세계관과 창작방법에 대한 복합체계상승론적 접근*

이 강 은**

1. 머리말

세계관과 방법의 문제는 20세기 러시아를 비롯하여 세계 여러 문학권에서 이루어진 리얼리즘 논의의 가장 핵심적인 문제였으며 1980년대 우리나라에서도 진지한 논쟁을 불러일으킨 바 있다. 문제의 핵심은 문학에서 작가의 세계관과 작가가 사용하는 문학 방법 사이의 관계에 대한 것이었다. 단순하게 논쟁을 정리한다면 '반동적인 세계관을 가진 작가가 그 세계관에도 불구하고 진보적인 문학 세계를 창조할 수 있는가, 혹은 진보적인 세계관을 가진 작가만이 진보적인 문학세계를 그려낼 수 있는가'였다. 이러한 단순화가 너무 극단적이라면, '훌륭한 문학 작품이 만들어지기 위해서 보다 강조되어야 할 것이 작가의 세계관인가, 아니면 작가가 사용하는 문학방법인가'라고 이 문제를 정리할 수도 있다.

세계관이 잘못된 작가가 올바른 문학 방법을 취할 가능성은 아주 희박하다. 마찬가지로 세계를 올바르게 과학적으로 보는 작가라고해서 자동적으로 훌륭한 문학 작품을 창조한다는 것도 상정하기 어려운 일이다. 결국 세계관과 방법은 상보적인 요소로 이해될 수밖에 없고 세계관 속에 방법이, 방법 속에 세계관이 내재적이며 상호 전제적인 관계를 형성하고 있다고 볼 수 있다. 그렇다면 '세계관도 훌륭하고 방법도 훌륭하다면' 당연히 좋은 작품이 나오지 않겠느냐 라는 상식적인 결론에 근거하여 예술과 문학에서 세계관과 방법이 상호 작동하는 구체적인 현상에 대한 분석과 이를 통한 유형화, 역사적 변화 양상 등을 논구하는 것이 보다 생산적이었을 터인데 왜 굳이 세계관과 방법 사이에 모순가능성이 운위되고 양자택일적인 격렬한 논쟁이 벌어져야만 했을까.

---

* 이 논문은 2000년도 경북대학교 연구비에 의하여 연구되었음.

** 경북대학교 노어노문학과 교수

논쟁의 와중에서, 논쟁 당사자들의 격렬한 열정이나 논쟁적 강조의 필요에 의해, 이 문제에 대한 '정상적인' 인식은 매우 절충적으로 여겨질 수밖에 없었다. 러시아 현대문학과정에서 세계관과 방법의 문제는 항상 그 중심이 어디에 있는가에 모아졌다. 예술방법의 문제를 세계관에 종속시켜버리고자 했던 20년대 라쁘(РАПП) 계열의 논의가 그러했고 (반대로 이에 대한 형식주의적 반발 또한 문제의 일방적 인식이라는 점에서는 동일한 책임이 있다), 30년대 『문학비평가(Литературный критик)』지를 중심으로 한 바쁘레끼스트(вопрекист)들의 방법우위론이 또한 그러했다. 세계관과 방법이 아무런 매개 없이 직선적으로 일치하는가, 혹은 그 어느 쪽이 보다 선차적인 중요성을 지니는가, 혹은 모순을 일으키고 충돌하는가라는 문제제기는 항상 세계관과 방법 중 어느 하나에 우월적 지위를 부여하는 논리체계를 확립하도록 몰아갔던 것이다. 이렇게 대립적인 문제설정과 양자택일을 강요받는 상황에서 각각의 입장은 자신의 논리적 정합성을 강조하고 다른 입장에 대한 단순화와 과격한 비판을 전개하기에 급급하여 문제설정 자체가 잘못되었거나, 혹은 일정한 조건 속에서만 정당한 그런 문제일 수 있다는 생각이 자리할 공간은 존재하지 않았다.

사실 세계관과 방법에 대한 문제는 20년대 러시아 문예학의 발전과정에서 내적인 필연성을 가지고 제기된 것으로 형식주의 문학론과 사회학적 문학론을 동시에 극복할 수 있는 중요한 계기였다. 잘 알려져 있다시피 문학 텍스트의 시학적 분석을 통해 문학성의 본질을 구축하려했던 형식주의와 문학을 사회관계의 직접적 반영으로 고찰하려는 사회학주의의 경향은 그 자체로는 완전한 문학이론이라고 할 수 없겠지만 러시아 문예학의 발전과정에서 전시대의 이론적 한계를 넘어서기 위한 불가피한 과정적 역할을 수행하고 있었다. 또한 변화된 현실에 대한 문학예술의 대응을 모색하는 과정의 산물이라는 점에서 이 두 경향은 나름대로 역사적 사명을 수행하고 있었던 셈이다. 따라서 20년대 러시아 문예학은 이 두 경향을 지양하고 극복함으로써 새로운 시대의 새로운 문학이론으로 발전해가야 했다.[1] 세계관과 방법에 대한 문제는 이 과

1) 골룹꼬프는 그러나 세계관과 방법의 논의가 소련의 일원론적 문학체계의 구축에 기여하고 있다고 본다. 많은 다양한 대안적 가능성을 사회주의 리얼리즘이라는 일원론으로 수렴해가는 과정에 기여하였다는 것이다. 물론 그는 이 과정에서의 모든 논의가 관료적 사회주의 리얼리즘에 속한다고 말하지는 않는다. 사회주의 리얼리즘 확립에 기여했으면서도 사실은 "세계관과 창작을 둘러싼 논쟁은 공식적인 문학이론을 만들던 자들의 유일한 실패"였다고 말한다. 즉 세계관과 방법 논의 자체가

정에서 다양한 논의를 매개할 수 있는 중요한 계기가 될 수 있었던 것이다. 그러나 논의가 폐쇄적인 주장과 배타적 논리전개로 흘러가면서, 형식주의와 사회학주의에 대한 일방적 비판과 폐기만을 목청 높게 소리치고, 방법과 세계관에 대한 선택적 문제틀의 확립에 급급한 나머지 결과적으로 화석화한 사회주의 리얼리즘론의 구축으로 나아가게 되었고 그 결과는 역사적으로 이미 드러난 바이다.

우리나라에서 지난 세기 80년대에 리얼리즘 문학론의 이론적 실천적 측면에서도 유사한 논쟁이 발생했고 나름의 해법을 지향하였지만 결론적으로 이러한 오류의 반복을 완전하게 피하지는 못했다. 문학이 당면한 사회현실의 문제와 깊게 연루되는 것은 당연한 일이지만 문학이 이에 대응하는 방식마저 이로부터 곧바로 유추되어지는 것은 아니다. 더구나 잘못된 이해에 근거하여 문학에 '총동원령'을 내린다면 오히려 문학의 현실 작용력이 훼손되어버릴 수도 있다는 것은 우리의 아픈 경험이 보여주는 사실이 아닐 수 없다. 작품을 보기 이전에 먼저 작가의 세계관적 입장에 주목하고 그의 예술적 역량보다 사회적 활동에의 참여가 더욱 중시되던 급박한 시대 상황은 문학 작품 속에 제시되는 당파성의 문제와 전망의 문제를 매우 협소하게 파악하고 적용하도록 만들었고 그 결과 탄생한 문학론들은 30년대 소비에트식 문학론에서 크게 벗어나지 못했던 것이다.

세계관과 방법이라는 문제틀 자체가 20세기 리얼리즘 문학론에서 차지했던 의미를 부정할 수는 없지만 오늘날 이 문제틀을 극복하는 것은 미룰 수 없는 문제이다. 더구나 이 문제는 단순한 개념에 대한 것이 아니라 문학론 전반에 대한 새로운 고찰을 요구하는 것과 관련되어 있다. 그러나 어찌된 일인지 어느 사이 이 문제는 더 이상의 논란의 대상이 되지 않고 있다. 문제가 다 해결된 것인지 아니면 이 문제 자체가 틀렸다는 것인지, 혹은 미해결인 채로 다른 더 급한 문제가 대두된 것인지 명확하지 않게 얼버무려지고 만 것이다. 그렇게 되면 특정한 사회조건 속에서 또다시 이 문제는 동일한 형태로 제기될 것이고 동일한 결과에 직면하게 될 위험성이 있다. 이런 점에서 세계관과 방법에 대한 기존의 논의를 이해함과 더불어 이 문제의 함정으로부터 벗어나서 보다 생산적인 논의로 나아가는 것은 지금이라도 매우 필요한 일이다. 이러한 목적에서 나는 이 글을 통해 세계관과 방법에 대한 기본 문제틀을 비판적으

일원론적 문학론 자체는 아니었다는 의미로 이해할 수 있다. M. 골룹꼬프(2003) 『러시아 현대문학과 잃어버린 대안』, 서상범 옮김, 부산: PUFS, 63쪽 참조.

로 검토해보고 이 문제틀 자체를 다른 각도에서 이해해보고자 한다. 무엇보다 세계관과 방법에 대한 인식론적 이해가 비판될 것이고 복합체계상승론의 주요 개념과 활동으로서의 문학론 개념의 대안적 가능성이 탐색될 것이다.

2. 문학예술에서의 세계관과 방법

2.1. 세계관 속의 작품, 작품 속의 세계관

예술창작과정에서 작가의 세계관이 중심적인 역할을 한다는 점을 부인할 사람은 없을 것이다. 현실 그 자체의 성격과 특성, 그리고 다양한 민족적, 문화적 전통도 작품구상에 영향을 미치는 요소들이지만 이 모든 것을 취사선택하고 의미부여하는 작가의 이념적 태도를 포함하여 세계에 대한 작가의 일반적인 태도 전체와 관련된 세계관은 창작과정의 모든 요소들을 수렴하며 주재하는 역할을 한다고 말해도 과언은 아니다.

