러시아 상징주의에서의 어린 아이 패러다임과 어린 아이 퍼스펙티브

김 희 숙*

Ⅰ. 모더니즘 — 아이의 시대

20세기로의 전환은 '아이의 세기'를 선언하면서 시작했었고, 어린 아이는 모더니즘의 주요 프로그램 중의 하나였다. 세계는 영원히 젊다고 외쳤던 미래파나,[1] 노골적으로 아이를 영웅화하고 전범(典範)화했던 원시주의뿐만 아니라,[2] 이미 상징주의에서도 그 미학적, 예술철학적 이데올로기의 바탕에는 아이를 이상적 예술가로 내세우고 스스로 아이처럼 되고자 하는 욕구가 깔려 있었다. 모더니즘 예술은 가히 '아이 숭배'의 정착을 보여주는 여러 대표적인 예들을 지니며, 이는 비단 러시아 모더니즘에 국한되지 않는 전유럽적인 현상이었다. 상대적으로 좀 늦은 시점이긴 하지만, 1925년 오르테가 이 가세트도 모더니즘은 '아이'라는 패러다임을 통해 이해가능하다는 견지에서 다음과 같이 말하고 있다: "예술이 인간을 구원한다는 말이 정당한 것으로 인정받아야 한다면, 그건 단지 예술이 인간을 삶의 진지함으로부터 구해내고, 그의 마음속에 예기치 않은 아이다움을 일깨우기 때문이다. (...) 새로운 예술 전체는 우리의 연로한 세계에 아이다움을 가져오려는 시도로 해석될 때 이해가능하

---

* 서울대학교 노어노문학과 교수

1) 김희숙, 러시아 모더니즘 속의 고대 // 러시아 연구, 제 8권 제 2호, 27-70쪽 참조.

2) G. Boas, *The Cult of Childhood*. London 1966. p. 60ff., 80ff. 참조. A. Assmann도 Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee. Antike und Abendland XXIV, S. 98-124에서 고대문화로부터 낭만주의에 이르기까지 아이가 카리스마적 이상이 되는 흐름을 추적하고 있다. 특히 Assmann은 아이의 이념이 낭만주의에 와서 도덕적 약호로부터 미적 약호로 전이되는 내면화의 과정을 겪는다는 점을 지적하는데, 이것은 본 논문에서 다루고자 하는 상징주의의 아이 패러다임에서도 중요한 의미를 갖는다.

며, 거의 위대한 것이 된다."[3] "오늘의 소년 소녀들은 같은 방법으로 그들의 아이다움을 요구한다. 청년들은 그들의 젊음을 강조한다. 의심할 바 없이 유럽은 아동성의 단계에 들어서고 있다."[4]

앞에서 인용한 말 속에서 얘기되는 모더니즘의 예술적 아이다움은 물론 시간이 흐르면서 '무서움'의 함의를 더하게 되고, 이는 오르테가 이 가세트와 거의 같은 시기에 「Les enfants terribles」(1929)을 발표한 콕토(J. Cocteau)에게서나 또는 상징주의 이후의 러시아 아방가르드, 특히 하름스(Д. Хармс)에게서 두드러진 경향이었다. 예술이 인간을 구원한다는 믿음과의 작별을 의미할 수도 있는 이러한 경향은 아이다움이 아이-인물과 무관하게 독자적 기능을 행하게 되는 아방가르드의 주요한 특징이기도 하지만, 본 논문의 관심은 무엇보다도 러시아 상징주의 산문에 등장하는 신화적 형상으로서의 아이가 상징주의 특유의 이중적 텍스트 세계의 틀 속에서 갖는 가치적이고 형식적인 기능에 관한 것이다.

이를 위한 예비적 고찰로서 우선 리얼리즘 전통에 뿌리를 두고 있는 어린 아이의 시각에 의한 서술의 관점화에 대해 일별해 볼 필요가 있다. 모든 문학적 아이의 형식은 그저 아이-형상의 등장과는 달리, 아이의 프리즘을 통한 관점화를 포함하며, 나중에 러시아 모더니즘, 특히 벨르이(А. Белый)의 『Котик Летаев』에서 그 절정에 달하게 될 이같은 아이성의 내재화, 관점화는 리얼리즘 전통 속에 서 있는 산문 텍스트들 속에서 오랜 시간에 걸쳐 준비되어 왔기 때문이다.

II. 리얼리즘의 전통과 체홉의 문학적 아이 - 모더니즘의 아이 패러다임을 위한 준비

문학적 아이의 퍼스펙티브는 그 스펙트럼이 매우 넓지만, 그 중에서도 이후 모더니즘에서의 서술방식의 발전, 그리고 아이 패러다임의 형성과 관련하여 가장 중요한 기능을 갖는 것은 전기(傳記)적 텍스트에서 화자(작가)가 자기 자신을 아이로 내세우는 자전적 형식이라 할 수 있다. 자전적 서술은 최대한

3) J. Ortega y Gasset, Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst // J. Ortega y Gasset, *Die Aufgabe unserer Zeit.* Zürich 1930, S. 158.

4) 오르테가 이 가세트, 앞의 책, 159쪽.

의 신빙성을 요구하는 리얼리즘의 재현 원칙과 불확실한 기억 내지는 판단 때문에 결코 미덥지 못한 아이의 서술태도 사이에서 중재적 역할을 수행해야 하는 거의 역설적인 구조를 특징으로 한다. 따라서 이 형식의 전형적인 화자는 이중적 (일인칭) 화자이지만, 전통적 자서전에서는 성인-화자가 아이-화자에 비해 압도적 우위를 지니며, 아이는 대개 아이-화자라기보다는 묘사된 사건을 경험하는 아이-등장인물로 다루어진다. 자전적 형식이 아이의 형상에 리얼리즘적인 동기를 부여함으로써 예술적 아이를 문학 텍스트 속으로 가져올 수 있는 통로 역할을 했음은[5] 분명하지만, 신빙성과 확실성에 대한 요구 때문에 문학적 아이 존재의 확산을 저해하기도 한다. 톨스토이의 「Детство」가 아이의 시각을 끊임없이 환기시키고 있음에도 불구하고 성인 화자에 의해 조종, 제어되고 있는 것이나, 고리키의 자전적 산문들이 영웅상의 제시와 사회적 발언을 위해 아이의 시각을 도구화하고 그럼으로써 그것이 발휘할 수 있는 잠재력을 약화시키고 있는 것들이 그러한 예이다.

이렇게 주로 체험의 계기로 기능하는 아이는 리얼리즘적인 미메시스의 제스쳐를 강화하지만, 이런 경우조차도 서술의 관점은 부분적이나마 아이에게 옮겨지게 마련이고, 그 결과 자전적 문학 텍스트는 세계에 대한 정상적인 (어른의) 관점을 해체하고 파괴할 수 있는 잠재적 가능성을 언제나 지니고 있다. 그 동기가 시학적이건 세계관적이건 혹은 풍자적이건 간에, '이야기되는 아이' 그리고 그에 맞춰 관점화되는 서술형식은 아이에게 성인 화자와는 '다른' 존재로서의 의미를 부여하며, 이렇게 '다름'으로 상정되는 아이의 존재 본질이야말로 이후의 모더니즘적 서술양식 발전을 위한 커다란 전환을 마련해 준다.

19세기의 러시아 문학이 전체적으로 볼 때 아이-인물을 내면으로부터 지각하고자 하는 경향을 점차 키워간 결과, 20세기의 문턱에 와서 아이는 더 이상 성인 화자에 의한 묘사의 대상이 아니라, 성인의 그릇된 지각을 방해하고 차단하는 수용이론적 전향의 전제로 부상한다. '다른' 존재로서의 아이는 성인(화자)와의 동질성, 동일성을 해체하면서 어린 아이의 고유한 '자아'를 향해 가는 문학적 발전의 소실점이 되는 것이다.

체홉의 초기 산문은 이같은 문학적 아이-관점의 형성을 살펴보는 데 좋은

---

5) 모더니즘의 서술형식은 자전적 서술상황과 소재를 광범위하게 재수용하였다. 나중에 다루게 될 벨르이는 차치하고서라도 J. Joyce의 문학적 길, 특히 『A Portrait of an Artist as a Young Man』이 대표적인 예다.

자료를 제공한다. 특히 1880년대 그의 소설에서 아이-형상이 보여주는 발전은 아이가 파불라적 구성소인 등장 인물로부터 차츰 서술태도, 서술시각으로 그 기능을 변화시켜감을 잘 보여주는데, 이러한 서술구조상의 기능변화와 함께 아이가 점차 독자적인 무게를 획득해 나가는 과정은 모더니즘의 아이 패러다임을 벌써 예시해 준다.

아이와 아이적 요소는 체홉의 텍스트 세계에 "주변으로부터 중심으로" 들어서고 있지만,[6] 『Степь』(1887) 이전의 작품들에서는 사건전개의 수동적인 반사경 기능이 지배적이었다 할 수 있다.[7] 이런 텍스트에서 아이에게 반사경 역할을 가능하게 하는 것은 아이의 천진난만함과 순진무구함이며, 이같은 아이다움은 내용적으로 확실하게 경계지워져 있고 결코 말로써 표현할 수 없는 '다른' 존재의 특성과도 결합되어 있다. 대부분의 텍스트에서 아이는 교육이라든가 학교 상황 등의 희생자로 나오지만, 반사경 역할을 통해 아이는 단순한 희생자로 머무르지 않고 어른들보다 우월한 윤리적이고 시적인 세계지각을 반영하는, '지각하는' 의식의 기능으로 나아간다. 이런 배경에서 이제 아이의 내적 관점을 서술기법적으로 확보해야할 필요성이 생겨나게 된다. 「Гриша」(1886)는 이 점에서 서술 테크닉상의 진전을 보여주는 작품이다. 여기서는 채 세 살이 안된 어린 아이의 내적 관점에서 유모와의 첫 산보가 얘기되면서, 코믹한 효과와 함께 아이 특유의 세계지각이 갖는 고유성이 정초되기 때문이다[8]. 그러나 (성인의 관점에서) 정상적인 것에 대한 '다른' 시각이 주는 재미가 형식주의자들이 말하는 '낯설게 하기' 효과를 미리 보여주고 있음에도 불구하고, 이 텍스트에서 아이와 아이다움은 계속 성인 화자에 의해 지배된다.

