

사모일로프 창작에 있어서의 ‘기억’의 문제

박선영*

1. 서론

다비트 사모일로프(Давид Самойлов, 1920-1990)는 러시아의 비극적인 1940년대 세대, 즉 ‘전쟁 세대’의 대표자로 잘 알려진 시인이다. 그는 “20년, 저주 받은 해, 저주 받은 세기에 태어나는 슬픔”을 간직한 채 “전쟁, 재앙, 꿈, 청춘”을 동시에 떠안고서 “사랑했고 사색했고 싸웠”던 자신의 세대를 표현해낼 수 있는 수단이 ‘시’라고 생각하였기에 평생 동안 자신의 세대를 규정하기 위한 수많은 시작품들을 써내게 된다. 세대의 문제를 다루고 있는 ‘전쟁’ 테마와 더불어 ‘유년’, ‘역사’, ‘예술 창작’의 테마 등도 사모일로프의 창작에서 주요한 자리를 점하고 있는데, 이 테마들은 한결같이 ‘기억’의 문제로 수렴된다는 공통점을 지니고 있다. 말하자면, ‘기억’의 문제는 시인의 창작을 활성화시키는 주요 기제로 작용하고 있는 것이다.

그러나 흥미로운 점은 사모일로프 창작에서 체험적·사적 기억과 역사적 기억이라는 두 양상으로 나타난 ‘기억’의 문제가 그 표현 방식에 있어서는 상당한 차이를 보인다는 것이다. ‘전쟁’, ‘유년’의 테마를 통해 표현된 시인의 사적인 기억, 체험적 기억은 과도한 재구성이나 의식적인 문학적 재창조를 거치지 않을 뿐만 아니라 상당히 절제된 시적 어조로 그려진다는 특징을 지니고 있다. 이는 창작의 주요 원천이라고 할 수 있는 과거의 체험을 다루는 사모일로프의 남다른 방식에서 비롯된 것이라 하겠다. 그는 인터뷰나¹⁾ 시작품을 통해서²⁾ 자신에게 있어 창작 행위란 시인의 체험이나 인상들이 일단

* 충북대학교 노어노문학과 강사

1) “전 첫 인상으로 글을 쓰는 사람이 아닙니다. 체험한 것은…… 종종 몇 년씩, 종종 몇 십 년씩 ‘익어가지요.’(Я не из тех, кто пишет по первому впечатлению. Прожитое... ‘дозревает’ иногда годами, иногда десятилетиями.)”(Банчуков 1998)

2) 사모일로프는 자신의 최고 유명작인 「40년대(Сороковые)」에서 “이 모든 것이 내

‘기억’이라는 저장고에 보관되었다가 일정 정도의 시간이 경과한 후에야 형상화되는 것임을 직접 밝히기도 했다.³⁾ 시인은 이러한 창작 방식을 통해 강렬한 파토스가 넘쳐흐르는 시가 아닌, 마치 제 3자의 시선으로 그려낸 듯 담담하고 절제된 어조를 담고 있는 시를 써낼 수 있었다. 스스로도 말했듯 다작(多作)하는 시인이 아니었던 사모일로프는 이와 같은 기본적인 창작 경향을 창작 말기까지 이어갔다.

그러나 역사 테마를 다루는 과정에서 사모일로프는 이러한 자신의 기본적인 경향에서 벗어나기도 했다. 첫 시집 □이웃 나라들(Ближние страны)□(1958)에서 이미 소피아 팔레올로크(Софья Палеолог)나 이반 4세 등의 역사적 인물들을 그려낸 바 있는 사모일로프는 1960년대부터 본격적으로 역사 테마에 관심을 기울이기 시작하였다. 사적인 기억, 체험적 기억을 형상화하는 데 있어서는 놀랄 만큼 차분한 어조를 유지했던 사모일로프는 역사적 기억, 보다 구체적으로 말해 역사적 인물들을 다루는 과정에서는 위트 넘치는 시적 상상력을 동원하여 역사적인 시공간과의 자유로운 유희를 피하였다. 그는 역사적 사건이나 역사적 인물들을 재구성하여 과거 속에 고정되어 있는 역사를 현존적 사건으로 과감히 바꾸어 놓기도 하였다.⁴⁾ 과거와의 대화에 주저함이 없었던 사모일로프는 러시아 국내외의 역사 속 실존 인물들이나 문학 속 가공인물들(돈 후안, 햄릿, 오피리아, 신데렐라 등)을 자신의 작품 속으로 불러내어 자신만의 해

계로 떨어졌고 / 그 이후에야 내 안에서 깨어났지!(И это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось!)”라고 쓰고 있다. Д. Самойлов(2006), 111. (이하 이 판본을 따를 경우 페이지 수만 표기하도록 한다.)

- 3) 창작의 이러한 과정을 잘 표현하고 있는 시가 「나무들이 숲이 되려면……」(1980년 이전)이다. 8행시로 구성된 이 시에서 사모일로프는 생각이 말로 육화되는 과정을 나무들이 자라나 숲을 이루는 과정에 비유하고 있다. 이 시의 전문은 다음과 같다. “Деревья должны / Дорасти до особой высоты, / Чтобы стать лесом. / Мысли должны дорасти / До особой высоты, / Чтобы стать Словом. / Больше ничего не надо, / Даже ухищрений стиха.(나무들이 숲이 되려면 / 특정한 높이까지 / 자라야만 한다. / 생각들이 말이 되려면 / 특정한 높이까지 / 자라야만 한다. / 더 이상은 아무것도 필요 없다, / 시의 기교조차도.)”(284)
- 4) 시 「자유시(Свободный стих)」(1973)에서 사모일로프는 시간의 통일성을 깨뜨림으로써 획득될 수 있는 자신의 이러한 유희적 창작 방식에 대해 언급하고 있다. “Автор повести <...> Позволит себе для спрессовки сюжета / Небольшие сдвиги во времени — / Лет на сто или на двести.(소설의 저자는 [...] 플롯을 눌러 짜내기 위해 / 100년이나 200년쯤의 / 크지 않은 시간 내 변동을 자신에게 허용하리라.)”(208)

석을 통해 생생한 매력을 지닌 존재들로 재탄생시켰던 것이다.

이 글에서는 사모일로프의 창작 내에서 수동적이거나 단기적인 특성이 아닌, 능동적이고 장기적인 특성을 지니는 기억, 더 나아가 메타 기억의 특성을 지니는 이 '기억'의 문제에 관심을 집중시키기로 하겠다. 그리하여 시인이 평생토록 천착한 이 '기억'의 문제가 그의 창작 내에서 어떤 의미를 지니는지, 더불어 체험적 기억과 역사적 기억을 다루고 있는 구체적인 작품들을 통해 이 두 양상의 기억을 대하는 시인의 접근법이 어떤 상이한 방식을 지니는지에 대해서 살펴보고자 한다.

2. 본론

2.1. 체험적·사적 기억: '나는 기억한다, 고로 존재한다'

전통적인 물리적·고정적 시간관에 맞서 시간의 유동성을 강조하는 독창적 시간관을 피력했던 베르그송의 주장에 따르면, 예술가들에게는 '기억의 이상 증진 현상'이란 것이 빈번히 발생한다. 이러한 기억 증진 현상은 의심할 바 없이 창작을 위한 필수요소로 작용하는 것이다.

서론에서 잠시 언급했듯이 사모일로프의 기본적인 창작 방식은 자신의 체험이나 인상, 생각들을 '억어가도록' 두거나 '특정한 높이까지 자라도록' 두는 것이었다. 말하자면, 그는 자신의 감상을 날 것 그대로 표출하기보다는 '기억'이라는 저장고에서 숙성 과정을 거친 후의 상태를 그려내고자 했던 것이다. 여기서의 기억이란 과거에 대한 능동적이고 장기적인 기억을 의미하는 것으로, 기억에 기댄 시인의 이런 창작관은 말년까지 지속된 것이었다.⁵⁾

시 「기억(Память)」(1964)은 창작 행위의 원천이 되는 '기억'에 대해 사색한 작품으로, 이 작품 속에서 시인은 '기억'을 여러 메타포를 통해 형상화시키고 있는 동시에 그러한 기억에 내재하는 힘에 대해서 말하고 있다.

5) 1985년 작, 「재빠른 말들과……」를 참고 바람: “Не умирают беглые слова / И мимолетные переживанья, / А где-то тлеют в нас евда-евда — / И тайно происходит созреванье.(재빠른 말들과 / 찰나적인 인상들은 죽지 않고 / 우리 안 어딘가에서 겨우-겨우 꺼지지 않고 살아남는다 — / 그리곤 비밀스레 익어간다.)”(535)

Я зарастаю памятью, / Как лесом зарастает пустошь. / И птицы-память
по утрам поют, / И ветер-память по ночам гудит, / Деревья-память целый
день лепечут. <...>

Но в памяти такая скрытая мощь, / Что возвращает образы и множит... /
Шумит, не умолкая, память-дождь, / И память-снег летит и пасть не может.
(146)

황무지가 숲으로 무성해지듯 / 나는 기억으로 무성해진다. / 새-기억은
아침마다 노래하고, / 바람-기억은 밤마다 웅웅대고, / 나무-기억은 하루 종
일 주절댄다. [...]

그러나 이미지들을 되돌려 주고 돌려 줄 수 있는 / 그런 숨겨진 힘이 기
억 속에는 있다..... / 기억-비는 잦아들지 않은 채 소리를 내고, / 기억-눈
은 날아다니며 떨어지지 못한다.

여기서 ‘기억’은 시인에게 있어 “이미지들을 되돌려 주고 돌려 줄 수
있는 그런 숨겨진 힘”을 지닌 것으로 인식된다. 새, 바람, 나무, 비, 눈으
로 형상화된 ‘기억’은 항상 시인의 곁에 머물며 시인의 의식 영역을 확장
시켜주거나 풍성하게 해주는 요인으로 기능하고 있다.