예술가의 세계관은 "자기 인식의 한 형식"이며, "예술작품에 표현된 현실, 즉 창조적 개인성의 정신적 자기규정에 결정적인 영향을 주는 현실이 세계관이라는 프리즘을 통해 수용되고 평가되며 의미부여 된다." 그리고 "특정한 정신적 실천적 현상으로서 세계관은 인간의 세계(자연, 사회)에 대한 태도의 보편화된 표상이며 개인의 사명과 삶의 의미에 대한, 그리고 인류의 역사적 운명에 대한 표상들을 제공하는 것이다. 특히 현실의 세계관적 획득수법의 남다른 특징은 인간을 위해 그 의미를 고려하여 세계를 표현한다는 것이다."[2] 이러한 상식적이고 폭넓은 정의에 입각해볼 때 예술에서 작가의 세계관은 특정한 정치관이나 이데올로기에 대한 입장 표명으로 단순화시킬 수 없는 '보편화된 표상'이며 예술에 담겨지는 모든 삶의 재료에 대한 태도의 표명과 관련되는 것이다. 물론 세계에 대한 인식과 표현에 작용하는 세계관의 연관성 역시 중요한 계기이지만 무엇보다 예술에서 세계관은 '인간을 위해' 세계와 자신의 '의미'를 고려하는 가치적 태도로서 인식과 표현에 관계한다고 말할 수 있다. 따라서 그것은 기존의 정해진, 체계화된 어떤 이념이나 이론체계의 반복, 혹

2) А. А. Беляева и др.(1989) *Эстетика: Словарь*, М.: Политиздат, с. 205.

은 추종으로 요약되지 아니하며 오히려 그 이상의 폭넓은 태도까지를 포괄하는 개념으로 받아들여져야 한다.

그렇다면 이와 같은 문학적 세계관은 어떻게 파악될 수 있는가. 우선 예술가 자신에 의해 표명된 것이 그의 세계관을 파악하는 데에 있어 일차적인 자료가 될 수 있다. 예술가의 세계관의 전모를 직접적으로나 간접적으로 알게 해주는 자료로서 작가 자신의 평론, 정치행위, 기타 생활자료 등등이 종종 활용되는 것도 이러한 이유에서이다. 그러나 이런 자료가 예술적 세계관을 판단하는 유일하게 믿을만한 자료라고 말할 수는 없으며 일정 시기의 예술가의 세계관 일반을 이해하기 위해서는 보다 많은 사항들이 동시에 고려되어야 한다. 예술가의 발언이 처한 복잡한 사회, 역사적 상황을 고려해야만 하는 것이다. 그러나 신뢰할만한 자료들을 통해 객관화된 일관성을 추출해낼 수 있다면 이 일차적 자료는 예술가의 세계관을 이해하는 데에 많은 도움이 될 것임에 틀림없고, 나아가 예술작품에 드러나는 다양한 예술현상을 이해하는 데에 큰 도움이 되리라는 것을 부인할 수 없다.[3)]

다른 한편 작가의 세계관은 항상 단일한, 수미일관한 체계로서의 그것이 아니다. 따라서 세계관의 어느 한 측면만을 특별히 규정적인 지위로 고양시키거나, 그에 따라 서열화시키는 것은 주관적인 이해로 나아갈 가능성이 있다. 세계관은 특정한 정치이념이나 사회이념과 같이 하나의 객관적 개념체계로만 설명될 수 없다. 세계 일반에 대한 주체의 '보편화된 표상'으로서의 세계관 속에는 당연히 모순적이며 복잡한, 그리고 불균등한 작가의 인식발전과 무의식적 태도, 전통적 요소의 영향, 일정한 계급적 반영과 왜곡이 복합적으로 담겨있는 것이다. 정치적으로 진보적인 이념을 표명하고 신봉하는 예술가가 일반 가족관계에 있어, 혹은 개인생활에 있어서는 매우 보수적인 경우가 있을 수도 있고, 예술적으로는 진보적인 태도를 견지하고 있으면서도, 실제의 정치행동은 매우 보수적인 경우도 얼마든지 있을 수 있다. 그리고 실제는 이렇게 진보

3) 고골의 세계관을 평가함에 있어 고골이 행한 작품 외적인 세계관적 입장의 표명을 작품의 이해에 적절하게 활용한 예로는 흐라쁘첸꼬의 분석이 있다. 그는 고골의 창작세계의 발전과정에서 고골 자신의 세계관적 입장과 작품에 드러난 세계관의 문제를 종합적으로 고려하면서 고골의 창작과정을 고찰해냄으로써 고골의 세계관을 외부적 자료에 근거하여 고정하고 이를 작품에 기계적으로 적용하려는 많은 오류들을 극복하고 있다. М. Б. Храпченко,(1975) *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*, М.: Советский писатель. 특히 제2장 참조.

적, 보수적이라는 규정을 내리기도 매우 어려운 복잡하고 모순적인 현상으로 예술가의 세계관이 나타날 수 있는 것이다. 따라서 작가가 자신의 작품에 대해 작품 외적으로 평가한 말도 사실은 온전히 믿을 수만은 없다.

다른 한편 이렇게 모순적인 작가의 세계관이 전 창작과정에 걸쳐, 다양하게 변모해갈 수 있고 한 작품의 창작과정에서도 그 양상을 달리하며 드러날 수 있다.[4] 작가는 수없이 작품의 기획을 확대하거나 축소하거나 바꾸어가기 마련이다. 따라서 우리가 작가의 어떤 시기의 몇몇 특징적인 세계관을 기계적으로 모든 창작시기에 적용하는 것은 당연히 옳지 않다.

그러나 예술가의 세계관이 복합적이며 모순적이고, 가변적이라고 해서 세계관이 나타나는 양상의 차이를 지나치게 강조할 수는 없다. 차이에 정당하게 주목하되 그 차이에도 불구하고 그 차이를 낳는 원인으로서의 일반적 토대와 차이들이 지닌 모순적 유기성을 이해하고자 노력해야 한다. 대체로 예술가의 세계관과 방법에 대해 언급하면서, '절대로 작가를 믿지 말고 작품을 믿어라'라는 금언이 그 합리적인 핵심의 이해보다, 작가의 세계관과 방법의 분리로 나아가는데 이용된다면 그것은 일종의 착종이 되어버릴 것이다. 작가의 논평이나 시평에서 드러나는 세계관과 작품에 구현되는 수준의 세계관은 항상 동일한 것이 아니며, 때로 모순적이기도 하지만 그렇다고 해서 그 개념 사이에 완전한 단절이 있다고 말할 수는 없다. 대체로는 그 관련은 매우 유기적이고 밀접하다. 정론적인 작가의 말과 작품 속에 드러난 이념 사이에는 정당한 연관이 있으며, 예술가의 세계관의 모순성도 그러한 연관의 한 형태라고 말할 수 있다. 따라서 위의 금언은 정론가로서의 작가와 예술가로서의 작가를 편의적으로 동일시하고 동질적인 것으로 대입하고자 하는 것에 대한 경계 이상의 의미로 읽혀져서는 안될 것이다.

물론 예술가의 세계관은 자신의 예술작품 속에 가장 완벽하게 담겨있을 수 있다. 그러나 작품을 의도의 완성으로 보는 것은 전제의 오류이며, 닫힌 텍스트로서 의도와는 무관하게 그 자체로 의미를 생산하는 것과 마찬가지로 비역사적인 오류라는 비판을 피할 수 없다. 작품을 통해 파악할 수 있는 예술가의 세계관이 다른 어떤 자료를 통해 파악하는 것보다 풍부하고 정확할 가능성이 있다. 그러나 그 역시 절대적인 기준이 될 수는 없다. 무엇보다도 작품 자체가 예술가의 개인적인(주관적인) 산물이자 역사적인(객관적인) 산물로서 예술

4) 뿌쉬낀이 「예브게니 오네긴」을 8년여에 걸쳐 집필하면서 자신의 세계관적 입장의 변화에 대해 스스로 언급했던 사실은 잘 알려진 한 예이다.

가 개인의 의지에 의해 형성되며 또한 역사적 규정도 받고 있기 때문이다.

2.2. 리얼리즘 문학론에서의 세계관과 방법

예술가로서의 작가의 세계관이 문학과정에서 차지하는 역할과 의미는 여러 문학 이론에서 다양하게 이해되고 있다. 헤겔이 말한 절대정신의 표현으로서의 예술 이념이나 사회주의 리얼리즘 논의에서 당파성, 혹은 바흐찐이 말한 작가의 이념적 활동성의 문제도 역시 세계관 문제에 대한 각각 다른 각도에서의 적극적 접근이라고 볼 수 있다. 반대로 작가의 기능과 역할을 배제하고자 하는 형식주의적 접근과 구조주의적 문학 방법론, 심지어 주체로서의 작가의 배제나 해체를 제기하고 있는 현대의 다양한 논의도 크게 보아서는 여전히 작가의 세계관과 세계관의 이데올로기성에 대한 문제를 어떤 식으로든(역설적일지라도) 염두에 두고 있다.

그러나 작가의 세계관적 입장이 작품에 담겨지는 예술현상에 대한 접근은 단순하지 않다. 작품에 표현되어진 세계관적 언표들이 이념적으로 아무리 정당하다해도 그것이 예술방법을 경과한 것이 아니라면 그것은 결코 '예술적 세계관'의 높은 수준을 말하는 것이 아니다. 리얼리즘 예술방법을 역설하면서 마르크스와 엥겔스가 당대의 진보적 작가들의 작품에서 비판적 시선을 거두지 않을 수 없었던 것도 이런 이유에서다. 그들은 작가의, 혹은 시대정신의 '단순한 전달도구'를 만들어내는 경향을 '현실의 진실한 재현'으로 보지 않았다. 특히 사회주의에 동조하는 많은 작가들에게서 이러한 경향을 발견하게 되는 바, 이에 대해 마르크스와 엥겔스는 우호적이면서도 엄중한 비판을 가한다. 마르크스는 당대의 본질적인 현상들을 작품에 담기 위해서, '셰익스피어화'되어야 할 필요성을 강조한다.

> 당신은 당신 나름대로 더 셰익스피어화 했어야만 했습니다. 저는 당신이 쉴러화한 것, 즉 개인들을 시대정신의 단순한 전달도구로 전락시킨 것이야말로 가장 중요한 오류라고 여깁니다.[5]

---

5) 만프레트 클림(1990)『마르크스·엥겔스 문학예술론1』, 조만영·정재경 옮김, 서울: 돌베개, 191쪽. 라쌀레가 자신의 희곡「지킹엔」에 대한 의견을 묻는 편지에 대한 답장에서.

