는 구레비치의 “Талифа

14) Ерофеев Венедикт. Вальпургиева ночь, или шаги Командора // Оставьте меня в покое. Там же. с. 254-255.

куми” 역시 나중에는 비극적인 “Лама савахфани”로 변질되어 버린 것이다. 귀족단장-구레비치는 결국 돈주앙과 돈나 안나가 있는 곳까지 도달하지 못하고, 자신의 복수의 임무를 완수하지 못하고 죽음을 맞고 만다. 베니치카가 자신의 에덴동산인 빼뚜쉬끼에 도달하지 못하고 죽음으로 좌절당하는 것처럼, 구레비치 역시 자신이 약속한 복수의 방문을 이루지 못하고 죽음을 맞는다.

베니치카가 자신에게 부여된 문학적 형상인 그리스도의 임무를 완수하지 못하고, 즉 부활하지 못하는 그리스도로 변질되고 그저 편력하며 고통당하는 술취한 바보성자로 남게 되는 것처럼, 구레비치는 자신에게 부여된 문학적 형상인 귀족단장의 복수를 완수하지 못하고 독극물에 죽음을 당하는 술취한 망나니로서 삶을 마친다. 이렇듯 그들은 자신에게 부여된 그리스도적 사명(구원, 약속의 땅, 부활)이나, 귀족단장의 사명(복수, 심판)을 완수하지 못하는 위치로 전락해 있다.

술취한 바보성자인 베니치카는 그리스도적 구원성을 결여하고 있다. 그는 가장 전복적 방법으로 신을 섬기고 신을 증거할 뿐이다.

법칙 — 그것은 우리 모두보다 우위에 있다. 딸꾹질 — 이것은 모든 법칙보다 우위에 있다. 그리고 딸꾹질은 그것이 시작될 때의 갑작스러움이 우리를 놀라게 하는 것처럼, 그것이 멎을 때 역시 그 갑작스러움으로 우리를 놀라게 한다. 마치 죽음을 예견하거나 회피할 수 없듯이 딸꾹질도 그러하다.

— 22 — 14 — 끝났다. 그리고 정적.

그리고 이 정적 속에 당신의 심장은 당신에게 이렇게 말한다: 딸꾹질은 알 수 없는 것이다. 우리는 딸꾹질에 무기력하다. 우리는 완전히 딸꾹질의 권력에 자유롭지 못하다. 우리는 이름도 알 수 없고 피할 수도 없는 변덕스런 권력에 사로잡혀 있다.

우리는 두려움에 떠는 한낱 피조물이지만, 딸꾹질은 전능하다. 딸꾹질은 다시 말하면 신의 오른팔로서, 우리 모두의 위에 존재하며, 그 앞에서는 그 어떤 바보나 사기꾼도 머리를 조아리길 싫어한다. 신은 인간의 머리로는 이해할 수 없다. 그러나 그런고로 신은 존재한다.

Закон — он выше всех нас. Икота — выше всякого закона. И как поразила вас недавно внезапность ее начала, так поразит вас ее конец, который вы, как смерть, не предскажете и не предотвратите:

— Двадцать две — четырнадцать — все. И тишина.

И в этой тишине ваше сердце вам говорит: она неисследима, а мы — беспомощны. Мы начисто лишены всякой свободы, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого — тоже нет.

Мы — дрожащие твари, а она — всесильна. Она, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно Он есть. (с. 71-72)

‘딸꾹질’을 통해 바보성자인 베니치카는 신의 존재를 증명한다. 여기에서 딸꾹질은 불규칙하고 혼돈스런 생리현상, 또는 자연현상을 상징한다. 딸꾹질이 지니는 이러한 불규칙성과 임의성은 인간 이성의 접근을 불허한다. 그것은 인간 이성의 법칙보다 우위에 존재한다. 하찮은 딸꾹질에도 인간은 그 시작과 끝을 예측할 수 없고, 딸꾹질의 권력하에 놓여있는 무력한 존재임을 깨닫게 된다. 바로 그 때 인간은 신의 존재에 접근할 수 있다는 것이다. 바보성자답게 베니치카는 가장 우스꽝스런 방법으로, 가장 부조리한 방식으로 신을 증명하고 신을 신봉한다. 그럼으로써 딸꾹질앞에 무기력한 인간을, 나아가서 신앞에 무기력한 나약한 인간 존재를 인식한다.