사모일로프는 유년과 전쟁 테마를 담고 있는 많은 작품들을 “나는 기억한
다”로 시작함으로써 작품 속에서 그려지는 과거가 사적인 차원임을, 그로 인
해 내밀한 기억을 이야기하는 것임을 공고히 하는 듯하다. 서정적 자아는
“기억한다”라는 말을 의식적으로 반복하고 있는데, 이를 통해 너무나 당연한
말이겠지만, 기술될 사실은 과거지사임이 재차 강조되고 있다. 과거는 현재
속에서 되살아날 수 있는 것이지만 그렇다고 해서 ‘내’가 시간의 경계를 넘
어 과거 속으로 되돌아갈 수 있는 것은 아님을 사모일로프는 알고 있었던
것이다. 그로 인해 (사적인, 체험적인) 기억이란 것이 “이미지들을 되돌려 주
고 돌려 줄 수 있는 그런 숨겨진 힘”을 지니고는 있을지언정 상이한 시공간
을 임의로 재결합 혹은 재구성하여 새로운 슈제를 만들어내는 정도로까지
는 나아가지 않았던 것이다.

2.1.1. ‘유년’의 기억

사모일로프 작품 가운데 ‘유년의 기억’을 가장 선명하게 그리고 있는 작품
으로는 「유년으로부터(Из детства)」(1956), 「서커스(Цирк)」(1956), 「내 유년의
뜰(Двор моего детства)」(1966), 「외출(Выезд)」(1966) 등을 들 수 있다. 이 작

품들 속에서 시인은 자신이 어린 시절을 보낸 1920년대 중·말기 모스크바의 모습을 그려내고 있는데, 문예에 관심이 많았던 자상한 아버지 덕분에 시인은 평생 소중한 기억으로 간직할 만큼 따뜻한 유년 시절을 보낼 수 있었다.

위에서 열거된 작품 중 1956년 작인 「유년으로부터(Из детства)」와 「서커스(Цирк)」는 성인이 된 시인이 자신의 과거를 회상하는 형식이 아니라 과거를 현재화시켜 기술하는 형식을 취함으로써 ‘기억’/‘회상’에 대해 언급할 여지를 제공하지 않는다. 이에 반해, 1966년, 마흔 여섯 중년의 시인이 쓴 「내 유년의 뜰(Двор моего детства)」과 「외출(Выезд)」은 점점 더 멀어지고 있는 유년 시절을 그려내며 ‘기억’/‘회상’이라는 행위를 의도적으로 반복·강조하고 있다.

“나 아직도 기억해(Еще я помню)”로 시작되고 있는 시 「내 유년의 뜰(Двор моего детства)」에서 사모일로프는 ‘아직도’라는 부사어를 첨가하여 아련해져가고 있는 자신의 과거, 그리고 1920년대 중반의 모스크바의 모습을 의식적으로 되살리고자 노력하고 있다.

Еще я помню уличных гимнастов,
Шарманщиков, медведей и цыган
И помню развеселый балаган
Петрушек голосистых и носатых.
У нас был двор квадратный. А над ним
Висело небо — в тучах или звездах.
В сарае у матрасника на козлах
Вились пружины, как железный дым.
Ириски продавали нам с лотка.

И жизнь была приятна и сладка...
И в той Москве, которой нет почти
И от которой лишь осталось чувство,
Про бедность и величие искусства
Я узнавал, наверно, лет с пяти.

(158, 이탤릭 강조는 인용자, 이하 동일)

나 아직도 기억해, 거리의 곡예사들,
손풍금 악사들, 곰들, 집사들을 말이야.

나 기억해, 목소리 크고 코가 큰

페트루슈카들의 흥겨운 발라간을 말이야.

우리 아파트엔 네모난 뜰이 있었지. 그 뜰 위엔

구름이나 별을 입은 하늘이 걸려 있었어.

매트리스 제조공네 헛간 속 염소들은

철제 연기 같은 스프링을 감고 있었지.
 노점 좌판에서 우리한테 캐러멜을 팔고 있었어.
 삶은 유쾌하고도 달콤했었다네...
 그 자체는 거의 없고 느낌만이 남아 있는
 바로 그 모스크바에서
 아마도 다섯 살 즈음부터
 난 예술의 가난함과 위대함에 대해 알게 된 것 같아.

성인이 된 서정적 자아가 기억하는 것은 40여 년 전 자신이 살고 있었던 아파트 뜰에서 펼쳐졌던 축제날의 정경으로, 그날은 시각뿐 아니라 미각에 의해서도 서정적 자아의 기억 속에 각인되어 있다. 성인 화자가 추억하는 유년 시절은 ‘캐러멜(ириски)’로 구체화되고 있으며, 캐러멜과 발라간을 통해 ‘삶은 유쾌하고도 달콤했다’는 인상을 남기고 있다. 그러나 성인이 된 시인이 기억하고 있는 모스크바의 과거 모습, 즉 곡예사들, 풍각쟁이들(손풍금 악사들), 곰들, 집시들, 페트루슈카들의 발라간이 있었던 모스크바의 과거 모습은 달콤함과 유쾌함 이외에 또 다른 인상을 남겨주기도 했다. 즉 다섯 살 즈음의 ‘나’는 이미 ‘예술의 가난함과 위대함’에 대해서도 알게 되었던 것이다.

여기서 서정적 자아는 과거와 현재 사이의 경계에 대해 인지하고 있다. ‘내’가 체험한 과거는 ‘기억’이라는 행위를 통해 현재로 불러낼 수는 있지만 시간의 흐름을 바꾸어 그 과거 속으로 되돌아 갈 수는 없다는 것을 그 누구보다 잘 알고 있다(“Я б вас позвал с собой в мой старый дом. / (Шарманщики, петрушка — что за чудо!) / Но как припомню долгий путь оттуда — / Не надо! Нет!... Уж лучше не пойдём!...(나 여러분들을 내 옛날 집으로 초대할 수만 있다면..... / (손풍금 악사들과 페트루슈카는 정말 굉장했어!) / 하지만 거기서 오는 그 먼 길을 내 어찌 생각해 낸다지 — / 그럴 필요 없겠어! 아니야! 우리 안 가는 게 이젠 더 낫겠어!”).

같은 해에 쓴 시 「외출(Выезд)」에서도 사모일로프는 ‘기억’의 테마를 전면에서 내세우고 있다. 그는 시의 1행과 2행을 “Помню”로 시작하고 있는데, “Помню”를 통해 과거와 현재 사이에는 시간의 경계가 엄연히 존재하고 있음을 전제한다. 그러나 「내 유년의 뜰」에서 보았듯이 과거와 현재가 서로 완벽히 분리되어 있는 것이 아니라 ‘기억’이라는 행위를 통해 과거가 현재로 되살려질 수 있는 것임을 다시금 말하고 있다. 바로 이것이 ‘기억’의 본질이며 힘인 것이다.

「외출」에서 성인이 된 서정적 주인공 ‘나’는 어린 시절 부모님과 동행했던

외출을 떠올리면서, 그 광경이 어린 아이의 기억 속에 온전히 새겨졌음을 말하고 있다. 또한 '아직(еще)'이라는 부사의 반복적 사용을 통해 과거와 현재의 시간차를 강조하기도 한다: “*Помню — папа еще молодой. / Помню выезд, какие-то сборы. / <...> / Все впечаталось в память ребенка. // Помню — мама еще молода, / Улыбается нашим соседям.*(기억해 — 아빠가 아직 젊으시지. / 외출과 무슨 채비들을 했던 걸 기억해. / [...] / 모든 게 어린아이의 기억 속에 새겨졌지. // 기억해 — 엄마 아직 젊으시고, / 우리 이웃들에게 미소를 지으셔.)”(161)

성인이 된 현재의 '나'는 어린 아이인 과거의 '내'가 느꼈던 감정을 아이의 시각에서 묘사하여 일종의 '낯설게 하기'를 시도하고 있다. 아이의 시각과 청각을 자극했던 외출 중에 마주친 모스크바의 모습은 높다랗고 밝고 혼잡했다. 게다가 어디로 가는지도 모른 채 어딘가로 마차를 타고 가야만 했었다. 아이가 이해할 수 없는 어른의 세계는 행선지를 알 수 없다는 표현을 통해서 압축적으로 제시된다. 이는 3연과 4연에서, 그리고 시의 마지막 두 행인 6연에서도 반복적으로 언급되고 있다: “И куда-то мы едем. Куда? / Ах, куда-то, зачем-то мы едем!”(3연); “И мы едем, все едем куда-то.”(4연); “И мы едем, незнамо куда, — / Все мы едем и едем куда-то.”(6연)

체험적 기억은 한 개인의 실존성과 정체성 형성에 있어 필수적인 요소이다. 그렇기에 사모일로프라는 한 개인의 체험적 기억은 시인 사모일로프를 형성함에 있어서도 필수적인 것이 될 수밖에 없었다. '유년'의 기억이 사모일로프의 체험적 기억들 가운데 '밝은', '긍정적인' 면을 대표하는 것이라면, 앞으로 살펴보게 될 '전쟁'의 기억은 '어두운', '비극적인' 면을 대표하는 것이라고 할 수 있다.

2.1.2. '전쟁'의 기억

일반적으로 '전쟁'에 대한 기억은 사적인 기억의 차원을 넘어서는 집단적이고 역사적인 기억의 차원으로 남겨지기 마련이다. 그런데 사모일로프의 창작에서 '전쟁', 즉 제 2차 대전에 대한 기억은 대체로 그의 소소한 구체적 체험에 근거하고 있기 때문에 집단적인 기억이라기보다는 사적인 기억의 성격을 띠는 경우가 많다. '전쟁'에 대한 기억은 사모일로프가 밝힌 바 있는 창작 기

법에 따라 기억 속에서 “몇 년씩, 몇 십 년씩 익어간” 후에 표현되고 있다. 전쟁 중에 글을 쓸 여유가 없어서였다는 것은 일차적 이유에 불과할지 모른다. 그보다는 꽃다운 청춘 시절을 전장에서 보냈고 그곳에서 소중한 친구들을 잃어버린 비극을 체험하였기에 그런 트라우마를 즉시 글로 써낼 수는 없었다고 말하는 것이 좀 더 합당해 보인다. 더욱이 그것은 극복될 수 없는 크나큰 상실감으로 인해 잊혀지지 못한 채 평생 그의 뇌리 속에 남아있었던 것이다.