그리고 엥겔스도 그 의미상 동일한 지적을 하고 있다.

> 등장하는 주요인물들이 특정 계급들과 방향들의 대표자들이며, 따라서 또한 그들 시대의 특정 사상들의 대표자들입니다..... 그렇지만 한 걸음 더 나아가 개선돼야 할 점이 있다면, 이러한 동기들이 행위 자체의 전개를 통해서 갈수록 생동적으로, 활동적으로, 이른바 자연성장적으로 드러나야 할 것이며, 이에 반해서 논리를 따지는 논쟁은 갈수록 더욱 불필요하게 되어야 할 것이라는 점입니다.[6]

'시대정신의 단순한 전달도구'가 되는 것은 작가의 인식적 세계관의 표현일 수 있다. 또한 주요 인물들을 특정 계급과 방향들의 대표자로 만들고 이들의 상호관계에서 작가의 이념적 태도를 표현하는 것은 작가의 세계관이 직접적으로 관계되는 부분일 것이다. 그러나 사회주의라는 세계관적 입장을 자신들의 이념적 절대명제로 사고했던 마르크스와 엥겔스에게 그러한 세계관적 표현이 '가장 중요한 오류'가 되고 '더욱 불필요한' '논리를 따지는 논쟁이' 되는 것인가. 그것은 이들이 바로 문학과 예술의 특수성에 대해 잘 이해하고 있기 때문이다. 문학적 방법을 경과하지 아니한 세계관적 입장은 진실로 '예술적 세계관'이 될 수 없다는 것이다.

엥겔스는 마가렛 하크네스에게 보내는 그 유명한 편지에서, 발자끄의 작품을 예로 들며, 작가의 세계관의 모순가능성에 대해서까지 말하고 있다. 그는 "저자의 견해가 숨겨져 있을수록 예술작품은 더 좋은 것입니다. 제가 말하는 리얼리즘은 심지어 저자의 일정한 견해에도 불구하고 나타나게 될 수가 있습니다"[7] 라고 충고한다. 여기서 말하는 '견해'라는 것은 물론 문맥에서 분명하게 드러나듯이 작가의 정치적 견해들을 지칭하고 있다. 발자끄가 정치적으로 정통주의자, 즉 왕정파였고, 부르봉 왕가에 대한 사회정치적 충성심을 가지고 있었음에도 불구하고 리얼리스트 예술가로서의 발자끄는 귀족 계층에 대한 냉소적 태도를 배제하지 않고 있음을 말하는 것이다. 발자끄는 사회와 삶에 대한 다양한 체험과 관찰을 통해 획득한 아주 폭넓은 직접적 표상들에 -이론화되거나 이념적으로 수렴되지 않는, 그러나 그의 세계관을 구성하고 있는- 힘입어 자기가 공감하는 계급의 운명에 대해 신랄하게 쓸 수 있었던 것이다. 더구나 자신의 정치적 적대자들, 민중대중의 대표자들에게 숨길 수 없는 감탄

6) 같은 책, 197쪽.
7) 같은 책, 164쪽.

을 표하지 않을 수 없었다는 것이다.

그러나 유감스럽게도 위의 엥겔스의 진술은 수없이 오해되어 왔다. 마르크스와 엥겔스의 문학예술론을 전체적인 문맥에서 이해하려고 하기보다는 몇몇 구절을 과장되게 '이론화'하여 잘못된 이론의 버팀목으로 삼고자하는 경우가 많았던 것이다.[8] 그 중에서도 리얼리즘의 승리에 대한 엥겔스의 진술로부터 예술가의 세계관과 예술방법이 충돌과 모순을 일으킨다는 견해를 유도해내는 논리가 가장 유력하면서도 뿌리가 깊은 것으로 무엇보다 먼저 극복되어야 할 대상이며 극복할 의미가 있는 논리이다.

방법과 세계관의 모순이론은 30년대 초반부터 『문학비평가』를 중심으로 유진과 로젠딸, 루카치 등을 통해 이론적으로 정립되기 시작하였다.[9] 이들은 과거의 위대한 예술가들, 발자끄나 고골, 똘스또이 등이 반동적인 세계관을 가지고 있었음에도 불구하고 자신의 '견해들', 즉 '세계관'에 반하여 위대한 천재적인 작품들을 창조해냈다고 확신하였다. 이들은 문학예술과 그 역사에 나타나는 복잡다단한 문제들을 간단하게 해결해주는 것으로 방법과 세계관의 모순이론을 활용하였다.

루카치는 똘스또이 작품을 고찰하면서 똘스또이의 사회적 역사적 환상을 아주 세밀하게 규정해내고, 그러한 환상에도 불구하고 똘스또이의 리얼리즘적 힘은 전혀 파괴되지 않았을 뿐만 아니라, 오히려 똘스또이 예술의 파토스, 위대함, 깊이 등과 관련되어 있다고 논지를 전개하였다. 루카치에 따르면 "똘스또이의 세계관은 반동적 선입관에 의해 깊이 물들어 있다. 그러나 똘스또이의 경우에 있어 이러한 세계관은, 솟구쳐 올라오는 미래지향적인 건강한 민중운동과 뗄래야 뗄 수 없이 결합되어, 바로 이 민중운동의 약점과 반푼성을 표현하고 있는 것이다."[10] 루카치는 곧바로 이러한 입장이 "그릇된 세계관이면 어

---

8) 물론 이같은 오해나 왜곡은 마르크스와 엥겔스가 문학예술에 관한 체계적인 저술을 남기고 있지 않다는 사실에도 원인이 있다. 잘 알다시피 그들은 자신들의 완결된 미학론이나 예술론을 남긴 것이 아니다. 단편적인 평가나 비평들을 통하여 후대에 '구성되어진' 예술론은 당연히 '구성하는 관점'에 따라 다양한 편차를 보이고 있다.

9) 유진과 로젠딸의 이론은 기본적으로 루카치적 입장과 동질적이다. 다만 작가의 창작적 실천의 문제를 강조한다는 점에서, 즉 방법 자체의 절대화로 나아가기보다 여전히 세계관과 방법의 실천적 통일이라는 문제의식을 가지고 있다는 점에서 오늘날 새롭게 읽혀질 수 있는 가능성이 있다. 이들의 논의는 홀거 지이겔(1988) 『소비에트 문학이론 1917-1940』, 정재경 옮김, 연구사, 186-200쪽을 참조.

10) G. 루카치(1986) 「톨스토이와 리얼리즘 문제」, 『변혁기 러시아의 리얼리즘 문학』,

떤 것이나 위대한 리얼리즘 문학을 지탱하는 데 기여한다는 의미는 물론 아니다"[11]라고 단서를 달고 있다. 그러나 "한 예술가가 그릇된 세계관의 토대 위해서 전례 없는 걸작을 창조한 것은 톨스토이의 경우가 유일한 것은 아니다"[12]라고 하면서 발자끄, 스땅달을 비롯하여 고골리, 도스또예프스끼의 경우에까지 이러한 문제틀을 지속적으로 적용하고자 노력함으로써 '리얼리즘의 승리', 즉 방법의 승리론을 강조하고 있다.

사실 루카치의 의도는 세계관과 방법이 모순된다는 직접적인 결론과는 구별될 수 있다. 하지만 결국 작가의 위대함과 창조적 능력 일반의 문제를 작가의 방법에 돌리면서 수많은 위대한 작가들이 후진적 견해들, 보수적이고 심지어는 반동적인 세계관을 가진 사람들이었음을 논증하려고 애쓰는 결과를 빚었다는 점은 부정하기 어렵다. 과거 문학의 대가들이 후진적이고 보수적 견해를 지닌 사람들이라는 논증의 효과는 바로 방법과 세계관의 모순 이론의 토대가 되었던 것이다. 루카치의 주도적 영향아래 '바쁘레끼스트'들은 반동적 이념들과 탁월한 작가들의 창조적 노동이 모순됨을 주목하기보다 '그럼에도 불구하고' 방법의 승리를 강조하였다.

앞서 언급하였듯이 이들은 엥겔스의 리얼리즘론을 곡해하고 있거나 이론적으로 다른 차원에서 사용하고 있다. 엥겔스는 '세부의 디테일 만이 아니라 전형적 상황 속에서의 전형적 인물'을 그린다는 리얼리즘 예술방법이 다른 예술방법에 비해 역사적으로 가장 진보한 방법으로 간주하고 있고, 발자끄의 리얼리즘이 '그의 견해에도 불구하고' 진보적인 예술작품을 창조하게 만들었다고 말했다. 그러나 "발자끄가 어쩔 수 없이 자기 자신의 계급적인 공감이나 정치적 선입견에 반해서 행동하지 않을 수 없게 되어 자신이 애호하는 귀족들의 몰락의 필연성을 보았고 또 그들을 결코 더 좋은 운명을 맞이하지 못할 인간으로 묘사하였다는 점, 그리고 그가 미래의 진정한 인간들을 그 당시에는 유독 그들만이 눈에 뜨일 수 있었던 그런 곳에서 보았다고 하는 점 - 바로 그 점을 저는 현실주의의 가장 위대한 승리들 중의 하나"[13]라고 엥겔스는 말한다. 바로 이러한 언급에서, 이들은 정치적 견해와 선입견, 혹은 계급적 공감을 지칭하였던 '견해'를 세계관 일반의 문제로 확정짓고, 경향문학에 대한 경계의

조정환 옮김, 서울: 동녘, 229쪽

11) 같은 곳.

12) 같은 곳.

13) 만프레트 클림(1990), 165 쪽.