이와 비교하면 『Степь』은[9] '아이', '아이다움'을 보다 복합적으로 다룬다. 여

---

6) 에이헨바움은 「О Чехове」(1944)에서 체홉에 대해 사회적으로나 문학사적으로나 "주변으로부터 중심으로" 들어선 작가라고 말한다. Б. Эйхенбаум, *О прозе, О поэзии.* Ленинград 1981, с. 224-236을 참조하라.

7) 「Папаша」(1880)에서는 아이가 텍스트에 전혀 등장조차 하지 않으면서 반사경 역할을 한다. А. Чехов, *Полное собр. соч. и писем в трицати томах.* т. 1, Москва 1983, с. 27-33.

8) А. Чехов, *Полное собр.,* т. 5, Москва 1984, с. 83-85. 3년 먼저 씌어진 「Случай с классиком」이 회랍어 시험을 앞둔 소년의 생각과 느낌을 소년의 시각에서 직접 표현하기 보다는 아주 거리를 두고 묘사하거나, 혹은 소년의 생각보다는 행동을 가까이서 묘사하는 정도에 그치고 있는 것과 비교하면, 이는 아이의 내적 시각의 구성에서 큰 진전이다.

기서 반사경-아이 예고루쉬카는 일차적으로 주위 사람들을 윤리적이거나 풍자적인 관점에서 묘사하기보다는 자연 체험을 주된 내용으로 갖는 이야기의 프리즘으로 작용하고 있다는 점에서, 앞서의 텍스트들과는 달리 새로운 문학적 아이 패러다임을 간직하고 있는 듯 보인다. 그러나 실상, 아이와 자연의 결합은 루소 이후 이미 이론으로서는 진부한 것이 되었고, 문학적으로 보더라도 아이의 세계지각과 감정적 자연묘사는 결코 새로운 것이 아니다. 여행의 묘사에서 아이를 반사경으로 선택하는 것도 이미 많은 작가들에 의해 시범되었던 바로서, 톨스토이의 「Детство」나 악사코프(С. Аксаков)의 「Детские годы Багрова-внука」에서도 아이의 여행체험은 소설 슈젯의 중요한 요소이다. 그러나 톨스토이의 소설에서 여행은 아이에게 빈부 격차의 경험을 통해 어린 시절의 종말 또는 소년기의 시작에 이르게 하는 도덕적인 각성으로 작용한다. 악사코프의 의사(疑似)자전적인 소설에서도 자연이 중심 역할을 하기는 하나 주로 성장한 작가의 시각에서 서술된다. 이들 모두 아이의 프리즘을 작가적 서술관점으로 이용하는 것과는 거리가 멀며, 아이가 지닌 특유의 감정적, 감각적 세계는 작가-화자적 세계와는 확연하게 구분되어 존재한다.

이와 달리 『Степь』은 아이의 시각과 시적(예술적) 세계경험을 매우 광범위하고 밀도있게 융합시킨다. 이 과정에서 도덕적 경험을 거의 완전히 배제한 채 선입견 없는 감정이입적 묘사를 보장해 주는 것은 바로 예고루쉬카의 아이다움이다. 동시에 이 아이다움은 스텝에서 만나게 되는 이국적 사람들과 그들의 사회를 '위로부터'(상류 계층의 관점에서) 내려다보는 게 아니라 아이의 눈으로 '아래로부터' 보게 한다는 점 외에, 동정심과 감정이입을 통해 주위 사물들을 인간화시킨다는 점에서도 진정한 윤리적 차원을 획득한다. 타성이나 무관심 혹은 어떤 이기심 때문에 다른 어떤 인물들도 스텝을 느끼고 지각할 수 없지만, 아이는 순수함과 감정적 친화력을 통해 스텝을 체험할 수 있는 이상적인 가능성을 제공하며, 스텝을 단순한 공간이 아닌 본격적인 슈젯으로 변모시키는 것이다.

감정이입과 친화력은 아이와 스텝 사이에만 일어나는 게 아니라, 아이와 화자 사이에도 일어난다. 일관성이 결여되었다고 비난받기도 하는 퍼스펙티브상의 불명확성과 혼합관점은 오히려 작가가 의도한 효과라 할 수 있다. 아이는

---

9) А. Чехов. *Полн. собр.*, т. 7, М. 1985, с. 13-104. 『Степь』의 서술 테크닉에 관해서는 이미 매우 잘 연구되어 있다. N. Å. Nilsson, Studies in Čechov's Narrative Technique. The 'Steppe' and 'The Bishop'. Stockholm (*Stockholm Slavic Studies; 2*) 1963을 참조하라.

화자의 시적, 예술적 입장과 커다란 친연성을 갖기 때문에 화자는 아이의 내면으로 쉽게 들어가고 쉽게 빠져나올 수 있으며, 이같은 시점이동이 화자에 의해 언제나 명시되어야 할 필요조차 없을 정도로 아이는 시적인 것, 창조적인 것의 이상적 패러다임으로 여겨지기 때문이다. 아이러니의 명수인 체홉이 아이의 관점에 대해(그것이 독자에게 웃음을 자아내게 하는 대목에서조차) 그 어떤 아이러니의 그림자를 드리우고 있지 않다는 점도 이를 증명해준다. 이 소설에서 작가-화자의 표상세계와 시적이고 창조적인 아이의 표상세계는 아름다운 시적인 조화를 이루어내는 데 성공한다.

이렇듯 『Степь』에 이르러 아이는 윤리적이고 시적인 이상이 되는데, 이같은 위상변화는 체홉의 문학적 아이를 리얼리즘적 미메시스의 종속성으로부터 자유롭게 할뿐만 아니라, 이른바 교양소설의 발전사에서도 중대한 반전, 정확히는 역진을 가지고 온다.[10] 전통적 교양소설에서 아이가 세계경험을 통해 배우고 깨닫고 성장해가는 피교육자라면, 체홉에게서 아이는 인간적 발전의 이상적인, 그러나 잃어버린 최종점이 된다. 아이다움은 극복되어야 할 단계가 아니며, 회상 속에서 실현되고 충만될 수 있는 무엇도 아니다.

여기서 주목할 것은 체홉이 아이를 결코 낭만적으로 미화하고 있지 않다는 점이다. 이상적인, 그러나 잃어버린 최종점(목표점)으로서 그려지는 체홉의 아이들은 예외없이 부정적 함의를 갖는 어른들의 세계로 가는 도중에 있으며, 아이의 고유한 본질, '다른' 존재는 퇴화와 변질의 불가피성으로부터 자유롭지 못하다. 상징주의자 솔로구프(Ф. Сологуб)가 아이를 아이로 머무르게 하기 위해 때이른 죽음으로 끌고가는 것과 달리, 체홉의 아이들은 죽음을 통해 그들의 순수성을 지키는 게 아니라 어른으로 변해 간다. 이 점에서 체홉은 모든 신화화에도 불구하고 진정한 리얼리스트로 불릴 만하다.[11] 그에게서 아이다움은 결코 현실세계에 대한 반(反)세계로 생각될 수 없으며, 아이같지 않은 현실 속에 남아 있는 '다른 것'의 흔적으로서만 존재한다. 그의 후기 텍스트에서 아이와 아이다움이 훨씬 종속적인 역할을 하면서 자신의 기능을 보다 리얼리즘적이고 보다 체념적인 시선으로 세상을 바라보는 화자에게 부분적으로 되

---

10) 물론, 세계를 학교로 보고 세계경험을 통해 주인공이 각성(또는 환멸)에 이르게 하는 교양소설 장르에 대한 의도적인 변혁을 체홉이 꾀한 것은 아니다. 교양소설과 리얼리즘에 관해서는 М. Бахтин, Роман воспитания и его значение в истории реализма. // *Эстетика словесного творчества.* М. 1986, с. 199-249를 참조하라.

11) Th. Grob, *Daniil Charms unkindliche Kindlichkeit.* Bern 1994, S. 297.

돌려주고 있는 것도 이같은 비관론과 무관하지 않을 것이다. 그럼에도 불구하고 결코 그 의미가 희석될 수 없는 것은 체홉이 아이의 형상과 관점을 통해 자서전적 윤곽뿐만 아니라 작자 자신의 마스크를 텍스트 속에 가지고 오고, 아이의 신화를 작가의 의식 및 세계관과 통합시킴으로써 상징주의(특히 벨르이)의 아이 신화와 서술방식의 발전을 직접적으로 준비해 주었다는 사실이다.

III. 솔로구프 : 순수한 아이의 터부화와 내적 관점의 박탈

여러 연구에서 다루어졌듯, 솔로구프(Ф. Сологуб)의 작품에서도 아이는 가장 중요한 인물 유형의 하나이다.[12] 그에게서 아이의 기능은 이원론적인 세계모델, 그리고 현실초월욕구와 강하게 결합되어 텍스트의 주제적이고 이데올로기적인 차원에 자리한다. 따라서 아이의 고유한 서술관점이 거의 발견되지 않는다는 점에서 앞서 살펴본 체홉과 대비된다. 솔로구프의 신화화된 아이들은 자신들이 지상에 얽매여 있음을 깨닫고 있는 '현명한' 존재들이며, 이 세계에 동화될 수 없는 '아름다운' 아이들이다. 이 아이들은 영원, 아름다움, 근원적이고 창조적이고 신성한 것의 영역에 속하는 순결함을 본질로 지니며, 때문에 현실세계에서 '다른' 존재로 나타난다. 아이들은 자신이 다른 근원, 다른 세계에 속한다는 사실을 잊어버릴 수 없기 때문에 기본적으로 지상에 오래 머무를 수 없다. 이들의 죽음은 폭력행위의 결과로도, 현실세계로부터 자유로워짐으로도 해석될 수 있지만, 특히 후자의 경우 죽음에의 경향과 욕망은 아이 자신 속에 깃들어 있다.