시 「세몬 안드레이치(Семен Андреич)」(1946)는 전장에서 반년 동안 함께 했던 전우, “죽을 때까지 친구(до смерти друг)”, “청렴한 친구, 혈육 같은 친구(неподкупный и кровный друг)”인 세몬 안드레이치 코소프에게 헌정된 것이다. 전우 세몬 안드레이치에 대한 추억과 그리움을 말하기 위해 서정적 자아는 1~3연의 첫 행을 모두 “난 기억해!(Помню!)”로 시작하고 있고, 3연 3행에서는 “Помню еще”로 시작하여 ‘나’의 기억의 대상을 규정하고 있다. ‘나’는 큰 것과 작은 것, 복잡한 것과 단순한 것에 이르는, 말하자면 모든 것을 기억하고 있는 것이다: “Помню еще — о большом и малом, / Об очень сложном и очень простом.”(63)

그런데 여기서 주목해볼만한 점은 코소프와 함께한 과거에 대한 기억은 ‘나’의 것으로만 남는 것이 아니라 ‘너’와 공유해야 하는 것으로 그려진다는 것이다. 이 작품은 ‘나’의 일방적인 ‘기억’/‘회상’에 머무는 것이 아니라 ‘너’와의 소통을 갈구하는 듯 대화체로 구성되어 있다. ‘나’는 ‘너’의 안부가 궁금하고(“Семен Андреич! Алтайский пахарь! / Счастлив ли ты? Здоровый? Живой ли?”)(63), ‘너’와 추억을 같이 나누고 싶어 한다(“Помнишь, как ты разорвал рубаху / И руку мне перетянул до боли! // Помнишь? Была побита пехота, / И мы были двое у пулемета.”)(63).

자연의 섭리대로 살아가고 있는 문맹의 “알타이 농부(алтайский пахарь)”인 ‘너’라는 존재로 인해⁶⁾ ‘나’는 전쟁 속에는 전투나 전사 등 비극적인 것만이

6) 코소프의 이러한 특성은 시/노래를 대하는 태도에서 분명히 드러난다: “Ты думал, что книги пишут не люди, / Ты думал, что песни живут, как кони, / Что так оно было, так и будет, / Как в детстве думал про звон колокольный...(넌 책을 사람이 쓰는 게 아니라고 생각했지, / 넌 노래는 말(馬)들처럼 살아가는다고 생각했지. / 있었던 대로 그렇게 진행될 것이라고, / 마치 어릴 때 종소리에 대해 생각했던 것처럼 말이야.....)”(64). 흥미로운 점은 이 시 또한 ‘특별한 기교 없이(хитрости в этом особой нету)’ 코소프가 생각하듯 자연이 불러주는 대로 불러지는 노래처럼 전개되어 간다는 것이다.

있는 것이 아님을, 그 속에는 “성스러운 우정(дружба святая)” 또한 존재하고 있음을 알게 되었던 것이다.

사모일로프는 두 번째 시집 □두 번째 고개(Второй перевал)□(1963)에 실린 「40년대(Сороковые)」, 「다행이야! 다행!……(Слава Богу! Слава Богу!..)」, 「우리들의 날짜를 하나씩 세어보며(Перебирая наши даты)」(세 편 모두 1961년 작)에서도 전쟁과 전쟁 세대에 대한 사색을 계속 이어갔다.

시 「40년대」는 말년에 쓴 「경기병의 노래(Песенка гусара)」(1981 혹은 1982)와 함께 사모일로프를 러시아 문단 내에 ‘전쟁 세대’의 대표자로 확실하게 자리매김해준 작품이라고 할 수 있다. 7) 시 「40년대」에서 40년대는 부고와 군용열차의 덜컹대는 소리가 있었던 ‘숙명의 시절’이자 ‘전쟁의 시절’, ‘전선의 시절’로, 그리고 ‘총탄의 시절’, ‘장례의 시절’로 규정되고 있다.

Сороковые, роковые, Военные и фронтовые, Где извещены похоронные И перестуки эшелонные.	40년대, 숙명의 시절, 전쟁의 시절이자 전선의 시절, 거기엔 부고들과 군용열차의 덜컹대는 소리가 있지.
--	---

Гудят накатанные рельсы. Просторно. Холодно. Высоко. И погорельцы, погорельцы Кочуют с запада к востоку...	반들반들한 레일들이 울리고 있지. 넓고 춥고 높구나. 화재민들, 화재민들은 서쪽에서 동쪽으로 유랑하고 있구나..
---	---

А это я на полустанке В своей замурзанной ушанке, Где звездочка не уставная, А вырезанная из банки.	칸에서 떼어낸 규율에 안 맞는 별이 달린 귀 털개 군모를 쓰고서 간이역에 있는 사람이 나라네.
--	---

Да, это я на белом свете, Худой, веселый и задорный. И у меня табак в кисете, И у меня мундштук наборный.	그래, 이 사람은 이 세상의 나, 말랐고 유쾌하며 도전적이니. 내겐 담배쌈지에 담배도 있고 내겐 세트 파이프도 있단네.
--	---

7) 2월 23일, ‘조국 수호자의 날’에는 여러 기념식에서 「40년대」가 낭송되거나 말년에 쓴 「경기병의 노래(Песенка гусара)」에 바르드 빅토르 스톨라로프가 곡을 붙인 「우리가 전장에 있었을 때(Когда мы были на войне)」가 (주로 합창으로) 연주되고 있다. 우연의 일치인지, 사모일로프는 1990년 2월 23일(‘조국 수호자의 날’)에 사망하였다.

И я с девчонкой балагурю,	난 아가씨와 농담을 하기도 하고,
И больше нужного хромаю,	필요 이상으로 다리를 절뚝거리기도 하지,
И пайку надвое ломаю,	군 배급품을 반으로 나누기도 하고,
И все на свете понимаю.	세상 모든 것을 이해하기도 하지.

Как это было! Как совпало —	어떻게 이럴 수가! 전쟁, 재앙, 꿈, 청춘이
Война, беда, мечта и юность!	어떻게 합쳐질 수 있었던 말인가!
И это все в меня запало	이 모든 것이 내게 떨어졌고
И лишь потом во мне очнулось!..	그 이후에야 내 안에서 깨어났지!

Сороковые, роковые,	40년대, 숙명의 시절,
Свинцовые, пороховые...	총탄의 시절, 장례의 시절.....
Война гуляет по России,	전쟁은 러시아를 따라 거닐고 있고,
А мы такие молодые!	우리들은 이토록 젊구나!

(110-111)

시를 통해 회상되고 있는 20대의 ‘나’, 즉 ‘마르고 유쾌하며 도전적인’ ‘나’는 아가씨와 농담도 나누고, 자신의 부상을 과장해서 보여주는 등 젊은이다운 치기가 넘치는 모습이다. 이 시의 특징이라면 전쟁이 가져다주는 비극적인 사건들만 기술되는 것이 아니라 전쟁 통에서도 계속되고 있는 일상의 모습까지 그려지고 있다는 것이다(이러한 특성은 「라디오에서 흘러나오는 푸슈킨(Пушкин по радио)」(1984)에서도 나타나고 있다. 서정적 자아는 전투와 부상 등으로 인해 잠시 잊고 있었던 푸슈킨을, 라디오에서 흘러나오는 시 「차다예프에게(К Чаадаеву)」(1818)를 들으면서 자신의 기억 속에 푸슈킨이 온전히 남아있었음을 깨닫는다. 그 라디오 소리가 울려 퍼지는 가운데 전시의 폐허 상황과 일상의 상황이 교차되어 묘사되고 있다. 부서진 역 근처에서 젊은 여자들과 노닥거리는 군인인 ‘나’의 모습이 그려지는가 하면, 메세르슈미트 전투기가 투하한 폭탄에 목숨을 잃은 소년과 노인의 모습도 그려지면서, 이러한 농담과 비극이 동일한 시공간 속에서 벌어지고 있는 일임을 보여준다.). 합쳐지기 힘든 것들(война, беда vs. мечта, юность)의 패러독스적 결합으로 인해 청춘의 비극은 더욱 강조되고 있다. 이는 이 시의 마지막 두 행을 통해서도 다시 한번 확인되는 바이다. 그 때문에 전쟁은 더욱 생생하게 각인될 수밖에 없었던 것이고 이후에도 반복적으로 표출될 수밖에 없었던 것이다.

엄밀히 말해, 「다행이야! 다행!.....」이 전쟁에서 살아남은 자들에게 바쳐진

시라면, 「우리들의 날짜를 하나씩 세어보며」(와 1973년 작 「다섯(Пятеро)」)는 전쟁에서 세상을 떠난 친구들에게 바쳐진 시이다. 그렇게 때문에 「우리들의 날짜를 하나씩 세어보며」와 「다섯」은 다른 시들에 비해 비극적 파토스가 강할 수밖에 없다. 「우리들의 날짜를 하나씩 세어보며」에서 서정적 자아는 자신의 과거를 돌이켜보며 “41년도에 군인이 되고 / 45년도에 휴머니스트가 된 / 친구들”, “잃어버린 것(потери)”에 관심을 기울이게 된다. 그 잃어버린 것은 힘겨운 것이고 되돌릴 수도 없으며(“Они трудны и невозвратны”) 메아리도 없기에 (“и эха нету”) 안타까움과 애절함이 더해질 수밖에 없다. 지나버린 것, 잃어버린 것을 되돌릴 수는 없지만 ‘기억’/‘회상’을 통해 오늘로 불러낼 수는 있는 것이기에 ‘나’는 그 과거를 기억해내며 그 기억과 함께 사는 것이다: “А я все слышу, слышу, слышу, / Их голоса примоминая... / Я говорю про Павла, Мишу, / Илью, Бориса, Николая.(그 친구들의 목소리를 기억해내며, / 난 여전히 듣고, 듣고, 듣고 있나니..... / 난 파벨, 미샤, / 일리야, 보리스, 니콜라이에 대해 말하고 있다네.)”(113)

그러나 이 ‘전쟁’ 테마는 시인에게 트라우마만을 남긴, 마이너스적인 의미만을 지닌 것이 아니었음을 우리는 한 인터뷰를 통해 알 수 있게 된다.

“작가적 믿음을 포함하여 인간에 대한 믿음은 선악에 관한 추상적 삶에 있는 것이 아니라 인간에 대한 실제적인 삶에 기초하고 있는 것이지요. 많은 부분 전쟁이 제게 이런 실제적인 삶을 주었습니다. 전 그 어떤 특별한 예술적 방법도 생각해내지 않기 때문에 저는 그저 보는 대로 인간에 대해 씁니다.”⁸⁾

만약 사모일로프가 전쟁의 참상과 비극적인 집단 기억을 기록하려는 목적으로만 글을 썼더라면, 그는 수십 년에 걸쳐 지침 없이 ‘전쟁’에 대해 이야기할 수 없었을 것이며 ‘전쟁’ 테마를 창작의 제 1테마로 만들 수도 없었을 것이다. 그의 전쟁 테마 시는 전쟁의 비극적인 면을 그리면서도 추상적인 차원이 아닌, 사람 사는 냄새가 가득한 사적인 에피소드 차원을 묘사하려는 데에도 소홀하지 않았다. 그로 인해 그의 여러 시에서는 전쟁의 틈바구니 속에서도 우정, 사랑과 이별, 예술(수용과 창작)이 자리를 잡고 있었던 것이며 바로 이것이 사모일로프의 전쟁 시가 지니는 강점이라고 할 수 있을 것이다.

지금껏 살펴보았듯이 “난 기억해”로 시작되는 유년 시절과 전쟁이라는 체험

8) Д. Самойлов(1978), 215-216.

적 기억에 바쳐진 사모일로프의 시작품들은, 아흐마토바가 「레퀴엠」이나 2차 대전 관련 시작품들 속에서 강조한 바 있는 기억의 집단적 특성을 강조한다기 보다는⁹⁾ 시인의 실존적, 존재론적 차원과 연관되어 사적인 특성을 지니는 경우가 많았다. 사모일로프에게 있어 ‘기억’이란 현재의 ‘나’를 존재하게 해주는 버팀목이다. 기억을 잃어버린다는 것은 곧 자신의 존재를 잃는 것으로 여겨질 수 있었기 때문에 시인은 그토록 ‘기억’의 문제에 천착했는지도 모른다.¹⁰⁾

그러나 시인에게는 체험적 기억만큼이나 역사적 기억도 소중한 것이었다. 체험적 기억을 통해 ‘세대’에 대해 고민하는 인간 사모일로프가 형성되었다고 한다면, 역사적 기억을 통해 ‘문화와 전통’에 대해 사색하는 창작자 사모일로프가 형성되었다고 할 수 있을 것이다.

2.2. 역사적 기억: 과거와의 유희

시인 엡투셴코는 ‘사모일로프는 역사가들처럼 역사에 능통한 작가들에 속한다’고 언급한 바 있다.¹¹⁾ 전쟁의 기억, 유년의 기억을 주요 테마로 삼고 있는 첫 시집 □이웃 나라들(Ближние страны)□에서 사모일로프는 이반 3세의 두 번째 아내인 소피아 팔레올로크와 이반 뇌제에 대한 시(「Софья Палеолог(1941)」, 「Стихи о царе Иване(1950-52)」¹²⁾)를 통해 모스크바 공국의 역사를 다루고 있다.

9) 물론, 사모일로프 또한 아흐마토바가 「레퀴엠」에서 강조했던 기억, 즉 스탈린 숙청기의 비극에 대한 집단적 기억의 의미(“О них вспоминаю всегда и везде, / О них не забуду и в новой беде, // И если зажмут мой измученный рот, / Которым кричит стомиллионный народ, // Пусть так же они поминают меня / В канун моего погребального дня.”(Ахматова 1990:202))와 기록의 의무(— А это вы можете описать? / И я сказала: / — Могу.(Ахматова 1990:196))를 간과했던 것은 아니었다.

10) ‘기억’에 대한 사모일로프의 지대한 관심은 산문 장르로까지 이어졌다. 1970년대에 들어서 그는 1962년부터 써오던 자신의 일기를 바탕으로 하여 산문 회상록(□기억할 만한 메모들(Памятные записки)□) 작업에 착수하였던 것이다. 이것은 시인 사후인 1995년에 단행본으로 출간되었다.

11) E. Евтушенко(2008).

12) 「Стихи о царе Иване」는 사모일로프가 펴낸 첫 시집의 “이념적, 예술적 중심”(B. Баевский(1986), 79)이라고 할 주요한 작품으로, 1990년 작품선집에서 이 시는 삼부작으로 엮였지만, 2006년 시선집에서는 쿠릅스키 공에 관한 시까지 포함해서 총 4편을 실고 있다(「Мечта о море」, 「Иван и холоп」, 「Томление Курбского」, 「Смерть Ивана」). 이외에도 「В тумане」(1947. 7)과 「Самозванец」(1984년 이전), 「Убение

그러나 러시아 역사에서 사모일로프가 가장 관심을 기울인 시기는 다른 아닌 19세기 푸슈킨 시대(와 푸슈킨과 관련이 있는 18세기 표트르 대제 시기)였다. 사모일로프의 시적 판타지는 푸슈킨이라는 역사적 인물을 다룰 때 가장 선명하게 발현된다. 여기서는 “역사적 사건에 관한 우리들의 생각은 항상 다소간은 조건적”¹³⁾이라고 생각한 사모일로프가 그런 조건성을 극대화하거나 파괴하기 위해 어떠한 시적 상상력을 동원해 역사와 허구의 경계를 넘나들며 과거의 역사적 사건들을 재구성하게 되는 지 살펴보게 될 것이다.

2.2.1. 왜 푸슈킨 시대인가?

사모일로프는 왜 그토록 푸슈킨 시대에 관심을 보였던 것인가? 사실, 푸슈킨 이후 러시아 문학계에서 형성된 푸슈킨 현상, 푸슈킨 신화는 그것에 대한 거부나 수용이냐의 차이일 뿐 푸슈킨 이후 등장한 문인들은 그 누구도 푸슈킨으로부터 자유로울 수가 없었다. 그들 저마다의 가슴에 자리 잡은 ‘나의’ 푸슈킨이라는 존재의 의미는 거대하다. 테르자빈에서 푸슈킨에게로, 그리고 20세기 모더니즘 시기의 블록과 만델슈탐을 거쳐, 파스테르나크와 아흐마토바로 이어져 내려온 러시아 시문학 전통을 그 누구보다 소중히 여기며 사모일로프는 스스로 그 전통을 계승해가는 ‘전통주의자’가 되기를 자처했다.

모스크바의 유대계 인텔리 가정 출신이라는 태생의 문제로 인해 러시아에서는 영원한 경계인으로 살아갈 수밖에 없는 운명을 타고났던 그가 다른 그 어떤 존재도 아닌 러시아의 ‘시인’이 되어 러시아 사회로 편입할 수 있었다는 사실은 그에게 더없이 감격스러운 일이 아닐 수 없었다. 푸슈킨 이후 ‘예언자’라는 고귀하고도 묵직한 사명이 부여되었기에 러시아에서 시인의 위상은 ‘시인 그 이상’으로 여겨지는 것이었고¹⁴⁾ 그로 인해 ‘러시아의 시인’이 된다는 것은 엄청난 행운을 거머쥔 것과 다름없었다고 사모일로프는 생각했다. 실제로 「시를 고생 끝에 얻게 하소서(Дай выстрадать стихотворенье!)(1967)¹⁵⁾

улицкое」(1984. 8) 등의 작품들 속에서 시인은 이반 뇌제와 이반 뇌제 사후 찾아온 동란기에 대해 이야기하고 있다.

13) Д. Самойлов(1978), 218.

14) Е. Евтушенко의 시 「Молитва перед поэмой」(1964)의 첫 행(“Поэт в России — больше, чем поэт.”)은 러시아 내 시인의 위상을 가장 압축적으로 보여준다.

15) “Я только завтра буду мастер. / И только завтра я пойму, / Какое привалило

나 「러시아의 시인이 되는 행운이 내게 떨어졌다(Мне выпало счастье быть русским поэтом)」(1981)¹⁶⁾ 같은 시에서 사모일로프는 ‘행운’이라는 표현을 쓰는 데 주저하지 않았다. 사모일로프에게 있어 자신의 존재적·시적 정체성을 찾을 수 있도록 해준, 문화 기억의 상징인 ‘푸슈킨’이라는 존재의 의미는 실로 대단할 수밖에 없었다. 그리하여 사모일로프의 관심은 푸슈킨의 창작 및 출생의 근원과 생애뿐 아니라 푸슈킨이 관심을 기울였던 역사적 사건으로까지 확장된다. 즉 푸슈킨에 대한 시인의 관심은 푸슈킨의 외증조부인 간니발에게로, 그리고 푸슈킨이 서사시 「청동 기마상」을 통해 묘사했던 표트르 대제에게로 이어졌을 뿐만 아니라 푸슈킨이 가장 큰 관심을 기울였던 역사적 사건의 주인공인 푸가초프로까지 이어지게 되었던 것이다.

사모일로프는 곳곳에서 푸슈킨에 대한 애정을 숨기지 않은 채 드러냈고, 때로는 공공연히 푸슈킨의 마스크를 쓰며 푸슈킨과의 동일시를 꾀하기도 했다. 그러나 일견 그다지 새로울 것 없어 보이는 이러한 푸슈킨 찬양이 독자들에게 어필할 수 있었던 이유는 그것이 시인의 독특한 상상력이 빚어낸 위트 넘치는 오마주의 성격을 띠는 것이기 때문이었다.

