

소통의 경계와 새로운 서사의 모색

-M. 고리끼의 「어떤 소설」*

이 강 은**

1. 소통의 새로운 상황과 서사

우리말에 ‘아 다르고 어 다르다.’, ‘말 한 마디로 천 냥 빚을 갚는다.’라는 속담이 있다. ‘아’와 ‘어’가 뭐 그리 다를 것이며, 과연 ‘말 한 마디’가 ‘천 냥’의 물질에 값할 수 있을 것인가. 그러나 20세기 냉전 이데올로기 하에서 벌어진 ‘말’에 대한 투쟁을 잘 알고 있는 우리로서는 이 말이 단순한 속담으로 들리지만은 않는다. 진정 어떤 말이 가리키는 의미의 진실성 여부를 떠나 그 말이 행해지는 상황과 문맥, 문체 자체가 가지는 힘, 즉 소통상황에서 빛어지는 언어 그 자체의 물질성에 대한 빠져린 체험을 우리는 너무나 많이 겪어오지 않았던가.

톨스토이의 『안나 카레니나』의 첫 장면을 보자.

남편의 부정을 확신하며 집을 떠나겠다는 아내 돌리와 용서를 빌고 싶은 남편 오블론스끼. 이들 부부는 서로 이미 마음속으로 화해를 원하고 있다. 하지만 이들이 한 마디 꺼낼 때마다 그 말은 마음과는 달리 갈등을 확산시키기만 한다. 오블론스끼가 “내가 한 순간, 한 순간 유혹에 빠져...”라며 용서를 빌려고 하지만, ‘유혹’(увлеченья)이라는 단어는 돌리의 마음의 상처를 되살아나게 만든다. 돌리는 화를 내며 “당신은 역겨워요, 혐오스러워요!”라며 온갖 비난의 언어를 찾다가 자신도 모르게 당신은 ‘남(чужой)’이라고 선언한다. 그러나 이 ‘남’이라는 단어에 그녀 자신이 소스라치게 놀라며 끔찍함(ужасное)을 느낀다. 그리고 잠시 뒤 홀로 남은 돌리는 다시 ‘우리는 영원히 남’이라고 독

* 이 논문은 2005년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-079-AM0057).

** 경북대학교 노어노문학과 교수.

백하고는 그 ‘무시무시한 단어(страшное для неё слово)’에 전율하며, ‘나는 얼마나 그를 사랑하고 있는가.’라며 후회한다.¹⁾

바흐친(М. Бахтин)은 도스토예프스키의 말에 대한 민감성을 주목하면서 그 유명한 ‘다성성(многоголосье)’, ‘폴리포니아(полифония)’라는 소설 개념을 제시했다. 그것은 이제 너무나도 잘 알려진 것이어서 따로 언급할 필요조차 느끼지 못한다. 그러나 톨스토이의 예와 같이, 작가들이 ‘말’에 대해 민감하다는 것은 꼭 도스토예프스키에게서만 관찰되는 것은 아니다. 어느 시대 어느 문학가든 ‘말’의 중요성, ‘말’의 물질성에 대한 예민한 직관적 감각을 — 의식적이든 무의식적이든 — 지니지 않은 문학가는 없다고 말해도 과언이 아닐 것이다. 그러나 19세기 문학가들은 대체로 말의 물질성 그 자체에 주목하고 있지는 않다. 그들이 말에 대해 주목하는 것은 무엇보다 먼저 그 말이 담아야 할 내용, 지시해야 할 본질을 보다 효율적으로 담아내기 위해서다. 그 누구보다 말에 민감하다고 바흐친에 의해 분석된 도스토예프스키조차 그 말의 다성성, 폴리포니아는 그 무엇보다 먼저 그 말에 담긴 이념, 혹은 의식이 문제였고, “이념적 수준에서 다층적인 시점들을 표현”²⁾하는 것이었다. 즉 대체로 19세기 문학에서 언어는 세계를 총체적으로 인식하고 그것을 형상화하는 수단이라는 점에 대한 근본적 회의와 문제의식은 그리 크지 않았다. 그들에게 ‘아’와 ‘어’는 그리 다르지 않았고 그것이 담고 있는(담고 있다고 여겨지는) 의식이나 관념의 차이가 아닌 말 그 자체의 차이는 본질적인 차이로 여겨지지 않았던 것이다. 오블론스키와 돌리의 갈등은 ‘말’로 인해 심화되지만 그 나뉠은 영원한 결과로 이어지지 않는다. ‘말’(형식) 이전에 존재하는 그들의 ‘마음’(본질)이 드디어는 말을 극복하고 그들을 화해시킨다. 그들의 어떤 말에도 불구하고 그들이 나아가야 할 서사의 방향은 이미 정해져 있었던 것이다. 또한 말 한 마디로 그들의 운명이 바뀌거나 서사의 방향이 새롭게 형성되는 것은 아니었다. 도스토예프스키의 라스폴리니꼬프가 어머니의 편지를 읽으면서 그 이면에 놓인 어머니의 진심을 이해하기 위해 애를 쓰는 모습(바흐친이 분석하여 보여주듯이)에서, 그리고 라스폴리니꼬프와 예심판사 뿌르피리와의 예민한 언어적 대립에서 그들의 언어 너머에는 그들의 언어를 좌우하는 보다 본질적인 진실의 존재가 전제되고 있다.³⁾ 그리하여 결국 라스폴리니꼬프의 운명을 가르는 ‘물

1) Л. Толстой(1984) *Собрание сочинений в 12 томах*. Т. 7, М.: Правда, с. 17.

2) 보리스 우스펜스키(1992) 『소설구성의 시학』. 김경수 역, 현대소설사, 35쪽.

질'은 결정적으로 그의 '말'이 아니라 말을 통해 드러난 라스폴리니코프의 이념적 본질, 혹은 그 주인공을 창조하는 작가의 이념이다.

그러나 20세기 문학에서 '말'은, 언어는 보다 본질적인 변화를 겪는다. 그것은 축구선수가 축구를 하다가 갑자기 운동장 밖으로 나와서 관중들과 이야기 하며 경기를 분석하는 듯한, 혹은 블라또노프(А. Платонов)의 주인공 보셰프가 공장에서 일을 하다가 공동의 속도를 맞추지 못하고 자꾸 사색(задумчивость)에 잠기다가 공장에서 내쫓기는 것⁴⁾과도 같은 상황변화다. 이제 언어는 서사의 매개물에 그치지 않고 직접 "서사의 대상이 되고, 서사의 주인공"⁵⁾이 된다. 이러한 과정은 19세기 공리주의적 문학관에 대응하는 미학적 자율 영역(автономия)의 성립과도 깊게 연관된다.⁶⁾ 문학과 미학 분야에서 말 '그 자체'에 대한 관심과 반성, 그리고 혁신의 모색이 문학과 미학의 자율 영역의 성장으로 이어졌던 것이다.

문학에서 언어의 본질과 기능이 이렇게 변화한 것은 소통적 상황의 변화와 깊게 관련되어 있다. 20세기 초 러시아 혁명과정은 단일한 사상이나 이데올로기를 관철시키는 과정이지만, 다른 한편 19세기에 비해 상대적으로 훨씬 깊은 사회적 갈등과 충돌을 노정시켰다.⁷⁾ 단일한 사상을 관철시키고자 하는 입장에서 언어는 매우 중요한 의미전달의 도구이다. 여기서 말은 전달해야 할 어떤 것의 그림자이지 말 자체가 실제로 인식되지는 않는다. 그러나 다양한 갈등과

3) М. Бахтин(1979) *Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд., М.: Советская Россия, сс. 71-72, 86-87.

4) А. Платонов(1989) *Чевенгур: роман и повести*. М.: Советский писатель, с. 367.

5) Н. В. Драгомирецкая(2003) "Проза 1920-1930-х годов: от эксперимента к классике. Слово как предмет и герой," *Теоретико-литературные итоги XX века*. Ю. Б. Борев и др.(ред.), М.: Наука, с. 222.

6) Александр Дмитриев(2004) "Эстетическая автономия и историческая детерминация: русская гуманитарная теория первой трети XX в. в свете проблематики секуляризации," *Русская теория 1920-1930-е годы* М. РГТУ, с. 14.

7) 나는 이 시기의 소설언어가 "모순적이고 역설적인 상황"에 처해 있다고 분석한 바 있다. 즉 혁명의 진실을 전달하기 위한 언어적 노력이 언어 자체에 대한 관심을 고조시키고 그것은 다양한 실험적 언어의 창조로 나아갔다는 점, 그리하여 실험적 언어는 오히려 혁명의 진실 전달이라는 과제 자체를 보다 난이하게 만들었다는 점을 지적했다(이강은(2007) 「소설언어의 가치적 일원성과 다원성(2)」, 『러시아어문학연구논집』. 26집, 한국러시아학회, 138쪽).

충돌 사이에 선 사람들은, 혹은 그것을 아프게 인식하는 문학가들은 마치 건너뛰기 힘든 양쪽 벼랑 끝에 선 사람들이 그 간극을 사이에 두고 마치 어둠 속에서 서로의 존재를 확인하기 위해 ‘말’을 하는 것처럼, ‘말’의 중요성에, ‘말 자체의 물질성’에 주목하거나 의지하지 않을 수 없었다. 벼랑 저 쪽의 존재는 ‘나’에게 말을 걸고, ‘나’는 응답한다. 이들 사이에는 변치 않는 마음을 침묵으로 표현하거나 우물거림으로 전달할 수 있는 공동의 무엇인가를 공유하고 있지 못하다⁸⁾. 이들이 서로 소통하기 위해서는 서로 건네는 말이 응답하고 짜여지면서 그들 사이의 간극을 잇는, 연약하지만 불가피한, 불안하지만 어찌면 유일하게 의지할 수 있는 실낱같은 거미줄이 짜여져야만 한다. 이제 말하는 법(문체), 말과 말 사이의 차이, 음성적 효과와 의미적 효과의 미세한 분별 등 말과 그 말의 조직으로서의 서사구조가 소통의 맥락에서 보다 중요하지 않을 수 없는 상황이다.