근본적으로 이원론적인 솔로구프의 세계모델 속에서 순수한 아이는 자연스러운 성장을 저지당하거나 상상의 세계로 도피할 수밖에 없다. 그리고 그 극단적 결과는 발광과 죽음이다. 「Свет и тени」(1894)와 「Жало смерти」(1903)는 솔로구프의 이같은 문학적 아이들을 매우 잘 보여주는 텍스트들이다. 「Свет и тени」에서 열두 살 난 조용하고 진지하고 창백한 중학생은 우연히 그림자 놀이에 매혹되어 도저히 빠져나올 수 없게 되고, 어머니도 곧 거기에 빠져들어 두 사람은 결국 함께 미쳐버린다. 그림자와 어둠의 세계가 이들을 점점 더 강

12) 이 문제에 관해서는 S. J. Rabinowitz, *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose*. Columbus/Ohio 1980을 보라.

하게 사로잡아 행복한 광기로 끌고 가는 것이다. 그러나 나중에 살펴볼 벨르이에게서와는 달리, 여기서 광기는 기억과 회상의 차원을 지니지 못하며, 마찬가지로 '다름', '다른 존재'도 독자적 세계성을 거의 갖지 않는다. 물론 그림자 세계에 빠져들수록 현실세계는 더욱 낯설고 적대적인 것이 되고, 그와 함께 지상적 삶으로부터의 자유에 대한 욕망도 강렬해져 간다. 그러나 이 욕망을 실현시킬 '다른' 세계는 그림자 세계로만 제시될 뿐 그 실체는 완전히 시야 바깥에 머무른다.

'다른' 세계의 부재는 소설 끝에서 객관적 관점으로 되돌아가는 서술방식에서도 드러난다. 인물적 시각과 비고유적 직접화법에 상당히 접근했던 서술방식이, 주인공들이 발광하는 바로 그 순간에 인물의 내적 관점으로부터 완전히 물러서서 객관적 서술로 다시 돌아가고 있는 것이다.[13] 발광은 아이-존재의 소실점을 유표화하며, 서술관점상으로도 이야기의 끝, 이야기할 수 있음의 끝, 이야기될 필요가 있음의 끝을 유표화한다. 아이의 관점으로의 접근과 내적 관점의 사용은 실질적인 것이 아니라 그저 그렇게 보였을 뿐이었음이 작품 끝에서 분명해진다.

이렇게 아이의 고유한 관점과 '다른' 세계의 구체적 형상화가 부재한다는 것은 아이가 대변하는 '다른' 세계, 아이가 그토록 강렬하게 이끌리는 무어라 정의할 수 없는 '다른' 세계('죽음')가 '터부'로 불릴 수 있음을 시사한다. 아이의 죽음은 '다른' 세계가 실현되는 '존재하지 않는 곳'이며, 모든 의미를 비워내고 오직 동경만을 자신의 기호 내용으로 갖는 '유토피아'이다. 신화적 아이의 '다른' 세계는 이 터부에 기대어서만 자신의 순수함을 유지한다.

주제적 텍스트 구조에서의 확고한 이원론적 세계모델은 솔로구프의 텍스트를 모더니즘에 전형적인 것으로 만들지만, 아이 서술관점의 부재는 형식면에서 그를 모더니즘 작가와 대비시킨다.[14] 「Жало смерти. Рассказ о двух отроках」에서도 진정한 아이다움의 소실점은 죽음이다. 이 소설에서 명랑한 소년 콜랴(Коля)는 추하고 심술궂고 사악한 표정에다 집안도 나쁜 소년 바냐(Ваня)를 사귀면서 침울하고 창백한 아이가 되고 결국엔 바냐의 설득에 넘어가 자살까지 한다. 바냐는 처음엔 콜랴만을 죽음으로 유혹하려 했지만 결국 자신도 함께 밤중에 강

---

13) "Они смотрят на стену и делают руками странные движения". Ф. Сологуб, 「Свет и тени」 // *Тяжелые сны. Роман, рассказы.* Ленинград 1990, с. 266.

14) Th. Grob은 이원론적으로 극단화된 솔로구프의 세계모델이 그 의도적인 단순성 때문에 오히려 감상주의에 접근하고 있다고 주장한다. Th. Grob, 앞의 책, 248-250쪽.

물에 뛰어든다. 솔로구프는 바냐가 그 자신 악이면서 동시에 사회적으로 학대받고 고통받는 희생자라는 사실을 부각시키면서 그를 죄없이 '도착된' 아이로 이해한다. 바냐는 스스로 의도하지 않았던 죽음을 통해 솔로구프의 아이-신화의 영역에 들어선다. 바냐 속에 깃들어 있는 원래의 아이다운 '나'를 대변하는 어떤 힘이 그를 현실세계로부터 다른 세계로 끌어당기며, 콜랴와 바냐가 지닌 극단적으로 대조적인 특징들은 이 하나의 소실점, 즉 죽음으로 합쳐진다. 아이다움, '아이성'은 두 소년의 성격적인 선악의 양극성보다 훨씬 강한 것이다.

「Свет и тени」와 동일한 주제를 다루고 있음에도 「Жало смерти」가 새로운 점을 지닌다면, 그것은 무엇보다도 아이의 말에 대한 보다 리얼리즘적인 재현으로, 상당히 자주 사용되는 지소사들도 여기에 속한다. 그러나 엄밀히 말하자면 이것은 아이의 말이 아니라, 어른들이 아이를 상대로 사용하는 관용적 표현들이다. 이런 표현들을 가져와, 주어져 있지 않은 아이 언어 모델에 대한 대체언어로 삼으려는 시도는 여러 작가들에게서 흔히 볼 수 있는 일이다.[15]

이같은 차이를 제외하면 두 소설의 전체적인 서술태도는 서로 다를 바 없다. 독자적인 아이 시각은 「Жало смерти」에서도 터부시된다. 현실의 정상적이고 지배적인 세계관에 대한 양자택일로서의 세계관은 제시되지 않으며, 세계를 변화시킬 수 있는 패러다임으로서의 의미는 아이의 시각에 주어지지 않는다. 다른 세계, 신화적 세계의 가치구조는 추상적으로, 터부로 머무르는 까닭에, 그것의 대극에 자리하는 현실세계의 보수적이고 도덕적인 가치구조와 충돌하지 않는다. 뿐만 아니라, 텍스트는 두 세계간의 대립성을 거의 지각조차 하지 않는다.

순수한 아이다움은 현실적 조건 아래서는 죽음으로 귀결된다는 생각, 따라서 이상적이고 신화적인 아름다운 아이와 실제적인 아이 사이에는 아이와 어른 사이만큼이나 엄청난 차이가 존재하며, 악은 아이 속에서도 살 수 있다는 솔로구프의 생각은 사람들에게 매우 충격적으로 받아들여졌다. 이는 당시의 아이 패러다임이 타락하지 않은 순수함, 선함, 아름다움 등으로 고착되어 있었음을 반증해준다 할 것인데, 솔로구프는 이같은 아이 신화를 극단적으로 대변하는 한편, 순수한 아이성을 동시에 터부시함으로써 주위세계의 일반적이고 일차원적인 아이 신화에 심한 상처를 입혔다.

현실부정과 다른 세계에 대한 욕망은 솔로구프의 텍스트에 그 어떤 작가에

15) 벨르이나 초기 아방가르드의 E. Guro에게서도 이런 경향은 두드러진다.

게서보다 더 강한 현실도피적 계기를 부여한다. 아이의 죽음으로 이어지지 않는 예외적인 텍스트라 할 『Мелкий бес』에서조차 아이의 순결함, 순수함이 데카당, 마조히즘 등과 결합하고 있는 것이 이를 잘 보여주며, 이 모든 것은 현실세계에의 비소속성이라는 가장 커다란 공통점에 의해 솔로구프의 아이 신화로 통합된다.

Ⅳ. 벨르이의 아이 신화

1. '남자 안의 아이'의 영원한 귀향 — 다른 세계의 순수 존재

다른 존재로서의 아이가 아이의 고유한 자아를 향해 가는 문학적 소실점이 되는 과정에서 벨르이의 제 3교향곡 「Возврат」[16]는 하나의 전환점으로 평가될 수 있다. 솔로구프의 아이는 비록 신화적 아이의 부정적 변이체로서라 할지라도 실제 존재로서 현실공간 속에 나타난다. 이와 대조적으로 벨르이의 「Возврат」에서 아이는 다양한 구체성의 정도를 지닌 이러저러한 실제 아이가 아니라 아이 그 자체이며, 비현실적 공간에서의 신화소로 존재한다. 벨르이의 신화화된 아이는 솔로구프에게서와는 달리 이미 더 이상 현실적인 공간 속에 제시될 수 없으며, 기껏해야 '남자 안의 아이'로 나타날 수 있을 따름이다.

다른 세계의 순수 존재로서의 아이의 본질에 걸맞게 「Возврат」에서 아이는 고유명사를 갖지 않는 이름없는 '아이'(ребенок)로 등장하면서 아이 신화의 드문 순수함을 보여준다. 텍스트 속의 사건은 거울상의 대칭적 관계를 이루는 두 공간, 즉 1부(1악장)와 3부(3악장)의 종결부에 나오는 신화적 공간과, 2부(2악장)와 3부의 현실공간에서 펼쳐진다. 신화적 아이는 1부와 3부 종결부에서 직접 등장하며, 중간부분에서는 화학박사 과정생이자 첸흐(Ценх) 교수 실험실의 공동연구자인 한드리코프(Хандриков)에게 아이의 역할이 주어진다. 신화적 세계의 아이 형상에서 눈에 띄는 것은 아이가 실제적으로 아이다운 특성을 거의 갖지 않는다는 점이다. 손뼉치며 놀고, 주위의 분위기에 예민하게 반응하고, 노인이 옆에 없을 때 불안해한다는 것 정도가 아이다운 특성의 전

16) 1901-02년에 씌어졌고 1905년에 출판되었다.