첫 번째 시집에서 보여주었던 테마와 창작 기법을 보다 심화 및 발전시켰던 두 번째 시집 □두 번째 고개(Второй перевал)□(1963)를 통해 사모일로프는 비평가들과 독자들의 관심을 끌기 시작했다. 앞 절에서 살펴본 것처럼 사모일로프는 「40년대」, 「다행이야! 다행!.....」, 「우리들의 날짜를 세어보며.....」 등과 같은 작품을 통해 전쟁 테마를 지속적으로 발전시키는 한편, 「볼디노의 가을(Болдинская осень)」(1961), 「저택·박물관(Дом-музей)」 등을 통해 푸슈킨의 형상을 직·간접적으로 그리고 있다.¹⁷⁾

счастье / Глушцу, шуту, Бог весть кому, — // Большую повесть поколения / Шептать, нащупывая звук, / Шептать, дрожа от изумленья / И слезы слизывая с губ.(난 내일만 되면 장인이 될 것이고, / 내일만 되면 이해하게 될 것이오, / 바보에게, 광대에게, 아무도 모르는 이에게, / *어떤 행운이 찾아왔는지를 말이오, — // 소리를 손으로 더듬거려가며 / 우리 세대의 거대한 소설을 / 속삭이는 행운, 놀라움에 떨며 / 입술에서 눈물을 훔쳐 내며 속삭이는 행운 말이오.))*(168)

16) “*Мне выпало счастье быть русским поэтом. / Мне выпала честь прикасаться к победам. // Мне выпало горе родиться в двадцатом, / В проклятом году и в столетье проклятом. // Мне выпало все. <...>(러시아의 시인이 되는 행운이 내게 떨어졌다. / 승리를 살짝 건드려 보는 영광이 내게 떨어졌다. // 20년, 저주받은 해, 저주받은 세기에 / 태어나는 슬픔이 내게 떨어졌다. // 내게 모든 것이 떨어졌다. [...])*”(301)

한편 「볼디노의 가을」에서 사모일로프는 1830년 가을, 결혼 자금을 마련하기 위해 부친의 영지 볼디노에 왔다가 모스크바 부근의 콜레라로 인해 모스크바로 돌아가지 못한 채 볼디노에 머물며 창작에 몰두했던 푸슈킨의 전기적 사실을 현재 진행형의 사건인 듯 묘사하고 있다. 콜레라나 비와 같은 암울한 주변 환경과 그 환경의 고립성·폐쇄성을, 영감과 자유에 바탕을 둔 푸슈킨의 조화로운 창작과 그 창작의 기쁨 및 무한성에 의도적으로 대비시킴으로써 푸슈킨의 위대함을 한층 강조하고 있는 것이다.

Везде холера, всюду карантины,
И отпущенья вскорости не жди.
А перед ним пространные картины
И в скудных окнах долгие дожди.

Но почему-то сны его воздушны,
И словно в детстве — бормотанье, вздор.
И почему-то рифмы простодушны,
И мысль ему любая не в укор.

<...>

И за полночь пиши, и спи за полдень,
И будь счастлив, и бормочи во сне!
Благодаренье Богу — ты свободен —
В России, в Болдине, в карантине...(109-110)

도처에 콜레라요, 곳곳에 검역소들.
그러니 곧 풀려날 거라 기대하지 마라.
그 앞엔 드넓은 광경들,
얼마 안 되는 창엔 지루한 비.

-
- 17) 푸슈킨의 테마가 유년의 테마나 전쟁의 테마와 모두 연관되고 있다는 점에 대해서는 다시 한 번 언급할 필요가 있겠다. 「유년으로부터」(1956)에서 성인이 된 '나'는, 유년 시절을 회상하며 아파 누워있는 어린 '나'에게 아버지가 푸슈킨의 작품 「현명한 올렉 이야기(Песнь о вещем Олеге)」를 읽어주는 장면을 그리고 있고, 「라디오에서 흘러나오는 푸슈킨(Пушкин по радио)」(1984)에서는 서정적 자아가 전쟁 중에 부서진 역 근처 라디오에서 흘러나오는 시 「차다예프에게(К Чаадаеву)」를 들으며 자신의 기억 속에 푸슈킨이 온전히 남아있음을 깨닫는 장면을 그리고 있다.

그러나 웬일인지 그의 꿈들은 가볍구나,
 어릴 적처럼 웅얼대고 무의미한 말을 하는 거지.
 웬일인지 압운은 소박하다네,
 게다가 그 어떤 생각도 비난할 수가 없구나.

[...]

한밤에 쓰고, 한낮에 자라,
 행복해져라, 꿈속에서 웅얼거려라!
 다행히도, 그대는 자유롭다
 러시아에서도, 볼디노에서도, 검역소에서도.....

이 시에서 사모일로프는 창작에 있어 그 무엇보다 중요한 것이 ‘자유’임을 강조하고 있다. 인간 푸슈킨이 처한 외적 상황의 ‘부자유’, ‘경계 지어짐’은 ‘콜레라’로 실체화되어 나타나지만 시인 푸슈킨의 존재 이유이자 본질이라 할 수 있는 창작에 있어서만큼은 그 어떤 경계도 존재하지 않게 되는 것이다. 여기서 주목할 점은 푸슈킨에게 창작의 무한한 자유를 부여하고 있는 이 작품이 실상은 사모일로프 자신에 대한 호소와 위안으로 읽힐 수 있다는 것이다. 결국 사모일로프는 푸슈킨의 고립적 상황을 묘사함으로써 문학계의 주류에서 비껴나 있던 자신의 위치를 돌아보는 한편, 푸슈킨에게 자유를 선언해 줌으로써 스스로에게 창작의 자유를 부여하며 스스로를 다독이고 있었던 것이다.

사실, 사모일로프의 이런 고민에는 그만한 이유가 있었다. 그가 본격적으로 작품 활동을 시작했던 무렵은 러시아에서 시 장르가 그 유례를 찾아볼 수 없을 정도로 엄청난 인기를 얻고 있었던 때였다. 1950년대 후반부터 시작해서 1960년대로 쪽 이어지는, 이른바 ‘연단의 시(эстрадная поэзия)’, ‘우렁찬 시(громкая поэзия)’의 시기가 도래했던 것이다. 로즈데스트벤스키(Р. Рождественский, 1932-1994), 엠투셴코(Е. Евтушенко, 1933-), 보즈네센스키(А. Вознесенский, 1933-2010)와 같은 젊은 세대 시인들은 광장이나 체육관, 대극장 등에서 열정적이며 호소력 짙은 목소리로 자신들의 자작시를 낭송해 수백 수천이 넘는 청중들을 사로잡으며 실로 대단한 인기를 얻고 있었다.

그러나 사모일로프의 기본 성향이나 시적 스타일은 이들과는 큰 차이를 보였다.¹⁸⁾ 룩초프(Н. Рубцов, 1936-1971), 소콜로프(В. Соколов, 1928-1997), 마

18) 자신에게는 낯설었던 연단 위에서 시인이 느낀 고독감, 불안감은 시 「연단에서

르티노프(Л. Мартынов, 1905-1980) 등과 함께 ‘고요한 시(тихая поэзия)’의 대표자였던 사모일로프는 오히려 이런 소란스러운 문단의 분위기에서 멀어지고자 처음에는 모스크바 근교 오팔리하로, 그 다음에는 에스토니아 파르누로 이사해 고요한 삶을 영위하며 집필 활동을 이어 나갔다. 즉 그는 소비에트 문화계의 중심부인 모스크바를 거부하고 주변부로 숨어든 것이다. 비록 물리적 공간 측면에서는 주변부로 떠나가는 양상을 보였지만, 오히려 그 주변부에서 그는 시공간의 제한에서 벗어나 자신의 창조적 상상력을 더욱 확장시키고 있었다. 러시아 문학에서 ‘자유’의 상징이자 훌륭한 시인의 전범으로 널리 인정받고 있는 푸슈킨에 기대어서 말이다.¹⁹⁾

2.2.2. 「페스텔, 시인 그리고 안나(Пестель, поэт и Анна)」(1965)

세 번째 시집 □나날들(Дни)□(1970)에 실린 서사시 「페스텔, 시인 그리고 안나」(1965)에서 사모일로프는 푸슈킨이 남부 유형시절 키시노프에서 데카브리스트 페스텔과 몇 번의 만남을 가졌다는 전기적 사실을 이용하여 그들의 만남을 재현해 보이고 있다. 사모일로프로 하여금 이 만남을 구상할 수 있는 단초를 제공한 것은 다름 아닌 푸슈킨이 남긴 1821년 4월 9일 일기였다.

9 апреля, утро провел я с Пестелем, умный человек во всем смысле этого слова. Mon cœur est matérialiste, говорит он, mais ma raison s'y refuse. Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...²⁰⁾

4월 9일, 나는 아침 시간을 페스텔과 보냈다. 그는 아주 현명한 사람이다. “나는 가슴으로는 유물론자이지만 제 이성엔 이것을 반대 하는군요”라고 그는 말한다. 우리는 형이상학적이고 정치적이고 도덕적인 대화 등을 나누었다. 그는 내가 알고 있는 가장 독창적인 지식을 지닌 사람 중 한 사람이다…….

(С эстрады)』(1964)에서 그려지고 있다.

19) 자유의 상징이자 후대 시인들에게 용기와 영감을 안겨주는 훌륭한 선배 시인의 전범으로서의 푸슈킨의 모습은 블록의 「푸슈킨스키 돔에게(Пушкинскому Дому)』(1921)에서도 분명히 제시되고 있다: “Пушкин! Тайную свободу / Пели мы вослед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе! // Не твоих ли звуков сладость / Вдохновляла в те года? / Не твоя ли, Пушкин, радость / Окрыляла нас тогда?”(블록 1960:377)

20) А. С. Пушкин(1949), 303.