맥락에서 '리얼리즘의 승리' 개념을 강조한 것을 리얼리즘 방법의 세계관에 대한 승리 일반의 문제로 전화시켜 버린 것이다. 발자끄가 자신의 계급적 공감과 정치적 선입견에도 불구하고 볼 수 있었던 것은 바로 발자끄의 세계를 보는 능력(세계관)이 아니라고 말할 것인가. 이런 점을 깊이 있게 고려하지 않고 문제를 단순하게 도식화함으로써, 리얼리즘의 승리라는 개념이 어느 사이 예술작품의 창조에서 작가의 세계관과 무관하게 리얼리즘이란 것이 있어 작가도 모르는 사이에, 아니 작가의 그 어떤 세계관에도 불구하고, 아니 반동적인 세계관을 가지면 오히려 그 도움으로 훌륭한 예술작품을 창조하게 된다는 기괴한 형태의 서자를 거느리게 된 것이다. 실로 방법의 절대화이자 신비화이다. 그것은 세계관을 방법 그 자체로 오해했던 속류 사회학주의를 극복하고자 하는 그 '의도'와는 달리 다른 속류화로 나아갈 길을 열어놓는다.

방법과 세계관의 모순이론은 아베르바하로 대표되는 "예술 방법이란 실천에서의 세계관"[14]이라는 라쁘의 논리를 극복하는 데에는 일정한 효과를 가지는 것이었다. 예술가의 세계관적 이해와 예술 방법의 자동적인 동일시는 이미 20년대 프롤레타리아 문학 진영과 비프롤레타리아 문학 진영을 기계적으로, 출신 성분에 따라, 이데올로기적으로 분할하려는 무모한 시도들의 이론적 귀결이다. 이러한 논리 속에서는 예술가가 현실을 대하는 특수한 태도와 현실을 문학화하는 특수한 예술 방법에 대한 고려보다는 무엇보다 먼저 예술가가 '변증법적-유물론의 세계관'[15]으로 무장하는 것이 요구되었고, 그렇게 인정되는 작가만이 '혁명적' 작가로 무엇보다도 먼저 받아들여졌던 것이다. 따라서 이러한 '세계관'을 직접적으로 표명하지 않는 작가나 그룹들은 그들의 창작품과는 무관하게 '부르주아적', 혹은 '반혁명적' 작가로 매도되는 것은 당연했다. 똘스또이가 귀족 출신이기 때문에 그의 창작은 귀족적 세계관을 반영하고 있는 것이라는 속류 사회학주의적 태도나, 문학 작품에서 '사회학적 등가물'을 찾아야 한다는 플레하노프의 개념을 단순화시킨 이해, 혁명 이전의 '부르주아 사회'의 모든 예술적 유산을 폐기할 것을 요구하며 순수한 프롤레타리아트 문화를 구축해야 한다는 프롤레트쿨트적인 이해, '뿌쉬낀과 똘스또이를 현대의 기선에서 내던져버려라'는 극좌적인 슬로건 등등은 모두 세계관과 방법의 동일성이라는 테제를 공유하는 것이었다. 바로 이런 주장들에 대해 세계관과 방법

14) 『문학의 초소에서』(1933), 제25호, 제5쪽.

15) 문학그룹 Октябрь의 강령을 참조. (*Русская советская литературная критика (1917-1934). Хрестоматия* (1981) м.: Просвещение, сс. 72-75.)

의 불일치에 주목하는 이론은 문학과 예술의 고유한 논리에 근거하고 논의의 중심을 바로 세우는 역할을 충분히 했던 것이다.[16]

세계관과 방법의 불일치성에 대해 주목하는 것은 사회학주의와 형식주의의 편향을 넘어서는 계기가 되었지만, 방법의 절대화라는 비판을 벗어날 수 없었다. 새로운 문학의 창조에서 계급적 세계관의 문제에 상대적으로 비중을 두지 않게 됨으로써 루카치를 비롯한 모순론자들의 이론이 소비에트의 주류 비평계로부터 비판을 면할 수 없었던 것이다. 누시노프와 같은 이론가는 모순론자의 문제제기 자체는 인정하면서 모순이 일어나는 것은 세계관과 방법 사이에서가 아니라 현실 자체의 모순 때문이라고 설명하면서 여전히 세계관의 우월적 위치를 주장한다.[17] 이러한 주장은 세계관과 방법의 동일시 논리를 비켜서면서 객관 현실의 모순성 테제를 도입함으로써 문제를 한층 발전시켜나간 것으로 평가할 수 있다. 세계관과 방법의 모순론을 견지하는 그룹과 객관현실의 모순으로 발전한 세계관과 방법의 동일시론은 이제 어느 정도 이론적 대응으로서의 균형을 찾게 된 것이다. 그리고 세계관과 방법에 대한 동일시론이 레닌의 계급적 당파성 개념에 입각하여 그 '변증법적 통일'의 출구를 찾아갔다면 모순론자들은 민중성 개념을 통해 보다 완화된 형태지만 세계관의 의미를 수용해감으로써 그 출구를 마련했다. 30년대 중반 독자적인 계급 개념보다 민중성이 강조되는 정치 상황 속에서 모순론자들의 입장은 계급적 세계관을 지향하는 이론가들과의 예리한 대립을 피해갈 수 있었지만 궁극적으로 스탈린주의화 과정에서 자신들의 입장을 근본적으로 지속하기는 힘들었다.[18]

세계관과 방법의 모순론이든 일치론이든, 혹은 그 각각이 발전시켜나간 민중성 개념과 당파성 개념의 도움을 통해서이든 소비에트 문학이론은 근본적으로 문학에서의 세계관을 '객관적 세계'에 대한 '올바른' 인식을 '문학적 세계관'으로 설정하고 있고 이 세계관을 담아내는 '방법'으로 리얼리즘을 상정하고 있다는 점에서 인식론적 문제틀을 유지하고 있다는 점은 동일하다. 물론 이들

16) 사회학주의 문학방법론에 대한 상세한 접근은 홀거 지이겔(1988)을 참조.

17) "계급사회의 현실이 지닌 제반 모순, 따라서 똘스또이, 고골, 발자끄의 세계관이 지닌 모순이자 또 이 세계관과 결합된 그들의 예술적 방법의 모순이기도 한 그러한 제반 모순은 (.....) 예술적 방법과 세계관 사이의 모순이 아니라, 오히려 발자끄의 방법은 물론이고 그의 세계관까지도 특징지우는 그러한 모순이다. 이 모든 모순은 발자끄의 현실 자체가 지닌 모순이다."(『문학비평가』(1934), 제2호, 149-150쪽 / 홀거 지이겔(1988), 199쪽에서 재인용.)

18) 홀거 지이겔(1988), 225쪽.

논리들이 지속적으로 발전해갔다면 세계관과 방법에 대한 보다 폭넓은 이해로 나아갔겠지만 4, 50년대 소비에트 문예학은 이 논리들의 자생적인 발전의 여유를 부여하지 않았고 스탈린주의적으로 해석된 레닌의 반영론적 인식론에 의해 뒷받침되면서 보장된 '객관현실의 인식'과 보장된 예술방법으로서의 '사회주의 리얼리즘' 속에서 고착되어버리고 만다. 이제 세계관과 방법의 역동적인 문제의식은 사라지고 그 자리에 외부로부터 보장된 당파성의 개념이 자리잡게 되는 것이다.

레닌의 당파적 인식론에 대한 여러 단편적 언급들이 소비에트 사회에서, 구체적으로는 스탈린주의적 해석을 통해 '반영론적 인식론'으로 고착되었고 그의 당파성론은 주체의 능동적 실천이라는 의미보다 현실적인 당의 지배를 합리화하는 논리로 물화되어버렸다는 것은 오늘날의 일반적인 평가이다. 그러나 레닌 자신이 제 2인터내셔널의 경제 결정론적 편향을 지적하고 현실에 대한 주체의 창조적 실천을 더욱 강조하였다는 것은 잘 알려져 있다. "유물론과 경험비판론"에서 자주 인용되는 '인간의 의식을 벗어난 객관 현실'에 대한 강조는 한편 주관주의적 편향에 맞서기 위한 정치적 맥락을 제거하고 받아들일 수는 없다. 오히려 인민의 주체적 실천의 집약으로서의 당과 당을 매개로 하는 노동자와 농민의 투쟁적 실천이 어떻게 현실의 혁명적 발전을 앞당기고 주체적으로 열어갈 수 있는가에 레닌의 일관된 관심과 논리가 있다고 보는 것이 타당할 것이다. 그러나 레닌의 언급들은 스탈린 시대에 이르러 그 발화된 맥락으로부터 벗어나 절대화된(주체가 배제된) '객관적 현실' 개념의 성립과 이 '객관적 현실'의 유일한 반영자인 절대화된(역시 주체가 배제된) 당과 수령의 개념의 성립에 활용되었다. 이러한 편향에 맞서 가치론적 문학예술론을 전개했던 까간은 스탈린주의 시대에 대해 이렇게 격렬하게 비판한다. "스탈린은 주객관계의 객관적 측면을 절대화했고 그럼으로써 철학적 반영에서 주관적 요소를 축출해버렸다. 실천적으로나 이론적 근거에서 그 토대에 놓인 것은 모든 개인의 자유의 억압, 유일하게 신격화된 '영도자'만의 자유, 그리하여 사람들은 최고 의지에의 온순한 경배자, '당의 병사들', 사회 메카니즘의 '바퀴와 나사'가 되어버렸다."[19]

스탈린 시대와 더불어 문학이론 역시 이 절대화된 현실의 인식과 반영이라는 테제 이상을 넘어서기 어려워진다. 30년대 세계관과 방법에 대한 루카치,

19) М. С. Каган(1980) "Социальная практика и философская рефлексия," *Системный подход и гуманитарное знание,* Л.: изд. ЛГУ, с. 191.