부이며, 언어에 있어서도 실제 아이들이 쓰는 말을 거의 사용하지 않는다. 아이는 거의 말하지 않으며, 아이가 말하는 아주 드문 순간에도 그것은 아이다운 말이 아니라 텍스트 자체와 구별되지 않는 말이다. 모든 점에서 '아이'(ребенок)는 아이라는 명칭에서 우리가 기대하게 되는 실제적인 전제나 특성을 환기시키지 않는다. 그러나 바로 이 '아이'의 언어학적, 의미론적 잉여야말로 이로부터 펼쳐질 수 있는 상징적 작업의 영역을 무한히 넓혀가는 역할을 하며, 독자들은 이 '아이'가 지상에 종속되지 않는 인간 자체, 인간 영혼 자체를 의미함을 곧 감지하게 된다.

아이가 아이 자체라는 보편적인 의미로 이해되고 아이의 세계가 신화적인 세계로 지각되게끔 하기 위해 벨르이는 (텍스트 전체에 걸쳐 순수한 창조원칙을 시위하고 있음에도 불구하고) 이미 문학전통에 의해 마련되어 있는 거의 알레고리가 된 기호 세계의 코드를 사용한다. 대표적인 것이 여러 종교에서 구세주, 구제자의 집단 무의식적 원형으로 등장하는 아이-노인의 고정적인 형상이다[17]. 여기서 벨르이는 니체의 『Also sprach Zarathustra』에 크게 기대고 있다. 이미지와 언어적 구조, 신화적 아이상, 그리고 세계모델에서 「Возврат」가 벨르이의 여러 작품 가운데 니체의 영향을 가장 강하게 받았다는 것은 여러 연구에 의해 이미 다루어진 바 있다.[18] 전체적으로 모더니즘의 아이 신화

---

17) M. Depermann이 (니체와의 연관성을 구태여 염두에 두지 않고) 요약하고 있는 벨르이의 상징화 방법 단계론도 벨르이의 아이 패러다임이 갖는 이같은 기능을 잘 제시한다. Deppermann에 의하면 1906년까지의 기간은 벨르이의 현실관에서 이원론이 지배하던 시기로, 현상계와 형이상학적 세계본질간의 대립에 부합하는 이 제1기의 상징유형들에는 지시적, 직증적 성격을 갖는 인식 상징과 호소적 성격을 갖는 마법적(теургия) 상징이 속한다. 이 상징들은 양극화된 형상의 이중적 현실개념에 상응하는 2항 구조와 수직적 방향을 가지는데, Deppermann은 теургия적 상징에 속하는 대표적인 것이 예언자, 그리고 선택된 자인 동시에 새로운 인간의 맹아인 아이-상징이라고 말한다. M. Deppermann, *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins.* München 1982, S. 130-131.

18) A. Kovač, *Andrej Belyj: The Symphonies(1899-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage.* F. a. M. und München 1976, p. 196-211.
벨르이 자신도 회상록 『На рубеже двух столетий』(1930)에서 1899-1901년은 "니체와 그의 책 읽기, 그에게로 또다시 또다시 되돌아가기"를 특징으로 하는 시기였고, 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』는 자신의 상용 참고서가 되었다고 토로하고 있다. А. Белый, *На рубеже двух столетий.* Москва 1989, с. 435. 참고로 Лавров에 의하면 「Возврат」는 1901년 11월에서 1902년 8월 사이에 씌어졌고 벨르이가 『Also sprach

와 일치한다고 할 수 있는 니체적 아이 패러다임을 배경으로 「Возврат」에서의 아이 신화를 다시 읽어보자. 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』에서 아이 이야기는 일관된 라이트모티프 역할을 하지만, 아이는 인물로 직접 등장하지 않고 짜라투스트라의 비유적이고 논쟁적인 설법에서 사용될 뿐이다. 맨처음 아이라는 말이 나오는 것은 <짜라투스트라의 머리말>에서이다. 짜라투스트라는 지혜를 구하기 위해 세상을 버리고 산 속 동굴의 고독을 택했었다. 이제 십년이 흘러 짜라투스트라는 그동안 모은 지혜를 다른 사람들에게 나누어주기 위해 그의 '몰락'(내려감)을 시작한다. 산기슭에 이르러 그는 옛날에 산으로 들어가는 길에 그를 만난 적이 있음을 기억하고 있는 노성자와 부딪친다. 노성자는 짜라투스트라에게 일어난 변화를 곧 알아채고 그를 "깨어난 사람"이라 부르며, 그의 영적 재생을 다시 '아이'로 변한 것에 비교한다: "짜라투스트라는 변하였다, 그는 아이가 되었구나. 짜라투스트라는 깨어난 사람이다: 잠자고 있는 사람들에게 가 그대는 무엇을 하려는 건가?"[19]

이렇게 등장한 아이 패러다임은 순수함의 신화적 성격을 부여받는다. '아이 자체'는 짜라투스트라가 추구하는 인간 발전의 이상적 목표가 되며 창조적 인간의 상이 된다. 아이가 갖는 이 기능들의 결합은 정신의 세 단계 발전을 비유적으로 낙타, 사자, 아이로 묘사하는 <세 단계의 변화>에 대한 짜라투스트라의 연설에서 분명해진다. 여기서 낙타는 무거운 짐을 가득 지기를 바라는 단계, 사자는 새로운 창조를 위한 자유와 권리를 쟁취하는 단계, 마지막으로 아이는 상승과 충만의 단계이다: "어린 아이는 천진난만이요 망각이며, 새로운 시작, 놀이, 스스로의 힘으로 돌아가는 바퀴, 최초의 운동, 거룩한 긍정이다. 그렇다, 형제들이여, 창조의 놀이를 위해서는 거룩한 긍정이 필요하다. 정신은 이제 자신의 의지를 욕구하며, 세계를 상실한 자가 자신의 세계를 획득한다."[20]

놀이와 창조를 아이의 본질로 보는 짜라투스트라의 말은 곳곳에서 이어진다: "남자보다는 여자가 아이들을 잘 이해한다. 그러나 남자와 여자 가운데 더

Zarathustra』를 원문으로 처음 읽은 것은 1902년 여름이었다. А. В. Лавров, Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества // А. В. Лавров, *Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации.* Москва 1988, с. 776.

19) F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra.* Ein Buch für Alle und Keinen. // Nietzsche Werke. Kritische Aufgabe, VI-1, Berlin 1968, S. 6. "Verwandelt ist Zarathustra, zum Kind ward Zarathustra, ein Erwachter ist Zarathustra: was willst du nun bei den Schlafenden?"

20) 니체, 앞의 책, 27쪽.

아이다운 것은 남자이다. 진정한 남자 안에는 아이가 숨어 있다. 그 아이는 놀이를 하고 싶어한다."[21] "창조하는 자 스스로 다시 태어날 아이가 되기 위해서는 산모가 되고자 해야 하며, 또한 산모의 고통이 되고자 해야 한다."[22] 이렇게 하여, 짜라투스트라에게 '만물의 거룩한 천진난만함에 대한 새로운 신화', 놀이 속에서 거룩하게 되는 창조과정은 아이에 관한 포괄적이고 복합적인 신화가 된다. 한정된 수효의 주어진 형식들을 가지고 세계를 끝없이 창조하고 허물어뜨리는 아이의 근원적인 놀이 욕구는 아이와 예술가를 동일시할 수 있는 근거를 제공하고, 아이는 '인간(남자) 안에 숨어 있는 불멸의 창조자'라는 니체의 금언은 이상적 예술가의 원형으로서 아이 신화의 표어가 된다.

그러나 창조적인 인간은 남과 같음에 만족하고 안도하는 가축-인간의 사회, '잠자고 있는 자들'의 사회에서는 이해받을 수도 동화될 수도 없다. 여기서 '아이다움'의 테마는 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』 전편을 흐르는 이별과 고독, 고향 상실의 모티프와 필연적으로 얽힌다[23]: "나는 나의 조국과 모국에서 쫓겨난 몸이다. 하여 나는 이제 오로지 내 *아이들의 나라*, 머나먼 바다 한가운데 있는 아직 발견되지 않은 나라, 그 나라만을 사랑한다. 나는 나의 돛에게 그 나라를 찾고 또 찾을 것을 명한다."[24]

아이들의 나라가 있는 바다, 바닷가에서 노는 어린 아이는 세계 문학의 가장 오래된 '어린이 정경'에 속하기도 하지만, 이 공간은 그 '비어 있음'과 함께 벨르이의 「Возврат」에서도 거의 그대로 반복된다(특히 '비어 있음'은 나중에 한드리코프가 주위 세계 속에서 느끼는 고독과도 상응한다).

『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 첫머리에서처럼 「Возврат」도 같은 주인공들 — 아이, 노인, 독수리, 뱀 — 과 더불어 시작한다. 아이의 형상으로 묘사되는 한드리코프의 첫 등장에서부터 짜라투스트라는 그의 모델이 되고 있

---

21) 니체, 앞의 책, 81쪽.

22) 니체, 앞의 책, 107쪽.

23) 창조자-니체의 비극적인 운명을 벨르이는 너무나도 상징주의적인 것으로 보았고, 니체의 광기를 섭리에 의한 성스러운 광기로서 이해했다. "Ницше мне стал таким символистом вплоть до жестов его биографии и до трагической его судьбы". А. Белый, *На рубеже двух столетий,* с. 435. Лавров는 「Возврат」의 주인공 한드리코프(Хандриков)의 이름에는 니체(Friedrich)가 들어 있다는 다소 무리한 감이 있는 아브라멘코의 견해를 소개하면서, 동의하는 입장을 보이기도 한다. А. В. Лавров, У истоков творчества Андрея Белого // А. Белый, *Симфонии*. Ленинград 1991, с. 26.

24) 니체, 앞의 책, 151쪽.