서사시 「페스텔, 시인 그리고 안나」는 푸슈킨이 남긴 이 짙막한 다큐멘트 적 자료(T1)를 이용해, 역사의 전후 상황을 이미 모두 알고 있는 전지적 서술자가 페스텔과 시인의 만남을 생생한 대화로 구성한 것(T2)이다.²¹⁾ ‘서정시’가 아니라 ‘서사시’라는 장르를 선택한 것도 그 일기에서 얻은 인상을 쓰려는 것이 아니라 그 일기로부터 새로운 하나의 플롯을 구성하려는 시인의 의도가 숨겨져 있는 것이다. 푸슈킨이 일기에 ‘형이상학적인 대화, 정치적인 대화, 도덕적인 대화 등’으로 기록한 것을 서사시에서는 ‘계층간 평등에 대한 대화’, ‘귀족의 사명’ 등에 대한 대화에 이어 ‘리쿠르코스’(고대 스파르타 입법자), ‘솔론’(그리스 시인이자 정치가로 귀족정을 종식시키고 개혁적인 법을 도입한 인물), ‘입실란티 공작’(러시아 장교로 그리스 독립운동 비밀단체의 지도자였던 인물)에 대한 이야기와 ‘페테르부르크, 자유를 향해가고 있는 러시아, 아시아와 카프카스, 단테’ 등의 다양한 주제로 재구성하고 있다.²²⁾ 뿐만 아니라 일기(T1)에 적혀있는 ‘난 가슴으로는 유물론자이지만 제 이성은 이것을 반대 하는군요’라는 페스텔의 말을 적절히 배치시키기 위해 원텍스트인 일기(T1)에 등장하지 않는 ‘사랑’이라는 주제를 가공텍스트인 서사시(T2)에 임의로 끌어 들이기도 했다.

사모일로프에 의한 허구적 요소의 개입은 여기서 그치지 않는다. 각자 마음속으로 상대방을 평가하는 부분에서는 결국 서술자(사모일로프)의 감정이 여과 없이 투영되어 나타날 수밖에 없는 것이다.

평가는 페스텔 쪽에서 먼저 시작한다. 잠시도 가만히 앉아 있지를 못하고

21) 푸슈킨과 페스텔의 이미지가 아주 자연스러워 그들의 ‘가공성’을 의심할 수 없게 될지라도 여전히 여기서 시인 사모일로프의 존재를 완전히 잊기는 힘들다. 이에 대해 한 연구자는 “사모일로프는 여기서 자신의 주인공들 뒤로 완전히 사라지지도, 그들 속으로 녹아들지도 못 한다”고 지적하기도 했다(Б. Дыханова 1981:151).

22) 이러한 ‘대화식 구성’은 사모일로프가 선호한 방식이기도 했다. 그의 작품 속에서는 “극적이며 대화적인 기초, 즉 대화성이 선명하게, 고의적으로, 원칙적으로 제시되고 있다.”(Чупринин 1980:6) 대화식 구성은 서술식 구성에 비해 작품을 보다 생동감 넘치게 만들 수 있으며, 시인의 상상력이 직접 개입할 여지를 더 많이 제공한다. 「차르 이반에 관한 시(Стихи о царе Иване)」 사이클에 속하는 「이반과 노예 하인(Иван и холоп)」(1947-1950), 「이반의 죽음(Смерть Ивана)」(1950-1952?)에서는 각각 이반과 노예 하인인 반카와의 대화, 이반과 신의 문답식 대화가 그려지고 있다. 뿐만 아니라 「푸가초프의 파국(Конец Пугачева)」(1964-1965)도 푸가초프와 신부(поп)의 대화로 구성되어 있다.

방안을 정신없이 서성대는 푸슈킨을 보며 산만하다는 평가를 내리지만, 페스텔은 그런 푸슈킨 속에서도 ‘무언가’가 있음을 보게 되고 그로 인해 시인의 미래 모습까지도 예상하게 된다. 페스텔은 푸슈킨의 성품과 재능에 대해 평가하면서 푸슈킨은 “위선자는 안 될 것(не станет фарисеем)”이고 “그의 재능은 꽃피게 될 것(расцветет его талант)”이라는 다소 평이하지만, (미래의 시점과 평가가 명백히 개입되어 있는) 적절한 전망을 내놓고 있다.

이에 비해 페스텔에 대한 푸슈킨의 평가, 좀 더 정확히 말해 사모일로프의 시각으로 굴절된 푸슈킨의 평가는 보다 의미심장하다. 푸슈킨의 일기에서 나타나고 있는 ‘현명함’이라는 자질 이외에도 ‘강인한 정신력(И крепок духом)’을 추가하고 있을 뿐만 아니라 페스텔과 ‘브루투스’의 비유를 이끌어내기도 한다. 잘 알려진 대로, 페스텔은 입헌군주제를 주장하는 무라비요프로 대표되는 북부 온건파와 달리 차르의 암살을 통해서라도 차르주의를 무너뜨리고 공화정을 수립하자고 주장했던 남부 급진 과격파의 대표자였다. 사모일로프는 그런 페스텔 속에서 공화정 재건이라는 원대한 꿈을 위해 카이사르를 살해했던 브루투스의 모습을 보았으며 브루투스와 같은 인물들의 삶이 순탄치 않음을 언급하면서 “러시아의 브루투스”라고 부른 페스텔의 앞으로의 운명을 암시한다. 19세기의 한 귀족 혁명가의 비극적 삶을 알고 있는 20세기의 시인 사모일로프는 불길한 운명을 강하게 연상시키는 “바퀴자국 난 더러운 길을 따라” 떠나는 “러시아의 브루투스”의 뒷모습을 “러시아의 천재”가 “까닭 없이 슬프게” 바라보는 것으로 묘사한다.

Они простились. Пестель уходил
 По улице развезженной и грязной,
 И Александр, разнеженный и праздный,
 Рассеянно в окно за ним следил.
 Шел русский Брут. Глядел вослед ему
 Российский гений с грустью без причины.(151-152)
 그들은 헤어졌다. 페스텔은
 바퀴자국 난 더러운 길을 따라 떠나갔고,
 유해지고 느긋해진 알렉산드르는
 무심히 창 너머로 그를 지켜보았다.
 러시아의 브루투스가 걸어가고 있다. 그의 뒤를
 러시아의 천재가 까닭 없이 슬프게 바라보고 있었다.

페스텔이 떠난 뒤, 푸슈킨은 페스텔이 말한 “이성과 가슴에 관한 문구”를 일기에 적어 넣는다. 그리고 페스텔에 대해 “모반자”라는 평가를 덧붙인다. 상상력을 동원해 페스텔과 푸슈킨의 만남을 구성하고, 그 만남을 통해 두 인물의 심리 상황과 성격, 나아가 이후 운명에 대한 암시까지 그리면서 사모일로프는 두 인물을 대조적으로 묘사한다. “경쾌한 공기 속”에서 흔들리고 있는 “잎이 가득한 가지들”, 냉기와 푸르름으로 가득 찬 4월의 아침, 기대로 가득 찬 삶, 이 모든 것은 4년 여 후 모반을 시도하다 체포되어 처형당하게 될 페스텔이 아니라 푸슈킨을 위해 예정된 것이었다. 추상적 이론과 거대 작업에 몰두한 페스텔에게 주변의 일상적 모습은 포착되지 못한다.

지금까지 살펴본 페스텔과 푸슈킨 이외에 제목에서 제시되고 있는 한 인물, 즉 안나는 페스텔의 대척점에 놓여 있는 인물이다. 푸슈킨의 집에서 일하는 하녀로 설정된 안나는 “아침 일찍부터 노래를 불렀고 뭔가를 바느질하거나 수를 놓았다(Анна пела с самого утра / И что-то шила или вышивала).” 그러나 페스텔과 푸슈킨의 대화 속으로 끼어드는 창 너머에서 들려오는 안나의 노래 소리는 푸슈킨에게서만 반응을 끌어낼 뿐이었다(“Анна! Боже мой!”). 게다가 이웃 몰다비아인의 마당에서 나는 양가죽 냄새, 빵 냄새, 포도주 냄새, 즉 일상의 냄새는 안나의 노래를 들을 수 있는 푸슈킨에게만 감지된다. 일상의 삶, 민중의 삶과 유리되었던 페스텔은 이와 같은 맥락에서 푸가초프가 주도한 ‘농민 반란’도 무의미하다고 말할 수 있었던 것이다. 뿐만 아니라 페스텔은 이처럼 ‘색’과 ‘향’과 ‘소리’로 넘쳐나는 진정으로 생생한 삶의 현장으로부터 벗어나 진창길을 따라 떠나는 인물로 제시된다.

푸슈킨이 남긴 몇 줄의 일기에서 영감을 받아 창작된 이 서사시는 대화 구성 자체나 주변의 환경 묘사 등 많은 부분이 사모일로프의 상상력에 의해 조직된 것임을 독자들은 잘 알고 있다. 그럼에도 불구하고 이들의 만남과 대화는 팩트에 근거해 비교적 그럴싸하게 묘사되었기에 독자들은 이를 마치 역사 속의 한 장면인 듯 진지하게 받아들이게 된다. 달리 말해, 여기서 원텍스트인 T1(역사)와 창작텍스트 T2(허구)가 서로 어긋남 없이 조화를 이루며 핏진성이 극대화되고 있는 것이다. 그러나 실제로 굉장히 유쾌하며 유머러스한 인물이었던 사모일로프의 시적 상상력이 이렇게 진지한 성격으로만 발현되었던 것은 아니었다.

2.2.3. 「자유시(Свободный стих)」(1973)

사모일로프의 네 번째 시집 □파도와 바위(Волна и камень)□는 사모일로프의 시집 중 가장 푸슈킨적인 것으로 평가받고 있다. 이는 푸슈킨의 □예브게니 오네긴□에서 취한 제목뿐만이 아니라 그 작풍 또한 푸슈킨을 강하게 연상시키고 있기 때문이다. 이 시집에 실려 있는 「자유시」에서 사모일로프는 우리가 서론에서 잠시 언급한 대로 시간의 통일성과 경계를 허물어버림으로써 자신의 창조적 상상력을 아주 자유로운 상태로 놓아둘 수 있었다.