예로페예프의 친구인 무라비요프(В. Муравьев)는 이러한 부조리한 것들, 희화화된 것들에 대한 작가 예로페예프의 애착과 경향을 이야기한 바 있다. “그는 이성에 대한 대단한 신봉자였다(바로 여기에서 그의 부조리에 대한 그러한 예민한 애착이 나온다).”¹⁵⁾ 예로페예프는 극도로 이성적인 방법으로 부조리를 탐색하며, 극도의 부조리한 방법으로 이성적 결론에 도달한다. 이런 의미에서 주인공 베니치카 역시 바보성자라는 형상을 통해 신성모독과 종교적 순종을 아우르고 있으며, 자기모순적 모습과 자기성찰의 모습을 모두 공유하고 있다. 베니치카의 이런 양가적, 모순적 가치의 혼돈과 공존은 작가 예로페예프의 자전적 모습에 기인한다. “예로페예프에게는 항상 종교적인 강한 잠재력이 내재해 있었다. 일반적으로 모든 사람에게 종교적 잠재력이 있지만, 예로페예프의 경우에는 그 잠재력이 생산적인 것과 파괴적인 것, 이 양가적 변용으로 발현되곤 했다. 예로페예프는 지극히 일상적이고 순탄한 삶은 진정한 삶을 잠식시킨다고 생각했다. 그리하여 그는 평범하고 순탄한 삶을 의도적으로 파괴하려 했고, 그의 이러한 파괴행위는 실제로 어떤 종교적 성격을 띠고 있었다. 그는 마치 데카당처럼 보였다. 그러나 그의 이러한 모든 종교적 잠재력에도 불구하고, 그는 기독교적 원칙과 율법에 따라 살지 않았다. 그의 종교성은 율법의 준수에 있는 것이 아니라, 자신보다 상위에 존재하는 절대적 힘에 대한 인식에 기인했다. 그는 자신이 종교적 율법과 원칙을 깨뜨리고 죄를

15) Муравьев Владимир. Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // Театр. 1991. No. 9. с. 90.

짓고 있음을 항상 의식하고 있었으며, 이러한 죄의식과 참회의식이 그의 모든 행위의 원천이 되었다.”¹⁶⁾

바보성자는 신을 믿고 신을 섬기지만, 완전히 전복적인 방법으로 신을 섬긴다. 베니치카는 자신의 구원의 여신인 마돈나가 있는 곳, 뻬뚜쉬끼로 여행을 떠난다. 하지만 그 성모 마돈나는 타락한 창부로 판명난다. 그의 에덴인 뻬뚜쉬끼는 지옥에 의해 차단당한다. 신은 침묵하고 천사들은 베니치카에게 조소를 보낸다. 모든 것이 뒤집혀진다. 천국이 지옥으로, 성녀가 창녀로, 에덴이 끌고다로 바뀐다. 하지만 중요한 것은 신은 존재한다는 엄숙한 사실이었다. 신은 존재하고, 그 신은 오만한 인간에게 복수한다.

베니치카는 결국 죽음을 당하게 된다. 편력하는 그리스도의 형상으로 출발한 베니치카는 결국 그리스도가 아닌 슬취한 바보성자로 죽음을 맞이한다. 근대의 인간이 자신에게 부여해 온 인신(человекобог)의 위상은 곧두박칠치게 되고 오만한 인간, 자기확신에 찬 인간은 신의 복수를 당하게 된다. 신의 죽음을 선언하고, 신의 자리에 등극해 신을 참칭한 오만한 인간은 이제 추락하고 복수당한다.

이제 여기서 — 나는 엄숙하게 선언하는 바이오: 내 생애가 끝나는 날까지 다시는 나를 높이는 슬픈 경험을 반복할 그 어떤 일도 하지 않을 것이오.

И вот — я торжественно объявляю: до конца моих дней я не предприму ничего, чтобы повторить мой печальный опыт возвышения. (с. 54)

신인(그리스도)의 위상에서 베니치카는 바보성자로 전락한다. 베니치카 이전의 다른 문학적 주인공들, 의사 지바고나 거장 등이 지녔던 그리스도적 위상은 더 이상 베니치카의 것이 되지 못한다. 이로써 베네딕트 예로페예프는 러시아 문학 전통에서 새로운 전기를 맞이하는 작가가 된다. 즉, 러시아 문학 전통이 고수해왔던 러시아 영혼의 메시아적 열망의 담지자, 영혼의 교사로서의 역할에 종지부를 찍고, 포스트모던적 유희와 냉소적, 종말론적 회의와 죽음의 시학을 완성하는 것이다. 예로페예프의 『Москва-Петушки』는 그리하여 ‘자기 고발의 장르(жанр доноса на самого себя)’, 혹은 ‘자기 자신에 관한 부고문(некролог на самого себя)’¹⁷⁾이라 하겠다. 인간의 오만한 신적 위상에 대한 자기 고발, 신적 위상에 대한 추락, 죽음의 인식이 담긴 작품인 것이다.