으며, 독수리와 뱀도 짜라투스트라에게서와 거의 같은 상황에서, 때로는 거의 같은 형상으로 다시 나타난다.[25] 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』와의 너무도 분명한 연관성 때문에 훗날 벨르이는 「Возврат」를 "니체 산문의 아직 유치한 재탕"(детским еще перепевом прозы Ницше)[26]이라고 아이러니를 섞어 부른 바 있다. 이 말을 글자 그대로 받아들일 필요는 없다 해도, 신화적 공간에서보다 벨르이의 독창성이 두드러지는 현실공간에서의 사건들에서조차도 니체의 영향은 간과될 수 없다. 한드리코프를 실증주의적이고 과학적인 인생행로와 시민적 의무로부터 이탈시켜, 그를 삶으로부터 정신이상을 거쳐 죽음으로, 그리하여 원래의 출발점으로 다시 데려가는 것은 아이(니체가 말하는 "남자 안의 아이")이며,[27] 끝에 가서 그가 물속으로 뛰어들기 전, 먼 나라에서 그를 바라보며 웃음을 웃는 것도 아이이다.[28]

이 내면의 아이는 한드리코프에게 현실세계를 완전히 낯설게 만들며,[29] 자신의 고유존재인 '아이임'을 지키기 위해 그를 불가피하게 광기로 이끈다. 이 과정은 다시금 짜라투스트라의 머리말을 연상시킨다: "너희들을 혀로 핥을 저 번갯불은 대체 어디에 있는가? 너희들에게 접종되어야 할 광기는 어디에 있는가?"[30] 자기 안의 인간을 극복하고 깨어난 사람, 아이로 다시 태어나기 위해 한드리코프는 광기를 통한 정화에 몸을 맡기라는 짜라투스트라의 부름에 응하고 있는 셈이다.

광기적 시각은 현실세계의 인간과 사물들에게서 신화적 세계의 인간과 사물을 보게 해 주고, 보다 어린 아이다운 관점을 드러내게끔 한다. 아이-한드리코프는 굉음을 울리며 달리는 밤기차를 최후의 결전을 위해 "뱀의 굴"에서 나와 달려오는 불타는 눈을 가진 거대한 검은 뱀으로 지각한다.[31]

---

25) 독수리의 날카로운 외침은 「Возврат」(А. Белый, *Четыре симфонии*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908. München 1971)의 제 2부 14쪽에서 반복되고, 1부 37-38쪽, 2부 93쪽에서는 오를로프(Орлов) 박사로도 다시 나타난다. 또 독수리의 목을 감은 채 친구처럼 매달려 있는 뱀은 영원의 장식이 달려 있는 노인의 목걸이로 재현된다.

26) А. Белый, *Мастерство Гоголя*(1934). München 1969, с. 297.

27) 아이는 한드리코프의 외모에서도 나타난다. 생각에 잠길 때면 한드리코프는 입술이 처지며, 수염이 난 아이처럼 된다. А. Белый, *Четыре симфонии*. с. 50.

28) А. Белый, *Возврат*, с. 119.

29) "Все было чуждо". А. Белый, *Возврат*, с. 46.

30) 니체, 앞의 책, 10쪽.

31) А. Белый, *Возврат*, с. 86.

그러나 이처럼 아이의 관점을 서술 테크닉적으로 활용하고 있는 예는 「Возврат」에서는 아직 드물다. 뿐만 아니라 위의 예에서도 그 뒤에 바로 이어지는 냉정한 성인 화자의 객관적 코멘트는 그것을 보통의 밤기차로 여길 뿐인 일반 사람들의 시각을 소개하면서 그 단락을 마무리한다.[32] 「Возврат」에서 아이는 구체적 아이의 모습도, 아이의 관점에 맞춘 서술도 거의 보여주지 않는 순수한 약호로 머무르며, 아이-한드리코프의 시각을 통해 '다른' 세계를 현실세계 속으로 가져오려는 시도는 그다지 매끄럽지 못하다.

순수한 아이 자체, 약호로서의 아이는 현실과 합일하기 힘든 세계를 대표하며, 따라서 자연과학자나 가장으로서의 어른-한드리코프의 역할과 양립할 수 없다. '남자 안의 아이', 인간 속에 깃든 신화적 아이가 현실 속에서 존재하기 힘들고 실현될 수 없다면, 실제적인 아이(한드리코프의 아들)는 벨르이의 아이-신화에서 존재권리를 인정받지 못한다. 한드리코프의 어린 아들은 한드리코프가 2부 서두에서 아이들 놀이(네발로 기기)를 하고 다시 아이처럼 되는 것을 돕는 기제로서 기능할 따름이며, 그 임무가 끝나자 아직 이름조차 얻지 못한 상태에서 별다른 이유없이 외할머니가 데려가 버린다. 그리하여 실제의 현실적 아이는 텍스트에서 영원히 사라진다.

「Возврат」에서 아이 신화가 가장 선명하게 제시되는 것은 종결부에서이다. 인간-한드리코프는 그의 최종적 회귀에서 마지막 완성에 도달하여 다시 아이가 된다. 남자 안의 아이는 아이 자체로 독립하여 신화적 고향으로 되돌아가고, 이제 그는 고통의 장소인 현실세계에 더 이상 들어설 필요가 없는 가장 순수한 영혼의 상태를 획득한다. 은빛 별들이 반짝이는 친밀한 분위기 속에서 아이를 맞는 노인은 아이를 영원히 그곳에 머무르게 할 것임을 약속한다: "Вот пришел, и не закатишься."[33] 노인은 이제 아이를 'ребенок'보다 문

---

32) 이 대목에서 아이 시각과 성인 시각의 대비는 Хлебников의 시 「Журавль」을 연상시킨다.

33) А. Белый, *Возврат*, с. 125. 벨르이의 제 3교향곡이 제목 "Возврат"를 니체의 영원회귀(ewige Wiederkehr)에서 빌어오고 있음에도 불구하고, 여기서 벨르이의 시간관과 니체의 영원회귀론 사이의 차이가 드러난다. 벨르이의 시간관은 영원을 상징하는 장식이 달려 있는 노인의 목걸이에서도 볼 수 있듯, 사리를 튼 뱀의 이미지(니체에서는 '독수리의 목을 감은 채 친구처럼 매달려 있는 뱀')와 결합되어 있고, 영원은 무수한 시간의 환(環)으로 생각된다. 노인의 목걸이를 이루는 수많은 다이아몬드는 밤하늘의 눈부신 환(環)들로 나타나면서, 새로운 삶들에 생명을 준다. 여기까지 니체의 순환적 시간관과 일치했던 벨르이의 시간관은 아이의 '영원히 돌아

체상으로 높은 "дитя"로 부른다: "Здравствуй, о мое беззакатное дитя."[34)]

순수한 신화적 약호로 머무르는 「Возврат」의 아이는 텍스트의 서술형식을 결정하는 구성적 기능을 아직 행하지 못한다. 리얼리즘적 아이 형상과의 결합이 아예 시도조차 되지 않고 있는 것과 함께, 아이다운 말, 아이의 언어유희도 전혀 나오지 않는다. 1부에서 신화적 공간의 아이가 거의 말이 없는 (또는 말을 알지 못하는) 아이였듯이, 현실공간 속의 아이, 남자 안의 아이에게도 침묵은 특징적이다. 벨르이에게선 아이의 신화적 기능과 아이 관점으로부터의 묘사 테크닉이 아직 제대로 결합하지 못하고 있다. 때문에 2부와 3부의 현실공간에서 아이다움은 서술상황에 통합되지 못하고 있고, 아이의 신화적이고 시적인 세계관은 추상적 수준에서 전달되는 데 그친다. 아이는 지상적인 것과 결합되지 않은 채, 오히려 지상적인 것과 신화적인 것 사이에서 최대한의 분리 기능을 행하며, 그 어떤 구체적 의미에 구속되기를 거부하면서 인간의 정체성 속에 통합될 수 없는 다른 존재, 다른 세계를 대변한다.[35)] 이 다른 세계는 「Возврат」의 세계모델에서 '낯선' 세계가 아니라, 낯선 세계에 위협받는 '고향'이다. 'мир иной'를 원래의 자신의 세계, 'собственный мир'로 선언하고,

---

옴'에서 특유의 절충주의적 성격을 드러낸다. 니체의 순환적 시간관은 직선적인 시간관(종말론, 그노시즘 등)에 포함된 최종적 완결성을 배제한다. 그러나 벨르이는 「Возврат」에서 상호모순적인 이 두 시간관을 독특하게 화해시키고자 하며, 이에는 분명 기독교와 신비주의(영혼은 그것을 만든 창조주의 집으로 되돌아감) 전통이 작용하고 있다. 이같은 절충은 니체의 시간관뿐만 아니라 벨르이가 1907년에 쓴 글 「Фридрих Ницше」에서 니체의 영원회귀론에 의거하여 밝히고 있는 자신의 시간관과도 모순된다. 이 글에서 벨르이는 우주는 유한한 수의 원자와 이 원자들의 연쇄적 결합의 유한한 총합에 포함되어 있는 일정한 양의 에너지이며, 모든 개개의 결합은 어느 땐가 일어났던 것일 수 있고 무한히 반복될 수 있다고 보기 때문이다. А. Белый, *Арабески*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911. München 1969, c. 89를 보라.

34) А. Белый, *Возврат*, с. 126.

35) Л. Долгополов는 「Возврат」가 벨르이 세계관의 2층위성(двупланность)를 표현한다고 말하면서 (낭만적인) 2세계성(двоемирие)은 벨르이와 무관하다고 주장한다. 인간은 언제나 быт와 잠재의식 속에 숨어 있는 бытие의 경계선상에서 이층위적으로 존재한다는 것(двупланное существование)한다는 것이 벨르이가 그의 제 3교향곡에서 일구어낸 발견이라는 것이다. Л. Долгополов, *Андрей Белый и его роман "Петербург"*. Ленинград 1988, с.100-101. 그러나 이 견해는 「Возврат」에서의 문제의 심각성을 희석시키는 것으로 보인다. 한 세계 안의 두 층위가 아니라 두 세계간의 양극성과 분리가 이 작품에서 너무도 분명하게 표현되고 있기 때문이다.

그 세계를 터부시하는 대신 '남자 안의 아이'를 구출하여 그 세계로 되돌려 보내는 데 「Возврат」의 독특함이 있다. 이점을 통해 벨르이의 제 3교향곡은 솔로구프의 아이 신화와 확연히 구별된다.

2. 창조적 개성과 말없는 아이

다른 세계로부터의 바라봄, 다른 세계로의 바라봄을 가능하게 하는 것이 아이이고, 오로지 아이만이, 비록 꿈이나 광기와 함께 할지라도, '이' 세계와 '다른' 세계간의 접촉과 연결을 보장한다는 벨르이의 아이 신화는 『Котик Летаев』에서 절정을 이룬다. 「Возврат」에서 아이다움이 언제나 위태롭고, 짜라투스트라의 말처럼 삶을 "심연 위에 위태롭게 걸려 있는 밧줄"[36]로 경험하는 것과 달리, 『Котик Летаев』[37]는 어린 아이가 성장함에 따라 경험하게 되는 획득과 상실을 불가피한 발달과정으로 여긴다. 아이는 광기와 죽음의 힘을 빌어 현실세계의 삶으로부터 고향인 다른 세계로 돌아가지 않고, 이 삶 속에서 рой와 строй의 양극을 경험하며 그것들의 통합적 지각을 체현한다.

이같은 변화는 『Серебряный голубь』와 『Петербург』에서의 삶의 부정적 현상들에 대한 묘사(서구의 허약한 이성과 문화묘지가 되어버린 죽은 삶, 동방의 위험하고 모호한 стихия의 마력, 그것에 이끌리는 서방의 파멸적인 선택, 구원과 Лик의 부재를 대신하는 마스크의 유희 등)를 멀리 하고 긍정적인 원칙을 제시하고자 했던 벨르이가 『Запад и Восток』의 제 3부를 '진정한 삶'에 바치고자 했던 것과 무관하지 않다. стихия에 삼켜져 버리지 않고 그 속에서 유기적 통일을 이루어내는 삶의 긍정적 원칙을 내용으로 해야 할 『Моя жизнь』은 이점에서 삶과 예술의 합일, 예술에 의한 삶의 창조적 변용을 모토로 내걸었던 상

---

36) 니체, 앞의 책, 10-11쪽. А. Белый, *Возврат*, с. 11-12, 21.

37) 벨르이는 Иванов-Разумник에게 보낸 편지에서 『Котик Летаев』를 "제 5교향곡"이라 불렀다. A. Bely, Lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik // *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XV, 1-2, 1974, p. 74. J. D. Elsworth, *Andrey Bely: A critical Study of the Novels*. Cambridge 1983, p. 135. 네 편의 교향곡 이후 심포니 형식으로부터 роман으로 나아갔던 슈젯과 너레이션을 다시 역진시키고, 자서전적 요소로 채워진 한드리코프 형상에 이어 또다시 자신을 회상하는 의식의 재구를 꾀하고 있다는 점에서 그렇게 부르고 있지만, 이 소설은 「교향곡」을 훨씬 넘어선다. 특히 일인칭 이중시점은 「교향곡」이 도달할 수 없었던 높은 서정적 밀도를 갖는 예술가소설의 서술형식을 가능하게 했다.

징주의의 기본 테제로 돌아감(возврат)을 의미했다.

그리하여 『Моя жизнь』의 첫번째 소설인 『Котик Летаев』[38]는 벨르이 자신의 (창조적) 의식의 발생과 성장에 대한 회상으로서 구성되며, 여기에는 이전의 소설들에서 벨르이가 그의 화자에게 자주 보여주었던 아이러니컬한 태도나, 아기 주인공 코칙(Котик)과 성인 화자 사이의 정체성의 괴리는 존재하지 않는다. 코칙은 벨르이 작품의 어떤 인물보다도 "천진난만이요 망각이며, 새로운 시작, 놀이, 스스로의 힘으로 돌아가는 바퀴, 최초의 운동"이며, "창조의 놀이"를 위해 필요한 "거룩한 긍정"이다.

벨르이는 십여 년 후에 씌어진 회상록 『На рубеже двух столетий』(1930)에서도 코칙을 그 자신이었던 아이로 선언한다. 이 회상에서 벨르이는 이 아이가 상징주의자의 원형이자 시인 그 자체라고 말하면서, 그 증거로 어린 코칙의 지각경험("упал в обморок"[39])을 자신의 핵심적인 예술적 경험으로 다시 인용한다: "(…) объяснение мне — миф, построенный на метафоре; слышу слова: ≪Упал в обморок≫. И — тотчас сон: провалилась плитка пола детской; и я упал в незнакомые комнаты под полом, которые называются ≪обморок≫. Так я стал символистом."[40] 모티프 얽기로 이루어지는 전통적인 의미에서의 슈젯을 갖지 않는 이 소설에서 유일한 주제는 어린 아이의 발전해가는 의식이며,[41] 이 주제를 전개시키는 데 있어 성인 화자는 아이를 단순히 회상과 서술의 대상으로 삼지 않고, 기억을 통해, "기억의 기억"(память о памяти)을 통해 아이를 자기 자신으로서 다시 만나고 체험한다: "Ты, как я: ты — еси; мы друг в друге — узнали друг друга: все, что было, что есть и что будет, оно — между нами: самосознание — в объятиях наших."[42]

화자-나와 아이-너의 만남과 껴안음에서 터져나오는 기쁨의 탄성에서도 드

---

38) 『Котик Летаев』는 1915-1916년간에 썼으며, 1917-18년간에 처음으로 발표되었고, 책으로는 1922년에 처음으로 출판되었다. 여기에 『Крещенный китаец』와 『Записки чудака』가 이어진다.

39) А. Белый, *Котик Летаев.* Nachdruck der Ausgabe Petrograd 1922. München 1964, с. 75.

40) А. Белый, *На рубеже двух столетий,* с.182.

41) Замятин은 『Котик Летаев』가 인지학적 사상을 문학으로 옮겨놓은 세계적으로 유일한 시도라고 평가하면서, 그점에서 이 소설을 관념소설이라 부른다. Е. Замятин, *Сочинения.* Москва 1970-1988, т. IV, с. 181.

42) А. Белый, *Котик Летаев,* с. 13.

러나듯, 성인 화자와 아이 코칙의 정체성에는 「Возврат」의 성인-한드리코프와 그 안의 아이 사이에서와 같은 심각한 균열이 없다. 물론 서술형식상으로는 「Возврат」와 『Котик Летаев』 사이에 상당한 공통점이 존재한다. 3인칭 서술(「Возврат」)과 1인칭 서술(『Котик Летаев』)이라는 차이가 있고, 『Котик Летаев』가 훨씬 더 명확한 자전적 형식을 취하고 있다는 것은 표면상으로도 분명하지만,[43] 한드리코프 역시 자신을 회상하는 의식의 모델로 기능했었다. 마찬가지로 『Котик Летаев』의 일인칭 성인 화자 역시 세 살 때부터 형성되고 발전해가는 어린 아이의 의식을 모델링하고 재구하는 한편, 그것의 내용에 대해 코멘트하기도 하는 이중적 서술태도를 지닌다. 또 「Возврат」에서 아이가 한드리코프 안의 다른 존재였듯, 아이 코칙도 내 안의 다른 존재이며, 이 다른 존재는 기억에 대한 기억을 통하여 내가 접근할 수 있는 '이상하고 기이한 것'(странное)이다. 그러나 「Возврат」와의 구조적인 차이는 여기엔 근본적으로 이중세계가 이미 존재하지 않는다는 것이다. 아이는 여기서 보다 긍정적으로 창조적인 것의 핵심을 대변하며, 때문에 아이와 '이' 세계(성인 화자)의 만남은 위협과 위험, 죽음에 대한 공포가 아니라, 내 속의 다른 존재에 대한 인정과 환호, 서로의 얼싸안음으로 묘사된다: "(…) передо мной — первое сознание детства; и мы — обнимаемся: — ≪Здравствуй ты, странное!≫"[44]

『Котик Летаев』에서는 「Возврат」에서처럼 화해불능인 두 세계가 어른 속의 아이를 경계면으로 대칭적으로 서있지 않다. 때로 통일되지 못한 인상을 주기는 해도 여기서 제시되는 것은 연결과 접합을 결코 배제하지 않는 '하나의 이어지는 세계'이다. 그리고 이 속에서 자신을 의식하는 존재는 더 이상 광기와 죽음이 아니라 총체적인 자기체험과 자기완성으로 나아간다.

어린 아이와 창조적인 개성의 일치를 주장하고 창조적인 개성을 '제 2의 아이'로 이해하는 텍스트는 아이가 지닌 모든 잠재력을 창조적 예술성의 권위를 위해 이용한다. 아이가 출생 훨씬 이전의 일을 되풀이하고 화자가 자신의 어린 시절을 되풀이하는 이중반복('기억에 대한 기억') 속에 텍스트는 두 퍼스펙티브의 겹침을 보여주고, 세 살배기 아이와 성인 화자의 동일성에 대한 주장은 결코 그 자체 아이답다고 할 수 없는 양식(리듬화, 라이트모티프, 비유, 암

---

43) 회상록에서 벨르이는 『Котик Летаев』가 상징주의자 안드레이 벨르이가 꾸며낸 것이 아니라 보리스 부가예프(Борис Бугаев)가 자신의 기억을 자연주의적으로 기록한 것이라고 말한다. А. Белый, *На рубеже двух столетий*, с. 178.

44) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 14.

시, 신화적, 역사적, 과학적 개념과 형상들)과 세계를 바라보는 아이의 관점을 중재할 수 있는 근거를 제공한다.

그러나 아이의 의식이 형성되고 발전하는 과정을 일관되게 아이의 내적 관점으로부터 재현하는 이 소설에서도 여전히 특징적인 것은 '아이의 말'이 완전히 배제되다시피 하고 있다는 것이다. 의식발전을 언어발전과 거의 일치하는 것으로 묘사하는 텍스트에서 실제적인 아이의 말이 「Возврат」에서만큼이나 배제되고 있다는 것은 놀라운 일이다. 신화적 언어이해로부터 코드적 언어이해로의 움직임이 텍스트 전체에서 시위되고 있음에도 불구하고, 코칙 자신은 지소사나 유음중첩 등을 보여주는 몇몇 경우를 제외하고는 거의 벙어리이다: " — Под руладой сижу: немой мальчик; и — плачу",[45] "(...) не умею высказать ничего; (...) — слово — кирпичи: чтобы выразить нужно упорно работать мне в поте лица над сложением тяжкокаменных слов;(...)."[46] 사람들이 코칙에게 내리는 평가도 별로 다를 바 없다: "Все молчит (...) Ну скажи что-нибудь... (...) Отчего ты молчишь?"[47]

우리의 아이 자신의 관점으로부터 (그러나) 성인 화자의 말을 통해 재구되는 코칙의 자의식과 세계지각, 세계인상을 전달받을 뿐, '말하는 아이', 언어텍스트를 만드는 아이를 만나지 못한다. 우리가 아이의 목소리를 듣는다 해도 그것은 아이의 리얼리즘적인 말이 아니라 "잃어버린 내용의 제스쳐"(жест утраченного содержания)인 "소리"(звук)이다.[48]

아이의 침묵은 진리의 "엄청나게 커다란 말"(огромное Слово)과 이별하기 힘들어하는 아이의 마음과도 관련되어 있다: 이 커다란 말이 "나의 말"(мое слово) 속으로 내려와 입 밖으로 나오게 되면, 진리의 말을 증오하는 어른들은 나를 십자가에 못박을 것이다. 그들은 고래고래 소릴 지르며 자기들의 말의 진리를 주장하고, 나를 선물로 달래며 그들이 원하는 말을 따라해 주길 기다리리라: "Мне бессказочно все в этот год, но я переполнен какой то невнятною правдою; провозгласи я, — и огромное Слово опустится: в слово мое; (...) они ненавидят огромное Слово, которое спустится в слово мое (я не знаю, когда это будет); распнут меня — "[49]

---

45) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 185.
46) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 276-277.
47) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 276.
48) А. Белый, *Глоссолалия*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1922. München 1971, с. 10.

어른들의 세속적인 언어 속으로 들어섬으로써 "огромное Слово"를 떠나게 될 것을 힘들어하는 코칙은 결코 건드려선 안될 오랜 진리를 숨기고 침묵하고 기억하고자 한다. 아직은 때가 아니고, 역사의 끝이 산꼭대기처럼 뾰족해지고 그 위에 십자가를 세울 때까지, 그때까지는 그의 말은 태어날 수 없으리라는 예감, 아직은 침묵으로 머물러야 하는 엄청나게 커다란 말과의 결속감은 코칙에게 예수와 자신의 운명을 동일시하게끔 한다: "(…) И мне кажется, что вот-вот они склонятся передо мною с дарами, — таить, молчать, вспоминать, какую то древнюю правду, которой касаться нельзя, которую вспоминаешь безропотно, (…) — И мне грустно: я ничего не скажу; если бы я и сказал, то слова мои обманули бы их, отвергая дары; потому что я знаю, что знаю: (…) Мое слово могло бы родиться не прежде (…)"[50]

이렇게 소설이 마지막 페이지에 이르면서 아이의 침묵은 절대적 진리를 지키기 위한 것으로 높여지고, 이로써 리얼리즘적인 어린 아이의 언어가 거의 나오지 않는 텍스트는 내적 통일성을 부여받는다. 그러나 십자가 위의 죽음이 임박했다는 예감은("Вспыхнет Слово, как солнце, — это будет не здесь: не теперь"[51]) 당연히 부활에의 기대와 합쳐진다.[52] 그의 죽음은 다른 존재인 아이를 터부시하여 텍스트로부터 그냥 데려가 버리는 그런 죽음도(;솔로구프), 이 세계에 다시는 발을 들여놓지 않아도 좋은 영원한 해방과 절연으로서의 죽음(;「Возврат」)도 아니다. 코칙이 예감하는 십자가 위의 죽음은 이 세계에서의 부활로 이어질 죽음, 이미 어린 아이가 아닌 어른(муж)으로 다시 태어날 자아의식의 부활로 이어질 죽음이다. муж-화자와 아이-코칙은 이 세계와 저 세계로 절대적으로 대립하는 양극적 원칙이 아니다. 성인 화자는 муж로 다시 태어나는

---

49) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 285-286. 십자가형에 대한 예감에 리얼리즘적 동기가 부여되는 것은 4장부터 본격화하는 부모간의 갈등이다. 이성주의와 분석적 사고를 대표하는 아버지와, 리듬과 음악, 상류사회의 화려함에 이끌리는 비이성적 태도로 대변되는 어머니 사이에서 코칙이 느끼는 죄의식은 타락과 추방의 테마로 이어지고, 다시 십자가형의 테마와 결합한다.

50) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 286-290.

51) А. Белый, *Котик Летаев*, с. 292.

52) 슈타이너의 인지학에서 십자가형은 가장 중요한 입문단계이다. 자아의 각성이 있으려면 골고다의 신비(탄생-죽음-부활)가 살아 있는 경험으로 개인에게 체험되어야 한다는 것이다. 인지학적 맥락과 강하게 연관시킨 이 소설의 해석에 관해서는 I. D. Elsworth, *Andrey Bely*, p. 117-137를 참조하라.

아이이며, 제 2의 아이이다. 때문에 소설은 죽음의 의미에 대한 확인과 부활에의 희망으로 끝맺는다: "Во Христе умираем, чтобы в Духе воскреснуть."[53]

분명 소설 끝부분에서의 아이는 화자가 복원하고자 했던 원래의 아이다움을 소설 첫부분에서처럼 그렇게 완벽하게 지니지 않는다. 그러나 이 변화는 오로지 상실이 아닌, 상실과 획득을 함께 포함한다. 우선 텍스트 진행과 함께 아이는 직관적이고 리듬적인 세계지각을 점차 잃어가지만, 그와 동시에 분석적 능력을 얻어가기 때문이며, 또 아이가 잃어버리는 것을 화자 자신이 획득해 나가기 때문이다. 화자는 그 자신 텍스트 시작에 앞서 까마득한 시절에 잃어버렸던 아이다운 직관적 이해를 텍스트 속에서 이루어지는 기억의 기억을 통해 다시 획득한다. 이 과정에서 그는 아이가 획득하는 분석적 이성을 물론 상실하지 않는다. 「Возврат」에서 영원회귀가 '영원한 귀향'으로 변하고 있다면, 여기서는 역사를 반복에 의한 나선형의 진화로 보는 벨르이의 역사관이 보다 뚜렷하게 나타난다 할 수 있다. 남자 안의 아이는 남자를 광기, 파멸, 죽음으로 이끌지 않고, 동일한 정체성을 통해 그를 상징주의자로, 예술가로 만든다.

「Возврат」에서는 아직 추상적 기호에 머물렀던 아이는 『Котик Летаев』에 와서 문학에서의 의식의 패러다임으로 발전한다. 벨르이는 (체홉 등에 의한 리얼리즘적 시도의 유산을 물려받고 있는) 퍼스펙티브 패러다임과 형상 패러다임의 통합을 통해, 그리고 무엇보다 기억의 기억을 통해 초인간적이고 신화적인 차원으로 나아갈 수 있음을 주장한다. 벨르이는 아이-모델의 제시에 있어 가장 유토피아적인 러시아 작가라 불러도 좋을 것이다.

V. 맺음말

지금까지 우리는 러시아 상징주의에서의 아이 패러다임의 형성을 자서전 형식 및 일반적 서술방식과 연관지어 다루었다. 성인이 된 화자의 관점에서 이루어지는 리얼리즘적 서술과 아이의 관점에서 이루어지는 모더니즘적 굴절 사이에서 자서전적 서술구조는 유연하고 탄력적으로 움직인다는 것, 무엇보다도 관점이 아이에게 옮겨짐으로써 전통적 의미에서의 진리요구에 변화가 생겨나고, 자서전식의 텍스트에서 어린 시절은 실제적인 체험으로 제시됨으로써 리얼리즘적 제스처를 강화하는 동시에, 세계를 바라보는 정상적인 (성인) 시각을 아이의 관점에 의해 해체한다는 것을 살펴보았다.

이 과정에서 모더니즘의 아이 패러다임을 직접적으로 준비해 준 것은 체홉이었다. 계몽주의적 교양소설에서 아이가 세계라는 학교를 통해 각성에 이르는 교육의 대상으로 여겨졌던 것과 달리, 체홉에게서 아이는 어른들의 자기중심주의와 위선을 드러내는 반사경이 되고, 편견없고 사심없는 순수함의 윤리적인 전범이 된다. 뿐만 아니라 세계를 바라보는 아이 고유의 시각과 아이 고유의 세계를 지닌 체홉의 문학적 아이는 아이의 시각과 시적 세계 경험을 융합시킴으로써, 시적인 것의 이상이 된다. 그리하여 체홉은 아이의 관점과 화자의 관점 간에 시적 조화가 이루어지는 새로운 문학적 아이의 패러다임을 제시했다.

체홉에 이르기까지 러시아 문학이 아이를 내면으로부터 지각하려는 노력을 점차 기울여 왔다면, 이제 상징주의 텍스트에서는 '다른' 존재, '다른' 시각, '다른' 세계로서의 아이가 아이의 고유한 '자아'를 향해가는 문학적 발전의 소실점이 된다.

솔로구프에게서 아이의 기능은 이원론적 세계모델, 그리고 현실초월욕구와 강한 연관을 갖는다. 그에게 아이는 영원하고 아름답고 근원적이고 창조적인 것, 신성한 것의 순결함, 순수함이다. 그러나 이 이상적 아이는 고유한 존재 영역을 갖지 못하고, 현실적인 것 속에서의 다른 것으로만 나타난다. 독자적 세계성을 보장받지 못하는 까닭에 아이는 솔로구프의 시학체계에서 결정적인 자리를 차지함에도 불구하고 주제적이고 이데올로기적인 차원에 머무를 뿐, 독자적 퍼스펙티브를 지니지 못한다. 현실세계와 다른 세계 사이에 살고 있는 아이에게 다른 세계는 실체를 보여주지 않는다. 아이들은 결국 광기와 죽음에 이르지만, 이야기는 이미 그 직전에 경계에 이른다. 미쳐버림은 소설의 끝, 이

야기할 수 있고 이야기할 필요가 있는 것의 끝을 유표화하며, 다른 세계는 완전히 시야 바깥에, 이야기 바깥에 머무른다. 다른 세계는 터부화되고 의미를 모두 비워냄으로써 자신의 이상상을 간신히 유지한다.

역시 이원론적인 세계모델에 근거하고 있지만, 현실세계 속의 존재로 부정적인 형태로나마 나타나고 있는 솔로구프의 아이들과 달리, 벨르이의 「Возврат」에서 아이는 아이 그 자체이며, 비현실적인 공간의 신화소이다. 아이는 현실 속의 아이로서는 나타날 수 없거나, 혹은 '남자 안의 아이'로 숨어 있다. 신화화된 아이는 이 텍스트에서 주인공의 근원적 자아와 일치하지만, 더 이상 현실적 공간 속에서 제시될 수가 없다. 견고한 이원론적 세계모델 속에서 두 세계의 중재가 얼마나 어려운가 하는 것은 다른 세계의 순수 존재인 아이가 전혀 실제 아이답게 묘사되지 않고, 근원적 인간의 순수한 추상적 약호로 머무르는 데서도 드러난다. 니체의 '영원회귀' 사상에 크게 기대고 있으면서도, 떠나온 고향인 신화적 공간으로 아이를 '다시 한번' 돌아가게 하는 게 아니라 영원히 귀향시키고 있는 결말 처리도 '남자 속의 아이'를 경계면으로 화해할 수 없이 대립하고 있는 두 세계의 양극성, 접합불가능성을 너무나도 분명하게 보여준다.

모더니즘의 발달과정에서 초기 상징주의의 이원론적 세계모델이 점차 지양되면서 『Котик Летаев』에서는 두 대립적 세계가 아닌 하나의 이어지는 세계가 제시된다. 이와 함께 화자는 아이의 다른 존재를 인정하고 아이의 시각을 자신의 서술태도와 융합시킴으로써 아이와 예술가-화자의 동일한 정체성을 과시하고자 한다. 아이는 광기나 죽음을 통해 텍스트와 이 세계로부터 사라지지 않으며, 그의 시각이 광기에 의해 동기화되지도 않는다. 벨르이는 그 자신이었던 아이 코칙을 상징주의자의 원형으로, 창조적 개성 그 자체로 선언한다. 때문에 코칙이 자신과 세계를 지각하는 방법은 터부시되지도 광기로 설명되지도 않는다. 오히려 텍스트가 진행되어 가면서 화자는 '회상의 회상'을 통해 코칙의 퍼스펙티브를 온전히 자신의 것으로 다시 획득하며, 그의 예술적 방법과 코칙의 지각방법 사이에는 어떠한 본질적인 괴리나 낯섦이 없다. 창조적 개성으로서의 아이의 본질, 놀이 속에서 세계를 끝없이 창조하고 파괴하는, 인간 속에 깃든 '불멸의 창조자'로서의 아이 신화(;니체)는 니체와의 형식적 주제적 연관이 표면화되어 있는 「Возврат」에서보다도 『Котик Летаев』에서 더 완전하게 실현된다.

그러나 아이의 내적 관점이 서술을 주도하고 아이 신화소가 형식구성적 패러다임이 되고 있음에도 불구하고, 여기서도 (아이의) 말을 하는 아이는 여전

히 없다. 말없음, 침묵은 아이와 아이가 속하는 신화적 공간의 특성이다. 벨르이에게서 아이는 예술적, 인간적, 윤리적, 철학적 패러다임의 기능을 갖거나, 혹은 또 텍스트에 아이의 시각을 가져오고 화자에게 아이의 시각을 입히는 역할을 행하지만, 화행의 패러다임이 되지는 못한다.

이 전환은 상징주의 이후의 아방가르드에 의해 이루어지며, 여기서 비로소 아이는 독자적이고 직접적인 언어생산자, 예술생산자로서 관심을 끌게 된다. 벨르이가 자신의 아이 모델에서 언어 이전의 상태를 부분적으로 아동화된 언어 수단을 사용하여 모델링하고 있다면, 아방가르드는 아이를 무엇보다도 '다른 언어', '다른 말을 쓰는 화자'로 이해한다. 그리고 그것을 텍스트와 전통적 관념의 해체, 파괴를 위해 사용한다. 아방가르드는 아이와 화자의 관점과 지각방식을 조화시키고 그 속에서 텍스트의 완결성과 완성도를 확보하고자 하는 체홉이나 상징주의자들의 추구와는 정반대되는 모델, 즉 패러디적이고 과거비판적인 제스쳐로써 아이의 신화 파괴적이고 신화 해체적인 잠재력을 과격하게 활성화시키는 모델을 만들어 낸다. Е. Гуро, Крученых, 그리고 초기 이후의 Хармс의 텍스트가 이를 극명하게 보여주고 있지만, 이 문제는 별도의 논문에서 다루어질 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

김희숙, 러시아 모더니즘 속의 고대 // 러시아 연구, 제 8권 제 2호, 1998.

Белый, А. *Котик Летаев.* Nachdruck der Ausgabe Petrograd 1922. München 1964.

------, *Арабески.* Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911. München 1969.

------, *Четыре симфонии.* Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908. München 1971.

------, *Глоссолалия.* Nachdruck der Ausgabe Berlin 1922. München 1971.

------, *Мастерство Гоголя*(1934). München 1969.

------, *На рубеже двух столетий.* Москва 1989.

------, *Симфонии.* Ленинград 1991.

Бахтин, М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. // *Эстетика словесного творчества.* М. 1986.

Долгополов, Л. *Андрей Белый и его роман "Петербург".* Ленинград 1988.

Лавров, А. В. Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества // Лавров, А. В. *Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации.* Москва 1988.

---------. У истоков творчества Андрея Белого // А. Белый, *Симфонии.* Ленинград 1991.

Сологуб, Ф. 「Свет и тени」// *Тяжелые сны. Роман, рассказы.* Ленинград 1990.

Чехов, А. *Полное собр. соч. и писем в трицати томах.* т. 1, Москва 1983.

Эйхенбаум, Б. *О прозе, О поэзии.* Ленинград 1981.

Assmann, A. Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee. Antike und Abendland XXIV.

Bely, A. Lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik // *Cahiers du monde russe et soviétique,* vol. XV, 1-2, 1974

Boas, G. *The Cult of Childhood.* London 1966.

Deppermann, M. *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins.* München 1982.

Elsworth, D. *Andrey Bely: A critical Study of the Novels.* Cambridge 1983.

Grob, Th. *Daniil Charms unkindliche Kindlichkeit.* Bern 1994.

Kovač, A. *Andrej Belyj: The Symphonies(1899-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage.* F. a. M. und München 1976.

Nietzsche, F. *Also sprach Zarathustra.* Ein Buch für Alle und Keinen. // Nietzsche Werke. Kritische Aufgabe, VI-1, Berlin 1968.

Nilsson, N. Å. Studies in Čechov's Narrative Technique. The 'Steppe' and 'The Bishop'. Stockholm (*Stockholm Slavic Studies; 2*) 1963.

Ortega y Gasset, J. Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst // Ortega y Gasset, J. *Die Aufgabe unserer Zeit.* Zürich 1930.

Rabinowitz, S. J. *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose.* Columbus/Ohio 1980.

Abstract

The Child-Paradigm and Child-Perspective Conceived in Russian Symbolism

Kim, Hee-Sook

A strong tendency to perceive the child figure from the inner perspective had been shown in the 19th century's Russian literature up to Čechov. Based on the construction of that child-paradigm, in the symbolists' texts, the child-myth as a different being, a different perception and a different world assimilates into the author's and the narrator's conception and perspective on the world.

The function of the child in F. Sologub is intensely relevant to the dualistic world model and his desire to transcend the reality. Though the child plays a crucial role in Sologub's poetic systems, it does not show its own individual perspective but still remains on a thematic and ideological level: the 'different' world of the child is completely invisible.

<Vozvrat> by A. Belyj also presents the child figure in the dualistic world model. The child functions here 'as a child itself'-as the mythologem in the unrealistic space. The mythicized child, agreeing with the originary I of the protagonist, cannot be presented in the realistic space any longer; the child stays as a purely abstract chiffre of the originary human beings. Unlike <Vozvrat>, in which the mythical function of child-chiffre cannot merge with the descriptive technique from the child-perspective, the adult-narrator of <Kotik Letaev> combines the child

perspective with his narrative attitude. As the text goes on, the narrator achieves Kotik's perspective as his own one through 'memory about the memory'(pamjat' o pamjati), and there is no essential discrepancy nor unfamiliarity between his artistic method and Kotik's way of perception and memory. The essence of the child as a creative individual- an immortal creator interiorized in human beings who repeats creating and destroying its world while playing- is more strongly embodied in <Kotik Letaev> rather than in <Vozvrat> where the formalistic and thematic relations with Nietzsche(<Also sprach Zarathustra)> are clearly represented.

Although the child perspective controls the narrative structure of <Kotik Letaev>, we cannot see a 'speaking child,' in other words, a child as the Speech-Act paradigm. The child as a direct and independent language speaker and art creator does not appear in literary texts until the postsymbolistic avantgarde.