이러한 상황은 산문형식에도 본질적 변화를 초래하였고, 새로운 서사에 대한 모색을 추동하였다. 사회적 대립과 인간적 거리라는 벼랑의 간극을 이어주는 ‘말’의 거미줄(서사)을 만들기 위해 그 모양이나 속성 자체에 관심이 고조되는 것은 당연한 일이다. 이 ‘말의 거미줄’은 견고한 현실과 현실에 대한 확고부동한 인식에 기초한 저자(작가)의 영혼의 고백에서 흘러나오는 것(톨스토이와 도스토예프스키에게서와 같이)이 아니다. 그것은 건너기 어려운 ‘나’와 ‘너’ 사이에서 서로 응답하며 짜여지는 무늬와도 같은 것이다. 이런 거미줄과 무늬에서는 존재로부터 추상되는 의미나 자기 자신만의 의미는 존재하지 않거나 무의미하다. 오직 서로에게 향하는 의미로서 상대적이며, 다른 의미와 함께만이 의미를 형성하는 복수성을 가지고 있을 뿐이다. 그곳은 서로 만나는 사건(событие)과 장소(место)일 뿐이지 인물의 진정성이나 열정, 고뇌 등과 같은 주체적 성격이 드러나는 헤겔적 공간이 아니다. 이런 상황에서 전통적인 소설 구조 속의 소통요소들의 기능과 관계 등은 본질적으로 의문에 처해지고

8) 박현섭(2004)('체호프 드라마투르기의 현재적 의미', 『러시아연구』, 제14권 제2호, 서울대학교러시아연구소)은 주인공들 간의 소통 단절을 넘어서는 이런 우물거림과 소리 등에 대해 흥미로운 연구를 보여준다. 그러나 체홉의 극작법이 보여주는 “행동과 사고와 연결이 끊어져 버린 말들 사이로 침묵이 끼어”드는 모습, 그리고 “그 침묵의 자리를 이제 인간의 말이 아닌 다른 소리들이 채우기 시작”(114쪽)하는 모습에서 그 침묵은 여전히 공동의 현실 속에서, 즉 벼랑으로 갈라선 존재들이 아니라 벼랑 이쪽 편에 있는 존재들 사이의 침묵이다. 도스토예프스키 주인공들의 우물거림 역시 마찬가지다. 그들은 여전히 그것으로 서로 소통하고 있는 것이다.

새로운 서사문법에 대한 모색으로 수렴된다.⁹⁾

현대 철학의 용어로 정리하자면, 이러한 언어적 상황변화는 자기동일성으로서의 주체를 넘어(해체하여) 타자와의 관계 속에서, 사이 속에서 주체를, 혹은 사이주체를 모색하는 과정이다. 후설의 '상호주관성'에서의 소통적 주체의 모색, 레비나스나 블랑쇼의 타자의 현전에 대한 주목, 혹은 바흐핀의 대화론, 하버마스의 생활세계 공론장에서의 의사소통체계에 대한 분석 등은 이런 논리적 맥락에 부응한다. 그리고 물론 구조주의와 탈구조주의적 관점, 상부구조의 상대적 자율성에 기초한 알튀세의 이데올로기론 역시 이러한 역사적 상황 문맥과 결코 무관하지 않다. 이러한 철학적 문제의식이 모두 언어적 상황과 깊게 연관되고 있는 점은 무엇보다 현대적 소통상황의 특징을 분명하게 보여주고 있다. 그러나 이런 현대 철학의 이론화가 진전되기 이전에 이미 문학은 소통부재의 현대적 상황과 그 속에서 새로운 소통의 길을 모색하기 위해 새로운 서사를 문제 삼고 있었다.

이 논문은 이와 같은 소통적 상황의 변화 속에서 새로운 서사를 모색하는 1920년대 러시아 문학의 한 양상을 고리끼의 「어떤 소설」에 대한 분석을 통해 구체적으로 살펴보고자 한다. 이 작품의 소통주체들은 전통적인 소설 속에서의 경계를 넘어서고자 하는 주체들이며 이들의 「말」은 서로의 경계를 탐색하고 힐끗거리며 다른 주체와의 소통 속에서만 의미를 갖는다. 이들의 말의 의미를 최종적으로 관장하는 작가는 존재하지 않으며 작가 자신도 엄격하게 제한된 경계에서 그 경계를 넘고자 노력하는 존재일 뿐이다. 새로운 소통이 요구되는 현대적 상황 속에서 「어떤 소설」은 소통의 주체로서 작가의 경계에 대한 문제적 인식, 그리고 주인공과 작가의 거리와 경계, 작품 세계와 독자의 수용 등과 같은 문제들을 날카롭고도 극적으로 제기하고 있는 것이다. 우리는 이 작품에서 작가와 주인공, 독자라는 서사적 소통의 모델에 현대적 문제의식

9) 콜롭코프가 표현주의와 리얼리즘의 대립으로 고찰한 바의 20년대 서사문법의 변화와 동력은 따라서 언어와 언어에 대한 태도의 변화, 그리고 그에 따른 소통양상의 변화가 보충되어야 더욱 설득력 있게 들릴 것이다(M. 콜롭코프(2006) 『러시아 현대문학: 분열 이후의 새로운 모색』, 이규환 외 역, 도서출판 역락; M. 콜롭코프(2003) 『러시아 현대문학과 잃어버린 대안』, 서상범 역, PUFs). 또는 벨라야가 20년대 문체적 연구의 동력을 '묘사적인 사상(живописующая мысль)'과 '탐구적인 사상(истолковывающая мысль)'으로 대별하는 것(Г. А. Белая(1977) *Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х годов*, М.: Наука, с. 3)에서도 역시 소통적 상황의 변화와 그 문체적 대응이라는 시각이 보완될 필요가 있을 것이다.

의 일단을 살펴볼 수 있을 것이다. 이 연구는 이런 점에서 그동안 별다른 주목을 받지 못했던 작품에 주목하는 작품론이자 현대의 새로운 소통상황의 문제에 조응하는 예술텍스트 구조의 변화에 대한 하나의 실례 분석이다.

2. 주체와 경계

막심 고리끼(Максим Горький)의 「어떤 소설(Рассказ об одном романе)」은 보기 드문 형식과 내용을 담고 있다.¹⁰⁾ 이 작품 이전에 고리끼가 글쓰기 행위와 글 쓰는 자로서의 작가 자신, 그리고 씌어진 글을 읽는 독자에 대한 성찰적 문제의식을 보여준 작품은 거의 없었다. 대체로 그는 자신의 체험과 느낌, 의지와 판단, 현실의 역사적 진실을 글로 구성하여 독자에게 전달할 수 있다는 사실 자체에 대해 의심이나 회의를 가지고 있지 않았다고 말할 수 있다. 물론 그렇다고 해서 작품이 고리끼에게 항상 자신의 분신이 되었다는 것은 아니다. 자신의 이념적 분신을 창조하고자 하는 가장 열정적인 작품에서조차 고리끼는 자신의 이념과 예술성의 차이를 드러내고 있다.¹¹⁾ 하지만 사상가로서의 고리끼와 예술가로서의 고리끼의 차이와 갈등, 그 자체에 대한 숙고를 본격적으로 대상화한 경우는 이 작품에서 처음이며 따라서 이 작품은 고리끼 문학의 발전의 새로운 국면을 알리는 것이라고 말할 수 있다. 이 작품이 실려 있는 『1922-1924년 단편들』의 다른 작품들과 마찬가지로 이 작품은 1917년 혁명 이후의 고리끼의 작가 정신과 이후 후기 문학의 전개 양상에 중요한 시학적 이정표인 셈이다.

이 작품을 처음 발표할 때 고리끼는 “바실리이 시조프(Василий Сизов)”라는 이름으로 서명했다고 한다.(612)¹²⁾ 알다시피 고리끼의 본명은 알렉세이 막시

10) 나는 「고리끼의 『1922-1924년 단편들』에 나타난 존재와 의식의 미완결성의 시학 연구」(1999, 『러시아어문학연구논집』, 제5집, 한국러시아문학회)에서 이 작품집의 특징에 대해 논한 바 있다. 이 작품집의 의의와 전체적인 평가에 대해서는 이 논문에서 서술되어 있기 때문에 생략한다.

11) 이강은(1999b) 「막심 고리끼의 『어머니』에 나타난 이념과 삶의 결합과 차이의 시학」, 『현대의 문제작』. 문예미학5, 문예미학회 참조. 이 논문은 철의 혁명가로서 주인공 파벨의 의식과 삶에서 철저한 이념과 삶이 야기하는 차이를 밝히고 있다.

12) М. Горький(1973) *Полное собрание сочинений в 25 томах*. Т. 17, М.: Наука. 이 책에

모비치 빼쉬꼬프(Алексей Максимович Пешков)이다. 그는 처녀작 마까르 추드라를 발표할 때 ‘매우 고통스러운, 쓰라린’ 등의 의미를 지니는 ‘막심 고리끼’라는 필명을 사용하였다. 그 후 이 이름은 그의 삶과 창작 생활과 19세기 말 20세기 초 러시아 사회의 역사를 표현하는 일종의 시대적 상징처럼 들리게 되었다. 그런 고리끼가 왜 이 단편에 새삼스럽게 또 다른 새로운 필명으로 서명하고 싶었던 것일까. 이제 더 이상 러시아는 ‘고통스럽지’ 않다는 것일까. 아니면 ‘고리끼’라는 이름이 담고 있는 의미의 중압으로부터, 즉 이제까지 자신을 표현해왔던 ‘고리끼’라는 이데올로기적 지시로부터 벗어나고 싶었던 것이었을까. ‘자신의 내면에 자라난 무성한 수염을 깎고 새로운 형식과 새로운 어조를 모색하려는’ 『1922-1924년 단편들』의 창작동기와 새로운 필명의 욕구는 작가의 어떤 내밀한 갈망과 깊은 연관을 지닌 것인가.

2.1. 작가의 경계, 그 안과 밖

예술텍스트에 구현되는 소통의 구조를 살펴보기 위해서는 무엇보다 먼저 발신자로서의 작가가 작품에 구현되는 양상에 주목할 필요가 있다. 작가는 그 어떤 경우에도 결코 ‘죽지’ 않으며 때로는 직접적으로, 때로는 간접적으로 자신을 실현하기 위해 노력한다. 그러나 작품에 구현된 작가를 판단하는 것은 그리 간단한 일은 아니다. 특히 「어떤 소설」에서 작가 고리끼는 이전의 어떤 작품에서 보다 매우 복합적으로 자신을 구현하고 있다.

우선 작품 전체를 구상하고 쓰는 초월적 작가 고리끼가 존재한다. 이 형상은 직접 작품 속 서사에 등장하지는 않지만 작품이 그 어떤 모습으로 씌어진다고 해도 결국 그 모든 것의 최종적인 조정자로서의 작가다. 자연인으로서의 작가는 「어떤 소설」, 바로 ‘이’ 작품을 쓰는 동안 자기 자신과 일정한 거리를 지닌 제2의 자아, 즉 ‘내포작가’로서의 형상을 긴장되게 형성한다. 이 부분에 대해서는 뒤에서 다시 살펴볼 것이다.

작가와 더불어 창작이 시작되면서, 즉 작품 세계가 전개되면서 무엇보다 먼저 우리에게 가시적으로 나타나는 주체는 서술을 이끌어가는 ‘작가-화자’이다. 이 화자는 등장인물인 한 ‘여인’을 도입하면서 그녀의 상황과 그녀의 생김새, 속마음까지 설명하고 이런 ‘여인’의 속성을 일반화하고 그 일반적 운명을 다

소 냉소적으로 묘사한다. 이 자체는 전형적인 전지적 서술의 한 형식인 셈이다. 그러나 그는 곧바로 작품을 쓰는 자신의 존재를 스스로 노출시킨다.

이 소설의 여주인공도 그렇게 별로 유쾌하지 않은 여자들 중 하나다. 내가 이렇게 말하듯 이야기하는 것(рассказываю)은 내가 마음먹은 만큼 소설을 잘 쓸 수 있는(написать) 능력이 부족해서다.(341)(강조 - 필자)

화자는 자신이 소설을 쓰는 능력이 부족해서 ‘말하듯 이야기’한다면 이 이야기하는 작가-화자로서의 ‘나’를 노출시킨다. 이러한 노출은 작품의 끝부분에서 “이 여인의 남편은 나도 알지 못한다.”라거나 “이 이야기를 서정적인 음조의 풍경묘사로 끝맺어야 할지도 모르겠다. 하지만 그렇게 하고 싶지는 않다.”(365)라는 식으로 반복된다.

아마도 다른 노출이 없이 이런 정도의 형식적 장치로서만 작가가 노출되고 있다면 그것은 19세기 초반 낭만주의 서술 형태를 모방한, 특별한 의미 없는 변형이라고 보아도 무방할 것이다.¹³⁾ 그러나 이 작품에서 화자 ‘나’의 노출은 보다 본격적인 서정적 일탈을 위한 예비 장치다. 등장인물들 간에 소설의 작가와 독자의 관계에 대한 논의가 진행되는 과정에 작가-화자는 직접 보다 본질적인 자신의 목소리를 끼워 넣는다.

나는 삼십년 동안 작가 생활을 해오며 명민한 독자란 끔찍하게 건전한 생각을 가진 사람임을 알고 있다. 그래서 그 명민한 독자는 힘들고 고통스럽기조차 한 자신의 삶의 범속한 무의미함을 자기 자신에게 감출 수 있는 완고함과 강직함을 가지고 있다. 그래서 독자에 대한 나의 존경심은 더욱 더 높아만 가는 것이다.

독자가 자신에게는 불편한, 하지만 그에 의해 창조된 현실에 대해 그렇게 경건하게 대하는 것을 보면 나는 진심으로 안도한다. (...) 내가 독자를 존경해마지 않는 또 하나의 이유는 그가 무한히 폭이 넓고 인내심 많은 나의 재료이며, 상상력으로 그의 진짜 모습보다 더 재미있고 더 똑똑하고 더 훌륭하게 만들어줄 때 아무런 저항을 하지 않는다는 점 때문이다. 나는 이런 일탈이 대단히 부적절하다는 것을 알고 있지만 갑자기 독자에게 아주 진심어린 찬사를 보

13) 19세기 초 낭만주의 문학에 유행했던 작가 드러내기는 작가의 정체성을 확보하기 위한 노력, 그리고 보다 전지적인 작가의 시야를 개발하는 과정과 연관된다(이강은 (2004) 「러시아 장편소설의 형식적 불안정과 화자」, 『러시아어문학연구논집』 16집, 한국러시아문학회). 그러나 20세기의 실험적 작가 드러내기는 오히려 작가를 대상 화시키고자 하는 노력이라는 점에서 전혀 반대의 기능을 수행한다고 말할 수 있다.

내고 싶은 서정적인 바람이 우리나라에서 어쩔 수 없었다. 사람에게 대한 칭송이란 어느 때나 어느 곳에서나 다 좋은 것 아니겠는가.

그럼 다 씌어지지 않은 소설에 대한 이야기를 계속하자.(355)

여기서 화자의 형상은 자연인으로서의 실재의 작가와 유관한(“삼십년 동안 작가 생활을 해오며”) 요소를 지니고 있다. 그러나 ‘명민한 독자’에 대해 ‘존경심’을 표한다고 ‘서정적 일탈’을 시도하며 진부한 독자들에게 대해 불만이라는(“진심어린 찬사를 보내고 싶은 서정적인 바람”) 냉소와 조롱을 던지는 ‘나-작가’를 자연인 고리끼와 동일화하기는 쉽지 않다. 알다시피 독자에 대한 냉소와 조롱의 태도는 엄격하고 진지한 리얼리스트로서의 고리끼의 모습에 씌어 올리는 것은 아니기 때문이다. 물론 이것은 단정지을 수 있는 것은 아니다. ‘나-작가’는 엄격하게 제한된 의미로 작가-고리끼의 한 면모를 구현하고 있는 것임을 전적으로 부정할 수도 없기 때문이다. 여기서 분명하게 경계를 구분하기 어려운 ‘자연인 작가-내포작가-화자’ 사이의 깊은 상호소통의 맥락이 작동하고 있다. 창작과정과 창작방법, 비평가들에 대한 한 발 더 나아간 일탈은 이런 소통의 맥락이 보다 강하게 작동하고 있음을 잘 보여준다.

물론 여인은 손으로 눈을 비볐다. 이런 경우 사람들은 항상 이런 동작을 하지 않는가. 나는 이런 경우에 이와 같은 동작 묘사를 빼놓는 작가를 본 적이 없다. 거의 그치지 않고 들려오는 개짖는 소리만 없었다면 사방은 너무나 고요했다. 한 밤을 알리는 벽시계 소리나 빼꾸기시계가 두 번 울었다고 해야 할지 모르겠지만 나는 없던 걸 독자에게 말하고 싶지는 않다. 내가 엄격한 리얼리스트라는 건 잘 알려진 사실이다. 내 이야기들이 준엄하면서 투박한 진실을 담고 있다는 것은 저명한 비평가들이 다 인정하는 바다. (...) 내 개인적인 생각으로는 내 단점들이 일관되게 끊임없이 발전되고, 그 과정에서 나는 이제 곧 완전한 완성에 도달하리라고 확신하고 있다. 그러나 그건 미래의 일이고 아직은 내 앞에 ‘이 이야기를 어떻게 끝내야 하는가.’라는 문제가 남아있다.(360-361)

화자는 진부한 표현을 일삼는 작가와 자신을 구별하고자 한다. 그리고 엄격한 리얼리스트로서 자신의 노력을 제대로 평가하지 못하는 비평가들에게도 조롱의 화살을 날린다. 또한 자신은 ‘투박한 진실’을 가지고 있지만, ‘저명한 비평가’들이 말하듯, ‘단점’을 가지고 있고(물론, 미숙한 비평가들이 의미 없이 자신을 비판하는 점에 대해서는 비웃음을 던진다), 여전히 발전하고 있고 완성되어 가는 작가일 뿐이라고 말한다.