유진, 누시노프, 립쉬츠 등의 논쟁은 이에 비하면 여전히 창조적 모색의 과정이었다. 이들은 나름대로의 편향에도 불구하고 세계관과 방법에 대한 보다 포괄적인 이해로 나아갈 수 있는 여지를 가지고 있었지만 '스탈린주의화된 반영론'은 문학과 예술을 아주 협소한 인식론주의로 몰아가게 되었다. 마르크스가 기존의 철학과 자신의 철학을 역사적으로 구분하면서 인간의 능동적 참여와 실천을 유물론의 핵심 가치로 세웠다는 점은 이제 그 흔적을 찾아보기 힘들어졌다. 마찬가지로 '인간의 의식은 객관세계를 반영할 뿐만 아니라 그것을 창조한다'는 레닌의 인식론적 원칙도 오직 현실적 당의 지시를 수용하는 것으로 충족되었다. 이런 관점에서 문학 예술은 이제 '객관적 현실'에의 일치만을 문제 삼게 되었고 그 일치를 재는 척도는 인간의 실천을 통한 점증적 진리획득이 아니라 당의 결정이었다. 그리고 그 당은 스탈린과 관료에 의해 독점화된 지배구조에 불과했던 것이다. 인식론적 편향은 무엇보다도 먼저 작가의 세계관과 예술 방법을 어떤 고정된 인식 대상으로 보고자 하는 태도를 강조하게 되고 이러한 태도는 문학작품을 고정된 어떤 결과물, 작가의 창작활동으로부터 독립된 대상으로 보고자 하는 형식주의와도, 그리고 작가의 사회학적 파생물로 보고자하는 사회학주의와도 원칙적으로 크게 다르지 않다. 이들은 작품이 주체의 창작활동의 결과라는 명백한 사실을 외면한 채, 어떤 '신화적 텍스트'로, 혹은 '사회학적 등가물'로, 혹은 '당의 지시대로 구성된 현실'로 봄으로써 작품을 작가와 작가의 실천 활동으로부터 단절시키는 공통의 결과를 낳고 있다.

3. 복합체계상승론적 이해

이렇듯 문학과 예술에서 세계관과 방법의 문제를 해명하려는 노력은 거듭 동일한 원을 그리며 맴도는 것 같다. 진보적 문학예술의 창조에 기여하려는 이론적 열망에도 불구하고 진정으로 진보적인 문학예술의 창조는 여전히 다른 무엇에 의존해있는 것만 같다. 여기서 이 열망을 이론적으로 확정지으려는 조급함을 잠시 접어두고 문제를 원점으로부터 다시 검토해볼 필요가 있다. 이는 2, 30년대의 혁명 문학 건설이라는 시대적 압박으로부터 벗어나는 것이며 20세기 전체에 걸친 문학예술 분야의 다양한 창조활동을 수렴하는 현대적 입

장을 점검하는 것이기도 하다. 지금 우리에게 필요한 것은 명약관화한 '객관적 현실'에 대한 지시적 관료적 강령이나 복잡다단한 현실 세계를 바라보는 유일한 세계관의 구축이 아니다. '지시된 강령'과 '유일한 세계관'을 실현하게 해주는 마법의 '예술방법'은 존재하지 않으며 가능하지도(어쩌면 바람직하지도) 않다. 따라서 문학 예술가들이 어떤 현실 문법을 학습하고 외워서 자신의 세계관을 연마하거나 혹은 어떤 예술방법을 기능적으로 습득해서 답습해야할 이유가 없는 것이다. 이런 문제의식은 불가피하게 객관 현실과 주체의 상호작용을 분리해서 보도록 만들고 나아가 분리된 두 요소의 경쟁이나 대립에만 주목하도록 만든다. 이러한 문제의 함정을 벗어나기 위해 세계관과 방법의 문제에 대한 보다 보편적이고 상식적인 이해의 길을 터야할 것이다. 이는 무엇보다 주체의 창조활동에 대한 올바른 이해로부터 시작되어야 한다. 이런 점에서 창조적 주체의 활동성 개념을 복원하고 이 활동성의 구조와 작동의 원리로부터 미학의 원리를 추론하고자 하는 이론적 지향이 요구된다.

3.1. 예술활동과 주체의 능동성

마르크스가 이전의 모든 유물론 형식이 현실을 인간 외부에 놓여진 "객체의 혹은 관조의 형식 아래에서만 파악"하였다는 점을 지적하고 이제 현실을 "인간의 감성적인 활동으로서, 실천으로서", 즉 "주체적으로" 파악하는 것을 새로운 유물론의 과제로 설정했다는 점은 잘 알려져 있다. 그는 인간의 활동이 주체로서 능동성을 가지고 전개하는 대상활동으로 파악되어야 하며 심지어 "대상적 진리가 인간의 사유에 들어오는가 않는가의 문제가 이론의 문제가 아니라 실천적 문제"[20]라고 판단한다. 따라서 "모든 사회적 생활은 본질적으로 실천적"[21]이다. 이것은 물론 객체의 구조상태에 대한 인식을 배제하는 주관적 활동을 의미하는 것이 아니라 인간이 객체에 대해 주체적으로 대상활동을 전개하는 것 자체를 중심으로 인간의 활동과 그 결과로서의 사회적 삶과 문화를 고찰해야 한다는 것을 의미한다. 이와 같은 대상활동은 단순히 인식활동이나 고정된 이론의 습득과 적용으로 국한되는 것이 아니다. 인간의 활동은 과학적 인식활동을 포함하여 주관적인 가치 평가, 가치 수용, 대상과의

20) 칼 마르크스, 프리드리히 엥겔스(1991) 「포이에르바하에 관한 테제들」, 『칼 마르크스/프리드리히 엥겔스 저작 선집 1』, 최인호 옮김, 서울: 박종철 출판사, 185쪽.
21) 같은 책, 189쪽.

조화와 갈등, 실천적 개조 등과 같은 다면적 활동이다. 예술활동 역시 인간의 활동의 여러 양상 가운데 하나로서 특히 대상에 대한 주체의 능동적 활동성이 무엇보다 전면적으로 작동하는 영역이다.

마르크스와 엥겔스의 이같은 테제에 대한 재확인을 통해 인간을 활동의 보편적 주체로 설정하면서 자신의 가치론 미학을 수립하고자 했던 까간은 인간 활동이 "물질적 실천적 활동에 있어서는 생산력의 요소로서, 경제 활동에 있어서는 생산관계의 담지자로서, 사회 조직적(혹은 혁명적 와해적) 활동에 있어서는 정치활동과 법률활동의 참가자로서 활동의 주체가 된다"[22]고 본다. 인간은 사고력과 체험에 의한 현실의 정신적 습득 활동과 그리고 창조적 상상력으로 - 신화적·예술적, 미래를 기획하는 - 현실을 '실천적·정신적'으로 개혁하는 활동의 보편적 주체로 상정되는 것이다. 까간에 따르면 인간은 많은 정의들, 즉 정치적 동물, 언어적 동물, 공작적 동물, 경제적 동물, 미학적 동물 등과 같은 정의들 이전에 무엇보다 '활동하는 동물(Homo agens, Человек деятельный)'[23]이라는 정의가 보다 원칙적으로 확립되어야 한다.

인간의 활동은 "정신적, 실천적, '실천적-정신적인'(마르크스) 활동 형태를 포괄하는 특수한-인간적인, 초생물적인 능동성"[24]의 수준을 의미한다. "인간의 활동이란 총합, 더 정확히 말하면 앙상블이다. 그것은 의식적이고 자의식적으로, 선택적이고 합목적적으로, 자유롭게 실현되는 능동성(그것이 그의 존재 방법이다)이 발현되어지는 모든 것의 체계이다. 그것은 윤리학이나 교육학, 인성론 등에서 말하는 행위 개념과는 다른 것이며, 객체의 세계와 다른 주체들을 향한 인간 주체성의 능동적인 발현이라고 정의될 수 있는 것이다."[25] 까간은 이러한 이해에 입각하여 노동 역시 단지 활동의 한 형태에 지나지 않으며 인류기원의 과정에서(개체발생론에 있어서도) 그 의의가 아무리 크더라도 동물적인 상태의 인간으로부터 종합적 통일 상태의 인간으로 창조되는 그 작용과정을 노동으로 온전히 설명하기는 어렵다고 말한다. 따라서 그에게는 인간 활동의 구조를 온전히 이해하는 것이야말로 인간 활동의 모든 산물을 이해하는 일차적인 문제틀이 된다.

문학 역시 무엇보다 작가의 창작적 활동의 산물이다. 문학은 우연적인 산물

---

22) М. С. Каган(1997) *Эстетика как философская наука*, СПб.: Петрополис, с. 18.
23) 위의 책, 79쪽.
24) 같은 곳.
25) 같은 곳.

이거나 혹은 현실세계에서 수동적으로 파생되는 사회학적 등가물로 환원되지 않는다. 또한 작품에 담긴 언어들의 초역사적, 초현실적 상호작용에 국한되지 않는다. 마찬가지로 수용자의 주관적인 상상적 반응물도 아니다. 모든 부분적인 고찰을 넘어서서 활동으로서의 문학을 이해하기 위해서는 창작자의 활동성 개념과 이 활동성이 지닌 능동성(창조성) 개념이 무엇보다 필요하다.

작가라는 개인은 일정한 시공간 속에 존재함으로써 인류적 보편성과 역사적 구체성을 담지한 창조적 개성이다. 문학 속에서 현실을 반영하면서 동시에 창조하는 역동적 과정을 매개하고 주재하는 자로서의 창조적 개성을 밝히는 작업은 따라서 문학 연구의 핵심적인 과제가 아닐 수 없다. 창조된 예술작품 속에서 많은 예술적 자료들을 묶어주고 관계지우며 의미지우는 창조적 활동자로서의 저자 형상의 의미와 역할에 대한 최근의 많은 연구들은 창작자의 활동성 개념을 밝히는 것과 많은 관련을 가진다. 더 나아가 예술 작품에서 이 창작자의 활동성이 어떻게 작동하며 어떤 미적 가치를 창조해내는가, 그리고 그것은 어떻게 예술작품을 하나의 총체성으로 형상화해내는가 등이 미학, 혹은 문학 연구의 일차적 출발점이자 전제여야 한다. 이는 마르크스의 철학을 활동의 철학으로서, 문화철학으로서 복원하려는 일련의 노력과 맥을 같이 한다. 마르크스의 철학은 자기 동일성으로 환원되는 도그마도 아니고 고정불변의 현실 도해도 아니며 단지 활동하는 주체의 실천적 방법론으로서 의미를 가질 뿐이다. 물론 그의 정치경제학이 얼마나 보편타당한 것이냐의 문제는 따로 논해져야 할 것이지만, 문학과 예술의 영역에서 마르크스 철학이 지향하는 핵심은 바로 인간의 주체적이고 창조적인 능동성의 실현 양상이라는 점은 분명하다.