16) Муравьев Владимир. Там же. с. 90.

17) Авдиев И. некролог, 《Сотканный из пылких и блестящих натяжек》 // Континент. 1991. № 67.

5. 나오며

이리하여 ‘베네딕트 예로페예프의 주인공은 누구의 죄의 대가로 영혼의 죽음을 맞는가?’ 라는 어려운 질문의 답이 자연스레 도출된다. 베니치카는 인간 일반, 근대 인간의 오만함의 대가로 죽음을 맞이하게 되는 것이다. 그러나 주인공 베니치카를 죽음으로 참회시키는 것은 러시아적인 피날레이다. 이러한 비극적 결말은 러시아적 영혼의 극단성과 관련된다. 인간의 오만한 죄성은 악마적, 외재적인 것이라기보다는 인간 내재적 성격을 지닌다. 이와 관련해 철학자 베르자예프(Н. Бердяев)는 “러시아의 문화는 원칙적으로 묵시론적이다(Культура России в принципе эсхатологична)”라고 하였다. 베르자예프의 주장에 따르면, 러시아의 문화는 결코 서구의 문화에 접근하지 못한다고 한다. 심지어 러시아 문화가 스스로 계몽의 단계를 거처더라도 서구의 이성 숭배문화, ‘인신(человекобог)’의 문화, 냉혹한 자기비판의 문화와는 근본적으로 동일시될 수 없다고 한다. 포스트모던 시대에 서구문화는 이성지배의 문화, 계몽의 문화에 대한 가차없는 자기비판에 몰입한다. 반면 러시아는 포스트모던 시대를 맞이하여 서구가 보여주는 이성에 의한 이성비판이 아니라, 묵시론적 종교적 세계관에서 비롯된 자기참회, 신 앞의 재순종을 화두로 삼고 있다.

19세기 러시아 문학 전통에서 ‘작은 인간(маленький человек)’은 주요한 테마 중 하나였다. 이제 20세기를 거친 러시아 영혼은 사회적으로 ‘작은 인간’이 아닌, 신 앞의 ‘작은 인간’으로 자신을 재인식하는 지점에 선 것이다. 전통적으로 ‘작은 인간’은 연민과 비판의 대상이었지만, 이제는 자기반성의 주체가 되는 것이다.

“Лама савахфани(신이시여, 왜 나를 버리셨습니까?)”라는 외침은 신의 자리를 넘본 오만한 인간에 대한 신의 복수요, 신을 사칭한 참칭자 인간에 대한 신의 징벌이다. 러시아의 포스트모던 문학은 20세기말을 맞이하여 신에 대한 인간의 오만과 반항에 대해 참회하는 묵시론적 전통을 부활시킨다. 즉, 킬로로프적 인신(человекобог), 초인(сверхчеловек)의 역할을 내어놓고, 대신 슬라브 정교적 ‘참회(покаяние)’와 ‘순종(смирение)’으로 회귀하고 있다. 오만한 인간은 이제 신앞의 ‘작은 인간’으로 돌아간다.

근대 인간의 화두가 유토피아를 향한 끊임없는 전진, 진보를 향한 부단한 지향으로서 “Талифа куми(일어나 가라)”라는 말로 축약될 수 있었다면, 근대가 끝난 시점, 즉 포스트모던의 시대를 맞이한 인간의 화두는 유토피아의 도달불

가능성, 진보 자체에 대한 회의, 인간 이성에 대한 불신으로 “Лама савахфани (신이시여, 왜 나를 버리셨습니까?)”라는 쓰디쓴 자기성찰, 역사인식으로 변화 되는 것이다.

예로페예프 텍스트는 “Талифа куми”라는 최초의 상징어구에서 나타난 낙관적, 진보적, 메시아적 세계관에 의해 출발하지만, 주인공의 세계 및 인간에 대한 의식의 변증법적 변화에 따라 결국 “Лама савахфани”라는 비극적, 묵시론적 세계관을 담은 상징어구로 종결된다. 이로써 우리는 포스트모던시대의 텍스트 메카니즘을 확인하게 된다. 상징적 기호들의 상호작용, 상호침투, 갈등, 투쟁이 텍스트를 구성하고 이끌어나가는 주요한 추동력임을, 그리고 이 기호들이 상호간섭과 투쟁, 전환이라는 독립적 활동을 통해 작가로부터 자유로워짐을 확인하게 되는 것이다.

참 고 문 헌

I.

1. Ерофеев Венедикт. Москва-Петушки // Оставьте мою душу в покое. М.: “Х. Г. С.”, 1997.
2. Ерофеев Венедикт. Вальпургиева ночь, или шаги Командора // Оставьте мою душу в покое. Там же.

II.

1. Авдиев И. Некролог. Сотканный из пылких и блестящих натяжек // Континент. 1991. No. 67.
2. Альтшулер М. Г. «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века. Вып. 3. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1996.
3. Бераха Л. Традиция плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева // Русская литература XX века. Вып. 3. там же.
4. Гайденко С. П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. М.: “Искусство”. 1970.
5. Гарин И. И. Гельдерлин // Пророки и поэты. Том 1. М., “ТЕРРА” — “TERRA”. 1992.
6. Гройс Б. Сталинизм как эстетический феномен // Синтаксис. 1987. No. 17.
7. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX - XX вв. М., 1990.
8. Липовецкий М. Н. С потусторонней точки зрения (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева <<Москва-Петушки>> и русском постмодернизме // Знамя. 1992. No. 8.
9. Муравьев В. Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // Театр. 1991. No. 9.
10. Седакова Ольга. Несколько речь на вечере Венедикта Ерофеева // Дружба народов. 1991. No. 12.
11. Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Semiotike. Тарту. Изд-во ТГУ. 1973.
12. Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. 1991. No. 5.

РЕЗЮМЕ

**Смысловой метаморфоз знаков
“Талифа куми” и “Лама савахфани”**

Квон Чжен Им

В постмодернистское время текст властвует над автором. Текст не только становится живым существом, но и господствует над автором, позволяя родиться “исходному смыслу”, который означает смысловую структуру и формулу повествования.

В связи с этим, поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» имеет свой фундаментальный, глубинный эмблематический “исходный смысл”, который выражается в двух фразах. Одна фраза — иудейская фраза из Библии “Талифа куми (Встань и иди!)”, а другая — “Лама савахфани(Для чего, Господь, меня оставил?)”. Первая фраза действует в диалектике с последней. На протяжении всей этой поэмы герой путешествует из Москвы до Петушков, поддерживая самого себя первой фразой (“Талифа куми”), но со временем, к концу путешествия герой оказывается не в своем Эдеме-Петушках, а в роковом Аде-Москве, узнавая, что Бог его оставил (“Лама савахфани”).

Человек XX века одержим манией величия. В эпоху лишения Бога человек венчает себя на престол Бога. Эти мегаломания и нарциссизм отражается в “человекобоге” Достоевского, или “сверхчеловеке” Ницше. Такое самозванство причиняло народам страшное страдание и породило у многих мыслителей отчаянный цинизм и нигилизм. Русский постмодернист, в отличие от западного

постмодерниста, не владеет беспощадным, крайним критицизмом западного типа. Он лишен хладнокровного обличительного начала. Он скорее является мистическим и религиозным. В нем господствует покаяние и смирение, а не критицизм.

Русский циник, герой этой поэмы погибает из-за гордыни, самозванства перед Богом. Он выдал себя за человекобога, сверхчеловека. Но Человекобог, человек гордыни, самозванец-царь развенчивается и превращается в лишь “маленького человека” перед Богом.

Эта поэма поэтому принадлежит к “жанру доноса на человека самого себя”, или к “жанру некролога на самого себя”. Это донос на самозванца-христовобразного человека, и некролог на человека-маньяка мегаломаний.

Первая фраза (“Талифа куми”) переходит к последней фразе (“Лама савахфани”), которая представляет собой мечь Бога, кару божью за человеческое самозванство, гордыню выдать себя за человекобога. Человек русской постмодернистской словесности кается перед Богом путем редукции: путем отказа от всякого возвеличивания и самохваления.

Веничка, герой этой поэмы — советский “маленький человек”, юродивый советского времени — открывает новую традицию образа человека. Он больше не принадлежит к традиционному “маленькому человеку”, объекту оскорбления и унижения, или объекту сострадания и жалости. А он теперь сам становится субъектом умаления, смирения и покаяния. Если юродивый древней Руси играл роль обличить “внешнего” царя своим юродством, то Веничка, юродивый современности юродствует для того, чтобы обличить и изгнать “внутреннего” царя-самозванца, заключенного в себе.