이 뒤에 화자는 자신이 아주 어렸을 때 지었다는 평범한 시 한 편을 소개하고 비평가들을 위해 친절하게, 이 시가 빅토르 위고의 글에서 빌려온 것이라고 주요 시어가 의미하는 바를 직접 설명해줌으로써 비평가에 대한 냉소를 드러낸다. 이제 그는 작품의 창작과정을 드러낼 뿐만 아니라 창작과정에서의 의도, 방법 등에 대해서까지 스스로를 아이러니하게 드러낸다. ‘직유법’을 쓰고 싶은 대목이 있지만 직유법을 쓰면 셋길로 빠지게 될까 모르기 때문에 직유법을 쓰지 않겠다, 직유법은 때로는 유익하지만 때로는 매우 모욕적이라는 등등.(381)

이런 모습에서 화자는 고리끼의 작가로서의 체험과 상당히 깊게 연관된 상태로 작품에 들어온다. 물론 작가 고리끼의 이념과 가치적 태도가 전면적으로 부각되는 것은 아니지만 서술 형식에의 단순한 개입 수준을 넘어 작품 전개 과정에서 일정한 의미적 개입을 시도한다는 점에서 이것은 작가 고리끼의 형상이 중첩되고 있는 분명한 장면이라고 보지 않을 수 없다. 작가 고리끼는 실제의 체험과 가치적 판단을 가지고 ‘화자-나’의 세계에 자신의 입김을 불어넣고 있는 것이다. ‘내포작가’나 ‘화자’, ‘주인공’ 등과 같은 서술 장치들 사이로 직접 생경하게 드러나는 작가 고리끼의 면모는 어쩌면 자신이 창조한 자연세계에 갑자기 그 모습을 드러낸 창조자의 입장과 같다. 작가 고리끼가 그 경계를 넘어 작품의 내용으로, 주인공에게로, 혹은 비평가와 독자에게로 눈길을 주면서 말을 걸고 있는 셈이다. 그러나 고리끼는 작품 속에서 자신의 경계를 엄격하게 제한하고 있다. 즉 그는 무한한 작가 권력을 지닌 전지적 존재라기보다, 대상화된, 일정한 한계와 경계를 지닌 작가로 ‘화자’의 입을 통해서만 부분적으로 드러난다.

이 정도의 서정적 일탈 속에 나타난 것을 통해 실제 작가의 온전한 세계관과 가치관을 담고 있는 것으로 볼 수는 없다. 실제 작가의 보다 전면적인 모습은 또 다른 형태의 작가 형상을 고려할 때 조금 더 분명해진다. 작품 속 등장인물로서의 작가라는 직업적 속성의 한 단면을 드러내는 것은 작가 포민의 형상이다.

포민은 ‘여인’을 쫓아다니며 구애하는 소설작가다. 포민의 모습을 독자가 직접 접할 수는 없다. 그는 간접적으로, 여인의 회상 속에서, 그리고 빠벨의 이야기 속에서, 그리고 작품 말미의 편지에서 우리에게 드러난다.

여인은 자신을 사랑한다면 쫓아다니는 포민이 대체 어떤 사람인지 그 성격을 잘 파악할 수가 없었다. 그는 마치 “끝없이 쉬지 않고 공연되는 무대”(342) 같은 인물이었다. 하지만 동시에 포민이라는 사람은 존재하지 않고

“수없는 남자와 여자, 노인네와 아이들, 농민, 관료 등의 집합”(343)인 것만 같았다. 그는 수없이 다양한 인물로 변화하며 다양한 목소리로 말을 했다. 이 집합 속에서 진짜 포민이 누구인지 그녀는 알 수가 없었다. 그녀는 포민이 아무리 다양한 모습으로 자신을 바꾸어가도 결국 그에게는 영혼이 없으며 그는 “사람이 아니라 움직이는 무대”(343)로서 감독과 배우가 한 몸에 모두 구현된 그런 사람이라고 결론 내린다.

이 사람은 본질적으로 존재하지 않는다. 육체적으로는 존재하지만 포민의 영혼이라고 부를 수 있는, 나름의 색으로 아무리 알록달록하게 무지개처럼 치장되어 있다하더라도 그의 영혼이라고 부를 수 있는 그런 근본적인 것이, 영혼이 이 사람에게는 없다고 그녀는 생각했다. 그렇다면 이건 사람이 아니라 움직이는 극장이다, 감독과 모든 배우들이 한 사람에게 체현되어 있는 그런 극장. 아주 재미있지만 미덥지 못한, 견실하지 못한.(343)

작가 포민에 대한 ‘여인’의 판단에는 ‘여인’의 주관적인 판단과 더불어 ‘작가’라는 직업에 대한 객관적 묘사가 함께 투영되어 있다. 따라서 여인의 ‘판단’과 ‘생각’을 우리는 다 믿을 수 없다. 작가란, 근본적으로 자신의 삶을 살아가기보다 세상의 다양한 사람들을 작품에 창조하며 그 속에서 살아가는 사람이다. 그러나 그녀가 생각하듯이 ‘영혼’이 없는 존재는 아니다. 그 ‘영혼’은 그가 창조한 ‘사람들 사이에’ 존재하기 때문이다. 물론 이런 평가는 작중의 특정 인물 포민에 대한 ‘여인’의 평가지만 작가라는 직업의 애환에 대한 작가 고리끼의 간접적 평가와 결코 무관하지 않다.

작가 포민의 형상은 자신이 쓰다만 소설의 주인공 빠벨의 말을 통해서도 드러난다.

포민은 나를 만들어놓고 내 존재를 잊어버린 겁니다. 하느님도 사람들에게 그랬다고 들었어요. 하지만 하느님은 그래야만 했던 확실한 동기가 있었지요 (….) 하지만 포민은, 내가 아는 한, 평범하고 오만불손한 사람입니다. 사람을 가지고 하는 장기판에서 어설피게 신을 모방하려고 하는... 내 생각에 분명 이 포민이란 사람은 미쳤어요! 자기 혼자 있을 때 이 사람이 어떻게 행동하는지 보면 다 알 겁니다! 방에다 자기 상상의 산물을 가득 채워놓고 그 말도 안 되는 망상들, 그 사람 자체가 그렇지요. 그것들에 빼곡히 둘러싸인 채 말이죠, 뭘 어떻게 할지 몰라 하고 있답니다. 터무니없는 사람이죠! (….) 포민은 분명히 잘 알고 있을 겁니다. 자기 자신이나 그 비슷한 ‘예술한다’는 사람들이 인생을 자기들이 고안해낸 것들로 가득 채워 혼란하고 복잡하게 만들어버리고 있다는 걸

요. 그런데 결국 그따위 고안물들이 대체 뭐란 말입니까? 실제 현실의 사람들과 사실들은 언어의 마술사들의 주관적 기호와 취향에 따라 왜곡되어 버리지요. 게다가 그들 모두는 자신이 진짜 실재하는 사람들의 재미를 위해 만들어진 누군가의 고안물이면서도, 그들은 그걸 몰라요, 모른다 말입니다!(353)

작가 포민은 자신이 만들어낸 미완의(несовершенный 혹은 незаконченный) 주인공 빠벨에 의해 ‘미친 사람’으로, ‘평범하고 오만불손하며 어설피게 신을 모방하려는’ 사람으로 파악된다. 물론 우리는 여인의 말과 마찬가지로 이 빠벨의 말을 끝이끝대로 받아들일 수는 없다. 그러나 이것은 고리끼나 포민을 (작가, 혹은 ‘예술한다’는 사람들을) 그들의 내적 관점에서가 아니라 그 바깥의 인물, 빠벨로부터, 즉 경계의 바깥에서 규정하는 관점이다. 그것은 앞서 작가가 고리끼의 개입에 의한 서정적 일탈에서 말해지는 작가 내부의 관점과 대비된다. 작가-고리끼는 이처럼 이 작품에서 다양한 경계를 형성하며 그 경계에서 만나는 타자와의 접촉을 통해 자신을 구현하고 있다.

결국 이런 대비는 작가가 더 이상 초월자로서 전능한 힘을 가진 자로 상정되지 않는다는 점을 말한다. 소설을 쓰면서도 어떻게 이야기를 전개할 것인가 망설이며, 자신의 망설임을 드러내며 상대화되는 작가, 혹은 제대로 소설을 끝낼 수 없는 작가, 자신이 창조한 인물로부터 강력한 비판에 처해지며 조롱받는 작가, 이제 이런 작가는 초월자로서의 전능함을 가진 자가 아니라, 작품의 다른 인물들과 더불어, 함께 대화를 나눌 수 있을 뿐인 작가다. 그에게 정체성이 있다면 그것은 자기 동일성으로서의 분명한 경계를 가진 정체성이 아니라 공유된 정체성¹⁴⁾일 것이고 타자와의 경계에 섰을 때, 그리고 만남이 이루어졌을 때 성립되는 연접(зияние)으로서의 정체성, 여백으로서의 정체성일 것이다. 이런 작가에게 자신의 작품은 자신의 사상과 가치를 불어넣는 독점과 강제의 장소가 아니라 자신이 창조한 타자들과 만나는, 혹은 그들을 엿보는, 혹은 그들을 비판하고 그 자신도 비판받는 만남과 사건의 장소다.

2.2. 등장인물의 미완결성과 타자성

작품의 등장인물이 작가의 이념을 실현하는 단순한 매개물이 아니라 독립적인 이념과 가치를 실현하고 있다는 것은 이미 새로운 주장은 아니다. 바흐

14) 폴 리쾨르(1997) 「서술적 정체성」, 주네트 외, 『현대 서술이론의 흐름』, 숲, 52쪽.

편의 주장대로 등장인물들에 대해 작가의 최종적인 말은 유보되고 따라서 모든 인물들은 미완결적이고 경계에 서 있다. 현대의 많은 서사이론들도 바흐편의 주장을 뒷받침하거나 거기에 기초하여 작품의 양가성, 복수성 등의 개념을 통해 텍스트의 열린 개방성을 강조하고 있다. 그러나 그렇게 작품의 인물이 독립하여 존재하는 모습을 「어떤 소설」만큼 극적으로 보여주는 작품은 드물 것이다.