3.2. 복합체계상승이론의 원칙과 개념

아직 체계화된 방법론으로 제시되지 않았지만 그 방법론적 원칙에 있어 문학작품을 폐쇄적 구조나 현실 반영의 도구로만 보지 않고 복합적 예술활동의 산물로 본다는 점에서 복합체계상승이론은 이러한 이론적 지향을 풍부하게 해준다는 점에서 우리의 주목을 끈다. 이 방법론적 기초에 대해서는 이미 소개한 바 있지만[26] 간략히 말하자면 인간의 정신활동으로서 예술이나 문화와

26) 이강은(2000) 「포스트 모더니즘에 대한 까간의 대응」, 『문예미학』, 6호, 대구: 문예

같은 복합적 대상을 연구할 때, 그 구조적 요소들의 기능과 역할에 대한 분석으로부터 시작하여 체계적 구조 자체의 복합적인 자기발전과 자기조절 능력을 포착해야 한다는 것이다.

소비에트 미학철학자인 까간은 자신이 소비에트 시절에 인식론주의적 편향에 대항하여 제기했던 가치론 미학을 계승하고 확대 발전시키면서 체계이론(theory of system)과 시너지 이론(theory of synergism) 등 과학적 모델에 입각한 새로운 미학적·문화적 패러다임을 모색하고 있는데 이를 '체계-시너지적 접근'[27]이라고 명명한다.

복합체계상승이론이란 자연과학분야에서 성취된 체계이론[28]과 시너지 이론의 성과[29]를 인문학과 문화예술 영역의 탐구에 수용하자는 것이다. 물론 자연과학의 영역에서 성취된 이론적 방법론을 문화나 예술의 영역에 단순히 적용하는 실증주의적 환원주의를 주장하는 것은 아니다. 그것은 "미적 예술적 문화적 체계의 진정한 복잡성을 지나치게 단순화시켜 버리는 잘못된 결론"[30]에 이르게 되어 "미적, 예술적, 문화적 체계가 물리적 화학적 생물적 체계에 대해 갖는 질적 차별성이 사라지게"[31] 만드는 것임을 까간은 분명히 하고 있다. 까간은 인문학 역시 과학적 방법론을 향한 이론적 입지를 확고하게 만들어야 하는데 이 때에 자연현상을 탐구하는 과정에서 만들어진 방법론적 절차를 채택하는 것이 필요하며, 이 경우 이 방법론을 사회 문화적 체계의 보다 고도의 복잡성에 맞게끔 발전시키고 풍부하게 해야 한다고 본다.

시너지 이론은 "질서가 부여되지 않은 상태로부터 고도로 질서화된 상태로의 전이에 대한 가장 보편적인 법칙성을 연구하는 것"[32]을 말한다. 이에 따르

미학사. 이하 복합체계상승이론에 대한 네 문단의 설명은 이 논문에서 인용한다.

27) Системно-синергетическая теория: 직역하자면 체계-시너지 이론인 이 용어에 대한 보다 적절한 번역어는 확립된 것은 아니지만 복합체계상승이론이 적절하다고 생각된다.

28) 체계이론에 대한 국내의 소개서로는 루드비피 폰 버틀란피(1990) 『일반체계이론』, 현승일 옮김, 민음사 참조.

29) 시너지 이론의 과학적 원리와 이의 문화 예술적 적용에 관해서는 다음과 같은 연구성과를 참조할 수 있다. Е. Н. Княжева(1995) *Одиссея научного разума - синергетическое видение научного прогресса,* М.; Е. Н. Княжева, С. П. Курдюмов (1994) *Законы эволюции и самоорганизации сложных систем*』 М.; И. А. Евин (1993) *Синергетика искусства,* М.

30) М. С. Каган(1997) сс. 52-53.

31) 같은 책, с. 55.

면 무엇보다 먼저 문화와 예술을 자기조직화(самоорганизация)해 가는 복잡성 체계(сложная система)이다. 그리고 체계란 단순히 그것을 구성하는 요소들의 산술적 총합을 넘어선 더 큰 무엇으로서 "그 요소들이 묶이고 연결되고 관계되어 있는 방법"[33]이다. 더구나 문화와 예술, 사회문화 체계는 "자기 관리(самоуправление)와 자기조절(саморегуляция), 자기반성(саморефлектирование)을 요구하고 더구나 의식(сознание)과 자의식(самосознание)도 지니고 있는"[34] "기능일 뿐만 아니라 발전이기도 한 체계"[35]이다.

이러한 체계를 연구 대상으로 삼을 때에는 부분에서 전체로 나아가는 경험적이고 귀납적인 방법이 아니라 전체에서 부분으로 나아가는 총체적 구조상태에 대한 연구가 되어야 한다. 동일한 구성요소들도 그 '묶이고 연결되고 관계되어 있는 방법'의 차이에 따라 전혀 다른 체계가 될 수 있기 때문이다. 그러나 이렇게 '체계의 구조상태'에 대한 연구, 즉 구성 요소들의 유기적인 총합에 대한 연구는 필연적으로 각 요소들에 대한 인식을 전제로 하기 때문에 종종 '체계-구조적' 접근이라고 불리어 지면서 때로 구조주의적 분석이라는 "불필요한 오해"를 불러일으키는데 까간은 체계-구조적 접근이 구조주의적 분석과 동일시되는 것은 전혀 근거가 없다고 말한다. 특히 문화와 예술 같은 체계에 있어서 구조주의적 단순화는 가능하지도 않을 뿐만 아니라 "위험하기조차 하다"[36]. 복합체계상승이론에서는 각 구성요소들을 분석하되 그 구성요소들의 체계에 안정적인 총체성과 질적인 특성을 부여해주는 연관들의 체계를 고찰한다. 전체적 체계로서의 각 구성요소들의 필요성과 충분성을 해명하고자 하는 것이다. 그리하여 복합체계상승이론에서 문화 예술 체계는 "그 질적 특성이 그 구조에 의해 규정되는, 법칙적으로 조직된 체계적 전체"[37]로 인식되는 것이다.

그렇다면 이러한 이해를 문학에서의 세계관과 방법의 문제에 어떻게 적용하여 긍정적인 결론을 얻을 수 있는가. 무엇보다도 문학이 객관 현실에 대한 인식을 예술방법으로 담아낸다는 생각을 극복할 수 있는 미학적 근거를 제공해준다는 점에서 이러한 접근방법의 의미가 크다. 문학 작품을 창조하는 예술

32) Е. А. Евин(1993) *Синергетика искусства*, М. с. 15.
33) М. С. Каган(1997) с. 54.
34) 같은 책, с. 55.
35) 같은 책, с. 56.
36) 같은 책, с. 55.
37) 같은 책, с. 56.

활동은 인식활동 뿐만 아니라 가치평가와 목적의식적인 현실 변용, 그리고 대상과의 창조적 소통 등 다양한 활동의 범주와 관련되어 있다. 소비에트 문예학이 지속적으로 "예술의 특성을 인식과 반영의 사회적이고 이데올로기적인 형식"[38]으로 고찰하는 인식론주의적 경향을 고집하면서, 세계관과 방법의 문제는 동어반복적인 원환에 머물러 있을 수밖에 없었고 이 이론적 원환을 해결하는 유일한 방법은 진리로서의 당파성의 외재성에 대한 인정일 수밖에 없었다.[39] 세계관과 방법의 모순 현상이나 불일치 현상을 극복하는 유일한 길은 세계관과 방법의 일치를 보장해주는 객관적 진리의 보장뿐이고 이 객관적 진리가 당으로부터 주어진다는 논리틀에서 소비에트 문예학은 드디어 편안하게 정착할 수 있었던 것이다. 그리고 이 편안한 틀에서 예술활동의 창조적인 역동성은 직선적인 인식론으로 '해명'되었을 뿐이다. 그러나 예술활동은 객관현실을 있는 그대로 인식하는 것을 유일한, 혹은 가장 지배적인 자기 목적으로 삼지 않는다. 물론 현실에 대한 과학적 인식과도 밀접한 관련을 가지지만 예술에서 현실인식이 상대적으로 보다 지배적인 목적이 되는 경우에조차(이를테면 르뽀 문학) 그것은 철저히 다면적 예술활동의 한 요소로 작용할 뿐이다. 인식론주의적 편향을 비판하면서 가치론 미학의 성립에 기여했던 까간은 예술활동의 여러 측면을 인식 활동, 가치평가적 활동, 현실개조적 활동, 소통활동으로 범주화하면서 이 각각의 범주의 복합적인 상호작용으로 예술작품을 볼 것을 제안한다. 이 관점에서 보면 현실 인식의 계기는 예술활동의 한 측면에 불과하다.

또한 예술 방법의 문제에 있어서도 우리는 보다 개방적인 자세로 나아갈 수 있다. 리얼리즘 예술방법이 의존하는 총체성 개념과 전형성 개념을 절대화하지 않고 다양한 예술활동의 복합적 상호작용으로 받아들이면서 다양한 예술활동의 상승적 자기조절, 자기조직, 자기생성의 과정으로 파악할 수 있기 때문이다. 이런 점에서 엥겔스가 말했던 리얼리즘의 승리라는 개념 역시 예술활동의 복합적인 상호작용 속에서 일어날 수 있는 부분적인 현상에 대한 지적으로 이해하면서, 한 작품의 정태적인 총체성이 아니라 의미 생성을 위한

---

38) П. А. Николаев(1989) *Марксистско-ленинское литературоведение*, М.: Просвещение, с. 188.

39) 이 경우 진리충실성을 진리 점근성, 즉 확정되고 고정된 진리가 아니라 부단히 객관 현실의 진리에 접근해간다는 논리로 보완한다하더라도 결국 다가가야 할 진리 자체의 외재성을 전제한다는 점을 벗어날 수 없다.

역동적인 과정으로 보아야 할 것이다.