시간 유희에 대한 사모일로프의 생각은 일시적인 것이 아니었다. 「자유시」에서 “플룻을 놀려 짜내기 위해 100년이나 200년쯤의 크지 않은 시간 내 변동을 자신에게 허용할 것”이라고 말하기 이전, 시 「밤손님(Ночной гость)」(1971-1972)에서 눈 내리는 새벽에 ‘나’를 찾아온 “알레코를 닮은” “낮선” “밤손님”의 입을 빌려 사모일로프는 자신의 시간관을 말하기도 했다: “Ведь напрасно делятся люди / На усопших и на живых. // Мне забавно времен смешенье. / Ведь любое наше свершение / Независимо от времен.(정말 사람들은 쓸데없이 / 죽은 자와 산 자를 나누고 있습니다. // 난 시간을 뒤섞는 게 재미있어요 / 진정 우리가 이루어 낸 모든 것들은 / 시간과는 관계가 없습니다.)”(197)

사모일로프는 이와 유사한 생각을 인터뷰에서도 밝힌 바 있다. 그는 “현재, 과거, 미래의 가로막의 부재(отсутствие перегородок между настоящим, прошедшим и будущим)”가 자신의 구성 기법이라고 말하며 “현재와 역사, 미래를 경계 짓는 것은 아주 어려운 일”이기에 “어제였던 것은 이미 역사이고 내일 올 것은 미래여서 우리는 과거와 미래의 경계에서 살고 있는 것이다”라고 주장하였다.²³⁾

23) Д. Самойлов(1978), 219. 시인의 이런 견해는 사모일로프가 과거의 문화 전통에 대한 강한 믿음을 가질 수 있도록 큰 영향을 끼쳤던 아르메이즘의 대표자 만델슈탐의 견해와 아주 유사한 것이다. 만델슈탐은 현재에 내재하고 있는 과거를 강조하기 위해 “어제는 아직 태어나지도 않았다(вчерашний день ещё не родился)”라는 다소 과격한 발언을 하기도 했다. 만델슈탐에게 과거 속에서 고정된 이미지와 해석으로 남아있는 역사적인 오비디우스, 푸슈킨, 카툴루스는 더 이상 의미가 없다. 그에게는 오로지 현재 속에 새롭게 살아 숨 쉬는 고전 인물들만이 중요할 뿐이었다 (“Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл”). О. Мандельштам(1990), 169.

시간의 통일성을 깨뜨리는 것, 시간을 뒤섞는 것을 좋아하는 시인은 이 시의 제목을 ‘자유시’라고 명명함으로써 자신의 작품을 여타의 형식으로부터 해방시키고 있다. 그러나 앞으로 자신이 펼쳐 보일 판타지와 같은 내용에 거부감을 느낄 독자들이 있을 것을 우려한 듯 시간적 배경을 현재가 아니라 3000년이라는 먼 미래로 설정하는 것도 잊지 않았다.

이 시에는 18세기의 인물들인 표트르 대제, 푸슈킨의 외증조부 간니발과 19세기의 인물들인 푸슈킨, 당테스가 동일한 시공간 속에 배치되어 있다. 시의 첫 부분에서 밝힌 “100년이나 200년쯤의 크지 않은 시간 내 변동”이 허용됨으로써 역사 기술의 기본 원칙이라고 할 수 있는 연대기적 서술이 무너져버린 것이다. 뿐만 아니라 푸가초프가 앞으로 그려질 작품 속 주인공 형상으로 암시되고 있고(“연분홍색 카프탄 차림의 차르는 / 반란자 푸가초프의 형상에 / 방향을 제시해주기 위해 시인을 맞이할 것이다”), 그렇기에 시 속에서는 아직 집필되지도 않은 것으로 설정된 푸가초프 관련 소설 □대위의 딸□(1836)의 등장인물인 마부 사벨리치가 은색 자가용을 모는 운전기사로 등장한다. 여기서는 시공간을 초월하여 역사적 인물들과 문학 작품 속 가공의 인물들이 조우하면서 작품 전체가 하나의 판타지적 농담으로 변화되고 있는 것이다. 이 지점에서 역사와 허구의 경계는 더 이상 의미를 갖지 못하고 완전히 무너져 버린다.

작품에서 그려지고 있는 ‘소설’의 슈제는 표트르 대제와 푸슈킨의 조우이다. 마차가 아닌 ‘은색 자가용’을 타고 푸슈킨이 궁전으로 들어오게 된 이유는, 표트르 대제로부터 표트르 대제 자신은 알지도 못하는 미래에 나타날 ‘푸가초프’의 형상 묘사를 위한 일종의 가이드라인을 제시받기 위해서이다. 대제를 알현하려 입궁한 푸슈킨이 대제 앞에서 최진작 ‘공허한 물결의 강가에서...’로 시작되는 시, 즉 서사시 「청동 기마상」을 낭송하는 장면은 마치 영화처럼 생생하게 눈앞에 그려지는 이 시(작품 속에서는 ‘소설’로 명명)의 중심 장면이다. 또한 이 장면을 통해서 푸가초프가 작품에 등장한 이유에 대한 의문이 풀려진다. 즉 이 시의 중심에는 「청동 기마상」의 주요 주제이기도 한 ‘국가 권력 vs. 개인’의 문제, ‘절대 군주 vs. 개인(민중)’의 문제가 놓이게 되는 것이다. 「청동 기마상」의 2부에서 홍수로 모든 것을 잃어버린 뒤 미치광이가 되어버린 예브게니가 청동 기마상을 향해 중얼거리는 부분에서 취한 “두고 보자!(Ужо тебе!...)”를 이 시에서는 푸슈킨에게 던지는 표트르의 대사로 처리하고 있다는 점도 의미심장하다. 이러한 중심 테마로 인해 농담처럼 그려진 이 작품을 독자들은 농담으로 치부할 수만은 없게 된다.

한편, 「자유시」에서 표트르 대제의 시종으로 그려지고 있는 푸슈킨의 외증 조부 간니발은 서사시 「간니발에 관한 꿈(Сон о Ганнибале)」(1977)에서 주인공으로 재등장한다. 여기서는 역사적인 사건을 자연스럽게 가공하기 위해 ‘꿈’이라는 수단이 이용된다. 즉 사모일로프의 분신이라 볼 수 있을만한 서정적 자아/화자 ‘나’가 어느 날 발틱 해변에서 간니발의 이미지를 우연히 떠올리게 되는 것으로 작품은 시작된다. 화자에 따르면, 간니발의 이미지는 꿈과 유사한 것이며, 자신을 ‘다른 시간’으로 되돌린 것이라고 한다.

이 작품은 간니발 장군과 그의 첫 번째 아내 그리스인 아브도치야의 배신에 관한 슈제트를 다루고 있다. 여기서 화자는 아프리카인 간니발을 아내를 의심하여 결국 비극을 만들어낸 무어인 오텔로에 비유하면서 마치 한 편의 극을 전개시키듯 서사시를 써 내려간다. 그러나 흥미로운 점은 작품 곳곳에서 푸슈킨을 언급할 뿐 아니라 말미에서는 “흑인의 불쌍한 증손자”라며 “ты”(푸슈킨)를 직접 불러내고 있다는 것이다. 결국 간니발의 이야기는 그의 아프리카 피를 물려받은 푸슈킨으로 귀결되고 있는데, 바로 이것이 사모일로프가 이 작품을 쓴 의도였던 것이다.²⁴⁾ 바흐친의 용어를 빌려 ‘대시간(большое время)’ 속 어딘가에 자신들이 있다고 가정한다면 아마 러시아 문학의 푸슈킨 시대에 속할 것이라고 주장하는 사모일로프에게 있어 푸슈킨은 “인간적, 도덕적, 시 예술적 방향지시기(человеческий, нравственный и поэтический художественный ориентир)”로, 그 방향지시기 없이 시인은 스스로에게 길을 제시하지 못한다고 고백하기도 했다.²⁵⁾

「불디노의 가을」(1961)에서 푸슈킨에 기대어 스스로에게도 조심스럽게 ‘자유’를 부여하였던 사모일로프는 「밤손님」(1971-72)에서는 “마침내 나는 자유를 알게 되었다”고 밝히며 “창 너머로 밤이 어떤 날씨를 예고하든 상관없다”고 말한다. 이는 주변 상황에 휘둘리지 않고 자신만의 창작의 길을 굳건히 걸겠노라는 시인의 선언으로 읽힐 수 있다.

사모일로프에게 있어 과거, 역사라는 것은 고정되어 있는 것이 아니라 시인

24) “이곳[에스토니아 파르누]에서 전 「간니발」을 위한 자료를 찾아냈고 그것을 썼습니다. 이 서사시에서 저는 안나 이오노브나 시대의 러시아 18세기나 “창백한 바다”를 향한 이끌림을 썼던 것이 아니라 푸슈킨 운명의 한 바리안트를, 푸슈킨의 역사를 썼습니다. [...] 말하자면, 조건적으로 말해, 푸슈킨이 어떻게 생겨났느냐(как получился Пушкин)는 것이 저의 관심을 끌었던 거지요.”(Самойлов 1978:220)

25) Д. Самойлов(1978), 220.

의 시적 상상력을 동원한 해석의 과정을 통해 여전히 현재 속에 그리고 미래 속에 살아있게 된다. 그로 인해 18세기에 벌여졌던 마르타 스카브론스카야(이후 표트르 대제의 두 번째 부인이 된 예카테리나 1세)와 스웨덴인 드라군의 연애사가 2차 대전 참전 전날 결혼한 한 젊은 부부의 이야기로 어려움 없이 각색될 수 있었던 것이다(시 「군인과 마르타(Солдат и Марта)」, 1973).²⁶⁾

통찰력과 혜안, 기지를 지닌 사모일로프의 독해법을 통해 역사와 허구의 경계를 넘나들면서 재구성된 과거는 일반 독자뿐만 아니라 역사가나 평론가들의 관심과 잦은 인용까지 끌어낼 수 있었을 만큼 매력적인 것이었다. 서정성과 유머, 아이러니 등을 동시에 지니고 있는 그의 작품은 재기발랄하지만 가볍지않고, 진지하지만 무겁지않은 않다. 이는 역사와 문화 지속에 대한 믿음으로 끊임없이 자신의 세대에 대해 그리고 과거에 대해 깊이 고민하며 글 쓰는 일을 천직으로 알고 살아왔던 한 시인의 삶이 작품 속에 고스란히 투영되어 있기 때문이다.

3. 결론

지금까지 살펴본 바와 같이 사모일로프 창작에서 유년 시절과 전쟁이라는 사적이고 체험적인 기억과 푸슈킨 등의 역사적 인물들과 연관된 역사적 기억이 합쳐진 ‘기억’의 문제는, 결국 인간 사모일로프와 시인 사모일로프의 존재적·창작적 정체성 찾기 문제와 깊은 연관이 있었다.

그는 ‘기억’을 통해 과거의 고정된 시공간을 현재로 불러냈으며 회상을 통해 과거를 현재적 의미로 재해석하고자 했다. 그에게 있어 ‘기억’이란 자아 정체성을 찾기 위한 수단, 즉 실존 탐색의 수단이자 자아 존재의 본질에 다름 아니었기에 그는 평생을 ‘기억’의 문제에 천착할 수밖에 없었던 것으로 보인다.

사모일로프에게 있어 과거에 대한 ‘기억’은 루카치의 용어를 빌리면 ‘창조

26) 이 시에는 “마르타와 드라군 라이프는 글류크 목사 댁에서 신혼 첫날밤을 보냈다. □여제 예카테리나 1세 연구□ 1권, 86쪽에서”라는 에피그라프가 붙어있지만 이는 사모일로프가 만들어 낸 것에 불과했다. 신비화 전략을 즐겨 사용했던 사모일로프는 “내 시 속에 있는 인용문들을 주의해서 대하시오”라고 독자들에게 미리 당부했다고 한다. 「저택·박물관」(1961)에서도 사모일로프는 이런 전략을 구사하였는데, 이는 푸슈킨의 장난스런 신비화 전략을 따른 것이기도 했다.

적 기억'이 될 것이요, 베르그송의 용어를 빌리면 '순수 기억'(기계적, 습관적 기억과 구분되는)이 될 것이다. 언어만이 시간의 파괴력으로부터 문화와 역사를 방어할 수 있다고 생각했던 만델슈탐과 유사하게 사모일로프는 창작 행위를 통해 사적인 기억과 역사적 기억을 모두 보존하고자 했다. 그러나 누차 강조했듯이, 사모일로프에게 있어 기억이란 과거의 단순한 보존이나 축적이 아니라 현재 속에서 새롭게 창조되고 미래를 향해 열려있는 과거에 대한 찬가였다. 자전적 서사시 「이웃 나라들(Ближние страны)」(1954-1959)에서 사모일로프가 인간을 '기억'과 '의지(자유)'로 규정하였던 것("Человек — память и воля")²⁷⁾ 또한 인간의 실존과 존재 양식에 있어 과거와 과거에 대한 해석 및 그 해석으로 인해 도출되는 미래에의 비전이 얼마나 중요한 것인지를 보여주는 것이었다.

사실, 사모일로프 스스로 기억을 체험적 기억과 역사적 기억으로 나누는 것은 아니었다. 시인의 직접적인 해명은 없었지만 이 두 기억을 대하는 시인의 태도에는 분명한 차이가 있음이 감지되었기에 여기서는 이를 구분하여 살펴 보았던 것이다. 사모일로프는 자신이 체험한 과거의 기억을 함부로 건드려서는 안 될, 성스러운 어떤 것으로 받아들이는 경향이 있었다. 그로 인해 그는 유년 시절이나 전쟁과 같은 체험적 기억을 작품화하는 과정에서 '기억'의 유연성을 인정하고 과거를 현재로 불러낼 수 있다고 생각하면서도 그 과거를 시간의 통일성까지 깨뜨리면서 마음대로 재단할 수 있는 유희의 대상으로 보지는 못했다. 반면, 시인이 체험하지 않았던 역사적 과거는, 어차피 어느 정도는 조건적이거나 제한적일 수밖에 없다는 사실, 많은 이들에게 이미 잘 알려진 정보라는 사실로 인해 시인은 오히려 자신의 상상력을 자유롭게 발휘할 수 있는 유희의 대상으로 삼을 수 있었다. 그러나 그것이 체험적 기억이든 역사적 기억이든 과거에 대한 기억이란 것은 예술가에게 있어서는 한 개인의 기억을 뛰어 넘어 문화 기억이라는 큰 틀에서 이해될 수 있는 것임을 유념해야 할 것이다.

27) Д. Самойлов(1990), 34.

참고문헌

- Ахматова, А.(1990) *Сочинения в 2 томах*, Т. 1. М.: Правда.
- Баевский, В.(1986) *Давид Самойлов. Поэт и его поколение*, М.: Советский писатель.
- Банчуков, Р.(1998) “Три перевала, или известный или неизвестный Самойлов,” *Вестник*, № 23:204, 10 ноября 1998. www.vestnik.com/issues/98/1110/koi/banchuk.htm(검색일: 2011. 9).
- Блок, А.(1960) *Собрание сочинений в 8 томах*, Т. 3. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы.
- Борщевская, М.(1982) “Музыка и слово,” *Новый мир*, № 7, С. 252-257.
- Вегин, П.(1974) “Д. Самойлов. Волна и камень,” *Октябрь*, № 12, С. 216-217.
- Дыханова, Б.(1981) “Пушкиниана Д. Самойлова,” *Подъём*, № 6.
- Евтушенко, Е.(2005) “Не инакомыслящий — своемыслящий, Из антологии «В начале было слово»,” *Новая газета*, 02 июня, 2005. www.novayagazeta.ru/arts/27274.html(검색일: 2011. 9).
- _____ (2008) “Тихо оказавшийся классиком, Из антологии «Десять веков русской поэзии»,” *Новые известия*, 17 октября, 2008. www.newizv.ru/culture/2008-10-17/99999-tiho-okazavshijsja-klassikom.html(검색일: 2011.9).
- Искандер, Ф.(1971) “Третья книга поэта,” *Новый мир*, № 9, С. 268-271.
- Лейдерман, Н. и Липовецкий, М.(2003) *Современная русская литература 1950-1990-е годы в 2 томах*, Т. 2.
- Мандельштам, О.(1990) *Сочинения в 2 томах*, Т. 2, М.: Художественная литература.
- Немзер, А.(2002) “Часовой и звезда,” *Памятные даты*, С. 392-417.
- _____ (2005) “Фантастическое литературоведение Давида Самойлова,” *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение V(Новая серия)*, С. 237-258.
- _____ (2006) “Лирика Давида Самойлова,” *Самойлов Д. Стихотворения*, СПб.: Академический Проект, С. 5-46.
- Огрызко, В.(2006) “Война гуляет по России,” *Литературная Россия*, № 21,

- 26 мая 2006. www.litrossia.ru/2006/21/00376.html(검색일: 2011.9).
- Осетров, Е.(1972) “Поэзия обычных слов,” *Самойлов Д. Равноденствие*, М.: Художественная литература, С. 5-11.
- Паперный, З.(1983) “Несовместимо с суетою(Давид Самойлов),” *Единое слово*, М.: Советский писатель, С. 196-219.
- Пушкин, А. С.(1949) *Полное собрание сочинений в 16 томах*, Т. 12. М.-Л.: Изд-во АН СССР.
- Ратгауз, Г.(1980) “Глубокая простота,” *Юность*, № 2.
- Руднев, В.(1977) “Четырехстопный ямб Давида Самойлова,” *Материалы республиканской конференции СНО(Русская филология)*, Тарту: Тартус. гос. ун-т.
- Самойлов, Д.(1978) “Поэт контактен и потому принадлежит не только самому себе...”, *Вопросы литературы*, № 10, С. 214-236.
- _____ (1980) “Рукоположение в поэты,” *В мире книг*, № 6.
- _____ (1981) “Рецензия на первую книгу стихов А. Чернова «Городские портреты»,” *Новый мир*, № 7.
- _____ (1990) *Избранные произведения в 2 томах*, Т. 2. М.: Художественная литература.
- _____ (1995) *Памятные записки*, М.: Международные отношения.
- _____ (2006) *Стихотворения*, СПб.: Академический проект.
- Чупринин, С.(1980) “Собеседник,” *Самойлов Д. Избранное*, М.: Художественная литература, С. 3-12.

Резюме

Проблема ‘памяти’ в творчестве Давида Самойлова

Пак, Сун-Юн

В данной работе рассматривается проблема ‘памяти’ в творчестве Давида Самойлова, которой поэт уделял внимание всю жизнь. У Самойлова память о прошлом выявлена как два вида: ‘частная’ память(о своем детстве и войне) и ‘историческая’ память(о исторических событиях или людей). Здесь память определяет собственную/экзистенциальную и творческую идентичность.

В каком-то интервью Самойлов разговаривал о своем творческом восприятии: “Я не из тех, кто пишет по первому впечатлению. Прожитое... “дозревает” иногда годами, иногда десятилетиями.” К тому же, в стихотворении “Сороковые” он пишет: “И это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось!” По этому необычному творческому приему он долго размышляет о своем пережитом, т. е. о детстве и войне, а потом он пишет. Если память о детстве принадлежит ясности частной памяти поэта(в стихотворениях “Из детства”(1956), “Цирк”(1956), “Двор моего детства”(1966), “Выезд”(1966) и др.), то память о войне, безусловно, принадлежит мрачности частной памяти поэта(в стихотворениях разных лет “Семен Андреич”(1946), “Сороковые,” “Слава Богу! Слава Богу!..,” “Перебирая наши даты”(1961), “Пятеро”(1973), “Песенка гусара”(1981 или 1982) и др.).

По словам Е. Евтушенко, Самойлов принадлежал к тем писателям, которые овладевали историей, как историки. Самойлов, начавший обращать усердное внимание на историческую тему с 1960-х г., явно показывает свое поэтическое воображение во многих стихотворениях об исторических людей (в особенности, о Пушкине). В стихотворении “Свободный стих”(1973) поэт пишет, что “Автор повести <...> Позволит себе для спрессовки сюжета / Небольшие сдвиги во времени — / Лет на сто или на двести.” По этому принципу он нарушает единство времени: например, в стихотворении “Сво-

бодный стих” встречаются Петр Первый, арап Ганнибал, Пушкин и Дантес, к тому же, и Савелич, литературный персонаж из повести А. С. Пушкина “Капитанская дочка.”

В творчестве Самойлова память, в которой “такая скрытая мощь, / Что возвращает образы и множит...,” имеет такую динамичную характеристику, как у “творческой памяти”(по Г. Лукачу) или “чистой памяти”(по А. Бергсону).

논문심사일정

논문투고일:	2011. 10. 27
논문심사일:	2011. 11. 1 ~ 11. 25
심사완료일:	2011. 12. 2