주인공 빠벨은 작가 포민이 쓰다만 소설의 주인공이었다. 그는 공원 벤치에 앉혀진 상태에서 더 이상 썩어지지 못한 채 이 년 동안 방치되었다. 작가 포민은 그를 더 이상 완성시키지 못했던 것이다. 빠벨은 여름옷을 입은 채 비가 오나 눈이 오나 그대로 공원에서 지내야 했다.

게다가 나는 완결된 인물도 아닙니다. 나는 좀 우스운 상황에 처해 있어요. 생각해 보세요. 나는 공원 가로수 길 벤치에 이 년 동안이나 앉아 있었습시다. 이 년이냐요! 너무나 끔찍하고 말이 안 되는 일 아닌가요? 낮이나 밤이나 아침이 밝아오거나 석양이 지거나 먼지가 일거나 가리지 않고 여름의 폭염 아래, 가을 비를 맞기도 하고, 겨울의 눈과 눈보라 속에서... 그래요, 난 계속해서 그대로 앉아서 기다린 겁니다.(349)

그렇게 꼼짝없이 공원에 앉아있는 동안 그는 진짜 사람들의 모습을 수없이 관찰할 수 있었다. 하지만 그의 관찰에 따르면 실제 현실의 사람들은 작품 속 인물들에 비해 훨씬 따분하고 답답하다. 오히려 작가에 의해 고안된 자신과 같은 작품 속 인물들이 훨씬 더 인간적이고 흥미롭다.

진짜 사람들이 얼마나 따분하고 멍청하고 답답하게 사는지 말입니다. 어떤 점에서는 고안되어진 우리가 그들보다 더 재밌지요! 우리는 정신적으로 항상 훨씬 더 엄청나게 집중화된 사람들이지요. 우리들 속에는 시나 노래나 낭만주의가 더 많이 들어있지 않습니까.(349)

빠벨은 이에 따라 현실 자체보다 작품의 세계가 더욱 현실적이고 실제에 가깝다는 결론을 내린다.

이 년 동안 아무 일도 하지 않고 전혀 움직이지도 않고, 포민이 나를 완성해서 어떤 일 속으로, 생활 속으로, 사람들의 재미를 위해서 내보내주기만을 고대하면서 나는 밀도가 아주 높아졌어요. 더 강해진 거죠. 그래서 이제 나도 구조상으로는 말이죠, 실제 존재에 아주 가까워졌어요. 난 거의 살아있는 사람이

나 다름없어요. 정말로...(349)

결국, 나는 거의 진짜가 된 것 같아요. 포민이 개인적인 두려움 때문에, 예, 말하자면 그의 힘으로는 끝낼 수 없었던 소설을 이제 제가 스스로 직접 이어 갈 만하게 된 겁니다. 난 더 이상 아무 것도 하지 않고 기다리기만 하는 것 싫어요 (….) 포민은 나를 만들어놓고 내 존재를 잊어버린 겁니다.(352)

그의 존재의 비극은 그가 ‘포민이 원하는 그때까지만 존재하는 것’에 있다. 하지만 이제 그는 포민이라는 작가로부터 독립해서 ‘존재’(349)하고자 한다. 미완결 상태의 주인공이 작가로부터 부여된 자신의 한계를 벗어나 스스로를 완성 시키고자 소설 밖으로 ‘걸어’ 나온다(이 기발한 착상!). 그리고 자신이 창조되었던 소설 세계에서 만나도록 예정된 여인을 만나 자신의 운명을 인식하고 그것을 스스로 완성해나가기 위해 공원에서 여인을 기다린다. 그러나 그가 만난 ‘여인’은 포민이라는 작가가 미완성 소설을 낭송해주었던 바로 그 여자로서 ‘실제 현실의 진짜 사람’이다. 물론 ‘실제 현실의 진짜 사람’이라는 것은 파벨에게 그런 것이고 독자인 우리에게도 역시 소설의 등장인물일 뿐이다.

스스로를 완성시키겠다고 나선 미완성 소설의 주인공 파벨은 그러나 자신의 정체성을 자기 의지만으로는 확립할 수 없다. 무엇보다 자신의 경계를 형성해 줄 외부로서의 작가의 의도를 알 수가 없기 때문이다. 그리하여 그는 작가 포민의 의식 속으로 파고들고자 한다. 자신의 존재의 정체성을 알기 위해, 자신의 경계를 알기 위해 끝없이 작가 포민을 향해 불만을 터뜨리고 또 그의 정신에 깊은 관심을 기울인다.

파벨은 작가와 분명한 경계를 형성하면서 동시에 그 경계를 넘어서기를 갈망한다. 자기를 창조하다가 중단한 작가에게 불만을 터뜨리면서 작품 바깥으로 나와 스스로를 완성하겠다고 선언하는 것이다. 그러나 스스로를 완성하기 위해 그는 어떻게 해서든 자신에게 부여된 운명을, 작가의 의도를 파악해야만 한다.

포민은 나에게 심리적인 것을 채워 넣었지요. 그래서 내가 생명을 받아 이렇게 존재하고 있는 거죠. 그러나 그 때문에 나는 내 안에 이미 있는 것과는 다른 잉여의 자질과 생각들이 바깥에서 나에게 들어와 있다는 것을 알고 있습니다. 그것이 나를 더욱 기형화시킨다는 것을 알면서도 그 순간 삶에 대한 내 의지가 없기 때문에 나는 그걸 밀쳐낼 수가 없습니다. 포민은 아주 뻑뻑하면서도 활발하게 움직이는 자신의 심리적 투사물들 속에, 마치 구름에 휩싸인 듯 둘러싸여 있습니다. 그건 나를 파괴해버릴 수도 있는 것이어서 나는 거기에 파고들

어 포민의 의식까지 침투해 들어가 보려고 애를 쓰는 것이지요.(358)

피조물인 주인공이 거꾸로 작가의 의식으로 침투해 들어가려고 애쓴다는 말은 단순한 환상 장치가 아니라 작가와 등장인물의 경계를, 그 분명하고도 어쩔 수 없는 운명적 경계를 넘어서려는, 혹은 넘어서야 한다는 작가 고리끼의 설정임을 부인할 수 없다. 작가 고리끼가 내부적 시점으로(다소 조롱기 어린 시선으로, 그래서 보다 객관적인) 작가의 정체성에 접근하고 있다면 빠벨은 작가 바깥에서 작가를 비난하면서도 작가의 내부로 파고들기 위해 작가의 작품 바깥으로까지 나와야했던 것이다. 그러나 그는 피조물의 운명을 완전하게 벗어날 수 없다. 우리의 현재가 과거로부터, 역사로부터 완전히 자유로울 수 없듯이. 그는 자신을 완성시키기 위해서 무엇보다 먼저 자신이 누구인지를 정확하게 알아야 했다. 이 미완의 빠벨은 자신을 알고 자신을 실현하기 위해 자신의 경계에서 다시 작가를 불러내야만 했던 것이다. ‘바깥에서 주어진 것’같은 미소를 지으며 빠벨은 이렇게 말한다.

모릅니다, 정말. 난 내가 존재하고 있고 이름이 빠벨 불꼬프고, 머리는 금발이고 등등을 그저 한번에 알고 느꼈을 뿐이지요. 내가 나오는 소설이 실패하는 이유는 어쩌면 내가 생각이 너무 많고 분석적이며 특히 내 자신에게 너무 사로잡혀 있기 때문인지도 몰라요. 나머지 모든, 소위 외부세계라고 불리는 것은 나에게 그저 대상이거나 내 생각들의 원천이지요. 외부에 존재하는 모든 것은 나를 내 자신 속으로 밀어 넣고 내 안에서는 무언가가 바깥으로 떨어져 나가지요. 난 아주 불안하고 어수선한 삶을 구현해내기 위해 창조되었고, 틀림없이 나의 궁극적인 목적은 혼란 속에서 내 자신을 찾아내, 뭔가 총체적인 것으로, 비밀의 심연으로 쉽게 파고들 수 있는 날카로운 것으로 모아내는 겁니다. 이제 나는 포민이 나를 만들기 이전에도 내가 존재하고 있었던 것처럼 여겨져요, 흠어진 형태로, 마치 구름조각들처럼 말입니다. 그런 것들은 지금 당신 앞에 서있는 이 불확실한 몸에도 다 결합되어 있지는 않지요. 내 목적을 지시하는 어떤 생각이나 감정이나 바람으로도 묶여지지 않는 그런 것들이지요.(355-356)

빠벨은 포민에 대한 깊은 관심과 비판적 사고 끝에 작가 포민의 뜻을 전혀 알 수 없다는 점에서 오히려 주인공에게 무엇이 주어졌는지 알 수 없게 만드는 것이 바로 작가의 뜻이라고 판단한다. 즉 다시 말하면 창조된 주인공과 창조된 세계에 대해 아무런 태도도 취하지 않으려는 것이 바로 작가의 창작 의도였다는 것이다. 그렇다면 작가 포민은 마치 하나의 길과도 같은 존재, ‘그

길을 따라 끝없이 수많은 사람들이 돌아다니고 서로 부정하는 다양한 생각들이 흘러 다니는 그런 길'과도 같은 존재다.

이제 난 나를 창조한 포민에게서 내게 무엇이 주어졌는지, 그리고 그에 의해 창조되어 나와 연루된 다른 등장인물들로부터는 또 무엇이 내게 주어지는 건지 알 수 없습니다. 난 소설의 주인공이지만 소설 전체에 대해 아무런 태도도 취하지 않는 것이 포민의 의도라고 생각합니다. 이미 말했듯이 포민은 하나의 작은 정신병원이거나, 아니면, 예, 좋아요, 길과 같다고나 할까요. 그 길을 따라 끊임없이 수많은 사람들이 돌아다니고 서로서로를 부정하는 다양한 생각들이 흘러 다니지요. 나는 조물주가 모든 걸 창조할 수 있는 능력이 있는데 자기가 뭘 원하지도 모르면서 그렇게 수많은 기형적이고 잉여적인 것들을 창조했다고 생각하지 않습니다. 이런 생각은 포민의 아포리즘이지, 내게는 전혀 불필요한 거예요. 이렇게 전혀 쓸모없는 아포리즘들이 내 속에는 적지 않습니다. 아니, 어쩌면 나는 그런 쓸모없는 것들을 담아내도록 창조된 게 아닐까요? 나는 제일 중요한 걸 모르겠어요. 도대체 내가 좋은 사람이 되어야 하는 건지, 나쁜 사람이 되어야 하는 건지 말입니다.(358)

빠벨은 자신이 왜 그렇게 미완결로 창조되어야 하는지에 대해 분노한다. 극적 갈등이라든지, 독자의 재미를 위해서 그런 것 아니냐는 '여인의 대답'에 빠벨은 더더욱 분노를 표한다.

그거야말로 정말 잔인한 장난이라고 생각하지 않으세요? 아니 우리에게 수없이 불쾌한 일을 겪게 만들고, 서로 싸움질을 하게 만들고, 이런 제길... 죄송합니다. 그게 다 극적 갈등을 만들어내기 위해서라고 하고, 그것도 모자라 장난감 망가뜨리듯이 하면서 그 모든 게 그 독자라는, 따분해서 어쩔 줄 모르는 사람의 재미를 위해서 그런다는 겁니까? 다른 사람의 재미를 위해서 어떤 사람을 고통 받게 하다니요. 그건 너무 지나친 거 아닙니까? 어쩌면 이건 내 생각이 아니라 포민의 생각이겠지만 어쨌든 올바른 생각입니다! 포민은 사실은 꽤찮은 사람이지요. 그러나 그 사람은 자기 확신이 없어요. 하지만 내가 보기에는 바로 그게 꽤찮은 사람의 믿을 만한 특징이지요. 어떤 때 그 사람은 펜을 내던지고 자문하곤 한답니다. 왜 내가 이려고 있지?, 뭐 하러 쓰고 있는 거지? 그 자신은 고통을 싫어하지요. 생애적으로 거부감을 가지고 있어요. 하지만 유감스럽게도 작가들에게 불행을 빼놓고는 별 재료가 없어서...(359)

빠벨은 현실의 여자와 소통할 수 없는 존재적 경계에 서있다. 분명 그에게 이 여자는 독자의 한 사람이기도 하다. 그녀는 빠벨이 여러모로 거듭 확인해도 소설 속에서 자신과 만나기로 예정된 등장인물로서의 그 여자가 아니었다.

빠벨은 여인이 자신보다 부주의하게 창조된 인물이거나, 아니면 자신보다 완결된 형상으로 창조된 것은 아닌지 거듭 의심하지만 결국 이 여인의 분명한 정체성을 알아내지 못한다. 소설의 주인공이, 그것도 미완의 주인공이 어떻게 바깥 세계의 실제 인간을 알 수 있겠는가.

빠벨은 작가 포민과의 경계, 그리고 현실과의 경계를 넘어서려고 직접 소설 바깥으로 나서지만 결국 경계를 완전히 극복하지는 못한다. 다만 그 경계에서 부단히 애를 쓰고 있을 뿐이다. 결국 그는 화를 내며 그녀로부터 떠난다. 그는 어디로 가서 어떻게 자신의 운명을 찾아 자신을 완성할 수 있을 것인가. 분명한 것은 그의 내부에 이미 누군가 존재하고 있고, 앞으로도 그 누군가와 의 만남의 경계에서 완성을 지향할 뿐이라는 점 뿐이다. 빠벨의 이러한 존재성은 앞서 논한 바 있는 작가의 존재성과 마찬가지로 공유된 정체성, 연결, 공백의 개념으로 설명될 수 있을 것이다.

3. 경계에서의 소통을 향한 새로운 서사 구조

웨이 부스의 개념에 따라 이 작품의 복잡한 서술구조를 잠시 정리해보자. 실제 작가 막심 고리끼는 어찌 됐든 이 작품을 기획하고 집필하는 자로서 ‘내포작가’(제2의 자아)의 형상을 형성한다. 이 ‘내포작가’의 형상은 작품 전체의 슈제트와 구성, 작가 고리끼의 집필 상황 등을 두루 고려해서 판단해야 할 것으로 쉽게 확정하기는 힘들다. 그리고 작품에서 스스로 ‘나’라고 지칭하면서 ‘여인’에 대한 이야기를 우리에게 들려주며, 이야기 도중에 독백하듯이 자신의 견해를 드러내는 ‘극화된 화자(1)’가 있다. 이 ‘극화된 화자’는 ‘내포작가’나 실제 작가 고리끼로 동일시되거나 환원되지 않는다. 실제 작가를 연상시키는 요소를 가지고 있지만 여인에 대해 조롱하고, 냉담하게 이야기를 전달하고, 또 독자와 비평가에 대해 일정한 견해를 가진, 그러면서 자신의 글 쓰는 과정에 대해 언급하는 자는 나름대로 일정한 자기 형상을 지닌 ‘극화된 화자’다. 그러나 이 ‘극화된 화자(1)’은 자신이 우리에게 들려주는 ‘이야기’의 시공간에는 직접 참여하지 않는다. 이 화자가 들려주는 이야기는 ‘여인’의 시점에서 전개되는 또 하나의 소설이다. 이 ‘소설 속 소설’의 ‘극화된 화자(2)’는 바로 ‘여인’이다. 그러나 우리는 이 ‘극화된 화자(2)’의 시점에서 여인과 빠벨의 만남과 대

화를 보면서 앞서의 ‘극화된 화자(1)’의 존재를 의식하지 않을 수 없다. 따라서 ‘극화된 화자(1)’은 ‘극화된 화자(2)’가 전하는 이야기 속에서는 ‘극화되지 않은 화자’로 존재한다.¹⁵⁾ 이 작품의 화자는 ‘극화된 화자’에서 ‘극화되지 않은 화자’로 변신하기도 하고, 이야기 속에서 새로운 화자를 도입하기도 한다는 점에서 이중의 구조를 지니고 있는 셈이다.

그러나 ‘극화된 화자(2)’, 즉 여인은 ‘극화된 화자(1)’과 기능이 좀 다르다. 여인과 빠벨의 만남이라는 사건은 철저히 여인의 시각에서 제시된다. 이 사건에서 여인은 등장인물이자 일종의 화자라고 말할 수 있다. 특히 오직 생각하고 느끼는 내면까지 우리의 시야에 노출되는 인물은 오직 이 여인이라는 점에서 그녀는 ‘등장인물-화자’의 역할을 한다. 아마 이런 화자양상을 웨인 부스는 ‘특권’이나 ‘내부관찰’ 정도로 이해하려고 하겠지만, 이 화자의 일관된 기능을 제대로 설명하기 위해서는 슈탄첼의 ‘등장인물-화자’ 개념이 필요할 것이다.¹⁶⁾

그리 길지 않은 단편에서 왜 이렇게 복잡한 서술구조가 필요한가.

여기서 우리는 소통에 관련하여 두 측면에 주목할 필요가 있다. 하나는 텍스트 내에서 주체들 간의 소통방식이며 다른 하나는 소통모델로서의 텍스트 서술구조와 그 의미다.

빠벨과 여인은 서로 대화를 나누고 있지만 이들의 대화는 엇갈린다. 빠벨은 미완결 소설의 주인공으로서 작가 포민에 의해 외부적으로 형성된 인물이며 그 내부에 타자로서의 작가 포민을 품고 있는 존재다. 여인은 작가 포민의 연모의 대상이며 포민의 소설에 대해 부분적으로 알고 있는 존재다. 그녀 역시 포민이라는 작가와 깊게 연관되어 있고 포민에 대해 무관심할 수 없다¹⁷⁾는 점에서 자신의 내부에 타자로서의 포민을 품고 있다. 이들 둘의 우연한 만남은 그래서 어떤 필연처럼 보이기도 한다. 포민이 소설을 계속해 써나갔다면 빠벨이 만나야 할 여인의 모델이 바로 그녀였을지도 모르기 때문이다. 그러나 현실적으로 ‘종이처럼 평면’이고 ‘그림자도 없으며’, ‘천처럼 흐르듯 바람에 흔

15) ‘내포작가’와 ‘극화된 화자’, ‘극화되지 않은 화자’ 등의 개념은 웨인 C. 부스(1999)의 『소설의 수사학』(최상규 역, 예림기획)을 관련 항목을 참조.

16) 이 ‘등장인물-화자’는 웨인 부스의 개념에서는 ‘특권’, ‘내부 관찰’ 등으로 이해될 수 있을 것이지만 웨인 부스는 일관된 개념으로 이해하고 있지는 않다. 이 개념은 슈탄첼에게서 보다 정확하게 가공되었다(F. 슈탄첼(1982) 『소설형식의 기본 유형』, 안삼환 역, 탐구당 참조).

17) 포민이 떠난 뒤 그녀는 포민이 누구인지를 파악하기 위해 깊은 생각에 잠긴다.

들리는' 존재인 빠벨과, 현실에서 자신의 다리를 살짝 들어올리며 빠벨이 진짜 남자인지 아닌지를 시험하려는 '여인'은 그 존재적 위치가 심연을 사이에 둔 양쪽 벼랑만큼이나 절대적으로 구별된다. 그래서 둘의 만남은 여인이 계속해서 자신이 환각에 빠진 것은 아닌지 걱정할 만큼 비현실적인 것이다. 결국 둘의 대화는 초점이 맞지 않고 계속 엇갈릴 수밖에 없다. 그러나 둘은 그러한 방식으로 소통행위에 참여하고 있다.¹⁸⁾ 이들은 엇갈리는 대화를 통해 서로에 대해 조금씩 받아들이고 있기 때문이다. 빠벨은 그녀의 현실성을 이해하고, 그녀는 '완결되지 않은 사람들의 다른 세계와 삶'도 '재미있을 것'이라며(356) 관심을 표한다. 심지어 본질적으로는 어찌면 그녀 자신이 미완의 인물이고 오히려 빠벨이 완결된 인물인지도 모른다. 빠벨은 분명하게 자신에 대해 알고 있고 자신을 완결시켜야 한다는 의지를 가지고 있지만, 사실 그녀는 도대체 삶에서 무엇을 어떻게 해야 하는지 전혀 알고 있지 못하기 때문이다. 이처럼 벼랑과도 같은 존재의 비대칭성 속에서 이들은 서로 비켜가는 대화를 통해 미세하나마 서로의 소통의 거미줄을 구축해가고 있는 것이다. 이 소통의 거미줄은 물론, 작가 고리끼나, 작가 포민, 혹은 빠벨과 여인이라는 두 주인공 각각의 일방적인 우위 속에서 만들어지는 것이 아니라, 소통되기 어려운 절대적 입장 차이를 가진 두 인물의 대화와 엇갈림의 언어를 통해서 새롭게 구성되는 공간(혹은 장)이다.

두 인물의 창조적 소통을 가능하게 하는 것은 이미 그들 내부에 존재하는 타자로서의 포민에 대한 공동의 토대다. 절대적인 존재적 비대칭성을 가진 그들에게 포민은 하나의 맥락이며 이들을 통합해줄 수 있는 어떤 공동체로 볼 수도 있다. 그러나 후설의 선형적 공동체 개념이 "역사 문화적 제약을 초월한 보편적 의사소통과 이에 상응한 하나의 '총체적 보편적 인류 공동체'의 가능성을 선형적으로 규명"¹⁹⁾하는 것으로 소통의 지양점을 의미하는 것이라면 이 두 주인공에게 포민은 그들 사이의 소통의 출발점으로서의 공동체일 뿐이다.

18) 현대의 소통이론 발전을 설명하면서 소통이 발생하는 장소는 기존의 전통적인 장소가 아니라, "실재적인 장소이지만 위치하기 힘든(труднонаходимое) 장소"로서 "그 장소가 보이는 것은 만남을 지향하는 자에 달려 있다."라는 스미로노바의 언급을 여기에도 적용할 수 있을 것이다(Н. Н. Смирнова(2003) "Развитие идеи коммуникативности в XX в.," *Теоретико-литературные итоги XX века*, Т. 1, М.: Наука, с. 124).

19) 박인철(2001) 「후설의 의사소통이론-역사적 제약과 선형적 보편성」, 『현상학연구』, Vol. 17, 한국현상학회, 168쪽.

그들의 대화적 소통은 완전하게 이루어지지 못하며, 여전히 절대의 양극에 놓여있다²⁰⁾. 심지어 그녀는 “빠벨을 파멸시켜야 한다는 강렬한 욕망을 느끼면서,” “그런 존재가 반쯤 유령처럼 세상을 떠돌아다니지 않도록 해야 한다”(363)고 포민에게 충고한다. 그러나 그것은 이미 빠벨과 소통한 그녀가 이제까지의 자신의 모습을 부정한다는 알레고리로 받아들일 수 있다. 그리고 작가 포민은 “원고를 찾아서 다시 읽어보고는 부끄러움에 조각조각 찢어버렸습니다. 이제 빠벨이 당신을 찾아가 괴롭히는 일은 없을 겁니다.”(365)라고 답장을 보낸다. 포민은 할 일을 다 한, 그리고 역시 만남을 기다리는 작가이지 결코 미완의 두 인물의 지양으로서의 선형적 공동체는 아닌 것이다. 결국 이 소설의 소통은 일정한 공동의 토대에 기초하지만 돌아갈 곳도, 나아갈 곳도 없는, 즉 선형적 공동체가 없는 존재의 비대칭성이 만들어내는 결코 종결될 수 없는 소통이다. 이런 점에서 “타자와 나 사이의 매개의 궁극적 부재, 어떤 공통의 관념의 지배와, 그에 따른, 전체성으로의 종속의 궁극적 불가능성”²¹⁾을 말하면서, 그러나 이 ‘돌이킬 수 없이 분리된’ 나와 타자의 소통공간으로서 ‘공동체 없는 공동체’, ‘이름 없는 공동체’를 제기하는 레비나스와 블랑쇼의 개념이 고리끼의 이 소설의 소통 상황에 보다 가깝다고 말할 수 있겠다. 이 소설의 소통은 누구 한 사람의 이념이나 가치로 환원되거나 유도되지 않는, 그들 사이의 심연에 걸린 유일한 거미줄을 형성하는 것이기 때문이다.

하지만 이들의 소통을 둘러싸고 있는 맥락은, 혹은 ‘이름 없는 공동체’는 보이지 않는 개입자인 작가와 독자에 의해서 중층화된다. 앞서 말했듯이 작가 고리끼는 ‘내포작가’의 형상으로, ‘극화된 화자(1)’로, 혹은 작품에 자신의 가치 판단을 밀어 넣는 작가 고리끼로, 그리고 포민과 빠벨과의 경계에서 중층적으로 소설에 개입하고 있다.

그렇다면 독자는 어디에 있는가. 독자의 형상은 ‘여인’의 형상에서, 혹은 대화 속에서 ‘독자’에 대한 판단과 조롱어린 평가 속에서 간접적으로 드러난다. 그러나 이런 독자의 형상은 ‘받아들이는 자’로서의 수동성을 단지하고 있을 뿐이다. 능동적인 독자 형상을 이해하기 위해서는 앞서 분석한 복잡한 서술구조를 다시 언급해야 한다. 극화된 화자(1)과 그의 극화되지 않은 화자로의 변화와 공존, ‘등장인물-화자’로서의 ‘극화된 화자(2)’의 도입은 여인과 빠벨의

20) 그는 화를 내며 떠나고 그녀는 이 우스운 이상한 사건에 대해 포민에게 편지를 쓴다.

21) 박준상(2002) 「이름 없는 공동체: 레비나스와 블랑쇼에 대해」, 『철학과현상학연구』, Vol. 18, 한국현상학회, 101쪽.

슈제트와 독자 사이에 이중, 삼중의 프리즘으로 작동한다. 그러나 이 프리즘은 빛과 사물을 왜곡하는 것이 아니라 그것을 다각도로 비쳐주는, 따라서 절대적 사물의 영상을 제시하는 것이 아니라 여러 영상 속에, 그 틈 사이로 독자를 불러들이고 있는 프리즘이다. 독자는 어떤 충실하고도 믿을 만한 화자의 안내를 받고 있지 않다. 잠시라도 한눈을 판다면 이야기의 진행을 놓치거나 속아 넘어갈지도 모른다. 극화된 화자(1)을 작가로 오인하고 따라가지만, 웬지 이 화자의 어투에서 냉소적이고 조롱기 어린 모습을 느끼면서 이 화자가 반드시 작가 고리끼는 아니라고 생각하게 될 것이다. 그 지점에서 다시 ‘극화된 화자(2)’로 시선을 옮겨보지만, 이 극화된 화자(2)는 등장인물-화자로서 독자가 동일시를 느끼기에는 다소 거리가 있는 ‘여인’이다. ‘극화된 화자(1)’에 의해 이 ‘여인’은 이미 ‘별로 유쾌하지 않은 여자’라고 평가되고 있기 때문이다. 그리고 빠벨과의 대화에서도 이 ‘여인’의 생각이나 말은 일정하게 대상화되고 있다. 독자가 그녀의 고민과 아픔을 내적으로 동일시하여 느낄 여지가 별로 없는 것이다. 아마도 빠벨이라는 인물에게 흥미를 느낄 수는 있지만 여전히 이 인물에게도 전적인 공감을 보내기는 힘들다. 빠벨에 대해서는 ‘여인-화자’가 긍정과 부정을 통해 일정한 거리를 만들어내고 있기 때문이다. 결국 독자는 복잡한 서술구조를 경과하면서 스스로 각성되어갈 뿐이다. 이게 뭐지, 뭐야? 하면서 스스로의 판단력을 세우도록 독촉 당하는 것이다. 바로 이것이 능동적인 독자의 형상이다. 이 형상은 작품 자체에는 부재하지만 서술구조 사이로 끌어들여지는 형상이다. 서술구조의 여백으로 독자를 일깨우고, 동일시를 차단하면서, 작품 속에 참여하도록 만들고 있는 것이다.

4. 맺음말

「어떤 소설」에서 소통 주체들은 각자의 정체성을 스스로 ‘말’하지만 무엇보다도 다른 주체와의 경계에서 그 경계를 넘어서고자 다른 주체에게 ‘말’을 건넨다. 그러나 그들의 ‘말’은 그들 사이의 경계의 담장을 쉽게 넘나들 수 없다. 이렇게 경계를 넘어서고자 하는 말의 한계, 소통의 한계 속에서 새로운 소통으로 나아가고자 하는 시도를 「어떤 소설」은 매우 실험적으로 보여준다. 아마도 우리는 이런 실험적 문제제기를 통해 소설의 숨은 소통의 경로에 대해, 그

모델화에 보다 주목할 수 있을 것이다. 한 주체로부터 일방적으로 가해지는 소통방향이 아니라 모든 주체들이 상호작용하면서 새로운 소통의 장을 창출해나가는 구조, 그 틈새의 공간에서 실현되는 모든 주체의 움직임과 상호적 의미화는 단순히 예술 텍스트의 구성에서뿐만 아니라 현대의 새로운 소통모델을 인식하고 창출하는 데에도 깊은 시사점을 던져준다.

특히 능동적인 독자의 형상은 20년대 러시아 소설의 새로운 장르화의 중요한 모티프라고 말할 수 있다. 새로운 소통 상황에 부응하는 새로운 서사문법의 모색 속에서 능동적 독자의 발견 및 구성은 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 독자는 완결되지 못한 빠벨에게 몸과 그림자와 영혼을 붙여넣어줄 또 다른 타자인 셈이다. 작가 고리끼가 스스로를 대상화시키면서 물러나고 주인공들(빠벨, 포민, 여인) 모두 경계 속에서 상호적으로 대상화되는 이유는 결국 독자를 그들의 소통의 장으로 초대하는 것이라고 말할 수 있지 않을까. 그렇다면, 이들의 공동체는 독자의 참여에 의해 새로운 존재적 가능성을 획득하는 것 아닌가. 독자는 시공간적 현실에서 역사적 체험과 미래를 담지한 자로서, 작품과 경계를 이루며, 대화하며 새로운 삶의 서사를 창출하는 존재다. 그의 개입은 작품 내 소통의 거미줄을 역사 속으로 넓혀가는 계기이고 현대 소설의 새로운 장르화를 추동하는 핵심 요소 중 하나인 것이다.

그러나 이 작품은, 많은 20년대 실험 소설들과 마찬가지로 새로운 서사에 대한 자의식으로 충만할 뿐, 새로운 서사 장르를 완성한 것은 아니다. 빠벨이 만나야 할 여인을 만나 보다 완전한 몸과 영혼으로 살아가는 이야기, 바로 그 삶의 서사는 러시아 문학에서 좀더 기다려야 했다. 그것은 진정한 삶의 서사로서 20년대 소설이 육체와 영혼을 가지기 위해서는 새로운 삶과 새로운 독자가 필요했다는 말이기도 하다.

소설은 언어의 서사로 그치는 것이 아니라 삶의 서사로 나아갈 때 비로소 소설이다. 꼬지노프(В. Кожин)는 1920, 30년대 러시아 문학이론이 언어에 대한 새로운 발견과 현실의 새로운 변화를 접목시키지 못하고 형식주의적 경향과 속류 사회학주의 이론의 극단적 대립으로 나아감으로써 생산적인 접점을 놓치고 말았다고 지적한다.²²⁾ 이런 지적은 언어의 서사와 삶의 서사에 대해서도 그대로 적용될 수 있을 것이다. 20년대 언어에 대한 자의식과 언어로 구성되는 서사 자체에 대한 풍부한 실험은 급박한 이데올로기 투쟁 속에서 진정

22) В. Кожин(2005) "Художественная речь," *Теория литературы*. Т. 1: Литература, М.: ИМЛИ РАН, с. 283.

한 삶의 서사로 나아갈 여유를 보장받을 수 없었다. 그러나 새로운 서사를 향한 방법적 모색 자체가 혁명과 좌절이라는 격렬한 역사과정의 틈새에서 이루어지고 있었다는 사실은 충분히 놀랄만한 문학적 성취였고 오늘날에도 여전히 생동하는 문제의식을 던져주고 있다는 것을 부인하기 어렵다.

참고문헌

- 글루프코프, M.(2006) 『러시아 현대문학: 분열 이후의 새로운 모색』. 이규환 외 역, 도서출판 역락.
- 박호전, M. 외(1997) 『작가란 무엇인가』. 박인기 편역, 지식산업사.
- 박인철(2001) 「후설의 의사소통이론-역사적 제약과 선험적 보편성」, 『현상학연구』. Vol. 17, 한국현상학회.
- 박준상(2002) 「이름 없는 공동체: 레비나스와 블랑쇼에 대해」, 『철학과 현상학 연구』. Vol. 18, 한국현상학회.
- 박현섭(2004) 「체호프 드라마투르기의 현재적 의의」, 『러시아연구』. 제14권 제2호, 서울대학교 러시아연구소.
- 부스, 웨인 C.(1999) 『소설의 수사학』. 최상규 역, 예림기획.
- 우스펜스키, 보리스(1992) 『소설구성의 시학』. 김경수 역, 현대소설사.
- 슈탄첼, F.(1982) 『소설형식의 기본 유형』. 안삼환 역, 탐구당.
- 이강은(1999a) 「고리끼의 『1922-1924년 단편들』에 나타난 존재와 의식의 미완결성의 시학 연구」, 『러시아어문학연구논집』. 제5집, 한국러시아문학회.
- _____ (1999b) 「막심 고리끼의 『어머니』에 나타난 이념과 삶의 결합과 차이의 시학」, 『현대의 문제작』. 문예미학5. 문예미학회.
- _____ (2004) 「러시아 장편소설의 형식적 불안정과 화자」, 『러시아어문학연구논집』. 제16집, 한국러시아문학회.
- _____ (2007) 「소설언어의 가치적 일원성과 다원성(2)」, 『러시아어문학연구논집』. 제26집, 한국러시아문학회.
- 리콤폴트, 폴(1997) 「서술적 정체성」, 주네트 외, 『현대 서술이론의 흐름』. 솔.
- Баранов, В. С.(2004) *Драма Максима Горького*. М.: ИМЛИ РАН.
- Бахтин, М.(1979) *Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд., М.: Советская Россия.
- Белая, Г. А.(1977) *Закономерности стиливого развития советской прозы 20-х годов*. М.: Наука.
- _____ (1978) "К проблеме романного мышления," *Советский роман - новаторство, поэтика, типология*. М.
- _____ (2004) *Дон Кихоты. Революция - опыт побед и поражений*. М.: РГГУ.

- Борев, Ю. Б.(гл. ред.)(2003) *Теоретико-литературные итоги XX века*. Т. 1-2, М.: Наука.
- _____ (гл. ред.)(2005) *Теория литературы, Том 1: литература*, М.: ИМЛИ РАН.
- Горький, М.(1973) *Полное собрание сочинений в 25 т.* Т. 17, М.: Наука.
- Грановская, Л. М.(2005) *Русский литературный язык в конце 19-20 вв.* Москва: Эллис.
- Грознова, Н. А.(1976) *Ранняя советская проза 1917-1925*. Л.: Наука.
- Зобнин, Ю.(ред.)(1997) *Максим Горький: pro et contra*. СПб: РХГИ.
- Облик слова. Сборник статей*(1997). М.: Институт русского языка РАН.
- Русская советская повесть 20-30-х годов*(1976) Л.: Наука.
- Русская теория 1920-1930-е годы*(2004). М.: РГГУ.
- Семенова, С.(2001) *Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика - видение мира - философия*. М.: Наследие.
- Скорospelова, Е.(2003) *Русская проза XX века*. М.: ТЕИС.
- Смирнова, Л.(1993) *Русская литература конца 19 - начала 20 века*. М.: Просвещение.
- Спиридонова, Л.(2004) *М. Горький: новый взгляд*. М.: ИМЛИ РАН.

Резюме**Граница коммуникации и поиски новой повествовательной формы
— «Рассказ об одном романе» М. Горького****Ли, Кан-Ын**

Эта статья посвящена анализу произведения «Рассказ об одном романе» М. Горького. Благодаря этому произведению, можно увидеть поиски новой повествовательной формы в новой коммуникативной ситуации 1920-х годов в России.

Рассказ М. Горького показал активную и уникальную проблематику, по которой современная коммуникативная ситуация в начале 20-го века требует обновления формы, границы между автором, героем(творимым миром) и читателем.

Субъекты коммуникации в рассказе М. Горького, прежде всего, пробовали входить в мир чужих непрерывно, глядя друг другу в глаза, и переглядывая через существующую границу, но они не могут окончательно переступить мир чужих, и, конечно, не могут идентифицироваться с чужими, что означает стать совершенными, законченными субъектами.

Попытки преодолеть определённую границу, наверное, связаны с поиском нового коммуникативного пути в социально-индивидуальном, изолированном обществе, похожем на тупик, в начале 20-го века. Автор, автор-повествователь, рассказчик, 'женщина'(рассказчик-персонаж), писатель Фомин в рассказе, Павел в незаконченном романе Фомина — все они ткут сложную повествовательную паутину, даже фантастически нереальную, по которой создаётся новое пространство коммуникации.

В частности, в такое сложное, неопределённое и плавучее пространство приглашается 'читатель', от которого требуется участвовать в нём и самому завершить незаконченный мир романа. Создаётся впечатление, что читатель в произведении «Рассказ об одном романе» М. Горького становится

ещё одним другим, чужим, совершающим несовершенного героя Павла.

논문심사일정

논문투고일:	2007. 10. 14
논문심사일:	2007. 10. 21 ~2007. 11. 18
심사완료일:	2007. 11. 20