이를테면 막심 고리끼의 『어머니』를 이해함에 있어 이 작품이 당대 러시아 노동계급의 혁명적 성장과정을 반영한 작품이라거나 빠벨과 그의 동지들, 그리고 어머니 닐로브나의 혁명의식화를 통해 작가의 혁명적 세계관을 표현한 사회주의 리얼리즘의 시작을 알리는 작품이라는 식의 이해는 사실 문학 작품 자체의 가치 중 매우 일부분만을 지적하고 있다. 어떻게든 이렇게 읽을 자유는 있겠지만 그러나 이 작품을 당대 현실 속에서 살아가던 작가의 창조적 예술활동의 복합적인 결과로 이해하려는 태도가 우선되지 않는다면 그것은 작품 자체의 가치와 무관하게 해석자의 이데올로기적 지향의 표현에 지나지 않을 것이다. 사실 이 작품을 읽으면서 독자가 일으키는 많은 미학적 반응은 무엇보다 매 순간 매 상황에서 전개되는 문학적 현실에 대한 것이며 또한 이 창조된 현실에 대한 작가, 혹은 작중 서술자의 복합적 예술활동에 의해서이다. 물론 이러한 매 순간, 매 상황에서의 미적 반응이 축적되어 책을 덮은 후에 보다 총체적으로 그 의미를 사고하여 보다 '요약적이고' '추상적으로' 자신의 반응을 '총체화'할 수 있지만 그것으로 이전에 생성된 많은 미적 반응을 모두 수렴할 수는 없다. 그것은 마치 인생을 풍부하게 살아온 사람의 일생을 몇 마디로 요약해버릴 수 없는 것과 마찬가지일 것이다. 문학 작품을 예술활동으로 본다, 그리고 개방적 복합체계로 본다는 말은 이렇게 작품의 모든 요소들이 복합적으로 상호작용하는 과정으로 인정한다는 말이며, 그 과정에 독자들이 창조적으로 참여하게 되는 과정을 보다 중요한 미학적 계기로 설정한다는 말이다. 그렇다면 예술방법이란 바로 이러한 미학적 계기를 생성시키는 예술활동의 복합적 작용력을 의미하는 것이며 그것은 작가마다, 혹은 작품마다 독특한 자신의 양상을 드러낼 뿐이다. 『어머니』에 나타난 고리끼의 정치적 입장은 적어도 노동자계급의 혁명적 성장의 필연성을 부정하는 것은 아니다. 그러나 이러한 최소한의 정치적 견해 위에서 매우 유동적이고 모순적인 특징들을 또한 보여주고 있다. 빠벨과 어머니 닐로브나와의 심리관계, 혹은 빠벨에 대한 서술자의 거리관계, 혹은 빠벨이라는 '철의 혁명가상'에 대한 거리관계 등은 매 순간, 매 상황마다 조금씩 그 양상을 달리하며 나타난다. 그리고 당시 형성 중이었던 작가 고리끼의 건신주의적 입장이 개입되어 있음도 확인된다. 초보적인 슈제뜨 중심주의적 해석은 당연히 빠벨의 혁명적 입장과 활동, 어머니 닐로브나의 혁명의식의 성장에 초점을 맞추고 그 공과를 비평할 것이겠지만 더 깊은 독서 속에서는 작가의 다면적인 예술활동과 그 예술활동

의 의미적 생성과정이 보다 의미 있게 받아들여질 것이다.[40] 전자의 독서는 작품에서 수동적인 지식이나 수동적인 감동을 부여받는 것을 목적으로 하지만 후자의 독서는 참여하면서 또 다른 텍스트를 스스로 만들어가는 창조적 활동을 지향한다.

문학에서 이렇게 활동성 개념을 적용한다는 것이 문학을 창작자 개인의 것으로 돌려버리는 것으로 오해되어서는 안된다. 작품의 창작 의도나 창작과정에 대한 사료적 접근에 의존하는 의도비평은 창작자의 활동성 개념에 대한 오해이거나 부분적 의미만을 가리키고 있다. 그러나 작품을 창작자의 개성과 역할로부터 구분된 폐쇄된 텍스트의 공간에서 이루어지는 언어작용이나 수용자의 주관성과 연관시키려는 시도들도 역시 활동성의 일면을 지적하고 있을 뿐이다. 문제는 이 모든 과정에서 활동성의 개념을 복원해내는 것이다. 창작자의 활동성에 기초하면서 현실, 창조된 현실, 수용자 등의 복합적 상호관계, 상호작용 등을 고려해야 하는 것이다. 문학과 예술을 현실의 반영과 인식으로서 뿐만 아니라 "창조적 가치평가와 재가공, 이 현실의 일정한 방향 속에서의 개조"로 이해하고 "어떤 가치의 창조, 창작하는 것, 예술 활동, 바로 그것이 예술"[41]이라는 전제에서 소설 시학이 "주체와 객체의 상호관계를, 일정한 대상을 향해 있을 뿐만 아니라 특수한 예술적 과제의 해결을, 새로운 시학적 실재의 창조를 향해 있는 예술활동을 연구해야만 한다"[42]는 르이마리의 생각에서 우리는 문학 일반에 관한 방법론적 기초를 충분히 받아들일 수 있다. 바로 그것은 "작품을 단순히 준비된 작품이 아니라 예술적 활동으로 연구하는 것"이며, "텍스트 조직에 실현된 예술활동, 그것은 그렇게 하여 자신 속에 객관적 삶도, 그 삶을 변형하는 살아있는 창조적 과정, 즉 예술활동 주체가 현실에 맺는 창조적, 창조-개조적 관계의 역동성, 주체와 그 대상의 대화의 역동성(작품의 예술조직의 모든 계기들을 탄생시키는)도 함축"[43]한 것으로 볼 수

40) 이강은(1999) 「막심 고리끼의 『어머니』에 나타난 이념과 삶의 결합과 차이의 시학」, 『문예미학』, 6호, 대구: 문예미학사 참조. 이 글에서는 작가의 이념, 혹은 작가가 이념적으로 수용한 사회의 이념이 작품 속에서, 즉 작가의 예술활동을 경유하면서 예술가적인 현실 수용(인식이라는 표현보다 보다 직접적이고 다면적인 것을 의미한 말로서)과 충돌하는 과정에서 작동되는 작가의 활동양상이 분석되고 있다.

41) Н. Т. Рымарь(1989) *Введение в теорию романа*, Воронеж: Изд. Воронежского университета, с. 6.

42) 같은 곳.

43) 같은 곳.

있게 하는 것이다.

활동으로서의 문학론은 바흐찐이 말했던 저자의 창조적 능동성의 개념에서도 단서를 보인다. 바흐찐은 소설 형식을 예술적 사고의 일정한 방법으로 고찰하고 창조하는 주체가 현실에 대해 맺는 미학적 관계의 한 형식으로 예술작품의 본질을 고찰하고 있다. "창조자의 개성이 내적으로 조직되어진 이 능동성은 주인공, 즉 예술적 통찰의 대상으로서 육체적으로 정신적으로 일정하게 한정된 인간의 외적으로 조직되어진 수동적 개성과 본질적으로 다르다. 주인공의 한정성은 보여지고 들려지며 형태 부여된 한정성이다. 그것은 그의 외부화되어진, 구현되어진 개성의 형상이다. 하지만 창조자의 개성은 보이지 않고 들리지 않지만 내적으로 체험되고 조직되는 것으로 보고 듣고 기억하는, 구현되어진 능동성이 아니라 구현하는 능동성이며 그리고 이후 형식 부여된 대상 속에서 반영된 능동성인 것이다."[44]

저자와 주인공에 대한 바흐찐의 초기 고찰에서 작품 내용 일반(주인공을 포함하여)을 창조자의 활동의 객체로만 인식하는 것은 창작자의 능동성에 대한 제한적 이해를 낳게 될 것이다. 예술 창작자의 활동성에 대한 고찰은 작품 창조자로서의 능동성으로만 고찰될 수 있는 것은 아니기 때문이다. 후기 바흐찐이 저자와 주인공의 열린 대화의 가능성에 주목하면서 다음향 소설론으로 나아감으로써 인간 활동성의 경계를 넓혀간 것은 이런 점에서 불가피했다고 보인다. 그러나 문학에 작동하는 인간 활동성은 창작자와 주인공을 넘어 현실과 역사, 그리고 수용자의 능동성의 영역으로까지 적용되어야 할 것이다.

"인간적 활동의 산물을 획득하기 위해서는 주어진 산물 속에 구현되는 것에 상응한 활동을 실현해야만 한다"[45]는 말은 그 무엇보다 예술 영역에 적용되는 말이다. 하나의 문학 작품은 따라서 창작자의 예술 활동의 능동성을 반영하면서 동시에 창조된 현실의 능동성과 관계하고 나아가 수용되는 상황에 따라 그 유동성을 달리하는 살아있는 하나의 과정인 셈이다. 쉽게 말해서 '죽은 시체'나 준비된 밥상이 아니라 살아있는 삶이요, 동참하여 이루어내는 창조 활동[46]이다.

---

44) М. М. Бахтин(1975) "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве," *Вопросы литературы и эстетики*, М., с. 70.

45) А. Н. Леонтьев(1960) "Деятельность. Сознание. Личность," *Вопросы психологии*, No. 1, с. 11; Н. Т. Рымарь(1989), с. 17에서 재인용.

46) Н. Т. Рымарь(1989) с. 17.

4. 맺음말

리얼리즘 문학론에서 세계관과 방법이 차지했던 핵심적 지위를 생각해보면 세계관과 방법이 문학과정에서 작동하는 원리에 대한 새로운 접근은 리얼리즘의 해체로 여겨질 법하다. 그러나 이것은 기존의 리얼리즘 이론의 검토나 재구성을 요구하지만 리얼리즘 문학이 거둔 '리얼리즘의 승리'에 대한 비밀을 더 원리적으로 설명해주는 것일 수 있다. 위대한 리얼리즘 문학이 거둔 승리는 세계관의 승리이거나 방법의 승리가 아니라 구체적 역사적 시공간 속에서 작가의 위대한 창작활동의 승리로 이해되어야만 한다. 그리고 당연히 그 창작활동을 구성하는 예술적 세계관과 예술방법은 각각 내적 모순을 가지기도 하고 상호 대립적이기도 하며 시간적 과정 속에서 불일치하거나 미완결적일 수도 있다.

작품이 작가의 사전 기획에 의해 목적의식적인 활동의 결과로 생산되지만 그러나 그 사전 기획은 창조과정(활동)에서 지속적으로 변화하고 갱신되며 혁신된다. 이 과정은 목적의식적인 활동뿐만 아니라 고도의 우연발생적인 상상력에 지배되기도 한다. 또한 애초의 기계적인 현실인식이 자기극복되는 과정이기도 하며 바로 이것이 리얼리즘의 승리로 보여졌던 바일 터이다. 그러나 리얼리즘의 승리는 단순히 작가의 어떤 특정한 견해의 극복만을 지칭하는 것이 아니라 작가의 보다 온전한 활동자로서의 자기정립을 위한 일체의 노력의 결과이다. 다시 말해 예술 활동을 하는 목적은 "모든 것을 애초의 어떤 궁극적 규정성의 형상과 모사에 따라 재가공하거나 주조하기 위해서도 아니고, 대상의 내용에 하나의 유일한 척도와 본질의 완전히 균등화된 각인을 찍기 위해서도 아니며, 세계의 척도와 본질들의 진실하고도 왜곡되지 않은 풍부함 속에서 자기 자신을 획득하기 위해서이다."[47] 바로 생산물은 나의 존재를 반영하는 거울이라는 마르크스의 명제와 이어지는 부분이다.

작가의 문학 작품 창조 활동과 더불어 작품을 수용하는 독서라는 창조활동(연구와 교육활동을 포함해서)에서 오늘날 우리가 보다 중요하게 보고 강조해야 할 것은 따라서 세계관과 방법에 대한 상호관계라기보다 세계관과 방법을 포함하는 창조적 주체의 활동 자체에 대한 올바른 이해와 분석적 적용이다.

47) Г. Батищев(1969) "Деятельностная сущность человека как философский принцип," *Проблема человека в современной философии*, М. с. 84. (Н. Т. Рымарь(1989), с. 13에서 재인용.)

특히 이 창조활동은 무엇보다도 인간을 대상으로 하는 고도의 활동으로서 '예술 속에서 사람들은 완전하게 사람으로써 자신을 생산한다'는 믿음을 가능하게 해주는 것이며 "자유로운 인간들과 함께하는 존재의 더욱더 완성된 형식으로 나아가는 영원한 운동"[48]의 한 형식으로 이해될 수 있는 것이다. 바로 이러한 창조적 능동적 예술 활동에 대한 이해와 분석에 복합체계상승이론의 개념들을 적용하는 것은 원칙적이고 방법론적인 의미를 가지게 된다. 물론 이 개념들이 아직은 단순한 원칙 선언에 머물고 있다는 점, 그리고 구체적인 방법론적 실례가 안정적으로 제시되지 못했다는 점은 지적될 수 있다. 그리고 사회 구성과 발전에 대한 인식론적 진리가, 다시 말해 예술가의 '세계관적 인식능력'이 예술가의 창조성에 미치는 영향이 다소 과소평가된다는 점은 재고되어야 할 것이라는 점도 분명하다. 그러나 이러한 측면들은 이 개념들의 근본적 한계라기보다 새롭게 전개된 역사적 현실(과거와 미래까지 포함하는)에 조응해가는 과정에서의 문제로 보인다. 이는 이 개념들이 개별 작품의 분석과 문학사 과정에 대한 적용을 통해 부단히 검증되고 재검토되어야 한다는 점을 말해준다. 이를 위해서는 우선 인간의 활동 개념에 대한 철학적 정립, 활동 구조에 대한 탐구, 미학 개념으로의 정립, 장르별 시학에의 적용 등과 같은 많은 과제가 기다리고 있다.

48) М. С. Каган(1997) 위의 책, с. 298.

참 고 문 헌

골룹꼬프 M.(2003) 『러시아 현대문학과 잃어버린 대안』, 서상범 옮김, 부산: PUFS.

루카치, G.(1986) 『변혁기 러시아의 리얼리즘 문학』, 조정환 옮김, 서울: 동녘.

버틀란피, 루드비피 폰.(1990) 『일반체계이론』, 현승일 옮김, 서울: 민음사.

슈미트 · 슈람 편(1989) 『사회주의 현실주의의 구상』, 문학예술연구회 미학분과 옮김, 서울: 태백.

서상범(1996) 「1920년대 러시아 문학사회학 연구」, 고려대학교 박사학위논문.

이강은(2000) 「포스트 모더니즘에 대한 까간의 대응」, 『문예미학』, 6호, 대구: 문예미학사.

이강은(1999) 「막심 고리끼의 『어머니』에 나타난 이념과 삶의 결합과 차이의 시학」, 『문예미학』, 6호, 대구: 문예미학사.

지이겔, 홀거(1988) 『소비에트 문학이론 1917-1940』, 정재경 옮김, 서울: 연구사.

클림, 만프레트 엮음(1990) 『마르크스 · 엥겔스 문학예술론 1』, 조만영 · 정재경 옮김, 서울: 돌베개.

Акимов, В.(1979) *В спорах о художественном методе*, Л.: Художественная литература.

Бахтин, М. М.(1979) *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство.

Беляева, А. А. и др.(1989) *Эстетика: Словарь*, М.: Политиздат.

Ванслова, В. В. и Денисовой, Л. Ф.(1977) *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов*, М.: Искусство.

Евин, И. А.(1993) *Синергетика искусства*, М.

Ершов, Л. Ф., Муромский, В. П.(1983) *Русская советская литературная критика (1935-1955), Хрестоматия*, М.: Просвещение.

Каган, М. С.(1997) *Эстетика как философская наука*, СПб.: Петрополис.

_____(1991) *Системный подход и гуманитарное знание*, Л.: Изд. ЛГУ.

Княжева, Е. Н.(1995) *Одиссея научного разума - синергетическое видение научного прогресса*, М.: ИФРАН.

Княжева, Е. Н., Курдюмов, С. П.(1994) *Законы эволюции и самоорганизации*

сложных систем, Москва: Наука.

Маща, И. и др.(1967) *Из истории советской эстетической мысли. Сборник статей*, Москва: Искусство.

Муромский, В. П.(1985) *Русская советская литературная критика (Вопросы истории, теории, методологии)*, Ленинград: Изд. ЛГУ.

Николаев, П. А.(1989) *Марксистско-ленинское литературоведение*, Москва: Просвещение.

Рымарь, Н. Т.(1989) *Введение в теорию романа*, Воронеж: Изд. Воронежского университета.

_____(1990) *Поэтика романа*, Куйбышев: Изд. Саратовского университета.

Перхин, В. В.(1997) *Русская литературная критика 1930-х годов*, СПб.: СПГУ.

Половинкин, В. Ф.(1964) *Вопросы марксистско-ленинской эстетики*, Москва: Изд. МГУ.

Тимофеев, Л. и др.(1960) *Творческий метод. Сборник статей*, Москва: Искусства.

Храпченко, М. Б.(1975) *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*, Москва: Советский писатель.

Юшин, П. Ф.(1981) *Русская советская литературная критика (1917-1934). Хрестоматия* Москва: Просвещение.

Harriet, Borland(1950) *Soviet literary theory and pratice during the first five-year plan 1928-32*, New York: Columbia Univ.

Резюме

Системно-синергетический подход к соотношению между мировоззрением и творческим методом

Ли, Кан-Ын

Соотношение между мировоззрением и творческим методом в литературном процессе - это одна из самых важных и спорных проблем в 20-х и 30-х годах в России и в мировом литературоведении 20-го века, которая ещё не потеряет свою теоретическую актуальность.

В советской теории литературы эта проблема была принята в односторонной форме, какой из двух элементов занимает более важное и решающее место в творческом процессе. Например, Л. Абербах настаивал на превосходстве мировоззрения, говоря что мировоззрение автора - это именно творческий метод. Наоборот, 'вопрекисты', которые группировались в журнале *Литературный критик*, интепретировали понятие 'победа реализма' Ф. Энгельса как противоречие между мировоззрением и методом, и как превосходство творческого метода. Эта противоположная постановка проблематики и слишком горячая стремилельность споров мешали найти рациональный смысл соотношения между мировоззрением и методом, каждая сторона спешил сформировать свою замкнутую самосовершенную логику. В результате, советское литературоведение было приведено к простой схеме гносеолгической эстетики, которая основывает на партийность и народность как вненаходимость критерий истины. По этой схеме думается что соотношение между мировоззрением и методом спокойно было 'разрешено', потомту что 'абсолютная объективная действительность' предполагает и гарантирует 'правильное' мировоззрение и 'правильный' метод. И поэтому эта проблематика была считана дополнительной проблемой отражения объективной истины без никакой действительной динамики субъекта.

Но человек(художник), чья активность в схеме гносеологической эстетики не считается значительным и решающим элементом творческого процесса, представляет собой активной действитель в культуре, в том числе, конечно, художественной области. Человек раскрывается в искусстве в соответствии с законами его реально-практического бытия в конкретных социально-исторического интереса к нему, по мере его человеческой сущности. Так искусство перерабатывает данной действительностью образ-человека, восполняя его человечность деятельностным отношением к нему.

Системно-синергетический подход считает литературное произведение сложным предметом, в котором деятельность человека осуществляется многосторонно и всесторонно. В этой сложной системе, мировоззрение и метод как идейный и организационный ориентир играют важную роль в цельной организации всех элементов литературного текста. Системно-синергетическая теория позволяет применять к анализу текста понятие 'самоорганизация', 'саморегуляция', и 'саморефлектирование' всех элементов, в том числе мировоззрения и метода. На основе этих понятий расширится возможность более глубоко раскрыть соотношение между мировоззрением и методом в сложном процессе литературного творчества. И, вероятно, от утверждения этих понятий зависит новая парадигма в культурно-художественной практике в XXI-ом веке.

논문심사일정

논문투고: 2003. 3. 15
논문심사: 2003. 3. 18 ~ 4. 10
심사완료: 2003. 4. 20

필자약력(이강은)

소 속: 경북대학교 교수
출 신: 고려대학교
전 공: 러시아 소설
대표논문: 「막심 고리끼 소설에 나타난 자연과 모성의 모티프」 (러시아어문학연구논집, 2002)
대표저작: