이 발표논문집은 2007년 정부(교육과학기술부)의
재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2007-362-B00013)

2015년 HK러시아·유라시아연구사업단
제3차 국내학술대회

“카프카스와 중앙아시아 문화 연구:
문화의 다성악과 민족 정체성”

일시 : 2015년 9월 11일(금요일)
장소 : 한양대학교 국제학대학원 화상회의실(6층)
주최 : 한양대학교 아태지역연구센터
후원 : 한국연구재단

프로그램

■ **제 I 세션(10:30-12:30): 러시아 문학의 프리즘으로 본 카프카스와 중앙아시아 문화**

사회: 김진영(연세대)

발표자
서광진(서울대) : 러시아 낭만주의와 카프카스의 이미지
이명현(안양대) : 안나 아흐마토바의 타슈켄트 시절
임혜영(고려대) : 1930년대 소비에트 시인의 눈에 비친 카프카스와
조지아 공화국: 보리스 파스테르나크의 예를 중심으로

토론자: 최진석(이화여대), 조준래(성균관대), 박선영(충북대)

■ **제 II 세션(14:00-16:00): 러시아 격변의 시기와 교착된 카프카스의 예술**

사회: 강봉구(한양대)

발표자
조규연(단국대) : 아방가르드 실현 공간으로서의 조지아:
혁명기 미래주의의 수용과 발전 양상
심지은(한양대) : 조지아-아브하지야 분쟁과 오바슈빌리의
〈강 너머〉, 〈옥수수섬〉
김성일(청주대) : 부유하는 시선들:
A. 소쿠로프의 영화 〈알렉산드라〉에 나타난 카프카스 이미지

토론자: 장혜진(한국외대), 이문영(서울대), 기계형(한양대)

■ **제 III 세션(16:20-18:20): 중앙아시아 언어·문학·문화에 투영된 민족 정체성**

사회: 변현태(서울대)

발표자
김보라(한양대) : 문자체계의 변화에 따른 키르기스인들의 언어정체성
이형숙(고려대) : 카자흐스탄 서사시 연구: 〈Кыз Жибек〉을 중심으로
박영은(한양대) : 튀르크 전설 '만쿠르트(Mankurt)의 원형(元型)과
스토리텔링을 통해 본 중앙아시아의 정체성 모색

토론자: 정영주(고려대), 김상현(성균관대), 박미령(건국대)

목 차

제 1세션

서광진	러시아 낭만주의와 카프카스의 이미지	13
이명현	안나 아흐마토바의 타슈켄트 시절	25
임혜영	1930년대 소비에트 시인의 눈에 비친 카프카스와 조지아 공화국: 보리스 파스테르나크의 예를 중심으로	35

제 2세션

조규연	아방가르드 실현 공간으로서의 조지아: 혁명기 미래주의의 수용과 발전 양상	55
심지은	조지아-아브하지야 분쟁과 오바슈빌리의 〈강 너머〉, 〈옥수수섬〉	65
김성일	부유하는 시선들: A. 소쿠로프의 영화 〈알렉산드라〉에 나타난 카프카스 이미지	79

제 3세션

김보라	문자체계의 변화에 따른 키르기스인들의 언어정체성	91
이형숙	카자흐스탄 서사시 연구: 〈Кыз Жибек〉을 중심으로	103
박영은	튀르크 전설 '만쿠르트(Mankurt)의 원형(元型)과 스토리텔링을 통해 본 중앙아시아의 정체성 모색	121

■ 제 1세션(10:30 - 12:30)
러시아 문학의 프리즘으로 본 카프카스와 중앙아시아 문화

· 사회 : 김진영(연세대)

· 발표자
서광진(서울대) : 러시아 낭만주의와 카프카스의 이미지
이명현(안양대) : 안나 아흐마토바의 타슈켄트 시절
임혜영(고려대) : 1930년대 소비에트 시인의 눈에 비친 카프카스와 조지아 공화국:
보리스 파스테르나크의 예를 중심으로

· 토론자 : 최진석(이화여대), 조준래(성균관대), 박선영(충북대)

러시아 낭만주의와 카프카즈의 이미지
-『우리 시대의 영웅』에서의 카프카즈-

서광진(서울대)

1.

Ю.М. 레르몬토프의 『우리 시대의 영웅Герой нашего времени』(1840/41)은 러시아 낭만주의의 한 정점인 동시에 1830년대 낭만주의에서 사실주의로 넘어가는 길목에서 러시아 소설의 발전에 있어 중요한 역할을 하고 있음은 주지의 사실이다. 이 작품을 대하는 연구자의 입장은 전통적으로 다음과 같은 두 질문에 대답하는 것으로 요약된다. 첫 째, 이 작품이 취하고 있는 예술적 방법론은 낭만주의적인가, 사실주의적인가, 아니면 두 개의 종합인가? 둘 째, 페초린은 어떤 인물인가? 그는 의식적으로 자신의 삶을 설계한 것인가, 그렇지 않으면 수동적으로 그런 삶을 살 수 밖에 없었는가? (Коровин 217) 이 작품을 대하는 독자의 입장에서도 이와 같은 질문은 항상 머리에 맴도는 문제일 것이다. 그러나 제기된 문제의 강한 정당성에도 불구하고 이러한 이해 방식은 작품 해석의 일방성도 야기했다. 등장인물의 낭만적 개성과 작품 전체의 낭만적 정신 등은 암묵적으로, 그러나 매우 강하게 전제되어 왔던 것이다. 또한 그 이유 때문에, 많은 경우 이 작품의 '영웅'(또는 주인공)이 누구인지에는 아이러니하게도 그 관심도에 비해서 특정되지 않았던 것도 사실이다.

본고는 『우리 시대의 영웅』의 주인공이 누구인지(혹은 무엇인지)라는 '잊혀진' 문제를 다시금 고민해보고자 하는 시도에서 비롯된다. 그리고 그 시작은 낭만적 주인공과 이 작품의 독특한 공간인 카프카즈가 될 것이다.

낭만주의에서, 특히 레르몬토프의 작품에서 나타나는 자연에 대한 태도와 묘사는 여타 다른 사조와는 달리 우리의 주목을 요한다. 쥬코프스키, 베스투제프-마를린스키 등의 작가들이 카프카즈 묘사의 기틀을 마련했으나, 러시아 낭만주의 문학에서 카프카즈 묘사의 모델을 제시한 인물은 단연 푸쉬킨(「카프카즈의 포로」(1821))이었다. (Layton 1986: 472) 낭만주의의 분위기가 절정에 달해 있었던 19세기 초 러시아의 카프카즈에 대한 인식은 극적이고 새로운 상상력의 원천이었다. 이러한 배경은 여행기이자 수기의 형식을 가진 『우리 시대의 영웅』이 '근대 개인주의의 신화'를 탄생시켰다는 주장(김연경 133)과 무관하지 않을 것이다.

2.

『우리 시대의 영웅』의 지리적 배경은 오늘날 조지아의 카프카즈 산맥 인근과 아조프해와 흑해가 만나는 해협 인근(「Тамань」)이다. 티플리스, 체첸, 체르케스, 쩨레크 강, 블라드이카프카즈, 예까테리노그라드, 따만, 뺘찌고르스크, 키슬로보드스크, 스타브로폴리 등에서 작품이 진행되며, 이 외에도 수많은 익숙치 않은 지명들이 작품에서 언급된다. 이들 장소는 작품의 슈젯이나 화자의 감정 상태에 따라 때로는 아름자운 자연으로, 때로는 흉폭하여 인물의 갈 길을 방해하는(그래서 슈젯의 전개를 지연시키는) 자연으로, 또 다르게는 운명을 결정짓는 장소(「운명론자」)로 등장한다.

많은 연구자들이 지적하듯이 이러한 자연 환경은 당시 러시아의 카프카즈에 대한 인식을 바탕으로 하고 있으며, 넓게는 러시아의 '동'에 대한 태도를 확인시켜 준다. 표트르 이래, 근대 국가로서의 러시아가 계몽운동Просвещение과 유럽주의Европейзм에 뿌리박고 있었기에, 비유럽적인 일상과 문화는 반계몽적인 것으로 이해되었다. 더욱이 개인(личность)의 고유성에 대한 발견과 그로부터 파생된 단일한 개체(личность)로서의 국가상 정립이라는 낭만주의의 이념은 러시아 국가의 정체성 문제를 보다 본질적으로 제기하게 만들었다. 낭만주의는 러시아에서 민족/국가의 문화적 유형학을 위한 토대를 마련했던 것이다. (Лотман 5-6)

러시아의 문명 정체성은 동과 서라는 대립 구도 속에서 발전되어 왔으며 때로는 '동'에, 때로는 '서'에 편향되어 그 문화가 형성되어 왔다. 또한 한편으로 러시아는(모스크바이든 페테르부르크이든) 지리적으로 유럽의 '북쪽'을 차지하고 있기도 하다. 어떤 경우에든 러시아의 정체성은 적어도 카프카즈에 대한 '본격적인 정벌'이 시작되기 이전 시기에는 사방위 중에서도 '남쪽'을 간과한 측면이 있다. 그리고 남쪽이 본격적으로 러시아인의 정체성 형성에 활발히 개입하게 된 시기는 19세기의 낭만주의 이념이 본격적으로 전개된 시기와 대체로 겹친다. 따라서 새롭게 발견된 러시아의 카프카즈는 당시 러시아의 국가/국민 정체성에 있어서 독특한 위상을 차지한다. 이전 시기에 카프카즈가 발견되지 않았다거나, 정복되지 않은 것은 아니지만 낭만주의에 와서야 그 이념과 맞물리면서 러시아의 남쪽은 러시아 정체성 문제의 전면에 배치된다. '남쪽'을 새롭게 발견한 북방의 젊은 제국은 그로부터 새로운 활력을 찾아낸다.『우리 시대의 영웅』의 화자는 다음과 같은 감탄을 한다.

"나를 적잖이 놀라게 한 것은 이민족들 사이에서 살게 된 러시아인들이 그들의 풍습에 적응해 가는 능력이었다. 이런 능력이 비난을 받아야할지, 아니면 칭찬을 받아야 할지는 나도 모르겠지만, 확실한 것은 그 사실이 유연성과 이렇게 건강한 생각이 존재한다는 사실이다." (37)

인용에 따르면, 카프카즈에 새롭게 정착한 러시아인의 태도는 "유연한 적응력"으로 요약된다. 남쪽의 새롭고 기이한 것과의 직접적이고 유연한 접촉은 러시아에 새로운 활기와 새로운 문화를 제공하는 토대가 되었다. 거부감 없이 새로운 문화를 쉽게 받아들이는 태도는 '신생 제국'의 한 특징이다. 특히 카프카즈를 비롯하여 남부 지역에 새롭게 정착한 러시아인들이 현지인들의 복식과 생활 관습에 쉽게 적응한 일은 놀라운 일이 아니었다. 이러한 관찰은 비단 레르몬토프에게서만 나타는 것이 아니라 그곳에 학술 답사를 위해 갔던 연구자들이나 근처에 주둔했던 러시아군 장교들의 다양한 회고에도 명확히 기술되어 있다. (Mamedov 281-284)

이 새로운 문화적 토대 위에서 탄생한 인물 중의 하나가 막심 막시므이치이다. 레르몬토프 자신의 설명에 따르면, "카프카즈인(막심 막시므이치)은 반쪽은 러시아인이고 반쪽은 아시아인으

로, 동양적인 풍습을 따르는 경향이 강하다."(210) 그러나 "진정한 카프카즈인"인 막심 막시므이치는 수도 페테르부르크에서 교육도 제대로 받았다. "그는 18세까지 육군 유년학교에서 교육을 받았으며, 그곳에서 우수한 자교로서의 자질을 키웠"(같은 곳)으며, "누구에게나 존경이나 동정을 받을 만한 하주 멋진 사나이"(같은 곳)였다. 그는 『카프카즈의 포로』를 몰래 읽으며 카프카즈에 대한 환상을 키웠고 결국 그곳에 파견되었다. 여러 경험 후에 그는 결국 "진정한 카프카즈인"이 되었다. 완전한 카프카즈인이자 동시에 완전한 러시아인이었던 막심 막시므이치는 새로운 문화와 풍습에 적응할 수 있는 탄력성을 지닌 신생 제국의 전혀 새로운 유형의 인물이었던 것이다.

반면 그루쉬니츠키는 러시아인이 아닌 것으로 묘사한다. 페초린은 그루쉬니츠키가 우수한 군인이라고 인정은 하지만, 그의 용감함은 러시아적인 것은 아니라고 지적한다. ("Это что-то не русская храбрость!") 페초린에 의해 묘사된 그루쉬니츠키는 다음과 같은 키워드와 관련된다. 맵시, 훈장, 콧수염, 지팡이, 화려한 말솜씨, 낭만적인 지방 여인, 연설조, 장광설, 남의 이야기를 듣지 않음, 재치, 무핵심, 소설의 주인공, 로맨틱한 광신, 그리고 우수한 군인 등(95-96). 즉 그는 당대 러시아인들의 관념 속에서는 서구인이었다. 러시아인이긴 하되, 페테르부르크 출신의 완전한 서구인이었다. 그루쉬니츠키가 가지는 위와 같은 성격의 키워드와 관련지어 볼 때 '비러시아적인' 그의 특성은 유럽과 관련되며, 이는 프랑스의 특질과 관련되는 것이다. 따라서 페초린의 관점에 따르자면, 그루쉬니츠키가 카프카즈와 관련되는 방식은 유럽인의 관점이며 반(反)카프카즈적이다. 페초린은 스스로 그루쉬니츠키와는 절대로 어울릴 수 없는 관계를 가지고 있다고 직감한다.

"Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на уз-кой дороге, и одному из нас несдобровать."

실제로 그와의 결투가 일어났음은 주지의 사실이다. 반면 페초린의 캐릭터는 그루쉬니츠키나 막심 막시므이치에 비해 보다 정신적인 차원(「운명론자」)에 해당하며 더욱 복잡하다. 그의 가장 중요한 성격적 특성은 모든 것을 의심하는 것에 있었다. "나는 모든 것에 대해서 의심하기를 좋아한다."(209) 알려져 있듯이 이 고백은 즉시 '방법론적 회의'를 연상시킨다. (Лотман 13-14) 운명에 대한 그의 태도는 애초에 이 '서구적' 방법론적 회의에 기초해 있는 것처럼 보인다. 불리치와의 '러시안 룰렛' 내기에서 운명이란 존재하지 않는다에 돈을 걸었던 페초린이었다. 그러나 그 즉시 페초린은 불리치의 냉정한 태도에도 불구하고 그에게서 죽음의 그림자를 읽어내었고, 어떤 "이상스러운 표시"를 알아차린다. 따라서 페초린의 '회의론'은 서구의 그것과 동일하지 않으며, 오히려 대척점에 서 있다. 불리치와의 사건, 불리치를 죽인 무장범을 스스로 체포한 사건 등을 통해 페초린은 오히려 "어떻게 운명론자가 되지 않을 수 있을까!"라는 확신에 이르고 만다.

"누가 자신이 무엇인가를 확신하고 있는지 아닌지 알 수 있단 말인가! 우리는 얼마나 자주 감정의 기만이나 이성의 오류를 확신이라고 받아들이는가 말이다!" (209)

따라서 페초린의 회의론은 서구주의와의 논쟁적인 대화적 관계에 놓여있다. 그는 서구화된 인간이지만 동시에 카프카즈적인 특성("그의 머리칼은 밝은 색이었음에도 불구하고 콧수염과 눈썹은 검었다. 그것은 흰 말에게서 볼 수 있는 검은 갈기와 검은 꼬리처럼 인간 혈통의 표지인 것

이다."(67))에도 발 한 쪽을 담고 있다. 이러한 특성은 그에게 카프카즈를 발견하여 그 에너지를 담아 넣고 있는 새로운 러시아인이라는 특질을 부여한다.

3.

막심 막시므이치, 페초린, 그루쉬니츠키가 떠돌아다닌 조지아와 카프카즈, 그리고 그 인근 지역은 작품에서 독특한 세계를 구성한다. 이곳은 고대 세계에서부터 아래로부터는 비잔틴과 투르크의 세력이, 위로부터는 러시아가, 서로부터는 카톨릭의 세계가, 동으로부터는 유목민들이 항상 노리던 곳이었다. 러시아의 입장에서도 18세기 후반 예카테리나 2세의 대터키 전쟁으로 조지아와의 동맹 강화의 필요성이 제기되었고, 이에 게오르기예프스키 조약(1783년)으로 러시아로부터 독립을 인정받았으며, 결국 1810년에 러시아제국으로 병합되었다. 이 후 1864년의 '공식적인' 카프카즈 전쟁 종료 이후에도 이곳은 러시아 제국군과 북카프카즈 소수민족 사이의 민족 갈등이 이어졌다. 19세기 동안 러시아 제국과 북카프카즈 사이의 관계는 정복과 극렬한 저항의 이전투구의 장이었다. (정세진 108-121)

『우리시대의 영웅』에 등장하는 민족과 지역 사람을 지칭하는 인물만 하더라도 매우 다양한데, 가장 넓게는 타타르인을 비롯하여 체첸인, 체르께스인, 케르치인, 아브하지야인, 까바르다인, 안지에스인 등으로 각각에게는 일관적으로 특정한 자질이 부여되어 있다. 예를들면 "체첸인들은 건달인 데 반해 까바르다인들은 순전히 애숭이들이지"와 같은 표현들을 곳곳에서 찾을 수 있다.

19세기 초 이곳은 새로운 에너지로 가득 차 있었다. 터키와 러시아, 그리고 구 비잔틴의 후예국가들의 이목이 특히 집중되어 있었던 탓이다. 그렇기 때문에 각 인종과 민족, 지역인들의 집합소로 그려진 카프카즈는 작품 속에서 남쪽 혹은 동쪽의 변방으로 그려지기만 한 것은 아니다. 페초린, 막심 막시므의치, 그루쉬니치키가 활보하고 다닌 이 카프카즈의 공간은 한편으로 '국제적인' 곳으로 신생 문화의 에너지가 응집되어 있었다.

「공작의 딸 메리」는 빠찌고르스크(Пятигорск)와 키슬로보드스크(Кисловодск)라는 온천 도시를 주 배경으로 하고 있다. 『우리 시대의 영웅』의 다른 에피소드들의 배경과는 달리 이곳에서는 작은 사교계가 만들어져 있고, 온천 도시의 특성상 이곳은 모스크바, 페테르부르크를 비롯해 수많은 외지 방문객들이 다녀가는 곳이다. 따라서 등장인물 혹은 언급되는 이름 중에는 서구적인 이름들이 섞여 있다.

"오늘 아침 일찍 나이게 의사가 들렀다. 그의 이름은 버나드이지만, 러시아인이다. 그러나 이것이 무슨 특별한 일은 아니다. 나는 이바노프라는 사람을 알고 있는데 그는 독일인이었던 것이다." (102)

「공작의 딸 메리」에서 다음과 같이 (우리에게 익숙한) 서양적인 이름과 명칭, 비유가 자주 등장하는 것은 우연이 아니다.

"저 여인이 바로 리고프스카야 공작 부인이야. 그리고 젊은 처녀는 딸 메리이고. 부인은 딸의 이름을 영국식으로 부르지."(98)

"여자들은 그런 사람들을 미칠 듯이 사랑하게 되어 그들의 추함을 가장 생기있는 장미색 엔디미온의 아름다움과도..." (103)

"청년들은 그에게(버나드에게 – 인용자) 메피스토펠레스라는 별명을 붙였다." (103-104)

이외에도 "키케로", "바이런의 다리", "이탈리아", "아르키메데스", "월터 스콧", "피가로", "영국제 마차"(마지막의 둘은 「막심 막시므이치」에 등장) 등등의 명칭과 이름들이 자주 등장하는데 이는 『우리 시대의 영웅』의 다른 장들과는 확연히 구분된다. 또한 그 자체로 사교계의 언어를 상징하는 프랑스어는 「공작의 딸 메리」에서 메리와 페초린의 은밀한 대화에서 자주 사용된다. 이러한 사정은 페초린의 "운명의 여인"인 베라도 마찬가지여서 그녀는 자주 프랑스어로 대화한다. 특이한 것은 그녀 역시 빠찌고르스크에 자신의 병을 치료하러 왔지만, 그녀의 병이 무엇인지는 알지 못한다는 사실이다. 그것은 번역도 되지 않는 프랑스적인 병이었다.

"베라는 몸이 아프다는 사실을 인정하려고 하지 않았지만 매우 심하게 앓고 있음이 분명했다. 나는 그녀가 폐결핵이나 fièvre lente라는 병에 걸린 것이 아닌가 걱정되는데, 이것은 전혀 러시아의 병이 아니며, 러시아어로는 이름도 없는 병이다." (118)

빠찌고르스크와 베라가 상징하는 바, 카프카즈는 러시아어에는 병명조차 없는 병을 치료하기 위해 방문하는 '국제적인' 장소가 된다. 사실 범위를 조금 더 확장해서 『우리 시대의 영웅』 전체를 놓고 보아도 카프카즈의 온갖 장비들이나 소품들도 마찬가지이다. 카프카즈의 작은 도시, 그리고 이곳에 있는 사람들은 카프카즈의 다른 지역 물건들을 쉽게 접한다. 산맥이라는 교통 장애, 당시의 열악한 운송 수단("영국제 마차라고 할지라도 이 산을 다닌다면 박살이 나고 말거야!") 등을 고려해 본다면 더욱 의미심장하다. 작품 곳곳에는 다음과 같은 단어들이 등장한다. "페테르부르크에서 맞춘 옷", "체르케스 산 채찍", "스따브로뽈리의 단검"(막심 막시므이치), 페르시아산 직물(벨라를 위한 선물과 페초린이 메리를 질투하게 만들었던 융단), "니제고로드식 복장", "폴란드 식의 춤(아마도 마주르카)과 왈츠", "화려한 피즘의 드레스", "카헤치야의 포도주", "체프케스산 모피모자와 말", "찌플리스산 럼주", "카바다르산 파이프 담배"와 준마 "까라교즈" 등.

그렇다면 카프카즈의 이러한 '다지역성', 혹은 활달한 에너지라고 불러도 좋을(물론 러시아가 보기에) 젊은 활력은 어디서 기인한 것일까. 문제를 더욱 특정해보자면, 이러한 다양한 지역의 다양한 기물들이 『우리 시대의 영웅』에 쉽게 등장하고, 손쉽게 등장인물들이 구할 수 있게 된 배경이 무엇인가. 나아가 등장인물들이 다양한 인종이며 다양한 배경을 가지고 있는 이유는 무엇인가. 어떻게 해서 그들과 그 물건들은 쉽게 그곳에 모여 있는가? 이 물음은 『우리 시대의 영웅』의 주인공(영웅)이 누구인가라는 질문에 답하는 과정과 무관하지 않다.

4.

화자는 「막심 막시므이치」에서 막심 막시므이치와 헤어지고 블라드이카프카즈로 향하려고 하였으나 예상치 못한 이유로 며칠 더 여관에 머무를 수밖에 없었다. 그리고 여기서 뜻밖에 이 소설의 탄생 과정을 다음과 같이 고백하고 있다.

"그들(여관의 주정뱅이들)은 내게 거기서(여관) 사흘은 더 묵어야 할 거라고 알려주었다. 왜냐하면 '오까지야'가 예카테리노그라드에서 아직 도착하지 않았고, 따라서 되돌아갈 수도 없기 때

문이라는 것이다. 도대체 오까지야가 뭐란 말인가! (...) 나는 심심풀이로 벨라에 대한 막심 막시므이치의 이야기를 써볼 생각을 했다. 그것이 기나긴 중편소설의 쇠사슬 중 첫 번째 고리가 되리라곤 상상도 못한 채." (60)

위의 인용만 놓고 보자면, 화자의 수준에서 이 '중편소설повесть'이 완성될 수 있었던 이유는 교통편이 제대로 정비되지 않았거나 호위부대의 도움을 받을 수 없어 장거리 이동이 힘들어졌고, 이로 인해 오가기 힘든 처지에 처한 화자가 그야말로 '남는 시간'이 생겼기 때문이다. 그것은 오로지 오카지야 때문이다. 오카지야[1]는 화자의 설명에 따르면, "보병과 포병이 절반씩 구성된 호위 중대로서, 이 부대와 함께 수송대가 까바르다를 거쳐 블라듸카프카즈에서 예카테리나그라드로 왕래한다."(61) 즉 '오까지야оказия'는 카프카즈 지역의 인적 물적 이동과 유통에 있어서 매우 핵심적인 역할을 하고 있으며, 이것 때문에 '기나긴 중편소설'의 탄생하게 되었던 것이다.

러시아의 입장세는 수송로와 수송대가 존재하지 않는다면 카프카즈 지역의 활발한 유통과 인적 교류는 불가능했던 것이다. 이와 관련하여 이 소설의 주요 등장인물들이 군인이라는 것이 새삼 주목을 요한다. 막심 막시므이치만 해도 수송의 임무를 가진 장교이며("맞습니다... 저는 관용물자를 가지고 갑니다."), 페초린 역시 보급부대의 일원으로 막심 막시므이치에게 전입신고를 한다.

"한번은 가을에 식량보급부대가 왔었어요. 그 보급부대에는 스물다섯 살 가량 된 젊은 장교가 있었습니다. 그(페초린)는 완전 정식복장을 하고 내게 와서는 나의 요새에서 머물도록 명령을 받았다고 신고했지요." (18)

그루쉬니츠키 역시 사관생도의 딱지를 막 뗀 신참 장교로 등장하며, 화자인 '나'도 마찬가지로 장교이다. 『우리 시대의 영웅』은 낭만적 주인공의 편력기("여행기")이기도 하지만, 다른 한편으로는, 카프카즈에 있는 군인들(그것도 더 이상 진급이 되지 않는 좌천된 하급 장교들)의 이야기이기도 하다.

이러한 사실은 이 작품이 카프카즈에 대한 러시아 제국주의가 바탕이 된 이야기임을 의미한다. 따라서 레르몬토프 역시 오리엔탈리즘의 문화와 정치적 과정에 익숙한 당대의 교육받는 러시아인의 하나였다는 지적(Scotto 248)은 타당해 보인다. 카프카즈의 산들의 길을 이용하는 동안 러시아의 장교들은 현지인들의 도움을 받는다. 그들의 역할이란 다만 러시아인들에게 길을 안내하고 물건을 나르며, 숙소를 제공하는 역할에 한정된다. 그들의 목소리가 최소화된 것도 이와 관련된다.

막심 막시므이치와 '나'와 페초린이 (나아가 그루쉬니츠키까지도) 한 자리에 모일 수 있었던 직접적인 이유는 '오까지야'로 대표되는 러시아 군대가 없었다면, 나아가 그들이 군에 입대하여 카프카즈로 발령이 나지 않았더라면(좌천되었든 스스로 원해서였든), 가장 넓게는 18세기 말부터 시작된 본격적인 러시아 제국의 카프카즈 정복이 없었다면 불가능했을 것이다.[2]

---

1) Тольковый словарь Ушакова에 따르면 이 단어는 라틴어 occasio (=случай)에서 유래하였으며, 현재에는 1. 아주 좋은 일이나 사건, 2. 드물고 굉장한 일이나 사건을 의미한다. 물건을 싣고 산악을 다니는 수송대와 의미상 관련되어 있음을 짐작해 볼 수 있다.

2) 레르몬토프 자신도 좌천된 장교로서 카프카즈에 배속되었다. 푸쉬킨의 죽음에 대한 선동적인 시를 발표한 이유로 엘리트 군대의 모델이었던 페테르부르크 근위대에서 기병 장교로 복무하고 있었던 레르몬토프는 1837년 카프카즈에 주둔하고 있던 러시아 군대로 파견된다.

“그러면 당신(막심 막시므이치)은 여기서 오랫동안 근무하고 계셨군요?”
“그렇지요. 나는 알렉세이 페트로비치 통치 시기부터 여기에서 근무하고 있지요. 그분이 리니야에 도착했을 때 나는 육군 소위(подпоручик)였었소” (13)

따라서 이들 모두는 알렉세이 페트로비치 예르몰로프 장군의 ‘부하’이자 ‘자식’들이며 그들에게 카프카즈는 무엇보다도 우선 점령지였다. 예르몰로프 장군이 카프카즈 정벌에 성공하지 못했다면 이 소설의 배경 역시 존재할 수 없었다. 이는 예르몰로프 장군의 십자가로 상징화된다.

““저것이 십자가 산입니다!” 하고 대위는 우리가 체르또바 계곡으로 내려가는 도중에 눈의 장막으로 뒤덮인 언덕을 가리키면서 내게 말했다. (...) 이 십자가에는 이상하지만 널리 알려진 전설이 있다. 그것은 표트르 1세가 카프카즈를 지나는 길에 십자가를 세웠다는 것이다. 그러나 표트르는 다게스탄에만 있었을 뿐이며, 십자가 위에는 예르몰로프 장군의 명령에 의해 1824년에 세워졌다고 커다란 글자로 씌어져 있다.” (41-42)

예르몰로프의 정벌은 이미 신화화되었고 그 신화는 ‘근대 러시아’ 그 자체인 표트르의 이름으로 치환되어 카프카즈에 십자가로 육화되었다.
이러한 러시아인의 카프카즈에 대한 태도는 막심 막시므이치가 벨라의 죽음 앞에서 취한 태도와 근본적으로 동일한 것이다. 막심 막시므이치는 “그녀가 죽기 전에 세례를 받도록”하려 했는데, 그녀가 죽음을 앞에 두고 “그리스도인이 아닌 것을 슬퍼하기 시작”했다고 생각했기 때문이다. 그러나 그녀는 결국 “자신이 태어난 곳의 종교에 따라 죽겠노라고 대답”했고 막심 막시므이치는 그녀의 봉분에 십자가도 세우지 못한다. (55-58) 따라서 예르몰로프 장군의 십자가와 벨라의 봉분에 ‘세우지 못한 십자가’는 같은 의미를 지니게 된다.
예르몰로프 – 표트르 – 막심 막시므이치의 태도는 벨라의 태도와 대비된다. 특히 벨라가 여성이라는 점에 주목해 본다면 여성을 새로운 ‘식민 지배의 대상’의 논리로 접근하는 군인들의 태도가 드러난다. 제국주의의 논리에서 야만(야생)의 것은 특히 여성들에게로 향해 있기 때문이다. 여성은 (야생의) 말과 유비관계에 놓인다.

“그녀에게는 많은 혈통이 흐르고 있었다. 여자들에게 있어서 혈통이란 말(馬)에서처럼 중요한 문제이다.” (85)

그루쉬니츠키에게도 카프카즈 지역의 여인들은 정복의 대상에 불과했다: “늘 화려한 말솜씨를 지니고 있으며, 특별한 감정이라든가 고양된 열정, 혹은 예외적인 고통을 그럴듯한 태도로 가장하는 그런 부류의 인간이다. 효과를 노리는 것, 그것이 그런 사람들의 즐거움이다. 그들은 낭만적인 지방 여인들을 관적일 만큼 좋아하는 것이다.”(95) 이것은 러시아인들의 ‘처녀지’에 대한 환상을 구성하고 있는 것으로 이해된다.
페초린에게도 마찬가지이다. 그는 벨라를 납치하여 자신의 “노예”로 만든다. 그것이 있어서는 안 될 일이라는 것을 안 막심 막시므이치는 ‘친구’로서가 아니라 ‘상관’으로서 벨라를 가족에게 돌려보낼 것을 페초린에게 명령한다.

나는 체르께스 여인 벨라가 그리고리 알렉산드로비치의 집에 있다는 소문을 듣자마자 견장과 장검을 몸에 지니고 그를 방문했습니다. (...)

"나는 막심 막시므이치가 아니라 이등대위로서 여기에 왔네... 소위보, 자네는 큰 실수를 저질렀어. 그 점에 대해서는 나도 어느 정도의 책임이 있긴 하지만." (31)

카프카즈에서 현지 여인과 러시아 장교간의 연애는 여러 회고록에서 자주 발견되는 주제이며, 이러한 사실은 또한 새롭게 파견된 장교에게는 묘한 문화적 기대감을 가지게 했다. (Durylin 135-38) 카프카즈의 여인에 대한 에로틱한 욕망과 상상은 푸쉬킨의 「카프카즈의 포로」 이래로 러시아 문학에서는 낯설지 않는 주제가 되었기 때문이다. (Мануйлов 91) 그루쉬니츠키와 막심 막시므이치가 「카프카즈의 포로」를 읽고 카프카즈에 대한 환상을 키웠으며 그곳으로 자처해서 왔다는 사실은 이러한 문학사적 배경과 무관치 않다.

따라서 막심 막시므이치는 페초린의 벨라 납치가 도덕적으로도 용납될 수 없는 것이었지만, 또한 자신의 훨씬 오래된 카프카즈에서의 군생활의 경험에 비추어 보았을 때, 벨라를 향한 페초린의 마음이 어떤 것에서 유래했는지, 그리고 그 결과가 어떠할 것인지도 충분히 예측 가능한 범위에 있었을 것이다. 「카프카즈의 포로」를 읽었거나 그곳을 이미 거쳐 간 선배 장교들이 가졌을 법한 이국적 여인에 대한 동경과 크게 다르지 않았을 것이다. 그곳의 여성들은 장교들에게 심각한 배우자로 고려될 수 없었다. (Mamedov 291) 따라서 막심 막시므이치는 페초린의 벨라에 대한 '실험'이 선배 장교들의 태도를 반복하는 것의 범주를 벗어나지 못한다고 생각했기에, 이를 가벼이 여겼을 수도 있다.

그러나 반면 막심 막시므이치는 페초린을 지휘하는 상관으로서 그리고 그 지역을 관할하고 있는 러시아군의 장교로서 지역 주민들과 좋은 관계를 유지할 의무도 있었다. 벨라를 만났던 것도 반전론자인 족장의 큰 딸 결혼식에 초대되었기 때문이며, 이는 "우리는 그와 친구 사이였으므로 비록 그가 따따르인이긴 했지만 거절할 수가 없었기"(20) 때문이었다. 나아가 막심 막시므이치는 "만일 아버지가 딸을 돌려달라고 요구한다면 보내야만 할 것"이라 생각했다.

그러나 막심 막시므이치는 결국 페초린의 벨라 납치에 암묵적으로 동의하고 만다. 그 이유는, 앞서 서술한 이유와 더불어, 그가 페초린에게 부하와 친구 사이에서 명확한 태도를 취하지 못했던 탓이었겠지만, 근본적으로는 페초린의 다음과 같은 논리에 설득되었기 때문이다.

"당신은 친절한 분입니다. 만일 벨라를 그 야만인에게 돌려준다면, 그는 그녀를 살해하거나 팔아버릴 것입니다. 이미 저질러진 일을 공연히 망쳐놓을 필요는 없습니다." (32. 강조는 인용자)

막심 막시므이치가 '친구와 같은 부하장교'와 타타르 여인의 아버지 입장 사이에서 선택을 강요받을 때 러시아군의 오랜 장교였던 그의 선택은 전자일 수밖에 없었다. 그리고 페초린이 내세운 위의 논리는 야만인들을 야만(이슬람)에서 구해 내어야 한다는 전형적인 제국주의 논리에 기초해 있다. 오리엔탈리즘에서 이슬람(이 작품에서는 타타르인)이 공포와 황폐, 악마적인 것, 가증스러운 것, 야만인의 무리가 되는 것은 흔한 일이었다. (사이드 114) 야만의 여성이라는 점에서는 「따만」에서 페초린의 목숨을 위협한 소녀와 벨라가 다르지 않다. 「따만」의 소녀 역시 목숨을 위협하고 도둑질을 했다는 미개함과, 에로틱한 매력 모두를 지니고 있기 때문이다. 다만 「따만」의 여인이 목숨을 위협하는 팜므 파탈의 이미지를 가지고 있었기에 페초린은 따만 지역 전체에 대해 불쾌한 인상을 가졌을 뿐이다. 그러나 어쩌면 이 불쾌한 인상이 페초린에게는 카프카즈를 포함한 남쪽 전체와 여성 일반에 대해 근본적인 트라우마를 형성하여 무의식에 자리잡게 했다는 것이 보다 정확할 것이다. 따라서 여성이라면 러시아의 귀족이라고 해서 예외가 되지

않았다. 페초린은 「공작의 딸 메리」에서 귀족 부인의 딸 메리에게도 말을 품평하는 듯한 태도를 취하고 있기 때문이다.

(페초린) “메리는 대단한 미인인데. 몹시 부드러운 눈을 가지고 있군. 꼭 비로드처럼 부드러워...”
(그루쉬니츠키) “자네는 아름다운 여자 얘기를 마치 영국산 말에 관해 이야기하듯 하는군.” (99)

5.

사이드의 지적에 따르면 오리엔탈리즘은 남성의 여성에 대한 지배와 근본적으로 동일한 구조를 가지고 있다. 『우리 시대의 영웅』에서 오리엔탈리즘은 제국주의와 불가분의 관계를 맺고 있는 바[3], 끝까지 저항하던 벨라의 굴복은 페초린과 그가 속했던 러시아의 제국주의적 면모와 관련된다. “‘전 당신의 포로... 노예예요. 그러니 당연히 저는 당신 마음대로 할 수 있어요.” (34)

막심 막시므이치, 페초린 그리고 그루쉬니츠키는 지금까지 연구자들이 밝혀낸 바, 거의 모든 측면에서 그 차이점이 확연할 것이다. 그러나 우리의 논의에서는 다소 의도적으로 그들을 같은 부류로 취급을 하였다. 이는 의식적이든 무의식적이든 그들에게 공통적인 제국주의적 배경과 여성에 대한 지배의 관념을 강조하기 위함이었다.

즉 그들의 공통점을 상징적으로 드러내어 주는 것은 다름 아닌 그들이 입고 있는 군복에 있다. 이를테면 그들이 각기 다른 운명과 성격을 가지고 있으며, 그들 사이에 다양한 갈등 관계가 부각된다는 사실은 그들의 공통점, 즉 그들이 어떠한 이유에서든 카프카즈에 파견된 러시아 군인이라는 사실 한에서만 유의미하다. 이는 작품 인물 중 카프카즈에 온 것이 가장 최근(1년)인 그루쉬니츠키에게서 잘 드러난다.[4]

가령 그루쉬니츠키 역시 페초린과 막심 막시므이치의 경우처럼 등장할 때부터 완연한 군인의 모습이었다. “돌아보니 그루쉬니츠키였다. 우리는 서로 얼싸안았다. 우리는 작전 중인 부대에서 서로 알게 된 사이였다. 그는 발에 총상을 입고 나보다 일주일 먼저 온천장에 와 있었다. 그루쉬니츠키는 부사관이다. 그는 복무한지 겨우 1년 밖에 안 되지만, 특별히 맵시를 내기 위해 두꺼운 군용 외투를 입고 있었다. 그리고 사병에게 수여하는 게오르기 십자훈장을 달고 있었다...” (95) 심지어 「공작부인의 딸 메리」에서 그루쉬니츠키와 페초린은 그들이 메리를 두고 본격적인 갈등 관계에 이르기 전까지 그루쉬니츠키가 여전히 ‘부사관Юнкер’ 신분임을 함께 아쉬워한다.

또한 그루쉬니츠키는 메리에게 처음부터 다가가기가 힘들었던 이유도 바로 그가 겨우 부사관의 신분이었기 때문이라고 여겼다. “아니야, 아직은. (...) 내가 견장이라도 달았다면 문제는 다르겠지만.” (112) 그리고 마침내 그가 마침내 장교로 승진하여 ‘견장эполеты’을 달게 된 날 그는 더 없이 행복해하며 메리 앞에 그 군복을 입고 서게 되길 기대한다.

---

3) 특히 푸쉬킨, 그리보예도프, 레르몬토프, 마를린스키, 오도예프스키 등의 작품에서 나타난 조지아에 대한 제국주의적 태도와 여성에 대한 담론을 요령있게 풀어낸 Susan Layton(1992)의 연구는 주목할 만하다.

4) 과거의 막심 막시므이치에 대한 묘사는 그루쉬니츠키와 많은 공통점을 가진다는 것도 지적해야 한다. 문학을 통한 카프카즈에 대한 열망, 강한 군인 의지와 자질, 죽음도 불사하는 전투력, 여인들에 대한 욕망 등은 그들이 공유하고 있다. 다만 막심 막시므이치는 이 모든 것을 일찍 겪었을 뿐이다.

“그(의사 버나드)는 모를 거야. 이 견장이 나에게 얼마나 희망을 주었는지를 말이야. 아아, 견장, 견장! 너의 그 별, 안내자인 그 별이여! 아니야, 나는 지금 완전히 행복해.” (138)

그의 군인으로서의 자질과 ‘낭만적 광기’(96)는 견장과 여성(메리)를 향한 광기와 겹쳐져 있는 것으로 보이며, 카프카즈는 그것의 실현을 위한 훌륭한 장소를 제공해준다. 페초린의 경우에도 마찬가지였다. 벨라가 페초린을 유혹할 때 그녀가 부른 노래는 다음과 같은 내용이었다. “우리의 젊은 기사들은 늠름하고, 그들이 입은 카프탄은 은으로 장식되어 있다네. 그러나 젊은 러시아 장교는 그들보다 더 늠름하고 그가 입은 옷은 장식은 금이라오...” (21) 물론 레르몬토프의 카프카즈 여행이 실제와는 다른 문학적으로 이미 모델링된 여행에 가까웠기 때문에 (Marsh 38), 벨라의 러시아 장교에 대한 동경은 오리엔탈리즘이라는 비판을 받기에 충분하다.

그러나 문제는 이러한 점 때문에 군복입은 카프카즈의 러시아인들이 더욱 주목을 받는다는 사실이다. 다시 최초의 우리의 질문에 대답해본다면, 『우리 시대의 영웅』의 주인공, 즉 작품 속에서 일어나는 모든 것을 가능하게 만든 주인공은 러시아 제국이 아닐까. 화자뿐만이 아니라, 페초린과 막심 막시므이치, 그루쉬니츠키가 입고 있던 제복과 그루쉬니츠키가 그토록 얻고자 했던 어깨 위 견장이 상징하는 바로 그것 말이다. 더욱이 슈젯의 구성의 중요한 이 작품이 카프카즈의 어느 골짜기에서 장교들의 우연한 만남(화자와 막심 막시므이치)으로 시작하여 소총에 관한 대화로 끝난다는 것도 이 대목에서는 의미심장하다.

『우리 시대의 영웅』의 주요 인물들 모두는 자의든 타의든 카프카즈 정복 전쟁을 위해 그곳에 왔다. 지금까지의 분석은, 많은 단점에도 불구하고, 이 작품이 러시아 제국의 카프카즈 정복 전쟁이 없었다면 존재할 수 없었다는, 그래서 페초린 역시 군복무를 위해 카프카즈로 왔었다는 자명한 사실을 새롭게 확인하는 데 의의가 있다. 레르몬토프는 시인의 눈과 시인의 포즈로 카프카즈를 바라보고 있지만, 그의 옷은 군복이었으며, 그의 어깨 위에서는 카프카즈 상공의 별과 함께 견장 위의 별도 빛나고 있었다.

출처: www.kislovodsk.ru (검색일: 2015.9.7.)

참고문헌

김연경. “레르몬토프의 『우리 시대의 영웅』과 서사적 거리의 문제”, 슬라브학보 제 21권 3호, pp. 133-157.

레르몬토프, 미하일. 우리 시대의 영웅, 문석우 옮김, 한길사, 1991.

사이드 W.E. 오리엔탈리즘. 박홍규 옮김. 교보문고, 2013

정세진. “러시아제국의 확장과 북카프카즈: 이념, 정복, 그리고 저항”, 러시아 근대사, 민속원, 2014. pp. 91-128.

Мануйлов, В.А. Роман М.Ю. Лермонтова Герой нашего времени: Комментарий. Л.: Пр освещение, 1975.

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М.: Просвещение. 1973.

Лотман, Ю.М. “Проблема востока и запада в творчестве позднего Лермонтова,” Лермон товский сборник. Л. 1985.

Durylin, S. Герой нашего времени Ю.М. Лермонтова. M. 1940; Ann Arbor: Ardis(reprint), 1986.

Layton, S. “The Creation of an Imaginative Caucasian Geography,” Slavic Review, Vol. 45, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 470-485.

_____. “Eros and Empire in Russian Literature about Georgia,” Slavic Review Vol. 51 No. 2 (Summer, 1992), pp. 195-213.

Mamedov, M. ““Going Native” in the Caucasus: Problems of Russian Identity, 1801-64,” Russian Review Vol. 67 No. 2 (Apr., 2008), pp. 275-295.

Marsh, S. “Lermontov and the Romantic Tradition: The Function of Landscape in A Hero of Our Time,” The Slavonic and East European Review Vol. 66 No. 1 (Jan., 1988), pp. 35-46.

Scotto, P. Prisoners of the Caucasus: Ideologies of Imperialism in Lermontov’s “Bela,” PMLA Vol. 107 No. 2 (Mar., 1992), pp. 246-260

안나 아흐마토바의 타시켄트 시절

이명현(안양대학교)

1

안나 아흐마토바는 독소전쟁이 전개되던 1941년 11월부터 1944년 4월까지 약 2년 반 동안 우즈베키스탄의 수도 타시켄트에 체류하였다. 이 시기는 아흐마토바가 개인적이고 민족적인 차원에서 이중의 비극을 겪어야 했던 시절이었다. 1938년에 그녀의 외아들 레프 구밀료프가 두 번째로 체포되었으며, 이듬해 그는 5년간의 강제노동형을 선고받았다. 아흐마토바는 레프 구밀료프가 형기를 마치고 출소하는 1943년 봄까지 그의 생사에 관한 소식을 제대로 접하지 못한 채 "아들이 돌아오지 않을 집이 얼마나 적막한지"[как тихо в доме, куда не вернулся сын (166)][1]를 매일같이 절감하는 어미의 비애를 품고 살아야 했다.[2] 그녀 자신의 표현에 따르면, 아들을 잃은 시인에게 "오만함의 종말이 임박하였고[близится конец моей гордыне(238)]", "공허함을 취하도록 마셔야 했으며[придется напиться пустотой(238)],"[3] 아들의 생사를 확인하기 위해 "볼셰비키 주요 인사들의 장화라면 모조리 입을 맞추"는 굴욕을 견뎌야 했다.[4]

1941년 9월에는 그녀의 삶과 예술의 터전이었던 레닌그라드가 봉쇄되었다. 독일군의 포위가 해제되는 1944년까지 도시는 파시스트들의 포탄에 의해 참혹하게 파괴되었으며, 천만에 가까운 주민들이 포격과 기아로 인해 절명하였다. 레닌그라드 봉쇄 초기에 아흐마토바는 고아가 된 이웃 소년들이 포탄을 맞고 죽어가는 것을 목격하였고, "어깨너머로 방독면을 걸치고 누빈 솜옷을 입고, 야간 당직을 섰으며, 바느질을 하여 모래주머니를 만들었고, 불붙은 적의 포탄을 껐다."[5] 그리고 그녀는 파시스트의 암살 위협에도 굴하지 않고 라디오 연설을 행하였고, 여름공원의 동상들이 포탄에 파괴되지 않도록 다른 여성 시민들과 함께 그것들을 땅에 파묻었다. 그러던 중에 그녀는 당국의 결정에 의해 리디야 추콥스카야와 함께 타시켄트로 후송된다.

---

1) 단시 <Из цикла "Юность">(1940) 중에서. 본 발표문에서 아흐마토바 시의 인용은 Ахматова А. А. "Узнают голос мой..." Стихотворения. Поэтмы. Проза. Образ поэта. М.: Педагогика-Пресс, 1995에 의거한다. 이 책에서 인용할 경우 괄호 안에 쪽수를 밝히기로 한다.

2) 레프 구밀료프는 1949에 재차 체포되어 10년형을 선고받았으며, 1956년에 가석방된다. 다음 사이트를 참조하라: http://www.akhmatova.org/bio/hronika.htm (접속일 2015.9.6.)

3) 1942년 타시켄트에서 씌어진 시 <Какая есть. Желаю вам другую,>(238) 중에서.

4) Haight A. *Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage.* New York & London: Oxford University Press, 1976, p. 129.

5) Татаринова Н. Звездный кров Анны Ахматовой // Звезда Востока. №7(1986), с. 171.

아흐마토바에게 타시켄트는 이와 같이 비극적이고 엄중한 시절을 이겨낼 수 있게 해준 곳이었기에 그 의미가 각별할 수밖에 없었다. 전란과 기아를 피해 몸을 의탁하게 된 타시켄트가 아흐마토바에게 무엇보다 피난처가 되어주었음은 두말할 나위가 없다. 그러나 타시켄트는 피난처로서 일신의 안녕을 보장해주는 소극적인 공간만은 아니었다. 전시에 그곳에서 아흐마토바는 예술가로서 그리고 소비에트 시민으로서 "적극적이고 애국적인 삶"[6]을 살았다. 심지어 그곳에서의 삶은 시인에게 새로운 차원의 행복을 안겨주었는데, 그것은 역설적이게도 타시켄트라는 피난처가 아니라, 전쟁 자체에서 비롯된 것이었다. 전쟁 덕분에 그녀는 고립에서 벗어나 독자 혹은 청자 대중과 다시 접촉할 수 있었고, 조국과 동포에의 소속감을 회복할 수 있었다.

동시대인들의 말에 따르면, 안나 아흐마토바는 30년대에 자신에게 가해질 테러를 예감했으며 테러에 의해서 사람들로부터 괴리되어 있던 다른 많은 이들과 마찬가지로 (아무리 이것이 이상하게 보일지언정) 전쟁 시기에는 행복했다. 왜냐하면 그 무서운 시절에 민중들과 함께 있음을 실감했기 때문이다. 이 시기에 수많은 작가들이 자신의 동포와의 일체감을, 해방감을 맛보았다.[7]

다소 의외로 여겨지는 위와 같은 지적은 다른 누구보다도 아흐마토바의 경우, 서글픈 진실이 아닐 수 없다. 20년대 후반부터 사실상 시 발표를 금지당한 아흐마토바는 대중들로부터 멀어진 채 골방과 도서관에서 고립된 생활을 할 수밖에 없었으며, 이른바 '실내 시인(камерный поэт)'으로서의 정체성을 벗어날 수 없었다. 그러했던 그녀에게 전쟁은 국민시인으로 거듭날 수 있는 계기로 작용하였다. 타시켄트 시절은 아흐마토바의 창작 생애에서 '시민적 음성'이 최고의 힘을 발휘했던 시기였으며, 이 시기에 그녀는 모든 이들을 위하여, 모든 이들의 이름으로 발언하였다.[8]

타시켄트 시절에 아흐마토바는 시를 짓는 일뿐만 아니라 사람들 앞에서 시를 낭독하고 연설을 하는 데 적극 나섰다. 군사아카데미에서, 야전병원에서, 소년단 궁전에서 열린 문학서클 모임에서 그녀는 시를 읽고 연설을 했다. 그중에서도 야전병원에 수용된, 중상을 입고 두 팔과 두 다리를 잃은 병사의 침상 곁에서 자신이 지은 연애시를 낭독해준 일화는 특히 감동적이다.[9]

2

타시켄트는 전쟁으로 심신이 지친 시인에게[10] 은신처를 제공해주는 데 그치지 않았다. 더 나아가서 이 아시아의 고도(古都)는 그녀와 마찬가지로 그곳으로 후송된 작가, 음악가, 화가들과 어울려서 예술의 향연을 벌이고 만끽하는 생활을 허락해주었다. 평온한 일상과 예술적 교감이 어우러지는 생활은 아래의 시에서 아흐마토바 특유의 감각적 형상들로 구현된다.

---

6) Сомова С. Анна Ахматова в Ташкенте // Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991, с. 370.

7) Сапир А. М. «Мы знаем, что ныне лежит на весах...»: анализ стихотворения А. Ахматовой «Мужество» // Филологический класс. Вып. 21(2009), с. 62.

8) Татаринова Н. Звездный кров Анны Ахматовой // Звезда Востока. №7(1986), с. 171.

9) Сомова С. Анна Ахматова в Ташкенте, с. 370.

10) 1941년 9월 모스크바로 이송될 당시 아흐마토바는 영양실조에 의한 부종 증세를 보였다.

마치 수도원 식당[11]인 듯 – 등받이 없는 의자들, 탁자, 창가의
은빛 보름달.
우리는 커피와 검은 포도주를 마시고,
걸핏하면 음악 얘기를 꺼낸다....
아무려면 어떤가...
벽 위의 나뭇가지에선 꽃이 피고
거기엔 짜릿한 달콤함이 있었다,
아마도 다시없을 달콤함이.
불멸의 장미와 건포도의
은신처를 조국이 우리에게 주었다.[12]

'피난처-은신처'로서의 타시켄트의 안락함과 풍요로움, 아름다움을 지시하는 이미지들, 특히 '커피', '포도주', '장미', '건포도'와 같은 후각과 미각을 자극하는 이미지들은 시인으로 하여금 '살아있음'과 생의 기쁨을 새삼스레 깨닫게 해주었을 것이다. 비록 공간적으로 떨어져 있다 해도 전쟁으로 조국이 폐허가 되고 동포의 죽음이 난무하는 시절이었기에 살아있음에 대한 자각은 더더욱 강렬해졌을 터이다. 그러한 자각의 소중함이 "아마도 다시없을 달콤함"이라는 구절에서 잘 드러난다.

타시켄트라는 공간 자체와 더불어 안락과 풍요의 원천이 된 것은 주변의 사람들이었다. 당시 타시켄트로 이주하여 〈피요네르스카야 프라브다〉지의 기자로 일하고 있던 니나 타타리노바의 회상기에 따르면, 아흐마토바는 당시에 전시라는 게 믿겨지지 않을 만큼 문화적으로 풍성한 삶을 누렸다. 그만큼 그녀의 주변에는 작가와 예술가들이 많았는데, 작가와 예술가들이 태반을 이루는 "타시켄트 친구들은 안나 안드레예브나를 사랑했다. 모두가 그녀의 삶을 음악, 꽃, 우스갯소리, 덕담으로 장식하려고 애썼다."[13] 조국에서 고독과 소외와 냉담을 견뎌야 했던 시인이 생면부지의 타국으로 피난을 와서는 늘 벗들과 추종자들에게 에워싸인 채 정감과 온기가 넘치는 생활을 하게 된 것이다. 그들은 모두 아흐마토바에게 말할 수 없이 친절했고, 그녀를 존경하고 숭배했다. 오시프 만델시탐의 부인 나제지다 만델시탐과 코르네이 추콥스키의 딸이자 그 자신이 작가였던 리디야 추콥스카야, 작가 불가코프의 부인 옐레나 불가코바, 시인 크세니야 네크라소바가 아흐마토바와 지근거리에서 지냈으며, 배우 파이나 라넵스카야, 작곡가 알렉세이 코즐롭스키, 문예비평가 에두아르드 바바예프, 그리고 블라디미르 아드모니 교수 등이 시인과 우정을 나누었다. 작가 알렉세이 톨스토이와의 교분 역시 타시켄트에서 새롭게 재개되며,[14] 아흐마토바의

---

11) 아흐마토바는 타시켄트 시내 주콥스키 거리 54번지의 일명 '하얀 집'에서 살았다. 자신이 살던 '하얀 집'의 다락방을 그녀는 '수도원 식당' 혹은 '굴통'이라고 불렀다. 체르냑(Я. З. Черняк)의 증언에 따르면, 아흐마토바는 타시켄트 당국에서 아파트를 제공하려 들자 "레닌그라드에서 내 모든 친지들이 죽었는데, 내가 어떻게 그걸 취하겠는가."라고 하며 사양하였다. Черняк Я. З. Из ташкентского дневника // Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991, с. 375.

12) 원문은 다음과 같다: "Как в трапезной — скамейки, стол, окно / С огромною серебряной луною./ Мы кофе пьем и черное вино, / Мы музыкою бредим... // Всё равно... // И зацветает ветка над стеною./ И в этом сладость острая была,/ Неповторимая, пожалуй, сладость./ Бессмертных роз, сухого винограда / Нам родина пристанище дала."(184)

13) Татаринова Н. Звездный кров Анны Ахматовой, с. 176.

14) Haight A. *Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage,* p. 131.

초상화 작가로 잘 알려진 화가 알렉산드르 티쉴레르와도 각별한 인연을 맺게 된다.

예술인, 지식인, 선량한 이웃들[15]이 쉼 없이 찾아드는 시인의 거처는 타시켄트에 은세기 풍의 풍요로움을 재현하는 작은 문화의 전당이 되었다. 그곳에서는 시도 때도 없이 시낭송회가 즉석에서 열렸고, 옐레나 세르게예브나 불가코바가 몰래 간직하고 있던 〈거장과 마르가리타〉 원고가 밤새 낭독되기도 했다. 그러한 시인의 다락방은 그녀를 추앙하던 젊은 시인지망생에게는 특별한 '학교'로 자리매김 되었다.

우리는 심장의 부름에 따라, 영혼이 태생적 본능에 몰두하고 실컷 듣고, 실컷 보고, 충만해지도록 주콥스키 거리의 하얀 집을 방문하였다. 시는 다른 무엇과도 달리 조국전쟁의 가장 힘겨운 시절에 힘을 불러일으켜주고 살아가도록 도와주었다. 거기서는 푸시킨과 블로크, 오시프 만델시탐, 예브게니 바라틴스키, 이노켄티 안넨스키의 시가 울려 퍼졌다. 아흐마토바의 '수도원 식당'은 나에게 강의와 훈시가 없는, 취향이 저절로 형성되고, 자신의 시행에 대한 엄격함과 정확하고 진부하지 않은 단어를 찾는 집요함이 계발되는 독특한 학교가 되어주었다.[16]

아흐마토바의 '수도원 식당'은 그녀 주변의 예술인들에게 은세기의 문화를 재현하고 전수해주는 학당이었으며, 시인 자신에게는 시인으로서 자의식과 자존감을 회복하고 재충전하는 휴식 공간이자 작업실이었다. 거기서 머무는 동안 아흐마토바는 50여 편의 시를 썼고, 〈주인공 없는 서사시(Поэма без героя)〉의 일부를 집필하였다.

3

타시켄트에서 씌어진 시들은 두 개의 계열로 나뉜다. 하나는 전쟁 시 계열이고, 다른 하나는 '아시아-동방' 시 계열로서, 전시의 조국과 동포의 운명을 다루는 전자에서는 레닌그라드가, 타지이자 피난처인 중앙아시아의 풍광과 그곳에서의 서정적 체험을 노래한 후자의 경우에는 타시켄트 자체가 공간적 배경이 된다. 이때 전쟁 시 계열에서는 독소전쟁에 직면한 레닌그라드의 당대적 현실이 형상화되는 반면, '아시아-동방' 시 계열에서는 고대의 모습을 그대로 한직한 탈역사적이고 신화적인 리얼리티가 주종을 이룬다. 주제나 시공간뿐만 아니라 어조와 문체에 있어서도 이 두 계열은 확연한 차이를 보인다. 전자가 수사가 적고 건조하며, 비장하고 숭엄한 어조를 띠는 반면, 후자는 감각적인 수식과 신화적인 이미지, 서정적이고 감상적인 톤을 특징으로 한다.

오늘 사랑하는 사람과 헤어지는 여인이
자신의 고통을 녹여 힘을 주조하게 하라.
우리는 아이들에게 맹세하고, 무덤들에게 맹세한다.

---

15) 아흐마토바는 타시켄트에서 티푸스에 걸려 생사의 기로에 서기도 했다. 그때 우즈베키스탄 사람들은 그녀가 회복될 수 있도록 다각도로 힘써주었다. 일례로 다음의 서한을 보라: "우즈베키스탄 사회주의연방공화국 국가계획위원회 이바노프 동지 귀하. 현재 타시켄트에는 소비에트 시의 대표자인 안나 아흐마토바가 거주하며 일하고 있습니다. 그녀의 발병과 관련하여 소비에트작가동맹은 안나 아흐마토바 동지에게 연료를 지급하라는 지령서의 발급을 처리해주시길 간곡하게 요청하는 바입니다. 우즈베키스탄 사회주의연방공화국 소비에트작가동맹 책임서기 X. 알림드잔. 1943년 1월 25일"(Служевская И. "Так вот ты какой, Восток!..": Азия в лирике А. Ахматовой ташкентской поры // Звезда Востока. – 1982. – № 5(http://www.akhmatova.org/articles/sluzhevskaia.htm 접속일 2015.8.2)에서 재인용]

16) Татаринова Н. Звездный кров Анны Ахматовой, с. 174.

그 누구도 우리에게 복종을 강요하지 못하리라고![17]
– 연작시 〈전쟁의 바람(Ветер войны)〉 중 첫 번째 시 〈맹세(Клятва)〉

슬퍼하며 잠들고,
사랑에 빠진 채 깨어나고,
양귀비가 얼마나 붉은지 깨닫는 것.
그 어떤 힘이
오늘 진입하였다,
너의 성소, 어둠으로!
화덕이 놓인 마당이여,
너의 연기는 얼마나 매캐하고,
너의 포플러는 얼마나 드높은가...
세헤라자데가
정원에서 걸어 나온다....
너는 바로 그러하다, 동방이여![18]
– 연작시 〈중천에 뜬 달(Луна в зените〉 중 두 번째 시.

이와 같이 서로 뚜렷하게 구분되는 두 계열의 시가 창작될 수 있었다는 점에서 타시켄트 시절이 아흐마토바의 창작 생애에서 갖는 특별한 의미를 찾을 수 있을 것이다. 요컨대 타시켄트 시절은 이전의 모더니즘적 서정시의 전통이 이어져 가는 한편, 새로운 창작적 지평 – 애국적이고 시민적인 서정시의 세계가 열리는 독특한 분수령이었던 것이다. 이러한 두 갈래의 창작이 가능했던 것은 '타시켄트'와 '전시'라는 특수한 시공간적 요인 때문이었다. 전쟁 시기의 타시켄트는 화염에 휩싸인 고국으로부터 일정한 거리를 둔 채, 전쟁의 추이를 살피고, 조국과 동포의 안위를 염려하며, 그러한 관심과 염려를 시 창작으로 승화시킬 수 있는 물질적이고 심리적인 여건을 마련해주었다. 다른 한편으로 타시켄트의 이국적인 풍광은 아흐마토바의 신화적이고 낭만적인 상상력을 자극함으로써 특유의 감각적이고 서정적인 시의 창작을 가능케 했다. 타시켄트와 그곳에서의 삶을 주요 모티프로 다룬 시들은 시인이 고국으로 돌아온 후에도 간헐적으로 씌어져서 '타시켄트 사이클'이라 부를 만한 그룹을 이룬다.

타시켄트 시절을 특징짓는 창작의 두 갈래는 이중적인 방향으로 전개된 자기정체성의 탐색과 확립이라는 관점에서도 살펴볼 수 있다. 전쟁 시 계열, 특히 연작시 〈전쟁의 바람〉(1941–1945)에서 제 1층위로 부상하는 것은 시인이 자신의 동포, 러시아 민중에 대해 느끼는 일체감이다.[19] 그러한 일체감은 단지 자족적이고 저적인 심경에 머무는 것이 아니라 그들의 안위를 확인하고,

17) 원문은 다음과 같다: "И та, что сегодня прощается с милым, – / Пусть боль свою в силу она переплавит. / Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит!"(178)
18) 원문은 다음과 같다: "Заснуть огорченной, / Проснуться влюбленной, / Увидеть, как красен мак. / Какая–то сила / Сегодня входила / В твое святилище, мрак! / Мангалочий дворик, / Как дым твой горек / И как твой тополь высок... / Шехерезада / Идет из сада... / Так вот ты какой. Восток!"(182)
19) Сапир А. М. «Мы знаем, что ныне лежит на весах...»: анализ стихотворения А. Ахматовой «Мужество», с. 62.

그들의 죽음을 애도하며, 그들의 존재를 부단히 기억하고 기리는 적극적인 행위로 표출된다. 즉 러시아 민중과의 일체감은 러시아 민중의 시인이라는 자의식과 동전의 양면을 이룬다.

그대들, 최후의 부름을 받은 나의 친구들이여!
그대들을 애도하라고 내 목숨이 보존되었다.
울보 수양버들처럼 얼지 않은 채 그대들을 기억하라고,
그대들의 이름을 온 세상에 외치라고![20]
(...)

러시아의 시민이자 러시아의 시인으로서의 자기정체성은 타시켄트라는 '현존의 자리'로 인하여 한층 더 강화된다. 독소전쟁이 한창 진행 중인 역사적인 시공간 레닌그라드와 정적과 평온이 감도는 신화적인 시공간 타시켄트는 시인의 의식 속에서 "레닌그라드의 엄혹한 광장"과 "무수히 많은 아시아의 별들"로 대비되며,[21] 그러한 대비 속에서 시인이 두고 온 고향 레닌그라드는 더욱 더 강력하게 시인을 호출하고 스스로를 한층 더 뚜렷하게 상기시킨다. 타시켄트라는 특수한 토포스로 인하여 아흐마토바는 자신이 조국의 일원임을 확인할 뿐만 아니라, 자신에게 고향땅과 그곳의 동포들을 '기억하는 자'로서의 소명이 주어졌음을 자각한다.

주먹으로 두드려라 – 내가 열어줄 것이다.
나는 항상 너에게 열어줄 것이다.
나는 지금 높은 산 너머,
사막 넘어, 바람과 폭염 너머에 있지만,
나는 결코 너를 배신하지 않을 것이다..
(...)
나에게 우리 네바 강의 차갑고
깨끗한 물 한줌을 가져다주어라.
그러면 내가 너의 조그만 금빛 머리에서
핏자국을 씻어내 주겠다.[22]

전시에 조국에 관한 시를 쓰고 청중들 앞에서 자작시를 낭독하는 행위는 아흐마토바에게 자

20) 원문은 다음과 같다: "А вы, мои друзья последнего призыва! / Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена. / Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, / А крикнуть на весь мир все ваши имена!"(180)

21) 인용된 시구가 나오는 시의 전문은 다음과 같다: "레닌그라드의 엄혹한 광장으로부터 / 혹은 더 없이 행복한 레테의 벌판으로부터 / 너는 나에게 이토록 서늘한 기운을 보내주었고, / 포플러로 담벼락들을 장식해주었으며, / 무수히 많은 아시아의 별들을 / 내 슬픔 위에 깔아놓지 않았더냐?"["С грозных ли площадей Ленинграда / Иль с блаженных летейских полей / Ты прислал мне такую прохладу, / Тополями украсил ограды / И азийских светил мириады / Рассчелил над печалью моей?"(182)]

22) 원문은 다음과 같다: "Я теперь за высокой горою, / За пустыней, за ветром и зноем, / Но тебя не предам никогда... / (...) / Принеси же мне горсточку чистой, / Нашей невской студеной воды, / И с головки твоей золотистой / Я кровавые смою следы."(179-180)

신이 러시아의 동포들과 하나이며, 그들의 '금구(金口)'라는 사실에 대한 확인 과정이었고, 활자화된 시 텍스트는 그러한 사실을 입증하는 가장 명징한 증거였다. 1921년 발간된 〈Anno Domini〉를 마지막으로 시집을 출간하지 못했던 아흐마토바는 1943년에야 비로소 새로운 시집을 상재하게 되는데, 그것은 그녀가 "나의 아시아 여인(моя азиатка)"라는 별칭으로 불렀던, 타시켄트에서 출간된 〈시선집(Избранное)〉이었다.[23] 편집자가 서문에 밝혔듯이 이 시집의 첫 대목은 아흐마토바의 당시 최근작들로 구성되며, 그것들은 '조국'과 '소명'에 관한 시들, 러시아 시인들과 러시아 도시들에 할애된 작품들이었다.[24] 그리고 시집의 맨 첫 페이지에 실린 시는 아흐마토바의 대표적인 전쟁 시인 〈용기(Мужество)〉(1942)이다. 이 시에서 시인은 자신이 모국어의 수호자임을 만방에 공표한다.

(...)
우리가 너를 보존하리니, 러시아말을,
위대한 러시아어를.
자유롭고 순결한 그대로의 너를 이어 날라서,
자손들에게 전하고, 속박에서 영원히 너를

20여년 만에 상재된 타시켄트판(版) 시집이 아흐마토바에게 얼마나 감격스러운 것이었을지는 짐작하고도 남음이 있다. 그녀에게 그것은 자신이 소비에트 러시아의 시인임을 입증해주는 확고한 물적 증거였던 것이다. 그러나 반복하건대, 그러한 물적 증거를 안겨준 공간은 조국 러시아가 아니라 이국 타시켄트였다.

4

이제 타시켄트에서 창작된 시들 가운데 '아시아-동방' 시 계열을 살펴볼 차례다. 이 계열의 시들에서 먼저 눈에 띄는 점은 '아시아' 혹은 '동방'이라는 공간적 명명이다. 〈타시켄트 노트 중에서(Из "Ташкентской тетратди")〉, 〈사이클 '타시켄트의 지면들'에서(Из цикла "Ташкентские страницы")〉, 〈타시켄트가 녹음에 물들다(Ташкент зацветает)〉과 같은 제목들에서 구체적인 도시명이 제시되지만, 이는 제목에서만 국한될 뿐 본문의 시행에서 그 구체적 지명은 전혀 언급되지 않는다. 여기서 유의할 것은 타시켄트라는 구체적인 도시명이 '아시아' 혹은 '동방'이라는 폭넓은 개념으로 대체됨으로써 시적 서술 속에서 해당 공간의 역사적, 인문지리적 특수성이 희석되고 삭감된다는 점이다. '아시아-동방'이라는 보편적이고 추상적인 명명은 그 안에 신화화의 메커니즘을 내장하고 있다. 1940년대 전반기의 구체적이고 역사적인 타시켄트의 형상은 초역사적이고 보편적인 '아시아', 시인에 의해 '상상된' 아시아의 이미지로 추상화되어버린다.

---

23) 1943년 가을에 잡지 <문학과 예술(Литература и искусство)>에 싣기 위해 파스테르나크는 아흐마토바의 이 시집에 대한 서평을 쓴다. 거기에는 다음과 같은 구절이 있다: "아흐마토바의 작품집이 세상에 나왔다. 이 책은 우리에게 시인은 불규칙할지언정 우리 시대의 문제에 침묵하지 않으며, 응답한다는 사실을 확신시켜준다."(Haight A. *Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage,* p. 131에서 재인용)

24) Зелинский К. От составителя // Ахматова А. А. Избранное. Стихи. Ташкент: Советский писатель, 1943, с. 3.

‘아시아-동방’ 시에 종종 등장하는 신화적 형상들은 그러한 시적 메커니즘을 활성화하는 주요 기제이다.

모든 게 다시 내게로 되돌아오리라.
시뻘겋게 달궈진 밤과 나른함
(마치 아시아가 꿈속에서 잠꼬대를 하는 듯),
할리마의 종달새 노래,
성서에 나오는 수선화의 만개(滿開),
보이지 않는 축복이
온 나라에 바람처럼 살랑거린다.[25]

인용된 시에서 당대성과 관련된 시어는 ‘할리마’라는 고유명사뿐이다.[26] 이 유일한 당대적 코드마저도 ‘밤-종달새-수선화-바람’이라는 원초적인 이미지의 사슬에 엮이면서 그 역시 원초적인 뉘앙스를 띠게 된다. 타시켄트는 아흐마토바의 시 속에서 “레닌그라드로부터 먼 곳[вдали от Ленинграда(183)]”으로 규정됨으로써 레닌그라드를 휩싸고 있는 역동적인 현대의 궤도에서 이탈하게 된다. “아시아-동방‘ 계열의 시에서 타시켄트를 표상하는 것은 고대로부터 영원히 변치 않는, 항구적인 중앙아시아의 자연 - ‘별’, ‘달’, ‘물’, ‘튤립’, ‘양귀비’, ‘장미’, ‘등나무’의 형상들이다. 열거된 것들은 아흐마토바가 당시에 접한 타시켄트의 리얼리티, 그 구성요소임이 분명하지만, 그것들은 어휘론-의미론적 차원에서 당대성의 맥락이 탈각된 채 “동방의 자연의 영원함, 자연과의 친연성”의 상징으로 기능하게 된다.[27] “하지만 결코 잊지 않으리라 / 죽을 때까지 / 나무 그림자 속 물소리가 나에게 / 얼마나 기쁨이 되었는지. / 복숭아나무가 꽃을 피웠고, 제비꽃 연기는 / 더욱 더 향기롭다.”[28]라는 시행에서 타시켄트는 동방의 보편적이고 초시간적인 자연으로 형상화될 뿐이다.

동방-아시아의 신화적인 영원불멸의 형상들은 궁극적으로 시인의 또 다른 자기정체성을 구현하는데 복무한다. 전시의 피난처였던 아시아의 도시 타시켄트는 아흐마토바의 의식 속에 잠재되어 있던 자기 혈통에 대한 신화적 관념을 일깨웠으며, 그녀로 하여금 제 2의 자아상을 구축하도록 부추겼던 것이다. 주지하다시피 아흐마토바는 자신이 ‘아흐마트’라는 성을 가진 타타르 왕족의 후예라는, 다분히 환상적이고 낭만적인 관념을 어릴 적부터 품고 있었다.

나의 조상 한의 아흐마트는 러시아가 매수한 살인자에 의해 자신의 천막 속에서 암살당했다. 카람진이 이야기하듯이 그 일로 인해 루시에서 몽고의 압제는 끝났다. 그 아흐마트는 잘 알려져 있다시피 칭기즈칸의 직계 후손이었다.[29]

---

25) 원문은 다음과 같다: “Все опять возвратится ко мне: / Раскаленная ночь и томленье / (Словно Азия бредит во сне), / Халимы соловьиное пенье, / И библейских нарциссов цветенье, / И нез римое благословенье / Ветерком шелестнет по стране.”(183)

26) 할리마는 당시 유명세를 떨쳤던 우즈베키스탄의 여가수 이름이다.

27) Служевская И. "Так вот ты какой, Восток!..": Азия в лирике А. Ахматовой ташкентской поры (http://www.akhmatova.org/articles/sluzhevskaia.htm 접속일 2015.8.2).

28) 원문은 다음과 같다: “Но не забуду я никогда, / До часа смерти, / Как был отраден мне зв ук воды / В тени древесной. / Персик зацвел, а фиалок дым / Всё благовонней.

29) Фейзуллаева А. “Так вот ты какой, Восток!”: Восточные мотивы в жизни и творчестве Анны Ахматовой // Литературный Азербайджан. № 3(1990): 123-124(http://www.akhmatova.org/articles/fejzullaeva.htm 접속일 2015.8.11.)에서 재인용.

이러한 시인의 진술은, 미리 말해두지만, 역사적 사실과는 거리가 먼 것으로 드러난다. 그러나 역사적 진위 여부와는 상관없이, 이 진술은 아흐마토바의 제 2의 자아, '아시아적' 자기정체성에 대한 '시적 서사'의 근거가 된다. 이 진술이 배태하고 있는 자기신화의 맹아가 '시적 서사'로 실현되는 데 결정적인 동력을 제공한 것은 두말 할 것도 없이 타시켄트에서의 체류이다. 요컨대 타시켄트에서 아흐마토바는 첫째, 〈역사적인 자아 - 러시아적 자기정체성〉을 재확인하고 재정립하는 한편, 둘째, 〈시적-신화적 자아 - 아시아적 자기정체성〉을 탐색하고 창조해나간다. 타시켄트에서 아흐마토바는 자신이 조국으로부터 멀리 떨어져 있음을 끊임없이 상기하면서도 다른 한편으로는 자신이 망명지-아시아에 현존하고 있고 거기서 연원하였음을 자각한다. 이러한 '자기 위치'의 이중적 자각은 〈'레닌그라드-유럽-서방' 대 '타시켄트-아시아-동방'〉이라는 안티테제를 저변에 깔고서 그 위에서 작동하고 발전한다. 러시아의 고유한, 저 낯익은 '동-서'의 패러다임이 타시켄트 시절의 아흐마토바의 의식 속에서 독특하게 재가공되고 변주되는 것이다.

자신이 아시아 태생이라는 시인의 믿음은 타시켄트에서 체류하는 동안 심리적-미적 차원에서 진실로 검증된다. 타시켄트는 시인의 원기억을 되살리고, 그녀의 내부에 숨죽이고 있던 그 어떤 원초적 생명력을 자극한다.

'러시아-유럽'에서 시인이 축적하고 전유해온 '아시아-동방'에 대한 신화적 관념들은[30] 타시켄트에서 아흐마토마적인 오리엔탈리즘으로 발전하면서 풍요로운 시행들을 산출하게 된다. 제 2의 자아의 본거지로 귀환한 시인의 자기 진술은 과감해진다. '아시아-동방' 시 계열에서 타시켄트는 타지-이국이 아니라 시인의 신화적 자아의 출생지임이 공표된다. "나는 칠백년 동안 여기에 없었다. / 허나 아무것도 변하지 않았다."[Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось...(183)] '타시켄트-아시아'는 시인에게 제 2의 '집'이고, 그것은 영원불멸이며, 시인은 그곳으로 영원히 회귀한다.

누가 감히 나에게 말하랴, 여기서
내가 타향에 있는 거라고?![31]

그것은 굳건하다, 내 아시아의 집은,
그러니 걱정할 필요 없다....
나는 또다시 오리라. 색색으로 빛나라, 울타리여,
가득 차라, 정결한 저수지여.[32]

---

30) 주지하다시피 아흐마토바는 이집트, 페르시아, 인도, 중국, 한국의 고대 시가들을 잘 알고 있었고, 직접 번역하기도 했다. 이에 관해서는 http://www.akhmatova.org/articles/fejzullaeva.htm를 참조하라.

31) 원문은 다음과 같다: "Кто мне посмеет сказать, что здесь / Я на чужбине!?"(183)

32) 원문은 다음과 같다: "Он прочен, мой азийский дом, / И беспокоиться не надо... / Еще приду. Цвети, ограда, / Будь полон, чистый водоем."(183)

1930년대 소비에트 시인의 눈에 비친 카프카스와 조지아 공화국: 보리스 파스테르나크의 예를 중심으로

임혜영(고려대)

I. 들어가는 말

시집 〈제2의 탄생〉(1932년 출간)의 제목이 시사하듯, 1930년대 초는 파스테르나크가 삶과 창작에서 '제2의 탄생'을 맞은 때이다. 새로운 연인 지나이다와의 사랑은 그러한 탄생에 가장 큰 역할을 한 것으로 알려져 있다. 그녀와 시작된 사랑으로 삶에 변화가 찾아왔음은 물론, 그녀와의 사랑이 새로운 시집의 중심 테마 중 하나가 되면서 이전의 서정시 장르로 복귀한 것이 되었기 때문이다. 그렇다면 작가는 30년대의 삶과 창작을, 자신의 이전 테마를 구현하는데 바쳤는가. 사실은 그렇지 않은 것으로 드러난다. 기존과는 전혀 다른 또 하나의 테마가 그의 세계에 등장하기 때문이다. (그가 스스로 자신의 정신적인 '제2의 고향'이라고 칭한) '조지아의 테마'가 바로 그것이다.

이제까지 파스테르나크의 창작에서의 조지아 테마는 주로 〈제2의 탄생〉의 연작시 〈파도〉와 몇몇 시와, 1936년에 창작된 두 연작시 〈예술가〉, 〈여름 메모 중에서〉에 국한된 국소적인 테마로 다뤄져 왔다고 할 수 있다. 그런데 30년 초의 그의 삶과 창작을 좀 더 세밀히 살펴보면, 해당 테마가 위의 일부 시에 국한되어 있지 않다는 것이 드러난다. 무엇보다 조지아 테마에 바쳐진 〈파도〉가 연대기적 순서를 무시하고 〈제2의 탄생〉의 가장 첫머리에 놓일 만큼 가장 중요한 의미를 지닌 것에서 알 수 있듯이, 이 테마는 창작 심리 측면에서 작가에게 내밀하고도 깊은 의미를 지닌 것으로 드러난다. 나아가 조지아 테마는 시 창작을 통해서 뿐 아니라 조지아 문화와 시인들에 대한 생말에까지 이른 깊은 음미와 연구, 그들과의 교류가 병행된(Rayfield 1982: 39) 조지아 시의 번역 과정을 통해서도 구현됐다는 것이다. 또 그가 번역한 조지아 시에 대한 그의 평론에는 그의 시학적 특성이 반영되기조차 한다. 이렇게 오랜 기간에 걸친 조지아 세계와의 교류는 40년대의 새로운 시집 〈새벽 열차를 타고〉(1943년 출간)가 완성되는 데도 결정적 역할을 하는바[1], 파스테르나크의 조지아 테마는 30-40년대 기간에 걸쳐 형성된 것이라 할 것이다. 이는 조지아 세계가 자신의 삶과 창작에 "평생" 중요한 의미를 지녔다는 작가의 고백에서도 확인된다:

---

1) See: Rayfield 1982: 40; Кормилов 1998. 민중과 조국의 이미지 형성에서 그러하다고 할 수 있다.

"이 도시(티플리스 – 인용자주)는, 내가 그곳에서 본 모든 사람들, 내가 그곳에서 나와 보러 갔고 또 그곳으로 싣고도 갔던 그 모든 것과 더불어, 쇼팽과 스크라빈과 마르부르크와 베니스와 릴케가 내게 의미했던 바로 그것 – 평생 내 마음속에 간직되고 있는, 『안전 통행증』의 한 장 – 이 될 것이오..."[2].

파스테르나크에게 조지아 테마가 형성된 것은 두 번째 아내가 된 지나이다와 함께 1931년에 조지아를 처음 여행하고서부터이다. 이 여행으로 조지아 세계와의 인연이 생기면서 이후 그의 삶과 창작은 결정적인 전환을 맞게 되는 것이다. 작가는 1933, 1945, 1959년 등에도 조지아를 방문하여, 총 네 번 조지아 여행을 한다. 하지만 그 가운데 가장 오랜 기간(3개월) 머물었던 첫 여행은 가장 중요한 순간으로 평생 남는다. 첫 여행 결과 〈제2의 탄생〉(1930-31)이 창작됨은 물론, 작가는 이때 알게 된 조지아 시인들과 서신왕래와 교제를 하며 그들의 시 중심의 번역작업(1932-33)을 하고 즉시 티플리스(바자 프사벨라의 서사시 〈뱀잡이수리Secretary bird〉(1934), 〈조지아 시인들〉(1935, 티호노프와 공역))와 모스크바(〈조지아 서정시인들〉(1935))에서 출간을 한다. 또 동시에 그때까지의 그들 시인과의 교제와 번역 경험을 바탕으로 그들에게 바치는 1936년의 두 연작시를 창작한다. 30년대 중반 번역 출간 후에도 간간히 번역하다가(일례로 1940년에 아카키 체레텔리 시 번역) 1945년에 19세기 고전 니콜라이 바라타시빌리 시 전체 번역을 새롭게 착수하기도 한다(그리고 1940년대 중반부터 1950년대 말까지, 앞 서정시집의 재출간과 병행되어 세 차례 출간 되며 새로운 시가 추가된다). 이 경험들은 40년대에 파스테르나크의 번역시학이 확립되는데 밑바탕이 되기도 한다(2, 645-46)[3] 그리고 1958년 말, 노벨상 스캔들에 휩싸여 모스크바에서 추방되자 1959년 초에 마지막으로 조지아를 방문한다. 이렇게 약 30년간 지속된 조지아 세계와의 인연은 작가의 망명한 가족의 빈자리를 채워주고, 대숙청기, 노벨상 스캔들 시기에 견디게 하였는바, 조지아 세계는 그의 제2의 고향이자 가족의 의미를 갖게 된 셈이었다. 다시 말해 조지아 테마는 여행과 교우 관계, 번역작업, 그리고 그것들과 직결된 시 창작 등, 다양한 활동의 상호작용을 통해 형성되었는바, 바로 그러한 상호작용 속에서 조명되어야 할 것이다. 그럴 때 해당 테마에 대한 이해는 물론, 30년대 이후 시기 파스테르나크의 창작세계에 대한 온전한 이해에 도달할 수 있을 것이다. 본 연구는 바로 그러한 시도를 하려는 것이다.

파스테르나크 삶과 예술에서의 조지아 테마는 최근 주목을 받으며 활발하게 논의되고 있는 게 사실이다. 하지만 그것은 창작세계와의 긴밀한 연관성 속에서 논의된다기보다 전기적 차원에서 삶의 에피소드로 다뤄지는 양상으로 보이거나, 창작과의 연관성 속에서 논의된다 하더라도 문제제기 단계에 그치는 양상을 띤다고 할 수 있다[4]. 본 연구는 작가의 삶과 창작세계와의 긴밀한 관계 속에서 조지아 테마를 다루되, 창작적 심리에 천착, 작가의 고독과 문화예술 단절감의 극복의 열쇠로서의 조지아 측면에 초점을 맞춰 고찰할 것이다. 이를 위해 시 이외에도, 기존에 부차적으로만 인용돼 왔던 조지아에 관한 전기적 자료들 – 자전적 작품에서, 연설문과 편지, 평론, 그리고 동시대인들의 회상기 등 – 도 주 분석대상으로 다룰 것이다. 이러한 자료는 일상

2) Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т.4. М., 1991: 326. 이하 이 판본에서의 인용은 권수와 면수를 괄호 안에 아라비아 숫자로 표기한다.

3) 번역가로서 첫 성공을 거둔 30년대 조지아 시 번역을 통해 파스테르나크의 번역은 성숙 단계에 도달한다(Сергеева-Клятис 2005; Rudova 1997: 117). 조지아 시 번역과 출판에 대해서는 "Комментарии. Из грузинских поэтов"참조.

4) См.: Авлишвили 2010; Амурский 2008; Быков 2007; Журавлев 2003; Мелащенко 2012: 57-69; Сергеева-Клятис 2005; Miresashvili 2015: 240-49; 박소연 1993.

적인 생각의 기록에 그치지 않고 (인쇄의 기회가 주어지지 않았던) 작가가 창작관이 피력되었을 뿐 아니라 그의 시학까지 구현된 제2의 창조품의 성격까지 띠기 때문이다.[5)]

본 연구는 1930년대에서 생애 말까지 이어지는 조지아 테마 전체에 대한 연구의 시발점이 될 것이다. 그러므로 가장 근간이 되는 문제를 고찰하되, 시의 경우 조지아 시 번역 작업과 긴밀히 연관된 대표적 작품의 분석에 한할 것이며 필요시 여타 시들 – 〈제2의 탄생〉, 번역시 등 – 을 언급할 것이다. 본문에서 구체적으로 살펴볼 내용은 다음과 같다: 첫째, 조지아 테마의 형성 과정, 둘째, 조지아 시 번역 과정 고찰, 셋째, 조지아 벗들과 교류 및 번역 경험으로 창조된 〈여름 메모 중에서〉의 시 분석.

II. 조지아 테마의 형성

파스테르나크에게 있어 조지아의 중요성은 여행 전후의 심리상태를 비교할 때 극명히 드러난다. 그러한 심리의 파악에 두 자전적 작품 〈안전 통행증〉(1928-30)과 〈사람들과 상황〉(1956, 1957)(이하 〈통행증〉과 〈상황〉으로 약칭)은 가장 핵심적인 자료라 할 수 있다. 기존 연구에서도 지적되었다시피 1930년 초 파스테르나크의 '제2의 탄생', 소생은 죽음과 종말 의식을 전제로 한다. 자전적 작품 〈통행증〉을 쓴 이유를 작가가 밝힌 대목에서 단적으로 드러나듯, 20년대 말 본격화된 스탈린 정권의 이데올로기적 압박 하에 종말 의식을 체험하던 작가는 자신의 예술세계를 해명하는 자전적 작품을 끝으로 "글 쓰는 일을 그만 둘 생각"을 한다.[6)] 이데올로기적 강요로 창작적 자유의 박탈은 물론, 교제를 나눌 문우들의 부재 및 고독한 상황은 그의 종말 의식에 직접적 원인으로 작용했다고 할 수 있다. 그의 고독이 가장 극대화된 때로 지적되는 20년대 말-30년대 초[7)]는, 26년 릴케의 죽음과 함께 가까운 지인들의 죽음이 이어졌고 30년 4월 마야콥스키의 자살로 마감된 시기였던 것이다.

주목해야 할 것은 작가의 종말의식과 고독감은 보다 근본적으로 정체성 차원에서도 이루어진 것으로 보인다는 점이다. 무의식에 머무르곤 했던 그의 유대인 핏줄에 대한 의식은 당시에 의식 표면으로 나와 고독과 소외감을 부추긴 것으로 보이기 때문이다. 유대인 핏줄에 대한 의식은 유독 당시의 저작과 글[8)]에서 직간접적으로 언급되고 있는 데, 가장 직접적으로 언급된 경우는 독자가 이해하기 쉽도록 더 단순하게 쓰라고 충고한 고리키에게 쓴 편지(1928.1.7)에서다:

"당신의 충고에 해명을 드리며 이의제기를 하지 않을 수 없습니다. (...)제가 보여준 겉모습이 아무리 기만적으로 보이더라도 그러한(똑똑한 체하는 – 인용자 주) 죄가 제게 있다고 보진 않

5) См.: Озеров 1993: 451; 임혜영 2001: 521-3; Rayfield 1982: 39-46; Ram 2007: 63-89; Любимов 2015.

6) 자세히는 임혜영 2014: 231-2 참조.

7) 작가에 따르면 종말의 예감은 1927년에 나타났다. 츠베타예바, 동생 리디야, 사촌 프레이덴베르크에게 당시 보낸 편지에 작가가 고백한 극심한 고독, 종말감에 대해서, 그리고 레프의 벗들과 단절되고 유일한 벗이었던 실로프의 파멸 후 작가가 체험한 극한 고독과 절망에 대해서는 비코프 2007: 361-5; Пастернак Е. 1989: 455, 463-4; 임혜영 2014: 231-3 참조.

8) 산문작품의 경우 <통행증>과 <이야기>가 대표적 예이다. 후자의 경우 주인공이 유태인이고 그와 상관없이 한 등장인물을 통해 유대인의 배타적 모습이 발설다면(4, 153-4), 전자의 경우는 노동으로 점철된 작가 자신의 집안에 대한 암시적 언급과 기타 유대인 탄압의 역사적 사건들에 대한 진술을 통해 보다 폭넓게 다뤄진다. 파스테르나크와 직간접적으로 연관된 유대인 "콤플렉스"나 그것으로부터 해방에 대한 논의는 다음을 참조: ("Из дневников Лидии Гинзбург"; "Б. Пастернак". КЕЭ; 李炳郁 2005: 93-110; Парамонов 2007; 임혜영 2012: 236-7.

습니다. (...)대신 제 운명 자체가 증오스러울 만큼 복잡하답니다. 제 부친을 아시니, 자세히 말할 필요는 없겠지요. (...)저의 출생지, 어린 시절의 환경, 성향과 온갖 충동을 보면, 저는 유대인으로 태어나선 안 되었습니다. 정말로 제게 남과 다른 위의 조건이 있다고 해도 사실 달라지는 건 아무것도 없을 겁니다. (...)저는 모든 것에서 제 자신을 제한시킵니다. (...)항상 스스로에게 억지로 족쇄를 채우고 있다는 점이 애석할 뿐입니다. (...)저의 자기제한에, 즉 당신에게 말씀드린 유대인이란 것 때문에, 지혜로운 체한다고 할 수 있을 많은 요소가 있는 듯합니다.(5, 238-9)"

마야콥스키의 자살로 극대화된 종말의식에 새로운 사랑은 분명 시인의 삶에 소생의 기운을 일으켰다. 하지만 〈상황〉에 기록되고 있듯, 그 사랑의 지속을 도운 것도 조지아 여행이었다[9]. 1930년대 초 시인의 눈에 비친 조지아의 모습은 여타 작가들이 〈카프카스 포로〉나 여행기 등에서 구현한 인상(김근식 2004; 강명수 2012; 심지은 2008)에 비해 전반적으로 긍정적이고 밝은 색채를 지닌 것으로 드러난다:

"그 당시 내게 카프카스, 조지아, 조지아의 개인들 및 그곳 민중의 삶은 아주 뜻밖의 발견이었다. 모든 것이 새로웠고 모든 것이 놀라웠다. (...)마당에서 길거리로 내몰린 극빈층 삶은 북부의 삶보다 대담하면서도 숨김이 없었고 밝고 솔직했다. 민속전설의 상징체계는 신비주의와 메시아주의로 가득 차고 그 상상력의 힘으로 민중이 삶에 공감하도록 만들었으며 (...)각 사람을 시인이 되게 했다. 사회 진보층의 수준 높은 문화, 그리고 그 수준에 준하는 지적인 삶은 이미 당시로서는 드물었다. 잘 정비된 티플리스 모퉁이는 페테르부르크를 생각나게 했는데, (...)발코니의 격자창틀은 바구니와 하프 모양의 곡선이었는가 하면 인적이 드문 골목길은 아름다웠다. 레즈긴카 (카프카스의 민속무용 - 인용자 주)의 리듬을 빠르게 치는 탬버린 소리가 어딜 가든 계속 뒤를 쫓아왔다. 염소 울음소리 같은 백파이프 소리와 그 밖의 어떤 악기들 소리가 들려왔다. 별빛과 정원, 제과점, 찻집에서 나오는 향기로 가득 찬 남부도시의 저녁이 시작되었다(4, 342-3)".

이 같은 밝은 인상은 조지아가 이미 러시아의 교전국이 아니라는 점과도 관련 있다. 하지만 무엇보다 우리는, 작가가 〈삶은 나의 누이〉 창작 기에 레르몬토프의 작품을 통해 '계시'받은 적이 있는, 민속풍습과 전설이 바탕이 된 조지아의 신비적인 삶의 측면을 강조하고 있음을 알 수 있다. 1차 경제 개혁의 혼란 속에 있는 북부도시를 떠나온 시인에게, 가난하나 오랜 역사 속에서 신비한 전설, 깊은 신앙심, 민속 음악 등을 지닌 채 대자연과 어우러진 삶을 사는 민중은 러시아 문학 전통에서 강조되어온 "대담"하고 자유로운 남부 자연인의 생명력 있는 모습에 다름 아니었다. 나아가 그곳 지식인들이 향유하는 높은 문화적 지적 수준은, 시인에게 이데올로기적 압박과 문화적 획일화 이전의 러시아의 문화를 추억하게 했다. 요컨대 아름다운 자연 속에서 자유의 공기를 마셨음에도 결국 피할 수 없는 간극으로 카프카스인과 대립하는 유럽 러시아인-주인공을 그린 19세기 및 현대 작가들과 달리, 소비에트 시인은 높은 문화 예술적 전통을 간직한 조지아인들 속에서 친밀감을 느끼며, "동화적 독창성"과 "태고의 의미"를 지닌 조지아(Ха з ан 1990: 84-90) 지역의 풍광은 물론, 러시아와 문화적 단일함을 지닌 곳으로서의 조지아 세계

9) "나의 가족과 나와 친분 있는 이의 가족, 이 두 가족에게 심적으로 힘든 큰 격변과 복잡한 일과 변동사항이 발생했다. 나중에 나의 두 번째 부인이 되었던 나의 동반자와 나에게는 한동안 거처할 데가 없었다. 야시빌리가 티플리스의 자신의 집에 우리가 지낼 곳을 마련해 주었다"(4, 342).

를 그리는 것이다.

조지아 지식층에서 파스테르나크가 느낀 단일성 체험은, 조지아의 상징주의 그룹 푸른 뿔(1915-24)을 이끈 두 리더 야시빌리와 타비드제의 형상[10]을 중심으로 제시된다. 이 두 시인과 파스테르나크 사이에 공감이 형성될 수 있었던 데는 문학적인 공유감이 큰 역할을 한 것으로 드러난다. 야시빌리의 예를 통해 드러나듯 세 시인은 공히 상징주의 전통의 영향아래 혁신적인 예술 세계를 창조한 동시대인-포스트상징주의자다: "파올로 야시빌리는 포스트상징주의 시기의 한 뛰어난 시인이다. 그의 시는 정확한 감각적 데이터와 증거를 기반으로 구축되어 있다. 그것은 벨리, 함순, 프루스트 등의 최신 유럽식 산문과 닮았는데, 그들의 산문처럼 갑작스럽고도 적절한 관찰들이 있어서 신선하다. (...)그것은 빽빽하게 쑤셔 넣은 가장(假裝)으로 가득 쌓이지도 않았다. 그 시에는 너른 공간과 공기가 많다. 그것은 움직이고 숨을 쉰다"(4, 343). 소비에트 산문의 선구인 벨리의 산문에 매료된 파스테르나크[11]가 삶의 관찰에 바탕을 둔 야시빌리의 세계에 매력을 느끼는 것은 지극히 당연하다. 그런데 이어지는 부분을 보면 그에게 끌린 보다 근본적인 이유는 그의 인간적인 매력, 바로 "남부인"의 "열정"적 기질임을 알 수 있다: "소르본 대학 학생이었던 야시빌리는 (...)노르웨이의 한 외딴 역에서 멍 하니 주위를 바라보다가 그의 기차가 떠나는 것도 알아채지 못했다. (...)젊은 노르웨이인 부부는 정열적인 남부인의 부주의한 모습도, 또 그의 부주의한 모습 때문에 발생한 일도 목격하게 되었다. (...)그는 모험이야기에 있어 타고난 이야기꾼이었다. (...)천부적인 재능이 비쳐났다. 그의 눈에 영혼의 불꽃이 빛났고 입술이 열정의 불꽃으로 활활 타올랐다. 얼굴은 체험의 열기에 그을려(...). 그는 많은 인생 체험을 한 자(4, 343)".

우리는 야시빌리의 모습 - "재기 넘치는 사교가", 미남, 대화하기에 즐거운 교양 있는 "유럽인"(4, 342), 모험이야기꾼, 천부적 재능, 많은 인생체험을 한 자 - 에서 마야콥스키의 모습을 쉽게 발견할 수 있다. 야시빌리에게서 파스테르나크가 포착한 것은, 자연보다는 전기를 좋아하고 현대도시 모스크바와 그 거리 이미지를 지녔던 마야콥스키와 같은, 천재 시인이자 열정적인 활동가의 모습[12]이다. 이는 티치안 타비드제의 모습과 대조되는 대목에서 뚜렷이 드러난다:

"야시빌리가 생각하는 바를 기탄없이 말하는 외향적인 사람이었다면, 타비드제는 내향적인 사람이었고 자신의 각 시행과 시의 각 단계적 흐름으로, 통찰과 예감으로 가득 찬 풍부한 그의 영혼 깊숙한 곳으로 우리를 불러들였다. 그의 시에서 가장 중요한 것은 다 드러나지 않은 서정적 잠재력에 대한 감각이다. (...)내부에 비축되어 있는 다뤄지지 않은 요소는 시의 (...)배경을 창출해내며, (...)고통스럽고도 주요한 매력을 이루는 분위기를 시에 부여한다. 그의 시 속에 담긴 영혼은 (...)온전히 선을 갈망하는 영혼이며, 통찰력과 희생할 능력을 갖춘 영혼이다. 야시빌리를

10) 푸른 뿔 그룹은 두 리더의 예를 통해 드러나듯, 대학시절 발몬트, 벨리 등 상징주의 시인들을 숭배하고 교류했다. 그리고 점차 예세닌이나 파스테르나크의 시의 세계에 관심을 가진다. 두 조지아 시인은 파스테르나크의 시를 숭배하고 있었는바, 타비드제는 특히 레르몬토프식 카프카스 테마를 계승한, <삶은 나의 누이>의 시 <데몬>을 좋아했으며 프랑스 상징주의에 매료된 야시빌리는 러시아 시인 푸시킨과 마야콥스키 뿐 아니라 프랑스 시도 번역했다(VI, 638, 644; Rayfield 1982: 40 참조). 파스테르나크와 대조적으로, 내전 기에 이미 푸른 뿔 그룹 시인들과 교제한 만델시탐(20년 가을, 21년 여름&가을, 30년 봄에 각각 방문)은 프랑스 시에 경도된 조지아 시인들을 비난하여 결국 그 우정이 깨졌다("Пастернак и Мандельштам"참조).

11) 김나지움과 대학시절 (<심포니>, <은빛 비둘기>, <페테르부르크> 등) 벨리의 산문을 비롯한 함순, 프루스트, 베르하렌 등에 대한 파스테르나크의 관심과 몰두에 대해선 (4, 313-314, 319) 참조.

12) 야시빌리와 마야콥스키 모습의 상응성은 이미 지적되어온 바다. 자연보다 전기를 좋아하게 됐다는 마야콥스키의 자전적 진술(마야꼬프스키 1993: 19)과, 파스테르나크와 자신을 비교한 마야콥스키의 진술("당신은 하늘의 번개를 좋아하지만 나는 전기다리미의 번개를 좋아하니 말이오" 4, 336)을 상기.

생각하면 내 마음속에 도시 상황이 떠오른다. 방들, 논쟁들, 대중 앞에서의 발언들, (...)야간 연회에서의 그의 눈부신 연설이. 반면 타비드제를 생각하면 (...)자연 현상으로 향하게 되면서 (...)시골 지역들, 꽃이 만발한 광활한 평원, 바다의 파도 등이 떠오른다. 구름이 (...)산이 멀리 펼쳐진다(4, 344-5)"

묘사되고 있는 타비드제의 모습은 바로 파스테르나크 자신의 모습인 것으로 드러난다. 타비드제 시의 중심대상에 자연이 있을 뿐 아니라, 그가 자연과 "하나" 되는 모습("시인의 형상이 이 구름, 산과 합치되면서 하나가 된다(4, 346)")은, '분수'처럼 주위로 확장되어 나가는 예술이 아니라 모든 걸 빨아들이는 '스펀지' 같은 예술을 추구한 파스테르나크와 본질적으로 동일하기 때문이다. 여기에 몸 한쪽이 기울어진 채 걷는 타비드제의 모습에 대한 언급(4, 345)은 다리하나가 짧은 파스테르나크 자신의 모습을 연상시켜 양자의 동일성은 더욱 강조 된다[13]. 타비드제는 파스테르나크 자신이 초기 서정시에서 강령적으로 피력했던 자연과 사물과 시인의 일체감 및 자리바꿈의 시학을 새롭게 떠오르게 했다고 하겠다.[14]

이렇듯 마야콥스키의 모습, 그리고 그와 대조되는 자신의 모습 등을 통해 조지아의 두 시인을 묘사한 이유는 무엇일까. 그것은 야시빌리에게 쓴 편지(1932.7.30)에서 드러나듯[15], 그의 삶을 차지했던 문우-마야콥스키의 부재 상황에서 그 두 시인이 (츠베타예바와 함께) 그 빈자리를 채워준 존재임을 부각하기 위함이라고 할 수 있다[16]. 하지만 파스테르나크도 강조했듯[17], 그렇다고 야시빌리와의 관계가 마야콥스키와의 경우처럼 결렬로 끝나거나 타비드제에 대한 선호로 끝난 것은 아니다. (파스테르나크와 달리 강한 "남성성"을 지닌 츠베타예바(4, 341)가 그와 정신적 교류를 나눈 문우로 영원히 남았듯 말이다).[18] 야시빌리와 타비드제는 공히 삶 '체험'에서 나오는 창작을 가능케 한 요소, 바로 주변인들, 자연 등과 긴밀히 어우러진 조지아인 삶의 모습을 지녔는바, 이는 작가를 끌리게 한 근본 이유[19]라 하겠다. 또한 그러한 삶의 체험은, 여행객에 대한 따뜻한 환대[20]와 더불어, 조지아에서 파스테르나크가 온전한 안식을 얻는 원동력[21]이었다

---

13) D. 미르스키의 지적처럼, 타비드제 시를 번역하면서 그의 형상을 레르몬토프와 블록을 상기시키는 위대한 서정적 목소리를 지닌 자, 시대 앞에 의무와 책임감을 느끼는 진중한 자로 파스테르나크가 제시한 것은 결국 파스테르나크 자신의 모습을 암시한 것이다. 또 그가 타비드제의 미망인에게 쓴 편지(1957.8.30)에서 타비드제의 주요 힘을 삶과 조국의 역사와 자연에의 충실감이라고 쓴 것도 자신의 모습을 암시한 것이다(V, 639참조).

14) 첫 조지아 방문 때 타비드제가 낭독한 시 "내가 시를 쓰는 게 아니라, 이야기 같은 시가 나를 쓴다네...(1928)"에 대한 파스테르나크의 반향을 상기: "이미 이 영역(첫 조지아 방문에 대한 회상 - 인용자 주)이 나를 쓰고 있는 거요, 마치 티치안이 말하는 것처럼 말이오"(5, 326). 블록의 시학에 대한 언급에서 단적으로 드러나듯(Дубшан 2000) <상황>에서 파스테르나크는 다른 시인들의 시학적 특징을 열거함으로써 자신의 시학을 밝히는 방식을 취한다.

15) "내 가까운 작업에서 내게 조지아는 지나칠 수 없을 거요. 내 삶의 일부에 관한 이야기가 마야콥스키에 집중되어 있듯, 모든 것은 당신의 놀라운 조국 주위로 무리 지을 거요"(5, 327).

16) <상황>의 마지막 장 "세 그림자"가 두 조지아 시인과 츠베타예바에 바쳐졌음을 상기하라.

17) "왜 이 두 사람이 내게 보내졌던 것일까? (...)두 사람 다 나의 고유한 세계를 구성하는 부분이 되어 있다. (...)두 사람은 분리될 수 없는 이들로 서로를 보완해주는 사이였다(4, 344)"

18) 여기서 <통행증>과 달리 <상황>에서 마야콥스키에 대한 평가와 그의 의의가 축소된 이유를 가늠할 수 있다. 30년대에 창작적 상응은 물론, 정신적 교류까지 나눈 조지아 시인들의 등장으로, 그 직전까지 파스테르나크가 교제 한 마야콥스키와의 우정은 상대적으로 축소될 수밖에 없었던 것이다(상기: "『통행증』이 출간된 지 수십 년이 지나는 동안 나는 그것을 재발행하게 된다면 조지아의 두 시인 및 카프카스에 관한 한 장을 첨가하리라 종종 마음먹었다. 그 후 시간은 계속 흘렀건만 그것이외에 보충할 필요가 있는 것으로 여겨지는 것은 없었다"(4, 342).

19) 비교: "야시빌리와 타비드제의 시에 대한 파스테르나크의 말에는 그들의 감정적 잠재력, 주변 세계와 그들의 관련성 등에 대한 깊은 이해가 충만 되어있다"(Rudova 1997: 117). D. 미르스키에 따르면 파스테르나크는 야시빌리 묘사에서 자연에 대한 예리하고도 섬세하며 고요한 반향들을 전달한다(V, 645).

20) "이때는 (...)유물론의 승리가 한창 세상의 물질을 아주 없애버린 시기였다. 먹을 것도 없고 입을 것도 없었

고 하겠다: "코드조리의 길모퉁이에 집 한 채가 있었다. 길은 집 정면을 지나면서 오르막이 되다가 그 다음 집 주위를 돌며 집 뒤쪽 벽을 지나면서 다시 내리막이 되었다. 그러므로 길을 걸어가는 자들, 탈 것을 타고 가는 자들 모두 집에서 두 차례 보이게 되었다(밑줄은 인용자 강조)(...). 우리는 한자리에 모두 모여 소식을 나누고, 저녁을 먹고, 서로에게 무엇이든 읽어주었다(...). 짐마차들과 자동차들이 길을 지나가고 있어 집에서 각각 그 모습들이 두 차례 보였다(...). 숲 속 풀밭의 야간 연회가 있고 아름다운 여주인과 그녀의 매력적인 작은 두 딸이 있었다(...). 혹은 우리는 코불레티의 바닷가에 있었고 그곳엔 빗줄기와 폭풍우가 있었으며(...). 나와 나란히 걸으면서 미소 짓는 시인(시몬 치코바니 – 인용자주)의 머리가 온 산과 수평선의 라인에 걸쳐 있었다(345-6)".

동일 문장이 반복되는 구조를 통해 ("집에서 두 차례 보이게 되었다") 조지아인들의 주변 세계와의 열린 관계, 경계가 제거됨이 강조되고 있는 바, 각 순간의 삶의 모습을 담아 즉흥 연주와 노래를 하는 조지아의 민속연주자에 대한 묘사는 그러한 열린 모습을 확증해준다[22]. 주변과 어우러진 이런 모습들은 19세기 문학전통에서 묘사한 자연인-산악인들의 자연 및 인간관계에서의 열린 모습과 본질상 다르지 않는바, 그 발달인 셈이다.

결국 파스테르나크가 조지아 풍광과 민중의 삶, 그리고 예술과의 교류를 통해 발견한 조지아 세계는 (과거 문화와의 단절이 없이) 전통이 고스란히 보존된 곳, 또한 러시아 문화의 자취를 간직한 곳에 다름 아니었다.[23] 바로 이러한 문화적인 비 단절성은 그에게 "창작적인 해방감"을 갖게 했고, 다시 글을 쓸 마음을 갖게 했다고 할 수 있다. 특히 그곳 시인들이 낭독해준 조지아 시와의 만남은 새로운 시의 창작 단계로 나아가게 했는바, 그 시의 번역 작업은 그에 결정적 역할을 한 것으로 보인다.[24]

다. 주위에 만져볼 수 있는 것이라곤 아무 것도 없고 있는 것이라곤 이념들뿐이었다. 우리가 죽지 않고 살아 있었던 건 기적의 창조자들인 티플리스 친구들 덕분이었다. 이들은 항상 무언가를 손에 넣어 실어오고 무얼 담보로 했는지 알 순 없으나 여러 출판사로부터 대출자금을 얻어 우리에게 가져다주었다"(4, 345).

21) 이러한 휴식에 대한 파스테르나크의 고백에 대해서는 타비드제의 미망인의 진술(XI, 323)을 참조.

22) "조지아의 유랑하는 즉흥 민속연주자 메스트비레가 백파이프를 들고 나타났다. 그는 모여 있는 사람 모두에게 한 사람 씩 즉흥의 축가를 연이어 불러주었다. 그의 마음속에 우연히 떠오르는 건배할 이유 – 예를 들면 내 경우는 타박상을 입은 눈 – 을 기초로 그는 각자에게 맞는 가사를 지었다"(4, 345).

23) Ср.: “난 (...)지금 그곳 조지아에 당신이 있어서 (...)아주 강렬한 기쁨을 느꼈소. 이는 그곳이 남부지역이며 카프카스이기 때문만은 아니오, 즉 늘 한이 없고 곳곳이 아찔하게 하는 그곳의 아름다움 때문만은 아니오; 그건 티치안과 샨시아시빌리 나디라드제와 미치시빌리 가프린다시빌리와 레오니드제 때문만은 아니오, 즉 (...)놀라운 사람들, (...)이들 때문만은 아니란 거요. 이는 뭔가 그 이상의 것 때문이오, 게다가 그것은 전 세계에서 이젠 드문 게 된 그런 것이오. 이건(동화적인 면모를 가진 조지아의 독자성은 내 마음을 끈다오) (...), 그곳이 놀랍게도 자신의 삶에서 단절을 체험한 적이 없는 나라, 지금도 지상에 남아, 완전한 추상화 영역으로 멀리 가버리지 않은 나라, (...)뒤떨어지지 않은 자신의 색깔과 일상적 현실을 지닌 나라이기 때문이오. (...)생각할 수 없는 것, 전설로서 체험 한 것에 놀란 거요. (...)유기체인 그곳으로 우선 갈 필요가 있었던 거요, (...)러시아 문화에 대한 향수에서 티플리스를 감사하는 마음으로 회상하기 위해, 또한 바로 그런 향수에서 티플리스를 그리워하기 위해 말이오(5, 325-6)”

24) 이런 점에서 파스테르나크는, 미래의 인생'길'을 모색하고자 1929년에 카프카스를 방문한 푸시킨과 상응을 보인다. 건강한 자연력에 감화를 받아 "장조"의 여행길로, 평화와 기쁨으로 충만 된 여행으로 마무리 한 것(심지은 2008: 195-9)이 그러하다. 하지만 파스테르나크가 그곳 예술가들과의 교류를 시작으로, 그들의 시를 번역하게 된 건 새로운 모습이다(시몬 치코바니에게 쓴 편지(1943.8.3. Сергеева-Клятис 2005에서 재인용)의 내용(조지아와 조지아 문화와 가까워짐은 파스테르나크에게 "커다란 창작적인 해방” “같은 것"이 됐고 "조지아 여행"은 "자기 자신 내부로의 여행"이 됐다는)과, Любимов(Любимов 2015)의 지적("В неслыханную простоту Пастернак впервые впал, переводя грузинских поэтов. Переводы грузинской лирики – это поворотный пункт в его «собственной» поэзии")을 비교하라). 한편, 조지아 테마 구현의 대명사로 알려진 시집 <제2의 탄생>은 실상 해당 테마의 도입에 관한 선언일 뿐임을 알 수 있다(Rudova 1997: 110-3). 여행 직후 발간된 이 시집에서 작가의 미래의 삶과 창작 방향이 확고하지 않게 그려지고 미래에 대한 그의 입장이 불안한 이중적 모습을 띤 것도 그 때문이라 하겠다. 조지아 테마의 본격적 구현도 미래에 대

III. 제 2의 창조로서의 조지아 시 번역

파스테르나크의 조지아 시 번역 작업에서 가장 돋보이는 점은, 그의 창작에 가까운 (동시대인들의) 시를 중점적으로 번역했다는 점이다[25]. 이는 그의 번역 작업이 단순히 조지아 시와 문화를 전파한다거나, 흔히 알려져 있듯 생계를 주목적으로 한 것이 아님을 시사해준다. 창작 활동의 중단을 결심했던 파스테르나크는 여행 후 돌아온 이듬해부터 여러 '조지아 시의 밤'에서 조지아 시를 알리는 적극적인 모습을 보인다. 조지아 어를 몰랐던 그는 이미 조지아 여행 중에 그곳 시인들로부터 '행간 번역'을 얻어서(즉 각 행 아래에 번역을 달아서) 모스크바에 온 터였다(XI, 321, 324). 그리고 1933년에는 고리키 발의로 이루어진 작가팀(티호노프, 티냐노프 등)에 끼어 두 번째 조지아 여행을 하고 행간 번역을 더 보충했다고 하겠다. 파스테르나크 창작의 짧은 "르네상스" 기, 활발한 공식적 창작 활동 기라 칭해진 1930년대 전반기는 조지아 시 번역의 심취로 시작된 셈이다.[26]

파스테르나크는 조지아 시 번역에 대한 입장을, 그 첫 번역물들을 마친 후 열린 제1차 소연방 번역가 회의(1936. 1)에서 뚜렷이 밝힌다. 티치안 타비드제에 의해 번역의 새 역사를 연 것으로 평가되는 번역의 거장, 그가 주장하는 번역의 근본 원칙은, 원전의 주요 “정신”을 전하되, 그것을 번역자 자국의 “언어” 및 “시의 음악”(이미지와 메타포에서 운율과 작시법에 이르는)으로 생생하게 전달하자는 것이다[27]. 그의 말에 따르면 원본 형태에 따라 번역하는 것은, 원본의 실책까지도 그대로 전하는 “메트로놈 식 전달”, 그야 말로 아주 우스운 것이다(V, 441). 그는 역자 자국어의 표현수단을 통해 번역해야 하는 까닭은 원본에 반영된 일상의 내적 소리, 즉 원본에 깃든 삶의 현상을 생생히 전하기 위함이라고 한다[28]. 나아가 원본의 일상의 소리를 번역자의 언어로 다시 생생히 전해야 하는 보다 근본적인 이유는, 삶이 정체되어 있지 않고 끊임없이 움직이기 때문이라고 한다:

한 작가의 보다 뚜렷한 입장 피력도 번역 체험 후 이뤄진 셈이다(Пастернак Е 1989: 491).

25) Пастернак Б. Полн. собр. соч. В 11 т. Т.11. М., 2005: 728. 이하 이 판본에서의 인용은 권수와 면수를 괄호 안에 로마숫자와 아라비아 숫자로 각각 표기한다. 20년대에 만델시탐과 발몬트의 조지아 시 번역이 존재하여 흥미를 끌고 있었지만 후자는 13세기 서사시 〈표범 가죽을 입은 기사〉 를, 만델시탐은 파스테르나크처럼 최초로 바자 프사벨라의 (다른) 시를 번역했을 뿐, 여러 동시대 시를 본격적으로 소개한 건 파스테르나크가 최초다("Пастернак и Мандельштам"; Rayfield 1982: 39 참조).

26) 파스테르나크가 번역을 비롯한 창작적 활동을 할 수 있었던 것은 이즈베스티야 신문의 편집장이기도 했던 부하린의 원조가 큰 힘을 발휘했다. 파스테르나크는 당시 부하린의 이상(도덕적, 정치적으로)에 가까운 인물이었다(플레이시만 1984: 163 참조).

27) "자신의 언어의 법칙들에 귀 기울이며, 이 시(괴테의 시 - 인용자)의 자유로운 형태의 정신을 취하여 전하는 걸로 충분하다고 난 생각 하오. (...)저는 원본을 통독했고 음성학에 집중했으나 (...)중요한 건 주요한 부분인 원본의 정신дух에서부터 시작하는 것입니다"(V, 442, 444). 이는 이후 그의 글(1944)에서 공식화되며(“번역에 합법성을 보장해주는 요소로, 원본과 번역 간 텍스트가 상응한다는 점은 너무 빈약한 조건이다. 그러한 번역들은 미래를 보장하지 못한다. 그 번역들이 한 희미한 패러프레이즈는 번역 대상의 주요 측면을, 즉 그 번역들이 반영하려고 취하는 대상의 힘을 이해하게 해주지 못한다”(2, 646)), 릴케 시 번역의 원칙도 된다(“그의 작품을 러시아어로 번역해서 그를 알리려는 몇몇 시도가 있었지만 실패했다. (...)그들은 서술된 내용의 (...)의미를 재현하는데 익숙해 있었는데, 사실상 모든 문제는 어조의 재현에 있었던 것이다”(4, 314)). 위의 번역가 회의에서 파스테르나크는 원본에서 벗어난 자신의 번역의 한 이유를 들면서, 프사벨라가 사용한 압운은 “러시아의 가능한 음역에 조지아어의 경우와 다르게” 울렸을 것이라고 한다(V, 443).

28) “오늘날처럼 번역에 격동적으로 심취하는 경우는 결코 전에는 없었소(...). 이것은 체험을 교환하는 어떤 것일 뿐이오. 우리 공화국들 삶의 숨결인 게지요(...). 만일 제가 일상의 어떤 내적 페달을 전할 수 있다면, 언어 속에서만 전달되는 페달, 언어를 알지 못하면 결코 파악할 수 없는 페달이지요, 왜냐하면 어떤 행간 번역도 그 페달을 전할 순 없으니까요. 만일 제가 언어의 어떤 낙하 현상들을, 그 반(半)음영을, 땅거미들을, 그 언어를 달리는 어떤 격한 광채를 전할 수 있다면”(V, 438-440). Ср.: “번역은 원본의 문자 하나하나가 아니라 삶의 인상을 생산해야한다”(4, 413. <세익스피어 작품 번역에 대한 주해>(1946-56) 중에서).

“저는 다음과 같은 수순을 여러분께 제의 할 텐데요: 삶은 흘러가고, 감각되고, 살기가 더 좋아지니 한 곳에 머무르지 말라고 말이오. (...)바로 여기 변화들이 도래할 것임이 틀림 없소. 4년 전에 충분했던 번역이 이제 충분치가 않소. 아마도 번역의 폭풍이 지나갈지도 모르오. (...)번역이 오로지 문학적인 과제가 되어야 할 때가 됐는지도. (...)저는 제가 참여해서 행복한, 우리 눈앞에 흘러가고 있는 기간에 대해 말하는 것이오”(V, 441).

이러한 파스테르나크의 생각은, 예술의 표현 수단이 ‘사람의 말’이 아닌 ‘이미지’라는 그의 예술관[29]과 상통한다. 그에게 번역과 예술은 공히 삶의 움직임을 반영해야 하는 것으로[30], 번역 작업은 예술 창조의 연장인 셈이다[31].

이상과 같이 러시아어 음성 법칙의 “옷”을 입혀 조지아 시를 러시아 대중에게 생생히 재현하려한 파스테르나크의 번역은 원본에 대한 반향이자, 원본에 대한 이해를 자신의 언어로 재창조한 제2의 창작품에 이르렀다고 할 수 있다.[32] 그에게 번역은 당국의 획일화된 문화 개혁 정책하에 이전 문화와의 단절과 인간적 고립감에 빠진 그를 해방되게 해준[33] 통로였다고 하겠다. 원전의 정신을 번역자 자국의 언어로 옮기는 과정은 두 국가의 문화 예술의 교차와 연관을 체험하는 과정에 다름 아니었는바, 오랜 문화전통을 잘 간직한 조지아의 시와의 만남은 그 속에 녹아있는 러시아 문학 전통과의 만남이었던 것이다. 그리고 두 나라 문학의 연관성의 체험 결과체인 번역물은 세계의 하나 됨이란 그의 시학을 구현한 하나의 매체가 되어 준 셈이었다.[34] 파스테르나크의 번역 작업이 조지아 시와 러시아 시의 하나 됨을 증명해준 작업이었음은, 그가 번역가 회의에서 프사벨라의 〈뱀잡이수리〉에서 푸시킨의 창작세계를 발견했음을 밝히는 대목에서도 읽을 수 있다:

---

29) “예술이 관심을 갖는 건 사람이 아니라, 사람의 이미지이다. (...)정직한 사람이 (...)진실을 말하는 동안 시간은 흘러가고, 그 시간에 삶은 앞으로 나아간다. 그가 말한 진실은 이미 뒤떨어진 사실이 되고, 기만적인 것이 된다. (...)예술에서 인간은 침묵하고 이미지가 말하기 시작한다. 그리고 이미지만이 자연이 성취한 성과를 따라갈 수 있음이 밝혀진다(4, 179).

30) 티치안에게 쓴 편지(1933.10.12)와 비교: “모든 번역은 원본에 대한 얼마간 폭력을 품지요(...). 내 경우는 (...)아마 당신의 시를 저속하게 만들고 있소(...). 그것(말의 확고성 - 인용자 주)에 대한 내 생각은 아주 미숙하다오(...) 삶과 잘 뒤섞이지 않은 것이 말이오”(4, 341).

31) 파스테르나크의 창작 세계와 번역 시학의 상응은 당시 1935년 V. 골체프(V, 727)에서부터 비교문학자 D. Rayfield (Rayfield 1982: 39-41) 등에 의해 일찍이 지적된 바 있다.

32) 비교: “번역이 그 목적을 달성하기 위해서는 더욱 실제적인 의존성으로 원작과 연관 되어야 한다. 원작과 번역의 관 관계는 기반과 생산물, 줄기와 휘묻이의 관계여야 한다. 번역은 그 번역 작업이 시작되기 오래전에 원본의 영향을 체험한 저자에게서 시작되어야 한다. 또 원전의 결실이자 원전의 역사적인 결과물이어야 한다(2, 646)”; “번역 작업은 (...)그의 창조적 에너지들을 위한 하나의 배출구를 제공했고”(Rudova 1997: 118). 타비드제 시 번역에서의 재창조 작업에 대해서는 Rayfield 1982: 39-46; Ram 2007: 63-89참조.

33) “우리(파스테르나크와 티호노프 - 인용자)는 놀랍고 엄청난 시를 대중에게 소개한 것이오. 동지들 여기엔 어떤 획일주의라곤 있을 수 없소. 조지아, 아르메니아 (...)는 페르시아의 영향력 속에서 예외적인 관례에 놓여 있소. 몇 공화국들에 아주 숭고한 민속 문학이 있다고 기분 나빠할 필요는 없소. (...)개별 현상의 의미에서 그러한 창작은 우리 자신의 수준의 원숙한 문화적 예술가들에게서는 찾아볼 수 없소”(V, 440).

34) 파스테르나크의 조지아 시 번역은 원작의 “복사품”을 만들지 않고 그 “초상화”를 그리는 것이며 “러시아 시의 세계로 도입하는 것이었다”는 V. 가프린다시빌리의 지적(<문학 신문> 1936년 1호. V, 728에서 재인용)을 상기하라. 우리는 파스테르나크가 조지아어를 읽는 법만 배우고 평범한 구어체를 조금 이해하는 정도에서 번역(V, 729)한 건, 조지아 시를 러시아시와 융합시키려한 그의 바람과 관련됨을 알 수 있다. 결국 이는, 모든 공화국의 문화 예술을 단일화시키려한 당시 정책과 일치했다고 볼 수 있다(“이 번역 작업은 아주 복잡하게 서로 얽힌 시대에 행한 일종의 공동 작업이자 공동 삶임을 우리는 기억할 것이오. 즉 이 작업은 한 방향으로 치우쳐 이뤄질 수 없는 것이오. (...)국민 예술가들도 러시아어를 잊어서는 안 되오. 어떤 면에서 이 작업은 그래도 소연방의 언어로, 마지막 종착의 언어로, 즉 시대의 언어로 남아있으니 말이오. 만일 타타르 시인들, 야쿠트 시인들이 (...)그들의 시를 러시아 작시법으로도 써서, 어떤 면에서 그들의 작품을 전해준다면 아주 좋을 터인데 말이오”(V, 440)).

“조지아 친구들은 (...)이 작품은 〈하이어워사〉나 〈칼레발라〉(롱펠로우 시 속의 인디언 영웅과 핀란드 민족 서사시를 각각 지칭 – 인용자 주) 같은 것으로 상상이 된다고 썼소. (...)내게 이 작품은 (...)푸시킨을 상기시켰소. 거장성, 자신의 열정성, 이야기로 곧장 힘차게 접근할 줄 앎 등에서 말이오(...). 푸시킨의 재빠름이 이 작품의 정신을 내게 상기시킨 것이오. 그러자 어떤 음역들 속에서 전달법을 찾아야 하는지 내게 분명해졌소. 이 작품은 푸시킨의 〈카프카스의 포로〉마저 약간 상기시켰소. (...)푸시킨의 형태와 같은 것들이 적당했던 것이오. (...)그 형태의 낭만주의를 제거한 후에 취해야 한다고 나는 결정 했소. (...)남의 문화에 침투한다는 건 위대한 일임을 나는 이해했소(V, 445)”

파스테르나크가 1934년에 프사벨라 시의 한 낭독회에서 밝혔던 조지아 문학과 레르몬토프 창작의 영향사(史)는, 프사벨라의 시와 푸시킨의 창작의 상응이란 생각에 일종의 근거가 되었다고 할 것이다:

“조지아 문학에서 아주 흥미로운 점은 한데 얽힌 영향관계가 존재한다는 것입니다. 레르몬토프의 악마는 유럽인들의 이해에서는 플라톤에게서 비롯된 것이지요. 한편으론 그것은, 그것에 영향을 준 조지아 문학을 지나, 괴조들에 관한 페르시아 전설로 거슬러 올라가는데 말이죠. 하지만 그 이후 개화된 조지아 문학은 러시아 문학이 되었죠. 조지아 문학의 독자성의 수준은 매우 높은 것이 사실입니다. 하지만 프사벨라가 창조한 헵수르인(조지아의 한 산악 민족 – 인용자 주)의 형상 속에 조차 레르몬토프의 〈견습 수도사〉의 영향이 존재 합니다”(V, 730)).

위의 두 진술에서 또 다시 우리는 파스테르나크의 시학과 예술관의 반영을 엿볼 수 있다. 푸시킨의 창작세계에서 “낭만주의” 형태를 “제거”한 것이 프사벨라의 시의 특징이라는 것은, 그가 (자신의 창작과 가까운 것으로서) 선택, 번역한 시가 그의 창작처럼 반(反)낭만주의-리얼리즘 시학을 지녔음을 시사해주기 때문이다. 또한 프사벨라의 시에 뿐 아니라, 그 자신의 시 – 시집 〈삶은 나의 누이〉 – 에 영향을 준 레르몬토프의 창작(〈악마〉, 〈견습 수도사〉 등) 속에 조지아 문학의 한 뿌리인 “페르시아 전설”의 요소가 흐른다는 것도, 조지아 시가 그의 창작처럼 고대 신화와 전설을 원천으로 함을 역으로 시사해주기 때문이다.

번역에서 파스테르나크의 두 국가의 문화 예술의 하나 됨의 체험, 그리고 조지아 시 이해에서 엿보인 그의 시학과 예술관의 피력은, 조지아 시와 그 시인들에 대한 그의 세 평론 – 〈위대한 리얼리스트〉(1945), 〈니콜라이 바라타시빌리〉(1946), 〈조지아 현대 시에 관한 몇 마디〉(1946. 12) – 에서 보다 구체적이고 뚜렷하게 이루어진다. 이 글들은 니콜라이 바라타시빌리(1817-45)의 서거 백주년을 맞아 그의 시 전체를 번역하는 과정에서 써진 것이지만, 그 내용은 30년대 파스테르나크의 사색을 기록한 것이라고 할 수 있다.

세 글에서 파스테르나크는 크게 두 가지 공통된 특징을 보인다. 조지아 시인들을 자신과 동일하게 리얼리즘 시학을 구현한 일종의 리얼리스트[35]로 규정한다는 점, 그리고 그들과 러시아 시인들의 연관 및 유사함에 대한 강조가 그것이다. 〈위대한 리얼리스트〉(1945)에서 파스테르나크는 니콜라이 바라타시빌리가 러시아의 E. 바라틴스키와 유사점을 지녔다고 본다. 두 시인이, 푸

35) 파스테르나크 식 '리얼리즘 시학'과 리얼리스트란, 그가 "리얼리스트"라 칭한 쇼팽에 관한 에세이에서 본격적으로 규정한 “예술적 리얼리즘”과 관련된다. 그것은 그가 하나의 세계관적 태도로 이해한 낭만주의에 대립된 개념으로, 예술가 개인이 자신을 삶의 인식도구로 이해하고, 그가 체험한 “실제 전기”의 삶을 예술에 재현하려는 태도, 삶의 장면을 시적으로 재현하려는 태도를 준거점으로 한다(임혜영 2014: 230-1 참조).

시킨이 바라트인스키를 평했듯 '늘 사상을 지닌 독창적인 시인'이기 때문이라는 것이다. 하지만 그 다음 진술을 보면, 파스테르나크가 비중을 두는 두 시인의 유사점은 "자연 풍경과 각 삶의 모습"을 공히 창작에 담았다는 점, 즉 리얼리스트의 면모(4, 407)인 것으로 드러난다. 왜냐하면 바라타시빌리의 독창성의 주요소를, "추상적 요소에서 나와, 그의 전기의 특징과 일상의 색채, 생기 있는 일상성으로" 나가기 때문이라고 강조하기(4, 407) 때문이다.

〈니콜라이 바라타시빌리〉(1946)에서 파스테르나크는 조지아와 러시아 시인들의 교류와 연관의 시작을 두 나라의 관계사에 의거해 본격적으로 논한다. 그는, 조지아 귀족층과 러시아인의 인연("친척관계")의 시작에 물고를 튼 공로자로 바라타시빌리 서사시(〈조지아의 운명〉)의 주인공이자, 제 동방국가의 공격을 받아온 조지아를 "러시아 보호의 손길에 두길" 바라며 러시아와 조약(1783)을 맺은 마지막 황제인 이라클리 2세를 든다[36]. 그 후 특히 서구 영향이 강화됐을 때, 러시아 "국가사업"과 유럽의 문화의 "흐름 속으로 유입"된 조지아 귀족층 사회에서 성장한 자가 19세기 초의 가장 위대한 조지아 시인 바라타시빌리라는 것이다. 하지만 이어진 진술을 보면, 그러한 러시아와 유럽의 영향보다 더 파스테르나크의 관심을 끈 바라타시빌리의 전기는 (조지아 공작 가문과 최초로 인척이 된) A. 그리보예도프와 관련된 두 가지 사실 – 그가 니나 그리보예도바의 자매인 예카테리나 차프차바제를 사랑한 점, 그의 부친의 동무가 그리보예도프의 벗이자 장인인 알렉산드르 차프차바제였다는 점 – 임을 알 수 있다[37]. 파스테르나크는 그리보예도프를, 푸시킨과 레르몬토프가 카프카스 지역에서 조지아 귀족 사회와 "교류"하도록 다리를 놓아준 인물, 곧 조지아와 러시아 문학의 연관사에 선구자로 묘사한다. 그리보예도프가 있었기에 어느덧 티플리스는 두 시인의 무의식 한편에 정신적인 제2의 고향, (유럽도시에서는 잊고 지냈던) 본연의 모습으로 돌아가게 한 자연스런 공간이었다는 것이다:

"니콜라이 바라타시빌리가 성장한 몇몇 공작 가문의 사회는, 푸시킨과 레르몬토프가 분명히 그리보예도프 덕분에 조지아의 카프카스에서 교류할 수 있었던 사회이다. 푸시킨과 레르몬토프는 자신들을 맞이한 티플리스의 동방적인 현란하고 낯선 모습이외에도, 그에 버금가는 어느 강력한 충동적 효소와 어딘가에서 마주쳤다. 그 효소는 이 두 작가의 내면에 생명을 일으켰고, 그들의 가장 타고난 것, 가장 졸고 있는 것, 가장 은밀한 것이 표면 밖으로 나오도록 했다."(4, 408)

파스테르나크는 바라타시빌리 시에서 레르몬토프 시와의 유사점을 보기도 한다. (공녀 예카테리나와의 이뤄지지 않은 사랑의 상처와도 관련된) 고독과 슬픔의 음조가 관통하는 바라타시빌리 시의 힘 있는 묘사와, 암울한 기질을 지닌 사회 이탈자 레르몬토프의 디테일에 대한 명료한 디테일 묘사가 유사하다는 것이다. 하지만 바라타시빌리의 묘사가 "삶과 일상의 특징이 섞여" 있음(일례로 자연 묘사의 경우)을, 즉 "위대한 리얼리스트"의 면모를 재강조하며 레르몬토프와 차별성을 둔다. 나아가 바라타시빌리의 감춰진 여성성의 모습을 고귀하고 빛나는 모습이라고 지적하는데, 이 역시 삶과 긴밀한 유대를 지닌 바라타시빌리의 예술세계를 강조하는 것이라 하겠다. 파스테르나크에게 여성은 늘 삶을 상징하기 때문이다[38]. 또한 파스테르나크는 바라타시빌리가

---

36) 러시아의 카프카스 지역 진출, 점령의 역사에 대해서는 정세진 2013: 269-304참조.

37) 파스테르나크는 타비드제의 아내가 모계 쪽으로 니나 그리보예도바처럼 차프차바제 가문임에 큰 의미를 부여했는가 하면("들어가기 무섭게 파스테르나크는 (...)페진에게 환호를 질렀다: "코스티아, 티치안의 아내이자 니나 그리보예도바 친지인 이가 여기 들어 왔네"(XI, 326)), 그리보예도프의 자취가 남은 알렉산드르 차프차바제의 영지와 그 주변을 1931년 여행 때 방문했다(Там же: 322참조).

38) 비교: "나무 뒤에는 지독히도 삶을 닮은 예술이 서있었고, 그것은 삶을 닮았기에 삶속으로 받아들여졌다. 이

일상 삶에 천착한 묘사를 하는 까닭은, 그가 "자신의 불멸"을 믿기 때문이며, 사람의 역사(즉 삶)의 움직임 자체가 "목적"이자 "의미 있는 것"임을 믿기 때문(4, 410)이라고 보는데, 이는 다름 아닌 파스테르나크 자신의 불멸 및 역사관이기도 하다.

결국 귀족 지식층 중심의 조지아인과 러시아인의 연관사 제시를 통해 파스테르나크는 자신의 시와 조지아 시의 연관됨이, 푸시킨과 레르몬토프를 중심으로 한 19세기 문학전통에 의해 예정된 필연적임을 강조한다고 하겠다. 그리고 조지아 시인들과 자신의 유대감이 여러 세대의 시간층이 켜켜이 쌓인 깊고도 본질적인 의의를 지녔음을 드러낸 셈이다. 그렇기에 그가 인류의 정신적 창작적 고향으로서의 본질을 지닌 원초적 공간 카프카스-조지아 세계를 만났을 때 그 역시 푸시킨와 레르몬토프처럼 내면에 '졸고 있던'그의 본연의 모습이 깨어날 수 있었고 새로운 시 창작 단계에 들어설 수 있었음[39]을 암시하는 것이다. 무엇보다 두 평론에서 주목해야 하는 것은, 이미 지적했듯 파스테르나크가 바라타시빌리 시에서 강조하는 리얼리즘적 특징은 바로 그자신이 추구하는 시학적 특징에 다름 아니며 일상 삶과 실제 전기에 기초한 리얼리즘 시학[40]이야말로 조지아 시와 파스테르나크 시 연관성의 핵심으로 드러난다는 점이다. 요컨대 그가 숭배한 여타 예술가들의 시학을 언급하면서 자신의 시학을 밝히는 자신의 경향[41]을 여기서도 반복하고 있는 것이다. 그러한 경향은 〈조지아 현대 시에 관한 몇 마디〉(1946. 12)에서 바라타시빌리뿐 아니라, 여타 시인들을 통해 보다 다양하게 이루어진다.

파스테르나크는 현대 시를 "조지아 예술에서""제1의 자리를 차지하는"것으로 보고 그것은 민중들과 그들의 삶에 깃든 생기와 열정적 기질, 그리고 민속적 풍습이 그 특징("열정의 불꽃과 선명함")에 고스란히 반영돼 있기 때문이라고 지적한다. 이는 조지아 현대 시 속에 삶의 모습이 사실적으로 반영되었음을 암시함에 다름 아닌데, 그는 그런 반영이 가능한 건 근본적으로 오랜 옛 것 - 이교적 요소와 미신 등 - 의 흔적이 조지아 언어의 아름답고 섬세한 표현에 간직된 덕분이라고 한다(4, 410). 이로써 그는 바라타시빌리가 사회와 비극적인 불화들을 겪었음에도 레르몬토프와 달리, 결코 "도시 공동체"와 분리되지 않고 일상 삶이 섞인 모습의 시를 창작할 수 있었던 이유를 암시한 셈이다. 언어를 비롯해 오랜 전통이 보존된 조지아 문화는 또한 "생기, 환상적인 성향, 웅변 소질, 열정적 재간 등", 조지아인의 기질을 형성했고, 그리하여 조지아 시인에게 "사회와" "비극적인 불화들"은 "아주 분명하고 단순"한 게 돼버린다고 풀이한다(4, 411).

파스테르나크는 이러한 기질을 바라타시빌리와 "정반대의 인물" 프사벨라에게서도 발견한다. 산속의 은둔자로 아예 "사회에서 이탈한 자"였던 프사벨라는 바라타시빌리보다도 더 주변 세계와 분리된 창작세계를 보여줄 수도 있었지만, "나날의 일상의 힘겨움 속에 있는 평범한 민중"적인 화자가 되어 "고산지대 삶"을 구현하여 오히려 "서구의 가장 위대한 개인주의자들의 창작과 논쟁"적인 모습(4, 411)을 보였다는 것이다. 이어지는 시몬 치코바니(1902/1903-1966)에 대한 견해는 특별히 주목을 끈다. 치코바니는 야시빌리와 티치안 타비드제와 달리 미래주의자적인 모습 등, 이후 조지아 현대시의 모습까지 체현한 인물로, 파스테르나크와 가장 동시대적인 모습과

는 자연과학에, (...)전념하는 학자들의 연구실에 아내들과 어머니들의 초상화가 받아들여지는 것과 같았다"(4, 211). 우리는, 파스테르나크가 야시빌리를 좋아했던 이유로 지적되는 그의 여성적 면모(일례로 그는 Елена Дариани를 필명으로 사용했다(VI, 646))와의 연관성을 생각할 수 있다. 파스테르나크는 야시빌리에게 그랬듯 바라타시빌리의 여성성 지향의 면모에 친밀감을 느꼈다고 추정할 수 있다.

39) 푸시킨 역시 1829년 카프카스 여행 후 새로운 예술 형식을 펼친 것으로 지적된다(김원한 2009: 110).

40) 우리는 파스테르나크가 <통행증>에서 실제 전기에 기초한 예술품 창조자로 묘사한 미켈란젤로(임혜영 2014: 242)와 바라타시빌리의 동일성을 발견하게 된다. 즉 파스테르나크에게 쇼팽, 스크랴빈, 베니스, 마르부르크 등과 티플리스가 동일선상에 놓일 수 있었던 것은 그들 사이에 공통분모-리얼리즘 시학이 있기 때문이다.

41) 쇼팽을 리얼리스트로 규정하고 있는(4, 404), 에세이 <쇼팽>(1945)이 그 단적인 예다.

그가 값지게 여긴 마야콥스키의 모습 등을 지니기 때문이다. 1920년대에 조지아 미래주의 그룹 "레비즈나"의 리더 중 하나였고 혁명적 낭만주의의 열렬한 옹호자가 되기도 한 치코바니의 시세계에 대한 파스테르나크의 묘사 – 최종적, 숙명적 어조, 드라마티즘 등 – 에는 (그가 〈통행증〉에서 자세히 묘사한) 마야콥스키의 세계[42]가 반향 된다. 화가적인 면모를 지닌다는 점, 대담하게 "자신의 자아감각"을 노래한 W. 휘트먼[43]이나 E. 베르하렌[44] 등과 공통성을 지닌 것으로 묘사된다는 점에서 더욱 그러하다:

"(...)우리 시대의 시문학은 상징주의와 그것에서 나온 모든 것, 그리고 상징주의에 반감을 가진 모든 유파에 대한 자연스런 흔적을 드러낸다. 이 모든 흐름의 가장 절정적인 모습을 보여주는 건 시몬 치코바니의 신선하고 다양한 창작이라 할 수 있다. (...)최종적인 성격의 톤 – (...)모든 거대한 것의 일반적 특성인, 불완전한 요소들의 숙명에 관한 톤(...). (...)치코바니는 본성상 (...)화가이고, (...)그의 휘트먼과 베르하른 식 예술가 모습과 체계(...). 시의 이미지가 (...)혼합된 모습의 삶과 어느 정도 닮아있다. 그 닮음에는, 우리의 모든 감정의 증거들과 우리 의식의 모든 측면이 들어있다. (...)그의 회화적 요소는 (...)극단적이고 최종적인 모습에 도달한 모든 것의 (...)구체성을 말한다. 치코바니는(...) 바자의 동화적(...) 속성을, 바라타시빌리의 (...)드라마티즘과 결합시킨다(4, 411-2)"

숙청대상이었던 티치안과 파올로에 대한 논평은 공백으로 남긴 채, 파스테르나크는 여타 현대 시인들이 "두각을 나타낸" 건 혁신성과 함께, 현실 삶과 분리되지 않은 리얼리즘적 예술을 창조했기 때문이라고 풀이한다("태어난 땅과 구사하고 있는 언어를 떼어두고 말하기 어려운" 게오르기 레오니드제, "신선하고 강한 직접적인 면모"의 니콜라이 나디라드제 등(4, 412)). 결국 현대 조지아 시들에 대한 평론에서도 파스테르나크는 리얼리즘적 시 세계가 그 시들의 공통적 특성이라는 점, 그리고 그 시들이 19세기 조지아 시 전통과 긴밀한 유기성을 보존한다는 점 등을 강조하고 있음을 알 수 있다[45]. 우리는 조지아 시 번역이 파스테르나크 자신의 하나의 창조과정이었던 것처럼, 조지아 시의 평론 역시 그의 예술론을 피력하는 하나의 장이었음을 확인하게 된다. 그렇기에 그는 이 세 번째 평론 끝에서 첫 조지아 여행의 행복한 기억을 다시 떠올릴 수 있었던 것이다[46]. 또한 그러한 행복한 기억은 그 첫 여행의 인상을 생생하게 재현한 연작시 〈여름 메모 중에서〉에서도 떠올려진다.

---

42) "그의 서정시 어조는 그만큼 남다른 것이었다. (...)한없이 숙명적인 시였고 (...)파멸 직전 상태의 시였다(4, 334)"; "거기에는 모든 게 다 들어 있었다. 가로수 길, 개들, 포플러나무들, 나비들이. 이발사들, 제빵사들, 재봉사들, 증기 기관차들이. (...)그의 창작 지대에는 지상의 그 절대적인 먼 곳이 있었다. (...)시가 의미가 불명료한 의혹덩어리가 되지 않는데 필수인 무한성, 곧 생의 지점 어디서든 펼쳐지는 그런 무한성이 있었다"(4, 219); "모스크바에서 일어나고 있던 것과 마야콥스키의 목소리에 의해 축적되거나 타파되고 있던 것은 두 개의 물방울처럼 서로 닮아있었던 것이다. 그러나 이 닮음은 (...)예술가와 삶, 시인과 시대를 결합하는 유대 같은 것이었다"(4, 225); "시적 운명의 정점은 마야콥스키였고(...) 세대가(...) 한 시인에게 자신의 목소리를 부여하여 스스로를 드라마틱하게 표현할 때마다(...) 마야콥스키의 비통한 음조가 메아리쳐 울려났다"(4, 223).

43) 마야콥스키와 휘트먼의 연관성에 대해서는 알폰소프 1996: 13참조.

44) 베르하렌은 작품의 방대한 범위와 그 안에 담긴 열정으로 월트 휘트먼의 작품과 비교된다("베르하렌" 참조).

45) 이는 글 마무리에서 파스테르나크가 추가 번역했거나 또는 번역하지 못한 기타 19세기 및 가장 최신 시인들(아카키 체레텔리; 갈락티온 타비드제, 요시프 그리사시빌리, 모사시빌리와 마사시빌리)을 언급하며, 조지아 시 번역이 체계 없이 이루어진 것과, 각 시인들의 시를 알지 못하면 조지아 시 전체에 대한 이해에 "공백"이 드러날 것이라고 지적한 대목(4, 412)에서 단적으로 드러난다.

46) "내가 조지아의 서정시와 처음 만난 해들은 내 삶에 특수하고 밝으며 잊을 수 없는 페이지를 형성했다. 나의 번역들이 세상에 불러일으킨 비평과 자극에 대한 회상, 그리고 그 번역들이 나온 상세한 상황은 하나의 세계로 합해졌다. 고맙고 먼 소중한 그 당시의 세계로"(4, 412)

IV. 맺음말

이상과 같이 1920년대 말-30년대 초까지 극한 고독과 종말 의식에 휩싸여 마야콥스키와 함께 정신적 죽음을 맛보았던 파스테르나크에게, 31년 여름 여행으로 접한 조지아 세계는 결정적인 소생의 힘을 불어넣은 것으로 드러난다. 조지아 세계는 풍광과 사람들, 그리고 예술이 유기적인 하나가 되어 그에게 계시처럼 펼쳐졌는바, 이후 평생 그의 삶과 창작에 잊지 못할 조지아 테마를 형성하게 된다. 이데올로기적 억압으로 유럽러시아에서 창작적 단절과 온갖 고립감을 체험하고 '도주'해 온 소비에트 시인에게, 문화적 전통이 잘 보존된 조지아는 모든 고립감을 씻어준 정신적 고향이자 치유의 공간, 그리고 잃어버렸던 이상적 공간이었던 것이다. 파스테르나크의 조지아 테마는 무엇보다 조지아 시와의 만남과 그 번역 작업을 통해 결정적으로 형성되었는바, 30년대 초의 〈제2의 탄생〉뿐 아니라 30년대 전체와 40년대의 창작 세계 확립에 기반이 되었다. 즉 우리는 조지아 테마를 통해, 30년대는 시인의 창작적 침묵기가 아니라 창작적 활동이 활발히 지속된 시기였음을 본다. 그것은 조지아 시인들의 삶 및 창작과 교류였던, 번역과 평론 쓰기, 서신왕래, 그들에게 바친 헌시 창작 등의 형식으로 이루어진 것으로, 획일주의 문화 정책 시대에 자유를 추구한 예술가의 하나의 글쓰기 방식이었다고 할 수 있다.

참고문헌

강명수. 톨스토이의 예술세계에 나타난 러시아 제국의 이미지 : 중편 소설 ≪하지 무라트≫를 중심으로. 외국학연구 제21집(2012).

김근식. 마까닌의 《카프카스 포로》의 미학. 외국학연구. No.8(2004).

김원한. 뿌쉬낀과 1829년의 까프까즈. 노어노문학. 21/1(2009).

마야꼬프스끼, B. 나는 사랑한다. 석영중 역. 열린책들. 1993.

박소연. Борис Пастернак의 《Второе Рождение》의 해석시도. 1993. 서울大學校 大學院

베르하렌. http://100.daum.net/encyclopedia/view/b09b1989a

심지은. 「아르즈룸 여행」과 「여행시편」에 드러난 푸슈킨의 장르 감각. 슬라브학보, 23/4(2008).

李炳郁. "猶太人 作家(유태인 작가)들의 正體性 危機(정체성 위기)". 精神分析. 16/1(2005).

임혜영. 파스테르나크의 창작적 세계관으로 비춰본 『닥터 지바고』의 예술 체계. 노어노문학, 13/2(2001).

_____. 파스테르나크와 신비주의. 슬라브학보. 27/3(2012).

_____. 파스테르나크의 《안전 통행증》에 구현된 리얼리즘 시학. 노어노문학. 26/4(2014).

정세진. 러시아제국의 확장과 북카프카스: 동유럽발칸연구. 제36권. 2013.

파스테르나크, 보리스. 추억과의 이별. 안철홍 옮김. 무한기획. 1995.

서비스, 로버트 「스탈린 강철 권력」. 윤길순 역. 교양인. 2007.

Авлишвили, Л. М. Пастернак, Заболоцкий и их грузинские друзья. 09 апреля '2010. http://www.neizvestniy-geniy.ru/cat/literature/ocherki/120065.html

Альфонсов В. Русская поэзия первой половины XX века. АДД. СПб,, 1996.

Амурский, В. Литературный перекрёсток. Пастернак и Грузия. Неуничтоженная любовь (1). опубликовано 29/11/2008. GMT. http://www1.rfi.fr/acturu/articles/107/article_1907.asp

http://www.imwerden.info/belousenko/books/bykov/bykov_pasternak.htm

Б. Пастернак. Электронная еврейская энциклопедия КЕЭ, том 6, кол. 343-350 http://www.eleven.co.il/article/13159

Быков, Д. Борис Пастернак. М., 2007.

Дубшан, Л. Близнец Демона //Звезда≫ 2000, №9. http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/9/dubshan.html

Жолковский А. К. Он Пастернака перепастерначит... О мандельштамовских Стансах» к Е. Е. Поповой. «Звезда» 2015, №2. http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/2/18zhol.html.

Журавлев. А Н <К морю> А. С. Пушкина и <Волны> Б. Л. Пастернака в свете жанровой типологии. //Болгарская русистика. 2003. №1. http://aftersimple.com/literature-study/k-moryu-pushkin-volny-pasternak-genre-typology.

"Из дневников Лидии Гинзбург". «Лит. газета≫ 13.x.1993 №41 (5469). http://www.imwerden.info/belousenko/books/litera/ginzburg_dnevniki.htm

Колесникова В.В. "Художественный концепт «душа» и его особенности (на материале произведений Б. Пастернака)". Теория и практика обществен. развития. №. 1(2007). http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-kontsept-dusha-i-ego-osobennosti-na-mat

eriale-proizvedeniy-b-pasternaka

Комментарии. Из грузинских поэтов. //Пастернак Б. Не я пишу стихи... Переводы из поэзии народов СССР. М., 1991. http://ct4.ucoz.ru/index/khrk359_02_1/0-1312.

Кормилов С.И. (ред.). Б.Л. Пастернак // История русской литературы XX века (20-90-е годы). Издательство: МГУ. 1998. http://anastasija-schulgina2011.narod.ru/ID_1805260244_71701400_71703500_71705600.htm

Любимов Н. "Борис Пастернак" //Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. 2015. Том 3. http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks180707#TOC_IDAOXFWE

Озеров Л. Сестра моя – жизнь. //Воспоминания О Борисе Пастернака. М., 1993.

Мелащенко М. Специфика художественного синтеза в сборнике Второе рождение Б. Пастернак Филологические науки. 2012. №.11. 57-69 http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1677/1/Melashc.pdf

Пастернак и Мандельштам. http://cyclowiki.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BA_%D0%B8_%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%88%D1%82%D0%B0%D0%BC.

Парамонов Борис. "«Доктор Живаго»: провал как триумф. К пятидесятилетию романа. 23 ноября 2007 г.". http://rulife.ru/mode/article/395/)

Пастернак Б.Л. Собр. соч. В 5 т. М., 1989—1992.

Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. В 11 т. М., 2003-2005.

Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. М., 1989.

Пастернак З. Н. Воспоминания. М., 1993.

Сергеева-Клятис, А. Искусство перевода: Борис Пастернак. Литература. №13. 2005. http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501314

Флейшман Л. Б. Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.

_____. Б. Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: The Magnes Press. 1984.

Фрагменты Б. Пастернака.

http://www.studbirga.info/fragmenty-borisa-pasternaka/

http://www.antho.net/library/yacobson/texts/bacch-04.html

Чавчавадзе, А. Г. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/49252.

Чавчавадзе, Н.А.

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D7%E0%E2%F7%E0%E2%E0%E4%E7%E5,_%CD%E8%ED%E0_%C0%EB%E5%EA%F1%E0%ED%E4%F0%EE%E2%ED%E0.

Хазан В. Космогония Кавказа в лирическом цикле Б. Пастернака. Из летних записок»// Пастернаков. чтения. Пермь, 1990.

Barnes, Christopher J. Boris Pasternak: A Literary Biography. Cambridge: Cambridge UP. 2004.

Miresashvili, M. The Georgian Pages of Boris Pasternak's Life. Acta Litteraria Comparativa. 2015. http://www.alc.leu.lt/index.php/alc/article/download/17/17

Ram, Harsha. Towards a Cross-cultural Poetics of the Contact Zone: Romantic, Modernist, and Soviet Intertextualities in Boris Pasternak's Translations of T'itsian T'abidze.

Comparative Literature Winter 2007 59(1).
http://eds.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=2e659e52-3ca5-43e6-9157-aae679a0f0f7%40sessionmgr4003&hid=4211
Rayfield, D. "Pasternak and the Georgians." Irish Slavonic Studies 3 (1982).
_____. The death of Paolo Iashvili, SEER, October 1990, V.68LXVIII, N.4(3) http://www.jstor.org/stable/pdf/4210445.pdf?acceptTC=true&jpdConfirm=true
_____. "Unicorns and Gazelles: Pasternak, Rilke and the Georgian Poets". Forum for Modern Language Studies. 1990 XXVI(4).
_____. The Literature of Georgia: A History. 2013. https://books.google.co.kr/books?id=RmBcAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=isbn:1136825290&hl=ko&sa=X&ei=t5JZVaqxFKGtmAXFjoCYCA&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.
The Literature of Georgia: A History by Donald Rayfield: Reviewed by Kevin Tuite. 2007. http://www.mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/publications/Tuite-1998-revRayfield.pdf
Rudova, L. Understanding Boris Pasternak, Columbia, S.C.: University of South Carolina Press. 1997.
Tarkhan-Mouravi, George. 70 years of Soviet Georgia. From Independence to Independence: 1921 – 91. 1997. http://rolfgross.dreamhosters.com/Texts/KandA-Web/Giahistory.htm.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Literature_of_Georgia:_A_History
http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Horns
http://en.wikipedia.org/wiki/Titsian_Tabidze
http://www.statemaster.com/encyclopedia/Paolo-Iashvili.
http://fbiography.com/paolo-iashvili/
http://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Iashvili
https://dianerocamora.appspot.com/www.people.su/19775
http://en.wikipedia.org/wiki/Lavrentiy_Beria
http://www.pasternakmuseum.ru/anounces/341-news1-72
http://blog.daum.net/gvino/279

■ 제 2세션(14:00 -16:00)
러시아 격변의 시기와 교착된 카프카스의 예술

· 사회 : 강봉구(한양대)

· 발표자
조규연(단국대) : 아방가르드 실현 공간으로서의 조지아: 혁명기 미래주의의 수용과 발전 양상
심지은(한양대) : 조지아-아브하지야 분쟁과 오바슈빌리의 〈강 너머〉, 〈옥수수 섬〉
김성일(청주대) : 부유하는 시선들: A. 소쿠로프의 영화 〈알렉산드라〉에 나타난 카프카스 이미지

· 토론자 : 장혜진(한국외대), 이문영(서울대), 기계형(한양대)

아방가르드 실현 공간으로서의 조지아:
혁명 이후 미래주의의 수용과 발전 양상

조규연(서울대)

1. 들어가며

20세기 초 러시아 토양에 흡수되어 짧은 기간 독자적인 발전을 이루어왔던 미래주의는 혁명기 러시아 뿐 아니라 20세기 러시아 문화에 지대한 영향을 미쳤다. 아방가르드의 맹아이자 그 미학적 토대라는 의미적 중요성에도 불구하고 미래주의는 혁명 이후 소비에트 문화 속에서 그 이름조차 찾아보기 힘들며 소비에트 문학에 미친 영향력 또한 상당부분 축소되어온 것이 사실이다.

1912-13년경 혁명의 분위기를 반영하며 정점에 이르렀던 러시아 미래주의는 1차 대전을 기점으로 점차 그 힘을 소진하고 혁명 이후 정치적 상황과 맞물려 공식적으로 소멸하고 만다. 이후 볼셰비키의 탄압 하에 미래주의는 좌파예술이라는 이름으로 모스크바와 페트로그라드를 중심으로 지속되기는 하지만 시적 지향에 있어서 일관성을 지니지 못했던 일련의 미래주의적 시도들은 소비에트 정권 하에서 응당 파편적일 수밖에 없었다.[1)]

대표적인 미래주의 시인 마야콥스키(В. Маяковский)는 1915년 자신의 에세이 「타르 방울(К-апля дегтя)」에서 "특정그룹으로서 미래주의는 죽었습니다. 그러나 그것은 당신들 모두에게 홍수처럼 넘쳐납니다."[2)]라고 쓰며 미래주의 종언을 공식화함과 동시에 미래주의의 지속에 대해 예견한 바 있다. 이렇듯 혁명기를 전후하여 상당수의 작가들은 '혁명적'이라는 공통의 과제 하에 소비에트 문화의 창조적 역량을 규합해 나갔고 기존의 미래주의의 반향과 계승, 그 찬반에 대한 문학 논쟁은 혁명 이후에도 지속되었다.

마야콥스키가 모스크바의 '콤푸트(Ком-фут)'와 '레프(Леф)'에서의 활동을 통해 혁명 이후의 러시아 문단에 지속적인 영향력을 행사하였고, 미래주의자들 중 대다수는 볼셰비키 정권의 영향

---

1) 부를류크와 카멘스키가 모스크바에서 조직한 '시인들의 카페(Кафе поэтов)'는 1년 이상 지속되지 못했으며 미래주의 계승에 관한 이들의 선언문과 시작품을 게재할 목적으로 창간한 '미래주의자들의 신문(Газета футуристов)' 또한 1호의 발행을 끝으로 폐간되고 만다. 이후 미래주의자들 중 유일하게 수도에 남아있었던 마야코프스키는 1918년 페트로그라드에서 브릭(О. Брик)과 함께 페트로그라드 계몽인민위원회(Наркомпроса) 산하 '조형예술분과(ИЗО)의 기관지 '코뮨의 예술(Искусство коммуны)'을 창간하고 이를 토대로 '미래주의 공산주의(콤푸트-Комфут)'를 창설하지만 공식적 인가는 거부되고 이마저 6개월을 넘기지 못한다.

2) Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.1. М., 1955. 351.

이 미치지 못했던 지방으로 흩어져 자신의 창작적 삶을 영위하였다. 혁명 전 모스크바와 페트로그라드를 중심으로 발전했던 러시아 미래주의는 이들의 지방에서의 활동을 매개로 혁명 이후 러시아 전역으로 확산되어갔고 각 지역의 정치적 상황이나 지역색과의 결합을 통해 독특한 예술 형식으로 계승, 발전되어 갔다.

형성 초기부터 지방 도시에서의 순회강연을 통해 자신의 시학을 선전했던 미래주의자들의 활동은 1차 대전과 혁명기를 거치면서 보다 적극성을 띠게 된다. 특히 1915년에서 1918년에 이르는 기간 부를류크(Д. Бурлюк), 카멘스키(В. Каменский), 세베랴닌(И. Северянин) 등 입체미래주의와 에고미래주의자들의 지방도시 순회강연은 지방도시들이 미래주의자들에게 전쟁의 피난처이자 은신처로서 새로운 예술적 삶의 대안적 공간으로 인식되기 시작했음을 의미한다. 혁명 이후 모스크바와 페트로그라드에서의 그 영향력이 약화되는 시점(1914-17)에 미래주의가 이미 러시아 남동부를 중심으로 보급되기 시작되고 혁명 이후(1918-21)에 미래주의의 지방화가 집중적으로 이루어졌다는 사실에 주목할 필요가 있다. 미래주의의 보급과 확산 과정은 시인들의 순회를 통한 선전활동을 통해서 뿐 아니라 지방도시에 '국가자유예술학교(ГСХМ)'의 설립을 위한 계몽인민위원회 산하 조형예술분과(Отдел ИЗО Наркомпроса)의 국가적 차원의 활동을 통해서도 더욱 가속화되었다. 이 기간 동안 미래주의가 유입된 지방도시는 50여 곳에 이르렀으며, 그 내부에서 미래주의와 관련된 다양한 문예 그룹들이 조직되어 창작활동과 그 영향력은 지속되었다. 이와 관련하여 본 연구에서는 그 대표적인 공간으로 조지아와 수도 트빌리시(티플리스)의 경우를 살펴볼 것이다.

2. 혁명 이후 조지아의 정치, 문화적 상황

10월 혁명 이후 설립된 자카프카지예 위원회는 멘셰비키, 사회연방주의자, 사회혁명당원, 아르메니아 반혁명당원(Дашнаки), 아제르바이잔 민족주의당원들(Муссаватисты) 등 다양한 성향의 구성원들로 이루어져 있었다. 1918년 2월 소집된 자카프카지예 의회는 자카프카지예를 연방민주주의 공화국을 선언하지만 이는 한 달 만에 해체, 결국 조지아는 조지아 민주공화국으로 독립을 선언한다. 멘셰비키가 80%에 이를 정도로 비교적 안정적이었던 내부 상황과는 달리 조지아를 둘러싼 국제정세는 그렇지 못했다. 이 시기 조지아는 볼셰비키 정부와 터키, 독일, 영국 등 주변 강국의 틈바구니에서 독립과 자치권 보장을 위해 민족주의 정책과 더불어 짧은 기간이나마 독일, 영국 등 유럽과의 연대를 모색하였다.[3] 또한 조지아 독립 정부는 1919년 데니킨(А. Деникин)이 이끄는 러시아 백군과의 군사적 충돌을 겪으면서도 그들에 대항하기 위한 소비에트 러시아의 연합 요청을 거부하고 내전에 있어서의 중도적 입장을 고수해나간다.

1920년 러시아는 조지아 내 볼셰비키의 활동을 전적으로 보장하는 조건으로 조지아의 독립을 승인하고, 이듬해초 독일, 영국, 프랑스, 이탈리아 역시 조지아의 독립을 공식 인정하기에 이른다. 그러나 조지아의 멘셰비키 지도자 노이 조르다니야(Ной Жордания)가 러시아의 무력간섭을 피하기 위해서나마 소비에트 체제형식의 수용을 제안했을 만큼 아제르바이잔과 아르메니아의 소비에트화 이후 카프카즈 지역 유일한 독립국가로 남아있었던 조지아의 상황은 좋지 못했다. 결국 1921년 아르메니아와의 국경지대에서 볼셰비키 봉기가 발생하고 며칠 지나지 않아 트빌리시가 적군에 의해 점령되면서 짧은 기간 독립국가의 면모를 갖추어갔던 조지아는 소비에트로

3) 혁명이후 조지아의 유럽연대의 배경과 과정에 대해서는 정세진, "그루지야 역사의 공간과 접변 연구 - 東과 西, 북방의 경계를 중심으로," 『국제지역연구』 12-1 (2008). 339 참조.

편입되고 만다.

혁명 이후 심각한 경제 위기와 불안정안 정치적 상황에도 불구하고 독립국가로서 나름의 독자적 원칙을 고수했던 조지아 정부는 학문과 예술의 발전에 지대한 관심을 기울이고 있었다. 조지아 대학과 자카프카즈 대학, 그리고 트빌리시 음악원 등이 바로 이 시기에 설립되었으며, 또한 유능한 예술가들에게 정부장학금을 통해 파리유학을 장려하고 젊은 시인들에 대한 국가적 차원의 지원 역시 활발히 이루어졌다.[4)]

혁명 이후로부터 소비에트로 편입되었던 1922년까지 볼셰비키의 탄압에 처해진 러시아의 미래주의 예술가 및 시인들에게 있어 반혁명적 성향과 친유럽 정책으로 상대적으로 개방적이었던 조지아는 새로운 문화실현의 공간이 되기에 충분했다. 미적 지향에 있어 소수이자 주변인일 수밖에 없었던 미래주의(아방가르드)의 운명은 조지아라는 비교적 열린 공간 속에서 새로운 국면을 맞이하게 된 것이다. 조지아 내 주류를 차지했던 예술가와 시인들은 이미 혁명 이전 러시아 예술가들과의 지속적인 교류를 통해 러시아 모더니즘의 유산을 받아들이고 있었으며[5)] 혁명 이후 친유럽 정책으로 인해 서구의 예술 경향을 이미 수용하고 있던 터였다. 이에 혁명 이후 러시아 미래주의자들은 조지아에서 이례적인 환대를 받았으며, 그 지역의 예술가 및 시인과의 다층적인 교류와 협업을 통해 조지아 내에서 예술적 '주류'로 발전해 간다. 1916년 트빌리시를 방문했던 러시아 대표적 미래주의자 카멘스키(В. Каменский)는 자신이 걸어온 미래주의의 삶과 창작을 예찬하는 회상록『열정가의 길(Путь энтузиавтов)』(1931)에서 이 시기 조지아의 자유로운 분위기와 풍요로운 문학적 토대에 대해 다음과 같이 회상한다:

모두가 고양되어 즐겁게 살고 있었다〈...〉 비평가들 역시 미래주의자들을 '현대의 용감한 시인-투사', '자유로운 미래의 국가로부터 온 불굴의 열정주의자'로 칭찬하였다. 〈...〉 이곳 사람들은 진실로 시인들을 사랑하고 마치 레즈긴춤을 추듯 카헤티야 식으로 시인들은 맞이했다. 실로 조지아인들은 시를 읽을 줄 아는 사람들이다! 조지아에 그토록 많은 시인들이 있었던 것은 우연이 아니었다."[6)]

3. 조지아 미래주의의 발전

조지아 내 모더니즘 경향의 젊은 토착 시인들을 통합한 그룹은 1916년 결성된 '하늘색 뿔들(Голубые роги)'이었다. 조지아의 토착 시인 티찌안 타비드제(Тициан Табидзе)를 중심으로 결성된 이 그룹의 멤버들[7)]은 프랑스와 러시아의 상징주의 그리고 미래주의를 동시에 지향하면서도 민족주의적 근원, 특히 18세기 조지아 시인인 베사리온 가바슈빌리(Бесики)의 창작을 표방했다.[8)] 독립 이전 조지아에 공식적인 고등교육기관이 없었던 만큼 '하늘색 뿔들'에 속한 대다수의 시인들은 러시아에서 고등교육을 받았으며, 타비드제 역시 모스크바 대학 어문학부에서 수학하며 브류소프와 발몬트를 비롯한 상징주의 시인들과 교분을 쌓은 바 있다. 조지아의 발몬트,

---

4) Никольская Т. "Фантастический город." М., 2000. 7.

5) 1914년 부를류크, 카멘스키, 마야콥스키 등이 입체미래주의 순회강연을 위해 조지아를 방문한 적이 있으며, 모스크바와 페트로그라드에서 수학하며 러시아 모더니즘 시인들과 교류했던 조지아 시인 또한 상당수 있었다.

6) Каменский В. Путь энтузиаста. Нью-Йорк, 1986. 195-196.

7) 그룹의 중심에서 활동했던 조지아 시인들로는 타비드제를 포함하여 야쉬빌리(П. Яшвили), 가프린다쉬빌리(В. Гаприндашвили), 나디라드제(К. Надирадзе), 찌레키드제(С. Цирекидзе)등이 있다.

8) Никольская Т. "Фантастический город." 7.

블로크, 브류소프로 불릴 만큼 상징주의 영향 하에 있었던 타비드제, 나디라드제, 야쉬빌리는 그룹의 결성과 동시에 동일명의 잡지『하늘색 뿔』을 발간한다.『하늘색 뿔』창간호는 야쉬빌리의 다음과 같은 선언문으로 시작한다:

사랑스러운 님프는 우리가 선 무대의 커튼을 열어졌었고, 황금빛 옷을 입고 새롭게 태어난 우리 배우들은 소리 없는 민족 앞에서 노래하노라. 우리의 태초의 말은 독설과 같다. 성스러운 예술의 적들이여, 그것은 들끓는 강철처럼 당신들의 심장을 태울 것이며, 예술의 왕국의 고귀한 재단 앞에서도 그것을 믿지 않는 당신들을 우리의 국가는 인정하지 않을 것이다.[9)]

다소 모호하면서도 종합적인 이 선언문에서 보듯 문학적 차원에서 아직 구체적이고 단일한 지향성은 존재하지 않는다. 다만 선언문의 공격적이고 자기우월적인 음조는 1912년 러시아 미래주의의 그것으로부터 차용되었음을 어느 정도 짐작해 볼 수 있다. 타비드제 스스로가 자신이 속한 그룹 '하늘색 뿔들'이 '상징주의의 일몰과 미래주의의 여명'[10)]에서 태생했음을 밝혔듯 이들은 한편으로는 조지아의 시 속에서 상징주의의 근원을 추구하면서도 다른 한편으로는 미래주의를 통해 상징주의의 환영을 발견하며 상징주의 본연의 이중적 경계를 극복하고자 했다. 현실에 대한 비판적 인식과 근대화에 뒤쳐진 시대에 대한 예술가의 자의식과 연관된 이들의 미래주의적 지향은 민족주의 근원과 서구지향이 맞물린 도시주의의 새로운 차원으로 발현된다. 야쉬빌리는 선언문에서 파리의 형상을 통해 낙후된 트빌리시의 비판적 현실인식을 표출하고 이와 동시에 프랑스 시인들의 창작과 결합된 조지아 시문학의 새로운 도시주의를 강조한다.:

우리는 조지야가 무한적 상상의 도시로 변모하기를 바란다.〈...〉 조지아 다음으로 가장 성스러운 도시는 파리이다. 찬양하라, 민중이여. 이는 우리의 술 취한 형제 베를렝과 보들레르, 단어의 비밀장소 말라르메와 렝보, 자신감에 취한 저주받은 남편이 미친 듯 열중하며 곡예를 넘고 있는 사악한 도시이다.[11)]

『하늘색 뿔』창간호는 이후 급속도로 조지아 전역으로 퍼져 큰 반향을 불러일으키고 조지아의 문단에 향후 지대한 영향력을 행사한다. 조지아의 개방적이고 통합적인 문화 토대 하에 '하늘색 뿔' 중심의 조지아의 모더니즘 경향과 러시아의 미래주의가 결합하여 트빌리시는 새로운 문화의 중심지가 된다. 러시아 아방가르드 예술가들이 자주 머물렀던 이 시기 '하늘색 뿔들'의 멤버를 중심으로 트빌리시에 설립된 수많은 극장과 스튜디오, 문학 살롱 등은 조지아 문화의 생산적 시기를 형성했으며[12)] 이들은 회화와 시가 결합된 미래주의 본연의 예술 종합주의의 실현을 위한 근원적인 공간으로 활용되었다.

---

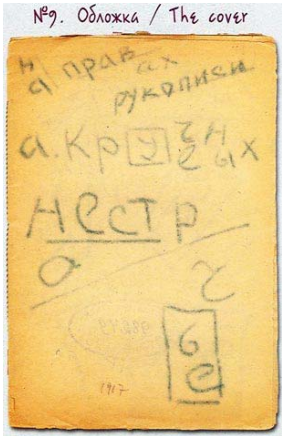
9) Цит. по кн.: Цурикова Г. Тициан Табидзе. Л., 1971. 86.
10) Там же. 86.
11) Там же. 87.
12) 대표적인 것으로는 '하늘색 뿔들'의 멤버를 중심으로 소규모 예술그룹 '공작새꼬리(Павлиний хвост)', 소품극장 '아르고용사들의 단정(Ладья аргонавтов)', 시인카페 '키메라(Химерион)', 시인들의 소극장 '환상의 선술집(Фантастический кабачок)' 등이며, 짧은 지속기간이나마『Ars』,『Феникс』,『Куранты』,『Орион』,『Искусство』,『газеты 41°』등 수많은 문학 예술 잡지와 신문이 발간된다.

3-1. ‘미래주의자들의 연합’

1917년에서 1921년 사이의 기간은 러시아 미래주의 역사 뿐 아니라 조지아의 문학사에서 중요한 의미를 지닌다. 대표적인 미래주의 연구가 마르코프는 이 시기 조지아 내 미래주의 흐름을 러시아 미래주의 역사의 단일한 범주로 포함하면서 이를 미래주의의 정점이자 완결로 규정한 바 있다.[13] 트빌리시 최초의 미래주의 그룹은 ‘미래주의자들의 연합(Синдикат футуристов)’이었으며, 그 창시자는 러시아 입체미래주의 시인이었던 크루쵸느이흐(А. Крученых)였다.

1916년 대체 군복무를 위해 처음으로 조지아의 지방도시를 방문했던 러시아 미래주의자 크루쵸늬흐는 과거 미래주의 비평가 셈슈린(А. Шемшурин)에게 보내는 편지에서 “이곳에는 미래주의와 관련된 어떤 서적도 없다. 몇몇 사람들을 만나보았는데, 진심으로 관심을 표명했다. 나는 그들을 일깨울만한 무언가를 주었다. 만일 당신이 당신의 책을 보내준다면 그들은 자신의 일을 할 것”[14]이라고 쓰며 조지아 내 미래주의 보급과 활동에 대한 확신을 표명한다.

크루쵸느이흐는 미래주의의 대표적인 ‘자움’ 시인이었다. 미래주의 언어형식을 일반적으로 지칭하는 ‘자움(Заумь)’은 러시아 미래주의가 가장 활발했던 1913년 입체미래주의 선언문 ‘그 자체로서의 말에 대한 선언(Декларация слова, как такового)’에서 크루쵸느이흐에 의해 처음 언급되었고, 이는 “일정한 의미를 지니지 않는(굳어지지 않은),” “보다 충만한 표현을 가능케 하는 자유로운 언어”로 규정된다.[15] 이러한 언어형식은 1917년에서 1919년에 이르는 기간 동안 그 영향은 로자노바(О. Розанов)나 스테파노바(В. Степанова) 등의 아방가르드 예술가들의 시 창작에 영향을 끼쳤으며 말레비치의 절대주의 예술에 있어서도 미적 토대로 작용하였다. 말레비치는 문자란 사물을 표현하기 위한 기호가 아닌 소리의 어감이며, 이러한 음성적 무리의 조합에서 예술의 새로운 길이 발견될 것이라 언급한다. 그에 따르면 문자들의 음성적 무리를 배열하여 새로운 공간 속에서 그것들에 자유로운 움직임의 가능성을 부여하는 것이 새로운 예술이며 그것이 바로 절대주의이다.[16] “문장은 관료들의 세계나 가계부에나 필요하다”라는 말레비치의 언급을 반복이라도 하듯 크루쵸느이흐 역시 1917년 당시 조지아에서 제작한 자신의 시집 『Нестрочье』에서 “문장은 관료들이나 발몬트 같은 이들에나 필요하며, / 그것들로부터는 죽음 뿐! / 우

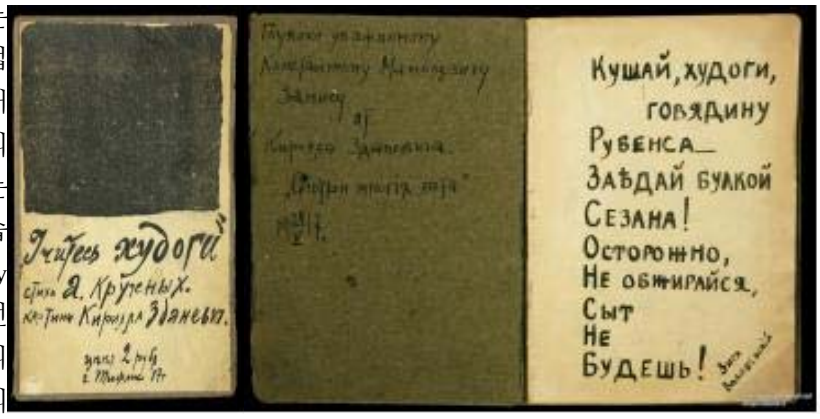


13) Markov V. Russian Futurism. A History. Berkeley & Los Angeles, 1968. 336.
14) Цит. по кн.: там же. 22.
15) Крученых А. Декларация слова, как такового // Манифесты и программы русских футуристов. W. Fink, 1967. 63.
16) “буква уже не знак для выражения вещей, а звуковая нота <...> Переход звука из буквы в букву переходит совершеннее, нежели из ноты в ноту. Придя к идее звука, получили нота буквы, выражающие звуковые массы. Может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога. Таким образом, мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки.) Следовательно, мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму.” http://www.litmir.co/br/?b=230303&p=73.

리의 말은 날아다니고 있다"[17]라고 선언하며 문자와 시인 자신의 필적이 지닌 고유의 의미를 강조했던 기존의 공동 선언문 '그 자체로서의 문자', '판관의 덫' 등에서 제시된 입체미래주의의 시 형식을 계승한다.

트빌리시에서 크루쵸느이흐의 미래주의 활동이 보다 구체화될 수 있었던 계기는 즈다네비치 형제들(К. Зданевич, И. Зданевич)과의 만남이었다. 그들의 작업은 미래주의 책의 공동 작업에 집중되었다. 미래주의 책이란 혁명 이전 미래주의자들이 자신의 시학을 표출하는 유일한 수단이자 새로운 창조적 실험을 위한 중요한 종합주의적 매체였던바 예술가들과의 협업을 통한 미래주의 책 작업의 활성화는 혁명 이전 소멸해가던 미래주의의 또 다른 부흥을 의미하는 것이었다. 이렇듯 1916년 이래로 지속적으로 이루어진 크루쵸느이흐의 트빌리시 방문은 시인 개인의 미래주의 창작의 지속적인 발전 뿐 아니라 조지아 미래주의의 형성과 발전에 중요한 계기로 작용했다.

1917년 트빌리시라는 공간 속에서 미래주의의 본격적인 시작을 위한 일련의 시도들이 발견된다. 그 중 대표적인 것은 1917년 말 데겐(Ю. Деген)에 의해 설립된 '시인들의 스튜디오(Студия поэтов)'의 활동이다. 페트로그라드 대학에서 수학하며 쿠즈민, 고로데츠키 등과 교분을 통해 아크메이즘의 영향 하에 창작 활동을 했던 데겐은 1917년 어린 시절을 보냈던 트빌리시로 돌아와 새로운 시학, 즉 아크메이즘과 미래주의의 종합적 시학을 적극적으로 선전한다.[18] '시인들의 스튜디오'는 공간 그 자체로 시인과 화가, 시와 회화가 결합된 미래주의적 종합예술의 발현 공간이었다.[19] 이곳에서는 같은 해 11월 예술가들의 모임이 자주 이루어졌으며 데겐, 크루쵸느이흐, 즈다네비치, 카라 다르비쉬, 고로데츠키 등의 시 낭송과 '자움시'에 대한 강연이 그 주된 활동이었다. 이 시기 미래주의 활동은 시인과 예술가들만을 위한 '시인들의 스튜디오'내에서 뿐 아니라 극장, 콘서트 홀, 거리와 광장 등 수많은 대중들과 호흡할 수 있는 대중 공간에서 미래주의에 대한 강연을 통해 이루어졌다. 이 중 '신예술의 밤(Вечер нового искусства)'에서 '모스크바 미래주의자들의 우두머리'로 소개된 크루쵸느이흐와 데겐의 러시아 미래주의 강연은 대중들에게 큰 반향을 불러일으켰다.



1917년 크루쵸느이흐는 키릴 즈다네비치와의 협업을 통해 조지아의 첫 미래주의 그룹 '미래주의자들의 연합'의 첫걸음을 알리는 미래주의 공동선집 『학습하라 예술가여(Учитесь художи)』를 출판한다. 이 선집은 조지아의 시인 발리셉스키(С.Валишевский)의 시(그림)로 시작되는데, 이 시는 그룹이 지향하는 두 가지 예술방향의 토대를 천명하는 일종의 시적 강령과도 같다. '루벤스의 고기'는 민족적 시원(신화), 즉 원시주의를 의미한다면, '세잔느

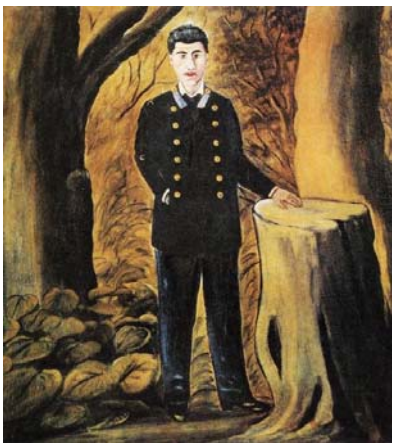
17) http://www.ng.ru/bookart/2002-03-21/5_museum.html.

18) 고로데츠키는 이 시기 출판된 데겐의 '태양에 관한 서사시(Поэма о солнце)'를 "아크메이즘(오브라즈의 표현성, 단어를 대하는 진실성, 장식의 절제)과 마야콥스키를 중심으로 한 메타포주의자들의 두 원칙의 결합"으로 칭한다. Цит. по кн.: Никольская Т. Фантастический город. 151.

19) '시인들의 스튜디오' 전 공간의 내부 인테리어는 구지아쉬빌리, 즈다네비치, 데겐 등 조지아와 러시아의 미래주의 시인과 예술가들의 벽화들로 장식되었다. Крусанов А. Русский авангард Т.2 Кн.2. М., 2003. 307.

의 빵'은 입체파적 구성을 의미하는 것이었다.

원시주의로의 지향이 더욱 구체화된 것은 즈다네비치 형제의 창작 활동을 통해서였다. 이들은 이미 1913년 러시아의 대표적인 원시주의 화가 라리오노프와 곤차로바의 그룹 '당나귀 꼬리(Ослиный хвост)'의 멤버이기도 했으며, 당시 조지아의 무명 화가 니코 피로스마나쉬빌리(Нико Пиросманашвили)의 작품들을 발굴하여 라리오노프가 주도한 미래주의 전시회 '과녁(Мишень)'을 통해 처음으로 소개한 바 있었다.[20] 원시주의와 입체파, 이 두 예술 양식은 키릴 즈다네비치의 그림 뿐 아니라 선집에 실린 크루쵸느이흐의 6편의 '자움시'에 그대로 반영된다. 크루쵸느이흐는 모스크바 미래주의 시절 지향하던 자움시를 조지아어에 적용하여 형식적인 측면의 입체파와 시어와 내용적 측면의 원시주의를 결합하여 조지아 미래주의 시의 새로운 전형을 제시한다: "Мцех / Хици / Мух / Цл / Лам / Ма / Цкэ"[21]



러시아 출신의 크루쵸느이흐와 즈다네비치 형제를 비롯하여 여러 국가의 시인과 예술가들로 구성되어 나름의 국제적 성격을 띠었던[22] 초기 '미래주의 연합'의 창작적 특성은 시와 회화의 긴밀한 결합이었다. 이러한 입체미래파적 종합 예술 경향은 미래주의 선집이라는 매체를 통해 적극적으로 표출되었고, 미적 방식 역시 기존 러시아의 입체미래파가 지향했던 원시주의가 주를 이루었다.

1918년 1월과 2월 두 번에 걸친 전시회를 통해 미래주의 자움시에 관한 미래주의 시인들의 강연 및 미래주의 시 낭송회, 원시주의 회화와 관련된 강연과 관련 작품의 전시회 등이 복합적으로 이루어졌다. 이러한 발전적인 토대 하에 조지아 미래주의의 두 번째 그룹이자 러시아 미래주의의 마지막 그룹 '41°'로 이어지며 조지아의 미래주의는 더욱 공고화된다.

3-2. '환상의 선술집'과 '41°'

1917년부터 지속된 조지아 내 미래주의의 활동은 그 이듬해인 1918년 그 정점에 이른다. 먼저 '시인들의 스튜디오'는 이후 미래주의자들의 본거지가 되는 '환상의 선술집(Фантастический кабачок)'이라는 명칭으로 재탄생된다. 조지아의 예술적 삶에서 중대한 사건으로 평가되는 시인의 클럽의 탄생에 대해 조지아 시인 로바키드제(Г. Робакидзе)는 다음과 같이 언급한다:

트빌리시는 환상적 도시가 되었다. 환상적 도시에는 환상적인 장소가 필요했다 〈...〉 10-15명을 수용할 정도의 작은 방으로 구성된 '환상적 선술집'은 기적처럼 50여명에 이르는 사람들이 가득 차기도 했다. 〈...〉 방의 벽은 기이한 것으로 치장되었다. 거의 매일 밤 개방했으며 시인과

---

20) 라리오노프와 곤차로바를 비롯하여 샤갈, 말레비치 등의 작품이 출품된 '과녁' 전시회는 20세기 초 러시아 아방가르드 회화적 경향, 즉 광선주의, 입체파, 원시주의를 종합적으로 제시했으며, 이 모든 경향은 입체미래파의 시적 원칙이었다는 점에서 의미가 있다.

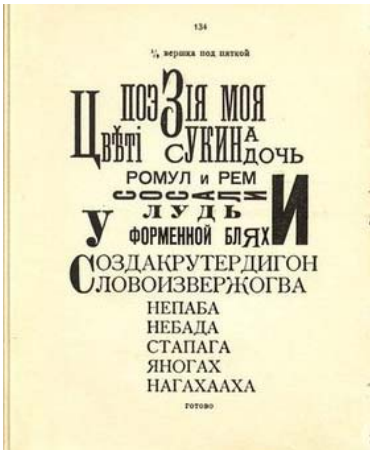
21) 미래주의 연구가 니콜스카야의 해석에 따르면 Мцех는 고대 조지아의 수도의 명칭 Михет의 변형어이며, Хици는 'крепость(강인함 또는 요새)'를 의미하는 'Цихи', Мух는 дуб를 의미하는 Муха, Цл은 조지아어 단어 цели의 축약어로 'год', 'лет'을 의미한다. Никольская Т. "Синдикат футуристов," *Russian Literature XXI* (1987). 89-90 참조.

22) 그룹은 러시아 출신의 크루쵸느이흐와 즈다네비치 형제를 비롯하여 폴란드 출신의 시인 발리셉스키, 조지아의 시인 구지아쉬빌리(В. Гудиашвили), 아르메니아 출신의 미래주의 시인 카라 다르비쉬 등으로 구성되었다.

예술가들은 자신의 시와 강연문을 발표했다.[23]

'환상의 선술집'을 본거지로 한 미래주의 활동 역시 대중강연과 출판을 중심으로 이루어졌다. '시인들의 스튜디오'와 마찬가지로 그 내부는 구성원들의 다양한 미래주의 시와 회화로 장식되어 그 자체로 미래주의 창작이 발현되는 실제적 삶의 공간, 즉 삶으로 확장된 텍스트가 된다. '환상의 선술집'에 참여했던 시인과 예술가들 역시 자족적인 창작에 그치지 않고 삶의 전면에 나서 대중들과 소통하려는 의도를 숨기지 않았다. "미래주의는 무의미나 광기가 아니며 진정한 미래의 가치"이며 결국 김나지아에서도 미래주의를 가르칠 시기가 도래할 것이라는 데겐의 기대에 부응하여[24] 1918년 2월 크루쵸느이흐와 즈다네비치는 최초의 미래주의 대학 'Футурвсе-учбище'를 설립을 기획하고, 실제로 2월 초에서 4월 초까지 이탈리아 미래주의로부터 1913년부터 1918년에 이르는 자신들의 러시아 미래주의 시학과 저작을 강연하였다.

이러한 활동은 크루쵸느이흐가 사르이카므이셰(Сарыкамыше)에서의 대체복무를 마치고 트빌리시로 이주한 것과 때를 같이 하며, 개인의 미래주의 창작 발전과 그룹의 활동이 본격화된 것도 바로 이 시기이다. 1918년 3-4월 경 크루쵸느이흐와 즈다네비치의 자움 그룹에 테렌티예프(И. Терентьев)가 가담하며 마침내 마지막 미래주의 그룹 41° 가 결성된다. 테렌티예프는 1916년 모스크바에서 트빌리시로 이주한 이후 문학 활동을 시작했음에도 크루쵸느이흐의 영향 하에 이후 즈다네비치로부터 그룹 내 '가장 탁월하고 왕성한 이론가'로 칭해질 정도로 큰 영향력을 발휘하게 된다. 이 시기 테렌티예프는 기존의 미래주의 선언문과 논문에서 제시된 자움어와 전위에 관한 입장을 종합하고 이를 더욱 발전시킨다. 이는 기존에 존재했던 다양한 양식들을 시 속에서 조합하고 표준어와 신조어의 결합을 통해 다양한 층위의 자움어를 창조하는 방식으로 구체화된다.[25]



'미래주의 자움시인(Футуристы-заумники)'라 불렸던 이들의 활동은 때로는 혁명 이전 러시아 미래주의보다 더욱 급진적인 형태로 표출된다. 테렌티예프가 규정하는 41° 의 모토는 러시아 미래주의의 첫 세대들과 투쟁 속에서 이미 굳어져버린 그들의 시학을 극복하고 '가장 우월한 무의미'의 창출하는 것이었다. 테렌티예프의 자신의 스승 크루쵸느이흐에 관해 쓴 『Кручн-ых грандиозарь』(1918)에서 자움어에 대해 다음과 같이 쓴다.

새로웠던 시(부를류크, 흘레브니코프, 마야콥스키)에 뒤이어 단순하면서도 전적으로 새로운 시가 도래한다. 〈...〉 자움어를 통해 짖어대고 울어대고 사람들이 요구하지 않는 것을 요구하고 접근 불가능한 테마에 천착하여 그것들 건드리고 자기 자신을 위해 창조할 수 있다.[26]

테렌티예프는 절대적 무의 상태, 즉 'Мирсконца'가 시작되는 상태를 지향하고 이러한 상태를 가장 적절히 반영하는 것으로 '무의미와 엉터리(вздор, нелепость)'를 자움시의 근본 원칙으로

23) Цит. по кн.: Никольская Т. Авангард и окрестности. СПб., 2002. 16.
24) Цит. по кн.: Крусанов А. Русский авангард. Т.2. Кн.2. 309.
25) 이와 같은 종합적인 요소는 1913년 미래주의에 대한 반향으로 라리오노프와 즈다네비치로부터 시작된 'Всечество' 또는 '오케스트라 회화(оркестровая живопись)'의 연장선상에 있으며, 이와 같은 형식의 시적 적용으로서 크루쵸느이흐가 규정한 '오케스트라 시(оркестровая поэзия)'는 41° 그룹의 시적 근원으로 발전된다.
26) Терентьев И. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1918. С. 13. http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3508-terentiev-i-g-kruchenyh-grandiozar-tiflis-1918#page/19/mode/inspect/zoom/4

삼고 있으며[27] 그에게 있어서 이와 같은 자움어 이론을 실제 창작에 가장 잘 반영했던 시인은 바로 자신의 스승 크루쵸느이흐였다.[28]

'환상의 선술집'을 중심으로 이미 1918년부터 41°라는 그룹명으로 활동했던 이들이 자신들의 선언문을 발표한 것은 1919년 6월 20일자 동일명의 신문을 통해서이다:

41°는 좌파성향의 미래주의를 통합하고 예술 체현의 필수적인 영식으로서 자움을 주장한다. 41°의 임무는 동료들의 모든 위대한 발견을 향유하고 새로운 축에 세상을 입히는 것이다. 우리의 신문은 그룹의 삶에서 발생하는 사건들의 은신처(пристань)이자 부단한 근심의 원인이 될 것이다. 소매를 걷어 올립시다.

1918년 이들의 활동이 이론적 강연에 집중되었다면 1919년 미래주의 선집의 본격적인 출판 작업을 통해 실제 창작에서 더욱 구체화하기에 이른다.[29] 이러한 측면에서 '환상의 선술집'은 미래주의의 투기장이자 새로운 시학의 독특한 실험실이며 '41°'는 새로운 국면으로서의 러시아 미래주의 발전적 단계였다.

그러나 혁명 이후로부터 3년간 트빌리시에서 집중적으로 이루어진 미래주의 활동은 1919년 가을 내전으로 인한 재정 상태로부터 전적으로 자유로운 수는 없었다. 1919년 크루쵸느이흐, 데겐은 미래주의 시학을 계승할 만한 새로운 공간을 모색하며 바쿠로 이주하고, 테렌티예프와 즈다네비치는 소비에트 정권 수립 이후 파리로 이주하면서 트빌리시라는 혁명 이후 새로운 문화 공간 속에서 짧고도 강렬하게 계승, 발전되었던 러시아 미래주의는 막을 내리게 된다. 41°그룹을 대표하던 시인들의 공백 속에서 로바키드제, 야쉬빌리, 타비드제 등 조지아의 시인들은 '시의 아카데미(Академия стиха)'를 비롯한 급진적인 조지아 시인 단체를 설립하지만 소비에트 정권 수립 이후 '조지아의 러시아작가 연합(Союз русских писателей в Грузии)'으로 통합되고 만다.

4. 나가며

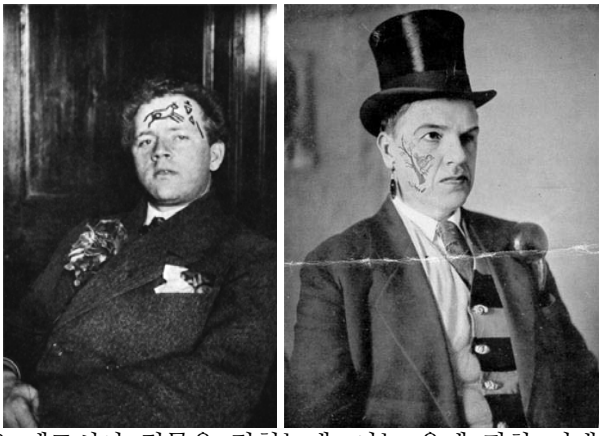
트빌리시의 다채로운 아방가르드의 문화적 삶에 기여했던 이들은 '환상적 선술집'을 중심으로 활동했던 '하늘색 뿔'과 '41°'의 멤버들뿐만이 아니었다. 혁명 이전 미래주의자들과의 협업을 통해 미래주의와의 긴밀한 관계를 유지하며 미래주의자들의 연극적 인식 뿐 아니라 드라마 자체에 큰 영향을 주었던 예브레이노프(Н. Евреинов)가 1919년 6월 트빌리시에서 연극과 관련된 강연 및 자신의 창작 활동을 이어간다. 같은 시기 트빌리시를 방문했던 또 한명의 러시아 미래주의 시인 카멘스키는 특이한 분장과 의상으로 지방도시를 돌며 순회공연을 감행했던 미래주의자들의 행위를 예브레이노프의 '삶의 연극화' 개념, 즉 현실의 속박으로부터의 해방을 확신하는

---

27) "нелепость–единственный рычаг красоты," "только нелепость дает содержание будущему," "никаких усовершенствований, кроме ерундовых!" Там же.

28) "Никто до него не печатал такого грандиозного вздора – Крученых воистичну величайшина, грандиознейший нуль, огром! <...> Все эти крайние нелепости, этот театр бузумия является только подходом к иному, еще большему вздору заумному языку. Весь футуризм был бы ненужной затеей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов "мирсконца"". Там же.

29) 이 시기 '41°'에서 출판된 책은 50여권에 달하는데, 즈다네비치의 4편의 드라마(дра)(『Янко крУль албАнскай』, 『Остраф пАсхи』, 『асЁл напракАт』, 『згА Якабы』)와 테렌티예프의 시선집(『Факт』, 『Херувимы свистят』), 미래주의 이론서(『17 ерундовых орудий』, 『Трактат о сплошном неприличии』), 평론(『Рекорд нежности』, 『А. Крученых грандиозарь』를 포함하며, 나머지 대부분은 크루쵸느이흐의 출판이다. Никольская Т. Авангард и окрестности. С. 22; Она же. Фантастический город. 101 참조.



삶 속에서의 연극성 개념의 영향으로 인식한다.(예브레이노프 역시 카멘스키를 비롯한 미래주의 시인들의 창작 활동을 '삶과 창작의 융합'으로 규정한 바 있다) 일상과 예술과의 긴밀한 결합은 트빌리시라는 공간 속에서도 러시아 미래주의자들을 통해 실현된다:

미래주의자-시인투사들(песнебойцы)은 러시아 순회 강연에서 얼굴에 독특한 분장을 하고 천연색의 옷을 입고 거리를 활보하였다. 티플리스에서 이 미래주의자들은 밝은 페르시아 직물을 걸쳤는데. 이는 옷에 관한 미래주의 철학에 특별한 관심을 부여했다〈...〉 여기서 내가 강조하고자 하는 것은 체현의 측면에서 현대 시인들에게 미친 예브레이노프의 극장적 인식이다. 묘사의 시와 상징의 시가 온갖 형식과 포즈, 마스크와 유희가 있는 상연의 시로 급속히 교체되었다. [30]

이렇듯 혁명 이후 트빌리시는 미래주의 시인들이 배우로 존재하고 미래주의의 예술과 시가 소품으로 장식된 일종의 '극장 무대'였다. 관객들인 대중 역시 그 무대와 분리되지 않고 삶이라는 무대를 그들과 함께 체험할 수 있었다. 이들에 대한 대중들의 태도는 항상 진지했으며 지역의 신문매체 또한 역시 이들에게 호의적이었다는 사실은 자기유희적 성격으로 대중을 당황케 했던 혁명전 러시아의 그것과는 차별되는 조지아 미래주의의 또 다른 특징이었다. 또한 이질적 개성의 집단이 경쟁적으로 혼재하며 상호논쟁이 과열되었던 러시아 미래주의와는 달리 조지아 미래주의는 '시인들의 스튜디오'와 '환상의 선술집'이라는 공동의 지붕 하에 '하늘색 뿔들', '41°'가 평화롭게 공존하며 기존의 모더니즘 경향과의 연대를 유지해나갔다.[31] 1918년과 1919년 두 번에 걸쳐 그룹 내 러시아와 조지아의 젊은 시인들이 대거 참여했던 '환상의 선술집'이라는 제목의 작품집을 공동으로 출판했다는 점 또한 조지아의 미래주의가 지녔던 문화적 복합성을 증명하는 부분이다. 이 모든 점들은 자움 시인들이 다른 성향의 시인들 뿐 아니라 대중들 또한 포섭하고 트빌리시를 미래주의 중심의 새로운 종합적 예술 공간으로 창조할 수 있었던 중요한 요인으로 작용하였다.

30) Там же. С. 167 참조.

31) "В новом цехе открылась полная свобода всяким поэтическим изысканиям и потому дружные заседание его, не в пример арсовским, проходили оживленно, разнообразно и интересно. Цит. по ст.: Tat'jana Nikol'skaja. "Юрий Деген," *Russian Literature XXIII* (1988). 103.

끝나지 않은 전쟁 :
조지아-아브하지야 분쟁과 오바슈빌리의 〈강 너머〉, 〈옥수수 섬〉

심지은(한양대)

1. 들어가며

조지아 출신 신예 영화감독 게오르기 오바슈빌리(George Ovashvili)의 상업 장편영화 두 편, 〈강 너머(Gagma Napiri; The other bank)〉(2009)와 〈옥수수 섬(Simindis Kundzuli; Corn Island)〉(2014)은 다수의 국제영화제에서 호평을 받으며 주목받는 제3세계 영화의 대열에 올랐다. 두 편의 영화 모두 미니멀리즘 계열의 시적 영상을 추구하는 현대 예술영화의 계보를 잇고 있다는 것이 중평이다. 〈강 너머〉는 감독이 장편영화 감독으로 데뷔하면서 제작한 첫 작품으로, 국제영화제에서 50여 개의 상을 휩쓸었으며, 두 번째 영화 역시 30개 이상의 각종 상을 수상했다. 특히 〈옥수수 섬〉은, 2015년 87회 아카데미 최우수외국어영화상의 영예는 누리지 못했으나 83개국 작품 중 선정된 최종 우수작 9편의 후보에도 이름을 올렸다.[1] 국내에서도 두 영화 모두 호평을 받았다. 〈강 너머〉는 2009년 제14회 부산국제영화제에 〈제방의 저편〉이라는 제목으로 상영되었고, 〈옥수수 섬〉은 2014년 제19회 부산국제영화제에 소개되었다. 그리고, 〈옥수수 섬〉은 작년에 이어 올 봄에도 국내에 초정되었다(제12회 국제사랑영화제).

소위 '예술영화' 범주에 포함되는 오바슈빌리의 영화는 모두 조지아와 아브하지야 간의 분쟁을 테마로 삼은 전쟁 영화라고 할 수 있다. 그러나 감독은 의도적으로 비극적인 전장의 한가운데로 카메라를 향하지 않는다. 누가 피해자이고 가해자인지를 가르는 심판자의 역할은 영화의 몫이 아니다. 조국의 굴곡 많은 현대사를 다루면서 과도한 감정의 신파나 애국주의를 지양하고 정치적 판단을 유보한 채, 대신 극히 억제되고 정제된 영화 언어로 화면을 가득 채운 오바슈빌리 감독의 영상은 해외 관객들에게 오히려 더 큰 인상과 여운을 남기기에 충분하다.

본고에서는 흥미로운 두 편의 영화에 대한 가능한 한 꼼꼼한 읽기를 시도하고자 한다. 시작에

1) 올해 처음으로 조지아 영화 두 편이 동시에 아카데미외국어영화상 후보에 오른 바 있다. 함께 후보에 올랐던 자자 우루샤제(Zaza Urushadze) 감독의 <귤(Tangerines)>은 최종수상작에 선정되었다. 영화는 조지아의 에스토니아인을 통해 전쟁의 비극을 우회적으로 다룬다. 한편, 조지아 영화를 해외에 널리 알린 점을 치하하는 뜻에서 2015년 2월 21일, 조지아 수상 이라클리 가리바슈빌리(Iraklii Garibashbili)는 이들 두 명의 영화감독에게 <예술의 사제(師弟)>라는 명칭의 문화부 표창을 수여했다. http://www.apsny.ge/2015/pol/1421727459.php

앞서 우선 영화의 배면에서만 울리고 있는 조지아-아브하지야 간의 분쟁 양상을 간략히 살펴볼 필요가 있겠다.

2. 조지아-아브하지야 분쟁[2)]

조지아-아브하지야 분쟁은 정치, 경제, 역사, 사회·문화, 종교 등의 요소가 복합적으로 작용하여 발생한 전형적인 민족분규에 속한다. 소연방 해체 이후 조지아-아브하지야 분쟁은 이전 시기보다 더욱 격렬한 양상을 보이며 전쟁이라는 극단적인 상황으로까지 발전하였다. 이것은 포스트소비에트 공간에서 발생하였던 가장 큰 유혈참사 중 하나였으며(특히1992-93년 분쟁에서 발생한 조지아 난민수는 200,000~250,000명에 이르며, 30,000여 명의 그루지야 민간인 사망자와 12,000명 이상의 아브하지야 사상자를 냈다), 분쟁의 성격상 러시아와 유엔을 비롯한 국제여론의 비상한 관심을 유발시켰던 중대한 사건이었다. 사회·문화적 갈등 요인(아브하스 민족문화 보존문제, 정교도와 이슬람교도간 종교적 갈등문제, 비 압하스 민족들의 문제, 조지아 난민문제 등)이 작용하고 있기 때문에 이 분쟁은 본질적으로 상당히 복합적인 성격을 띤다. 게다가, 분쟁 과정에서 새로이 발생한 문제들(아브하지야의 정치적 자치권 승인 문제, 조지아 난민들의 귀환 문제, 아브하지야에 의해 점령된 지역의 상환 문제, 러시아연방 북카프카즈 민족들과의 관계 설정 문제, 러시아연방과 아브하지야와의 안보 및 국경문제)까지 더해져 이 분쟁은 한층 복잡한 양상을 보인다. 특히 소련 붕괴 후 조지아가 강력하게 추진하고 있는 '탈러시아·친서방 노선'은 러시아와의 많은 갈등을 야기하고 있어 조지아-아브하지야 분쟁은 미국과 러시아의 대리전 양상으로 발전되기에 이르렀다.

아브하스 민족은 카프카즈 토착민족의 하나로, 1864년 제정 러시아의 카프카즈 정복 시 주권을 상실한 이후 자치권 확보 투쟁을 끊임없이 전개해왔다. 카프카즈 전쟁과 두 차례(1866년과 1877년)에 걸친 반 식민주의 봉기에 참여하면서 1877년-78년 러시아의 대 터키 전쟁 시 터키 편에 가담하였다. 이로 인해 압하스 민족은 제정 러시아 정부로부터 가혹한 탄압과 강제이주를 당하는 대참사를 겪어야만 했다. 이 시기, 즉 1870-80년에 걸쳐 진행된 조지아인들의 아브하지야 지역으로의 광범위한 이주정책이 양측 간 심각한 사회·경제적 갈등을 촉발시킨 역사적 시발점이 된다. 소련 형성기인 1922~31년까지 아브하지야는 연방공화국의 지위를 유지하면서 상당한 정치적 자치권을 향유할 수 있었다. 그러나 조지아 출신 스탈린의 집권과 그의 철권통치로 인해 상황은 급변한다. 1931년 스탈린은 연방공화국에서 자치공화국으로 아브하지야의 정치·행정적 지위를 격하시킴과 동시에, 아브하지야를 조지아에 일방적으로 합병시켰다. 또한 1930년대~50년대까지 강제적인 조지아 동화정책을 통하여 아브하지야에 대한 전방위적 탄압을 가하였고, 이로써 조지아인들에 대한 압하스 민족들의 반감과 불신의 골은 심화된다. 1978년 '조지아 공화국으로부터 이탈하여 러시아 공화국으로 편입하겠다'라는 '아브하지야 분리주의 운동'이 최초로 일었고, 소련 정부는 아브하지야의 '탈 조지아 정책'에 대한 승인을 원칙적으로 거부하였으며, 이에 대한 회유책으로 대규모 경제지원과 문화 분야에서의 자율권 확대를 약속하였다. 그

2) 이 분쟁에 관해서는 박정호,「자카프카지예 지역분쟁의 정치·경제적 요인 분석-조지아와 아브하지야 분쟁을 중심으로」, 슬라브학보, 21(2), 301-323쪽, 2006와 위키피디아 러시아 사이트(https://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%EE%E9%ED%E0_%E2_%C0%E1%F5%E0%E7%E8%E8_(1992%971993; https://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%EE%EE%F0%F3%E6%B8%ED%ED%FB%E9_%EA%EE%ED%F4%EB%E8%EA%F2_%E2_%DE%E6%ED%EE%E9_%CE%F1%E5%F2%E8%E8_(2008))를 참조하여 요약, 정리하였음을 밝힌다.

러나 모스크바의 임시방편적인 유화정책은 아브하지야 측의 정치적 요구를 충족시키지 못하였을 뿐 아니라, 도리어 조지아 측의 불만까지도 가중시키는 모순적인 결과를 초래하였다. 1992년 8월 14일 발생한 조지아-아브하지야 내전은 몇 차례의 정전과 전투를 반복하면서 1993년까지 치열하게 전개되었다. 1992년 9월 러시아의 중재 아래 양측은 일단 정전에 합의를 하였으나 1993년 봄 양측의 전투는 재개되었고, 러시아와 UN의 중재로 1993년 7월 27일 정전협정이 체결되었다. 그러나 문제는 정전협정 체결 이후에도 수차례에 걸친 아브하지야 반군들의 정전협정 위반행위들이 발생함에 따라, 내전의 성격이 점차 국제적인 차원으로 비화되었다는 사실이다. 이에 따라 러시아 정부도 자국 남부벨트의 안보적 혼란상황을 타개하기 위해 양측에 대해 보다 강도 높은 설득작업과 중재노력을 기울이게 된다. 결국 1994년 4월 14일 양측대표들이 휴전협정에 조인함으로써 평화적 문제해결을 위한 돌파구를 마련하였다. 1994년 11월 아브하지야 공화국 최고회의에서 자치공화국임을 헌법상으로 천명하였으나 2000년대까지 국외에서 이 사실에 주목하지는 않았다. 2008년 8월, '5일간의 전쟁'이라고 알려진 조지아-남오세티야 분쟁이 발발한 이후, 아브하지야 및 남오세티야는 러시아에 독립을 요청하였고 이 해 8월 당시 대통령이었던 메드베데프 대통령이 두 곳의 분리 독립을 일방적으로 승인하여 세계의 많은 국가와 국제기구로부터 강한 비난을 불러일으키게 된다. 현재 아브하지야 공화국의 독립은 UN 가운데 5개국이 승인하고 있는 상태이다.

3. 살아남은 자의 슬픔. 그리고 삶은 계속된다...: 〈강 너머〉와 〈옥수수 섬〉

3-1. 21세기 오딧세이: 〈강 너머〉

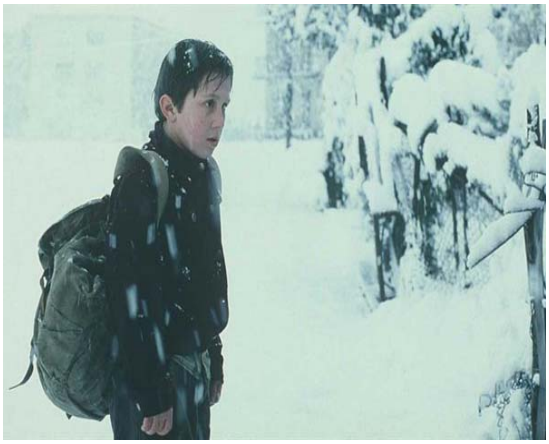
오바슈빌리 감독은 1963년 조지아 므츠헤타(Mtskheta)에서 태어났고 공과대학 출신으로, 1996년 조지아 영화학교 졸업 후 2006년 뉴욕필름아카데미와 할리우드 유니버설 스튜디오에서 수학했다. 이 시기 제작한 단편영화들은 국제영화제에서 호평을 받았고(2005년 〈눈맞춤(Eye Level)〉, 베를린 국제영화제 수상), 2009년 개봉한 첫 상업 장편영화 〈강 너머〉는 각종 국제영화제를 순회하며 화려한 수상경력을 쌓았다. 영화는 12살 소년 테도(Tedo)의 위태로운 여정을 추적하는 로드무비다. 2005년 '조지아 국립영화센터'가 주관한 영화기획 공모전('조지아' 테마)에서 수상한 작품으로 2007년에 촬영을 마쳤으며 2009년 개봉하였다.

주인공 테도는 아브하지야에 살던 조지아인이다. 1992년 조지아-아브하지야 분쟁으로 인해 트빌리시로 도망쳐 온 조지아 난민의 부박한 삶을 차분하고 세밀하게 카메라에 담아 보여주는 초반부는 영화 〈강 너머〉의 분위기를 압축적이고 함축적으로 보여주는데 성공하고 있다. 허물어진 트빌리시 시내 외곽 건물 지하 아지트에서 본드를 흡입하고 사기로 푼돈을 버는 소년들의 위태롭고 허약한 삶은 익숙하지만 그럼에도 인상적이다. 이 모든 것이 소년의 눈높이로 전달되기 때문이다. 관객은 소년이 보는 것, 그리고 말하는 것만을 들을 수 있을 뿐이다.

병으로 아브하지야를 떠나지 못한 아버지를 남겨둔 채 분쟁의 와중에 테도는 어머니와 단 둘이 도망쳐 나왔다. 테도의 어머니는 자애로운 어머니가 아니며 생활을 위해 남자에게 기댈 수밖에 없는 처지다. 그러니 테도가 가장의 역할을 할 수밖에 없는 상황이다. 학교 대신 자동차 수

리점에서 일하는 테도의 걸음걸이나 행동거지는 영락없는 성인 남자의 그것이다. 한 손으로 양복 쟈켓을 어깨에 걸쳐 잡고 한 손은 주머니에 찔러 넣은 채 포화로 황폐해진 도시를 활보하는 이 작은 소년의 무심한 걸음걸이는 그 어떤 장면보다도 절망적인 조지아의 현실(좁게는 조지아 내의 조지아 난민)을 보여주기에 눈물겹다. 자동차 수리점에서 받는 푼돈으로는 어머니의 '일'을 멈출 수가 없기에 테도는 큰돈을 벌기 위해 모험을 감행하기에 이른다. 전쟁으로 아버지가 제 집 뜰에서 무참히 살해되는 것을 목격해야만 했던 고아소년 튜팍의 사업에 동참하게 된 것이다. 값비싼 자동차의 타이어를 펑크낸 뒤 차주의 지갑을 훔치는 일이다. 첫 범행에서 받은 돈을 어머니에게 전하며 "더 이상 일하지 말라"며 화를 내는 테도. 그러나 두 번째 범행에서 경찰에게 쫓기는 신세가 되어 겨우 집으로 피신한 소년이 목격한 것은 어머니와 새 애인이 침대에 함께 누워있는 모습이었다. 절망과 엄마를 향한 증오심으로 무장한 테도는 그 길로 짐을 꾸려 아버지를 찾으러 아브하지야로 떠난다.

배낭 하나 메고 떠난 우발적인 여행이 성공적이기는 어렵다. 천신만고 끝에 고향에 다다른 테도는(90여분의 러닝타임 중 70여분의 지점) 아버지 소식을 듣게 되지만 새 어머니와 두 딸과 함께 단란한 살림을 꾸리고 사는 아버지에게 역시 그는 필요한 존재가 아니기에 소년은 아버지를 찾아가지 않는다. 포화로 황폐화된 고향에서 여전히 삶을 이어나가는 노파의 집에서 소식을 듣는 테도의 무표정한 침묵은 조지아-아브하지 전쟁이 얼마나 부조리한 것인지, 그리고 그 부조리로 인해 일어나지 않을 수 있었던, 일어나지 말아야 했던 비극을 온전히 전달하는데 성공한다.



7년이나 방치된 고향집에 들어가 소년이 찾은 것이라곤 어릴 적 가지고 놀던 망가진 오리 장난감 하나가 전부다. 그 장난감을 소중한 보물처럼 품에 넣은 채 밖으로 나온 테도 위로 하얀 눈이 내린다. 배경 음악도 없는 이 조용한 침묵의 시간에 내리는 눈은 마치 소년의 눈물 같다. 아버지의 소식에도, 무너진 집을 보고서도 눈물 한 방울 흘리지 않는 담담한 테도를 대신하여 자연이 울어주고 있는 듯한 느낌이다. 세상을 덮을 정도로 많을 소년의 눈물. 영화의 가장 애처롭고 쓸쓸한 장면이며 잊히지 않는 장면이기도 하다. 타르코프스키의 자연이 의도치 않게 작품의 주제를 전달하듯 이 장면은 매우 타르코프스키적인 분위기를 자아낸다.

그런데 이 울지 않는, 너무 일찍 철든 소년 테도가 딱 한 번 영화 속에서 운다. 영화가 끝날 때쯤인데, 고향을 뒤로 하고 다시 강을 건너 티빌리시로 돌아가는 소년은 숲속에서 야영하던 아브하지야인(아마도 민병대)에게 잡힌다. 소년은 명백한 '적' 앞에서 처음으로 아이처럼 엉엉 운다. '조지아인의 피를 마시고 머리로 축구를 하는'[3] 아브하지야인을 맞닥뜨린 소년의 공포감은

마침내 조숙한 소년의 인내심을 바닥내고 만다. 우는 소년을 달래는 대신 따뜻한 음식을 건네는 군인들은 이어서 전통음악을 연주하며 춤을 추기 시작한다. 이렇게 해서 해질녘 겨울 숲에서의 기괴한 무도회가 시작된다. 강요에 못 이겨 함께 춤을 추던 테도가 잠시 격렬한 춤사위를 멈추더니 눈을 질끈 감는다. 영화는 이 순간을 클로즈업하며 끝이 난다. 그리고 암전. 이어서 엔딩 크레딧의 제목이 올랐다가 갑자기 화면에 붉은 해가 이글거리는 사바나 초원이 등장한다. 얼룩말과 기린들이 아지랑이처럼 느릿느릿 걸어 화면을 스쳐간다. 그 후에야 나머지 엔딩 크레딧이 등장하고 영화가 종료된다. 시종 절제된 톤을 유지하던 영화의 이 마지막 댄스 장면은 상당히 이질적이며 갑작스러운 사바나로의 전환은 더 예기치 않은 것처럼 보인다.

한편, 이 아프리카의 초원은 이미 영화 초반에 예고된 것이기도 했다. 폐허 속 아지트에서 본드를 하며 튜팍은 테도에게 아프리카를 상상해보라고 주문한다. 필경 부정적인 의미로 붙여졌을 별명인, 티빌리시의 동쪽 '아프리카'라고 불리는 구역[4]에 살고 있는 소년들이 부박한 현실에서 잠시나마 벗어날 수 있는 유일한 출구인 환각(테도는 이마저도 거부한다)의 힘으로 추운 현실과 상반되는 상상의 공간 뜨거운 아프리카를 만난다. 역설적이게도 '가짜 아프리카'에서 '진짜' 아프리카를 소환해내는 순간이기도 하며, 현대판 '성냥팔이 소녀'에 가까운 장면이기도 하다. 바로 이 아프리카를 테도는 가장 절박한 삶의 순간에 떠올리는 것이다.

영화의 열린 결말은 두 가지 상반된 해석의 가능성을 갖는다. 우선, 성냥팔이 소녀 이야기의 결말과 마찬가지로 테도 역시 조만간 현실의 비극에 굴복하게 되리라는 비관적인 전언으로서의 기능이 그 첫 번째이다. 아프리카를 상상한 지 오래지 않아 경찰에 잡혀 가게 된 튜팍처럼 테도 역시 아브하지야인들에게 잡혀 앞날을 예측하기 어려운 상황에 처해있다. 이와는 반대로, 위협적인 현실에서 순수한 상상의 공간으로 넘어가는 월경의 능력이 테도로 하여금 현실을 이겨낼 수 있는 어떤 계기를 마련할 수 있다.[5] 그러나, 영화 내내 13회에 걸쳐 눈을 찡그리거나 질끈 감는 테도의 습관이 주로 제 자신이 이겨낼 수 없는 현실을 목도할 때였음을 상기해본다면 두 번째 해석은 설득력이 약해지고 만다.

눈을 질끈 감는 테도의 얼굴은 잊을 수 없는 인상을 남긴다. 그리고 카메라는 그 순간을 놓치지 않고 기록한다. 차마 보기 어려운 끔찍한 날것의 현실 앞에서 테도는 차라리 눈을 감고 만다. 전쟁의 참화와 무정하고 추악한 세상, 살인과 강간을 서슴지 않는 이해 못할 어른의 세계 앞에서 무력한 어린 소년이 할 수 있는 일은 그저 눈을 감는 일밖에 없을 터이다. 마치 타조가 위험에 처했을 때 머리를 몸속으로 구겨 넣듯이. 그 누구도 테도를 보호하지 않는다(못한다). 소년은 오로지 자신의 몸으로 모든 것을 감당할 수밖에 없다. 당연히, 주인공이 여행을 통해 성숙을 경험하는 로드무비의 익숙한 도식은 이 영화를 비껴간다. 집을 떠나온 소년이 무사히 다시 어머니 곁으로 돌아갈 수 있을 지는 미지수다. 옛 고향 가는 길에 잠시 동승했던 아브하지야인 트럭 운전사는 소년이 조지아인이라는 이유만으로 길에 버려둔 채 매정하게 떠난다. 그런 그가 테도에게 들려준 아브하지야 고아에 관한 이야기는 테도의 미래에 대한 암시처럼 들린다. 발레라라는 이름의 소년이 결국 폭탄을 맞아 죽었다는 암울한 이야기가 아브하지야어를 모르는 테도에게는 전달되지 않았지만 테도에게도 얼마든지 일어날 수 있는 가능한 버전인 것이다. 까닭에 영화의 결말부는 관객에게 영화 종료와 함께 세상의 비극을 잊게 만들고 지옥 같은 세상에서도 인간의 선의가 존재한다는 식의 편안하고 안이한 낙관보다는 불편한 비관적 여운을 남겨

3) 영화 초반, 테도보다 나이가 많은 부랑아 조지아 난민 소년이 테도를 겁주며 하는 말이다.
4) http://www.kinokultura.com/2009/26r-drugoibereg.shtml
5) 영화는 조지아 작가 누자르 샤타이제(Nudzar Shataidze)의 단편 <아프리카 여행(Trip to Africa)>을 모티브로 하여 제작되었다. 영화 속 아프리카의 상징은 단편과의 비교 속에서 보다 더 선명하게 드러날 것이다. 아쉽게도 영역 텍스트를 구할 수 없었다.

주게 된다.

눈물과 더불어 소년의 미소 역시 인상적으로 각인된다. 전쟁으로 떠맡게 된 집안의 가장 역할은 테도에게서 '아이다운' 웃음을 앗아갔다. 소년이 희미하게나마 웃을 때는 그를 '인간'으로 대접해주는 드문 순간을 만났을 때이다. 소년에게 유일하게 먼저 선의를 보인 남자를 향해 배시시 터져나온 테도의 미소는 얼마 안 있어 국경에서의 다툼으로 러시아인 병사의 총을 맞고 쓰러져 어이없이 죽고 마는 남자를 눈앞에서 지켜보면서 사그라지고 만다.

비관적인 결말을 제시하였으나 결국 영화의 결말 이후를 가늠하는 일은 순전히 독자들의 몫으로 남는다. 혈혈단신의 이 소년에게 세상은 너무 크고 잔인하다. 카메라는 종종 황량한 자연의 풍광이 90% 이상을 가득 채운 텅 빈 화면과 그것의 극히 일부분만을 차지하고 있는 소년의 모습을 포착한다. 이로써 카메라는 소년의 외로움과 세상과 대적하기에는 턱없이 모자란 아이의 무력함을 시각적으로 전달한다. 동시에 전쟁으로 그어진 인위적인 지상의 경계가 얼마나 덧없는 것인지, 단지 언어가 다르다는 이유만으로 서로 적으로 규정하는 부조리함을 드러낼뿐더러 자연 앞에서 인간은 얼마나 왜소한 존재인가도 깨닫게 한다.

영화는 그리스 감독 테오도로스 앙겔로풀로스(Theodoros Angelopoulos)의 〈안개 속의 풍경(Landscape in the Mist, 1988)〉과 겹쳐진다. 억제된 대사와 서정적인 분위기, 당대의 절망적 현실을 직시하는 차분하고 느린 카메라, 한껏 열린 결말로 관객에게 여운과 여백을 남기고 판단의 자유를 제공해준다는 점에서도 그러하며, 또한 아버지를 찾아가는 두 남매의 위태로운 여정을 보여주는 로드무비라는 점에서도 겹쳐진다. 남매는 결국 강을 넘어 국경을 통과하는 데 성공하는 것으로 끝이 난다. 그러나 어둠 속 총성을 뚫고 강을 건넌 어린 남매가 손을 꼭 잡고 안개를 헤치며 언덕 위의 외로운 한 그루 나무를 향해 걸어가는 뒷모습의 엔딩이 여리디 여린 희망의 끝자락을 암시한다면, 〈강 너머〉의 마지막 장면인 눈 감은 테도의 클로즈업된 얼굴은 그 어떤 희망의 메시지도 전달하지 않는 것처럼 보인다는 점에서 차별된다.

테도 역의 소년은 전문배우가 아니다. 캐스팅 과정에서 오랫동안 망설이던 감독이 우연히 소아 병원에서 만난 소년이 테도였다. 감독의 선택에 주변 스텝들은 모두 회의적인 반응을 보였다고 한다. 그도 그럴 것이 소년은 심한 사팔에 누가 봐도 선뜻 호감이 가지 않을 외모를 가졌다. 감독은 "통상 관객은 그들의 시선을 위무하는 주인공을 좋아하기 마련이다. 나는 그와는 반대 방향으로 가기로 결정했다. 시각적 매력을 불러일으키는 주인공이 아니라 동정과 고통스러운 감정을 동반하는 주인공을 화면에 내세우기로 결정했다"[6]고 했는데 이와 같은 결정은 지극히 옳았다. 영화는 주인공 테도가 아니었더라면 불가능하리라 여겨질 만큼 캐스팅은 성공적이다.

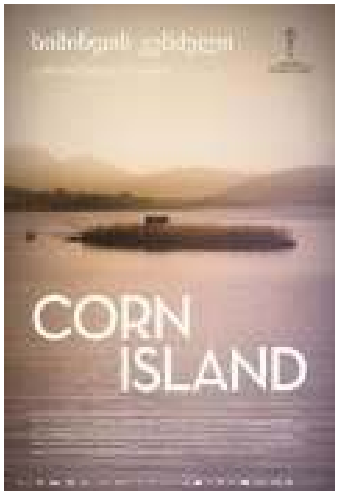
〈강 너머〉 공식 트레일러 https://www.youtube.com/watch?v=348jxROE0XE

〈강 너머〉에 대해 카자흐스탄의 유명 영화비평가 굴나라 아비케예바(Gul'nara Abikeyeva)는 "영화가 무엇인지를 느끼게 해주는(feeling of what cinema is...)"[7] 작품이라고 평한 바 있다. 과연, 감독은 영리하게도 카메라, 즉 '키노아이(kino eye)'가 해야 할 일이 무엇인지, 할 수 있는 일이 무엇인지를 잘 알고 있으며, 영화 장르의 문법이 지닌 장점을 십분 활용한다. '본다는 것'이 '말하기'를 넘어서는 압도적인 인간의 능력이라는 사실을 감독은 이미 그의 단편영화 〈눈맞춤〉에서 효과적으로 보여준 바 있다. 두 번째 장편영화인 〈옥수수 섬〉에서 그는 바로 이 카메라-기계가 할 수 있는 영화적 테크닉의 가능성을 맘껏 실험하게 된다. 〈강 너머〉도 대사가 많

6) http://gazeta.aif.ru/online/tbilisi/241/15_01
7) 공식 트레일러에서. https://www.youtube.com/watch?v=348jxROE0XE

은 편은 아니나, 이에 비하면 〈옥수수 섬〉은 대사가 거의 없는 무성 영화에 가깝다. 감독은 두 번째 장편영화에서 "영화란 비주얼한 것(cinema is the visual)"[8]이라는 자신의 신념을 최대치로 밀어붙인다. 무려 13개국이 합작[9]해 만든 작품 〈옥수수 섬〉은 영화에 "언어는 장애가 되지 않는다"[10]는 감독의 믿음을 실현하고 있다.

조지아와 아브하지야의 자연적 경계를 이루는 잉구리 강[11] 너머로 아버지를 찾으러 떠난 소년은 '그 너머'에서도 희망이라 부를 수 있는 그 무엇을 찾을 수 없었다. 조지아인으로서 아브하지야에 살았던 테도, 모국에서도 난민으로밖에 살 수 없는 소년의 이중적 정체성은 그 두 곳 모두에서 만족할만한 삶을 찾지 못한 셈이다. 〈옥수수 섬〉에 이르면 이제 조지아도, 아브하지야도 아닌 제 3의 공간을 찾아 떠난 아브하지야 난민의 삶과 만나게 된다.



3-2. 그리고 삶은 계속된다...: 〈옥수수 섬〉

영화 〈옥수수 섬〉은 "잉구리 강이 봄철에 범람할 때 코카서스 산으로부터 바위와 흙 등의 토사물이 내려와 비옥한 토질의 섬이 형성된다. 범람한 강변의 농토를 잃은 농민들은 봄부터 가을까지 섬에 들어와 옥수수를 키워 추운 겨울에 대비할 양식을 준비한다. 물론 자연이 원할 때에만...(but only natures is willing...)"이라는 지문과 함께 시작한다.

오바슈빌리의 두 번째 상업영화 구상은 이와 같은 실제 에피소드로부터 출발한다. 감독에게 이야기를 해 준 이는 전작 장편영화를 함께한 조지아 작가였고 그와 함께 감독은 공동 시나리오 작업에 착수한다. 감독에게 이야기는 성경의 한 구절처럼 다가왔고, 또한 삶의 순환을 상징하는 우화처럼 느껴졌다. 무엇보다 인간 존재에 관한 질문을 던지고, 나아가 인간과 자연의 관계를 성찰하기 위한 좋은 소재라는 확신이 들었다. 첫 지문이 나간 후 카메라는 아브하지야인 할아버지와 손녀가 봄철 범람으로 생긴 섬에 들어와 한 철 옥수수 농사를 짓는 장면을 조용히 지켜본다. 100분의 러닝타임 동안 전반부 40여 분이 섬에 오두막집을 짓고 옥수수 씨앗을 파종하는 장면으로 채워진다. 영화 후반부 역시 등장인물들이 물고기를 잡아 말리고 옥수수를 경작해 수확하는 장면 등에 상당 부분 할애된다. 태초의 인간의 원초적인 삶을 자연스럽게 떠올릴 수밖에 없다. 실제로 감독은 16살 소녀를 '이브'와 같은 존재로 그리고자 했다.[12]

표정조차 읽을 수 없을 만큼 검게 그은 할아버지의 얼굴과 다부진 체격, 주근깨 가득한 비현실적일 정도로 무표정하고 투명한 소녀의 얼굴과 깡마른 몸매는 인상적인 대조를 이룬다. 어린 소녀는 헐벗은 삶 속에서도 자연의 섭리에 따라 여자가 되고 사랑의 감정을 알게 되며,[13] 할아버지는 섬 둘레를 순찰하는 조지아 군인과 아브하지야 군인으로부터 손녀를 지키고자 분투한

8) <시네유로파>와의 인터뷰에서. http://cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=259873
9) 편집은 한국인 김선민 편집감독이 맡았으며, 그는 오바슈빌리의 첫 작품 <강 너머>부터 함께 했다.
10) http://cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=259873
11) 잉구리 강은 조지아 서쪽에 있는 섬으로, 조지아-아브하지야 분쟁(1992-1993) 시 양측 군대가 이 강에서 접전을 치렀으며, 러시아는 평화유지군을 파견했다. 강을 연결하는 것은 870m 길이의 교각 하나뿐이며 이 다리는 독일이 1944년~48년에 건설한 것이다.
12) https://www.youtube.com/watch?v=KSuCG0CsgXs
13) 이 부분도 <안개 속의 풍경>과 겹치는 부분인데, 길 위에서 자연스럽게(그렇지만 비극적으로) 소녀에서 여자가 되어가는 누나의 모습은 <옥수수 섬>의 소녀와 오버랩된다.

다.[14]

바로 이 지점에서 구약의 이야기에 현실의 정치적 상황이 자연스럽게 개입한다. 이리하여, 겉으로 평화로워 보이는 이 섬은 결국 정치적 긴장으로 가득 찬 불안한 현실이 압축된 공간이자 그것의 메타포가 된다. 소녀의 행동거지를 지켜보는 카메라의 눈은 종종 그녀를 훔쳐보는 군인들의 시선과 겹쳐진다(이때 영화는 본질적으로 관음증적인 카메라의 생리를 만족시키는 것처럼 보인다). 평화로운 섬은 그 어떤 내밀한 사적 공간도 허락하지 않는, 모든 종류의 위험에 노출된 불안한 공간으로 변한다. 이따금 강 너머에서 들려오는 총성(총 4회)과 조지아, 아브하지야, 러시아평화군의 순찰선은 영화의 불안감을 한층 강화한다. 그렇다고 해서 영화 후반부가 정치영화로서의 목소리를 본격적으로 높이는 것은 아니다. 영화는 끝까지 20여 년간 지속되어온 조지아-아브하지야 간의 정치적 비극으로부터 거리를 두고자 무던히 애를 쓴다. 이는 감독의 의도인 바, 그는 "〈옥수수 섬〉은 정치영화가 아니라며, 따라서 반(反)조지아 영화도, 반아브하지야 영화도 아니"라고 말한다.[15]

실제로 영화는 조지아에서 반(反)국가 영화라는 비난을 받아야 했다.[16] 무엇보다 조지아 난민이 아닌 아브하지야 난민을 다루었다는 점, 그리고 영화의 후반부에 유일한 갈등을 만들어내는 이가 조지아 군인이라는 점 등이 그 표면적 이유가 되었을 터이다. 그러나 국제영화제에서의 수상 등으로 영화에 대한 비난은 이내 잠잠해진 듯하다.[17] 실제로 영화의 주인공은 아브하지야인이지만 그들이 거주하는 섬은 조지아에도 아브하지야에도 속하지 않는 제3의 국가로, 영구중립지대에 가깝다. 섬에 오두막집을 지으면서 손녀는 할아버지에게 "이 섬은 어느 나라에 속한 땅인지"를 묻는다. 할아버지는 "이 섬을 만든 이의 것"이라고 대답한다. 이럴 때 섬은 마치 재난을 피해 찾은 노아의 방주처럼 보이기도 한다. 물론 그 방주는 영원히 안락을 보장하는 곳이 될 수는 없다. 이 모든 상황을 지켜보는, 결코 냉소적이지도 냉정하지도 않은 사심 없고 침착한 감독의 태도는 헝가리의 관록 있는 촬영감독 엘레머 라갈리(Elemer Ragalyi)에 의해 35mm 필름 속에서 시각적으로 전달된다.

〈옥수수 섬〉 공식 트레일러 https://www.youtube.com/watch?v=Db445-sbbZg

14) 이런 상황이 김기덕 감독의 <활>과 비교하게 만들지만 전혀 다른 맥락이기에 비교불가능하다고 여겨진다. http://snimifilm.com/category/metki/georgii-ovashvili
15) https://www.youtube.com/watch?v=KSuCG0CsgXs
16) http://abkhazeti.info/abkhazia/2014/1424559954.php
17) 아쉽게도, 이 스캔들에 대한 자세한 내막은 인터넷 등에서 도저히 찾을 수가 없었다.

2014년 제49회 카를로비바리 국제영화제에서의 최우수상 수상을 필두로, 2015년 프리부르 국제영화제 관객상 수상,[18] 제62회 산 세바스찬 국제영화제 관객상 수상 등, 국제영화제를 섭렵하며[19] 2015년 제28회 니카(Ника) 영화제 '러시아연합 및 발틱국 우수영화' 후보에 올랐고, 올봄 아카데미영화상 외국어영화상 최종후보에 오르기까지, 〈옥수수 섬〉의 행보는 꽤 화려하다. 그에 걸맞게 평가도 호의적이며 전작에 비해 더 많은 관심을 받은 것으로 보여진다. "작은 보석과도 같은 작품,"[20] "고된 노동의 영웅에 대한 증언(A testament to the heroism of hard work); 힘찬 우화(powerful parable),"[21] "현대적 삶에 대한 성경적 메타포,"[22] "순환하는 삶에 관한 시적 동화(poetic tale on the cycle of life),"[23]"보지 않았다면 꼭 봐야할 영화,"[24] "예술영화 팬이라면 꼭 봐야할 영화" 등.

그리고 예술영화임을 확인하듯 각종 비평에서 〈옥수수 섬〉과 함께 거론되는 감독 및 영화 의 목록을 나열해보면 다음과 같다. 김기덕 감독의 〈활〉과 〈봄, 여름, 가을, 겨울 그리고 봄〉과 자주 비교되며,[25] 아예 "조지아의 김기덕"이라고 불리기도 한다.[26] 억제된 대사와 제한된 공간, 사계의 변화를 화면에 담고 있다는 점이 가장 눈에 띄는 공통점일 터인데, 그렇다고 해서 감독의 주제의식이나 내러티브를 공유하지는 않는다. 유사한 평가가 심도 깊은 학술 비평지면에서 이루어진 것은 아니나, 이런 태도가 '제3세계 영화'라는 카테고리로 한데 묶어 비주류국가들(?)의 작품을 편리하게 재단하는 유럽인들의 시각을 보여주는 것 같아 씁쓸한 기분을 지우기 어려운 것도 사실이다. 카를로바리 국제영화제가 발굴한 재능 있는 감독 가운데 하나가 김기덕 감독이며, 같은 맥락에서 한국 감독과 조지아 감독을 연결하려고 한 시도로 간주하는 편이 나을 것이다.

이밖에도 〈옥수수 섬〉이 무성영화적이라는 점에서 프랑스 영화의 거장 장 르누와르((Jean Renoir)의 〈위대한 환상(La Grande Illusion)〉이나 덴마크 감독 칼 드라이어(Carl Th. Dreyer)의 무성영화 전통과 연관지으려는 시도가 보이며, 그 전통을 극대화하여 시간의 흐름을 영화적으로 재현한 헝가리 감독 벨라 타르(Béla Tarr)와도 같이 언급된다. 자연과 인간의 관계 및 인간의 노동을 탐구한다는 점에서는 구로사와 아키라(Kurosawa Akira) 감독의 〈데르수 우잘라(Dersu Uzala)〉, 카네토 신도(Kaneto Shindo) 감독의 〈벌거벗은 섬(The Naked Island)〉과도 연관된다. 물론 이들 영화와의 연관성은 그저 언급하고 지나갈 뿐 자세한 분석은 찾을 수 없었으나, 현재 오바슈빌리 감독의 영화가 어떤 식으로 수용되고 있는가에 대한 참조가 되므로 주시해볼만한 지적이다. 향후 감독의 행보가 진정한 작가주의 영화 세계를 열어 보일 것인지, 아니면 영리한 감독의 계산된 성공일지는 좀 더 신중하게 지켜봐야 할 필요가 있다.

〈옥수수 섬〉은 조지아를 포함, 총 5개국(카자흐스탄, 체코, 독일, 프랑스)의 다국적 제작자들의 합작영화로, 영화제작에는 13개국에서 온 스텝들이 참여했다. 제작비 마련 및 촬영장소 물색, 캐스팅 등의 어려움으로 이 단순하고 단출한 슈젯의 영화는 총 4년간의 제작 기간, 일 년여

---

18) 이 상을 받은 뒤 오바슈빌리 감독은 "이것이 서른 번째 상이다." 라는 말을 자신의 페이스북에 남겼다. http://sputnik-georgia.ru/culture/20150331/217490973.html

19) 이밖에도 2014년 브라티슬라바 국제영화제 초청, 2014년 제19회 부산 국제영화제 초청, 2014년 제27회 동경 국제영화제 초청, 2015년 제 12회 국제사랑영화제 초청 등.

20) http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=259826

21) http://variety.com/2014/film/festivals/karlovy-vary-film-review-corn-island-1201261126/#

22) http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/corn-island/5074114.article

23) http://www.screendaily.com/festivals/corn-island-wins-at-athens-panorama/5079061.article

24) http://www.thecinemaholic.com/movie-that-you-havent-seen-but-should-corn-island-2014/

25) http://eefb.org/archive/september-2014/corn-island/

26) http://snimifilm.com/category/metki/georgii-ovashvili

의 촬영 기간을 필요로 했다. 촬영에 적합한 섬을 2년간 물색한 끝에 조지아의 인공호수에 한 달에 걸쳐 인공 섬을 조성하기로 결정하였고(정확히는 두 개의 섬, 홍수 전의 섬과 홍수 후의 섬을 제작했다), 4단계의 각기 다른 옥수수 생장 과정을 화면에 담기 위해 강둑에 심어 키운 옥수수를 인공 섬으로 가져와 일일이 이식해야만 했다. 5,000여 명의 여배우 오디션을 치른 후, 우연히 인터넷에서 기적처럼 발견한 오세티야 소녀(Mariam Buturishvili)의 사진을 보고서야 주연배우를 결정할 수 있었다. 남주인공에는 별로 유명하지 않은 터키 배우(Ilyas Salman)를 캐스팅했다. 이들 배우는 자연이 그 자리에 언제부터인가 그 모습으로 존재하고 있듯[自然], 그 존재감만으로도 영화를 채우고도 남는다. 자연과 인간이 모두 영화의 동일한 오브제인 것이다. 따라서 배우의 연기력은 중요하지 않다.

한 마디로, 모든 상황－언어까지도－을 극한의 세심함으로 계산하고 통제한 끝에 감독은 가장 인공적이고 인위적인 환경에서 가장 자연스럽고 원초적인 인간의 삶을 성공적으로 끌어내었다. 이때 인간의 언어를 대신하는 것은 자연의 소리와 사물들이다. 섬의 전경을 풀샷으로 잡아내는 화면, 인물의 상반신보다는 하반신, 특히 발 부분에 집중하는 낮은 카메라 앵글, 강에서 잡아올린 팔딱이는 물고기, 소녀의 분신으로 상징되는 헝겊인형 등. 영화는 강물의 찰랑거리는 소리, 배 젓는 소리, 짚의 사각임, 새소리, 바람소리, 빗소리, 어둠 속의 발자국 소리, 장화 속에서 물이 질컥거리는 소리, 나무 베는 소리 등의 자연음을 끊임없이 들려준다. 인간의 소리-말을 압도하는 이 자연의 소리는 영화의 주제적 차원-인간의 삶과 자연의 삶의 긴밀한 연관성-을 부각시키는 중요한 요소이다.

이 모든 영화제작의 난관과 복잡한 사태에도 불구하고 영화가 제기하는 물음은 극히 단순하다. 관객이라면 누구나 땅 위에 인위적으로 선을 그어 경계를 나누고 그 소유를 주장하는 인간사가 얼마나 허망한 것인가를 자연스럽게 느낄 수밖에 없다. 한편, 유사한 사유는 감독의 이전 영화 〈강 너머〉에서도 발견된다. 제목이 상징하듯 조지아와 아브하지야는 잉구리 강으로 자연적 경계를 이룬다. 그러나 강 너머의 풍경은 강 이편과 다르지 않다. 단지 다른 것은 다른 언어를 쓰는 인간의 머릿속일 뿐이다. 이처럼 무심한 자연을 배경으로 할 때 인위적 경계인 국경을 넘는 순간이 훨씬 더 첨예하게 부각될 수 있다. 결국 감독은, '경계 이월'이라는 유구한 내러티브를 사용하여 누구의 소유도 아닌 땅을 차지하기 위해 총을 쏘고 전쟁을 벌이는 일이 얼마나 부조리한 지를 미니멀한 시각적 영상으로 전달하는데 성공한다. 그는 한 인터뷰에서 〈옥수수 섬〉은 "자연과 인간의 관계, 인간 존재 일반에 관한 영화로, 왜 우리는 여기에 왔는가?(why we are here?)를 고민하는 것이며, 내게는 매일 일어나는 생활의 문제보다 인간과 자연의 관계가 더 중요하다"고 지적하면서 "주제를 묘사하기 보다는 물음표를 제기하는 작업이 내 영화의 본질"[27]이라고 밝힌 바 있다.

이와 같은 영화의 주제의식은 언급한 감독의 변(辯) 없이도 관객에게 충분히 전달된다. 영화의 결말 역시 한껏 열려 있다. 부상을 입은 젊은 조지아 군인을 치료하는 동안 섬에 일었던 잠시간의 정치적, 성적(性的) 긴장[28]은 해소되고 드디어 옥수수를 수확할 때가 되었다. 그러나 때마침 찾아온 태풍은 일 년간의 고된 노동을 무위로 만들고 할아버지의 목숨마저 앗아간다. 옥수수가 가득 실린 위태로운 조각배에 탄 채 폭우 속에서 홀로 강물 위를 떠내려가는 소녀의 앞날 역시 불확실하다. 소녀의 생사여부는 독자의 결단에 달려있다. 태풍이 지난 뒤, 그 무심한 자연의 자태만이 영화의 마지막 장면에 등장하는 때문이다. 폭우로 인해 1/3도 채 남지 않은 섬을

27) https://www.youtube.com/watch?v=KSuCG0CsgXs

28) 소녀는 젊은 남자를 유혹하는 루살까와도 같다. 그러나 이때 소녀의 유혹은 결코 계획되거나 의도된 것이 아니며, 자연의 변화만큼이나 자연스러운 행동으로 그려진다.

찾은 또 다른 농부의 모습과 무심히 빛나는 태양빛, 신선한 바람은 대자연(стихия)의 변덕 앞에 무기력한 인간의 비유이자, 그럼에도 삶은 계속된다는 케케묵은 진리를 선명하게 발설한다. 이런 맥락에서 영화는 충분히 현대의 '우화'에 값한다고 할 수 있다. 이 글의 제목인 '끝나지 않은 전쟁'은 그렇기 때문에 조지아와 아브하지야 간의 전쟁이면서 동시에 인간과 자연의 투쟁을 가리키는 이중적인 표현인 것이다.

영화의 주인공 할아버지가 처음 섬에 들어와 흙 속에서 담배파이프를 찾았다면, 새로운 농부는 소녀의 인형을 찾는다. 섬-땅의 영원한 주인은 그 누구도 될 수 없음을 암시하는 것일 터이다. 더불어 인형은 소녀의 운명에 대한 암시로도 기능한다.[29] 이런 맥락에서 영화의 초반부에 배를 저어 섬에 닿은 노인이 제일 먼저 나뭇가지를 땅에 꽂고 흰 깃발을 묶는 장면은 상징적이다. 마치 신대륙에 도착한 듯 제 영역임을 표시하는 이 장면은 땅을 소유하고자 하는 인간의 행동이 본능적인 것임을, 그리고 동시에 이와 같은 인간의 본능이란 것이 대자연 앞에서는 얼마나 보잘것없고 허망한 지를 영화의 엔딩은 전달한다.

그렇다고 해서 영화가 대자연 앞에서의 인간존재의 나약함만을 보여주려고 하는 것은 아니다. 만고풍상을 겪은 농부의 집짓기와 옥수수 농사는 마치 「노인과 바다」의 노인처럼, 유한한 인간존재가 무한한 대자연에 맞서 용감한 투쟁을 벌이는 '인간적' 몸부림에 다름 아니다. 마치 시지포스가 돌을 굴리는 것처럼 패배할 줄 알면서도 자연에 맞서는 일 역시 인간의 생존 본능이자 숙명이라고 말하는 것만 같다. 더불어 영구적인 평화가 존재하는 제 3의 공간은 현실에서는 결코 찾을 수 없는 유토피아라는 사실도 영화는 잊지 않고 덧붙인다.

한편, 영화가 이상과 같이 인간 삶의 추상적 진리만을 다루고 있는 것은 아니다. 영화는 구체적 현실을 과장 없이 보여주며 완벽한 미장센을 통해 고도의 디테일을 추구한다. 따라서 영화의 주제의식은 추상적 진리로부터 시작해 이를 시각적으로 구체화한 결과라기보다는 소소한 삶의 생생한 디테일을 통과한 뒤에야 얻을 수 있는 추상화된 결론에 가깝다. 다음과 같은 감독의 진술은 이와 같은 생각을 뒷받침해준다는 점에서 중요하다.

삶이란 예측 불가능한 것이다. 내 영화에 전쟁의 열기와 애국심을 담겠다는 생각은 해본 적도 없다. 아브하지야는 많은 이들에게 가까운 주제다. 아브햐지야를 잃을 것은 신체기관을 절단한 것과 유사하다. 내 어린 시절의 수많은 추억이 아브하지야와 연관되어 있다. 수만 명의 목숨을 앗아가고 삶을 파괴한 그 민족적 비극은 저절로 내 영화의 마르지 않는 소재가 되었다. 이것이 내 영화의 소재가 되어 관객들과 이에 관해 이야기를 나누리라곤 생각지도 않았다.

Жизнь — непредсказуемая штука. Мне бы и не пригрезилась военная патетика и патриотизм в творчестве. Абхазия — тема близкая для многих. Ее потеря подобна ампутации какого-то органа. Слишком много детских впечатлений у меня связано с той стороной. И потом эта национальная трагедия, отнявшая жизни и покалечившая судьбы миллионов, является сама по себе неисчерпаемой тематикой. Не думал, что и для меня она станет темой, о которой я буду говорить со зрителем.[30]

이 '삶의 예측불가능성'이야말로 어찌 보면 오바슈빌리 감독의 영화, 나아가 그의 세계관을 관통하는 대주제일지도 모르겠다. 그리고 이 예측불가능한 삶이야말로 삶의 아이러니를 재현할

29) 이 장면은 소녀의 죽음을 암시하기도, 동시에 생존을 암시하기도 한다. 결정은 관객의 몫이다.
30) http://abkhazeti.info/abkhazia/2014/1411685396.php

수 있는 최적의 소재이기도 하다. 감독은 〈옥수수 섬〉에 대한 한 인터뷰에서 인간사의 아이러니를 충분히 보여주지 못한 점이 아쉽다며 앞으로 영화에서 더 많은 삶의 아이러니를 보여주고 싶다고 피력한 바 있다.[31] 인간 삶과 예술의 영원한 소재이자 주제인 아이러니에 느리지만 진득하게 천착하는 이 흥미로운 조지아 감독의 다음 영화를 기대하게 만드는 진술이다.

4. 나오며

이상에서 살펴본 오바슈빌리 감독의 영화 두 편은 서로 다른 개성을 지녔지만 그럼에도 조지아-아브하지야 분쟁이라는 역사적 배경을 공유하며, 전쟁으로 파괴된 삶을 가감 없이 보여주면서 동시에 그럼에도 계속되는 삶을 차분하게 응시한다는 점에서 유사하다. 형식면에서는, 무엇보다도 예상치 못한 결말을 제시하며 영화의 결말을 관객 앞에 완전히 열어놓고 있다는 점이 눈에 띄며, 치밀한 미장센과 디테일에 치중하고 오브제에 대한 애착(테도의 오리 장난감은 소녀의 봉제인형으로 이어진다)을 보여준다는 점에서 유사하다.

감독은 현재 사망 원인이 명확히 밝혀지지 않은 조지아의 첫 민선 대통령 감사후르디야에 관한 새 영화를 기획중이라고 전해진다. 이전 두 작품과는 달리 정치 문제가 훨씬 강도 높게 제기될 수밖에 없는 소재이다. 비극적 정치 현실 앞에 눈감지 않고 절망적인 전후(戰後)의 현실을 미화하지도 않았던 감독의 카메라가 조지아-아브하지야 분쟁의 최전선에 서서 파란만장한 삶을 산 정치인 감사후르디야의 생애를 어떤 식으로 다룰지 궁금하다. 어린아이 혹은 노인의 시선으로 바라본 세상과 프로 정치인의 시선으로 바라보는 세상은 결코 같을 수 없기 때문에 감독은 필연적으로 자신의 정치적 입장을 보다 명확하게 밝힐 수밖에 없는 상황에 처할 지도 모른다. 외부의 시선으로 볼 때, 지난 세기 조지아-아브하지야 분쟁에서 조지아가 패배하였음에도 불구하고 아브하지야가 소수자의 입장에 서 있다는 사실을 조지아인으로서 감독이 어떻게 다룰지도 궁금하다. 요컨대 감족이 분명히 존재하는 '민족주의'를 어떤 방식으로 영화화할 것인지가 궁금한 것이다.

〈강 너머〉와 〈옥수수 섬〉이 정치적인 문제를 정면으로 다루지 않고 에둘러 가는 감독의 노회한 정신의 발로가 아니라고 믿기에 두 편의 전작에서 보여준 감독의 진심이 어떻게 세 번째 영화로 이어질지 지켜봐야 할 것이다.

31) 2014년 아부다비 국제영화제의 인터뷰에서. https://www.youtube.com/watch?v=JNP2_U8aNOI

참고문헌

고재남.『구소련 민족분쟁의 해부』. 마산: 경남대학교 출판부, 1996.

박정호,「자카프카지예 지역분쟁의 정치·경제적 요인 분석-조지아와 아브하지야 분쟁을 중심으로」, 슬라브학보, 21(2), 301-323쪽, 2006.

https://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%EE%E9%ED%E0_%E2_%C0%E1%F5%E0%E7%E8%E8_(1992%971993

https://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%EE%EE%F0%F3%E6%B8%ED%ED%FB%E9_%EA%EE%ED%F4%EB%E8%EA%F2_%E2_%DE%E6%ED%EE%E9_%CE%F1%E5%F2%E8%E8_(2008)

http://www.apsny.ge/2015/pol/1421727459.php

http://gazeta.aif.ru/online/tbilisi/241/15_01

https://www.youtube.com/watch?v=348jxROE0XE

http://cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=259873

https://www.youtube.com/watch?v=KSuCG0CsgXs

http://abkhazeti.info/abkhazia/2014/1424559954.php

http://sputnik-georgia.ru/culture/20150331/217490973.html

http://variety.com/2014/film/festivals/karlovy-vary-film-review-corn-island-1201261126/#

http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/corn-island/5074114.article

http://www.screendaily.com/festivals/corn-island-wins-at-athens-panorama/5079061.article

http://www.thecinemaholic.com/movie-that-you-havent-seen-but-should-corn-island-2014/

http://abkhazeti.info/abkhazia/2014/1411685396.php

http://eefb.org/archive/september-2014/corn-island/

http://snimifilm.com/category/metki/georgii-ovashvili

http://abkhazeti.info/abkhazia/2014/1424559954.php

http://www.apsny.ge/2015/pol/1421727459.php

http://abkhazeti.info/abkhazia/2014/1424559954.php

http://apsny.ge/society/1421432574.php

부유하는 시선들 :
A. 소쿠로프의 영화 <알렉산드라>에 나타난 카프카스 이미지

.

김성일(청주대)

I

알렉산더 소쿠로프의 영화 ≪알렉산드라≫는 제2차 체첸 전쟁(1999-2000)이후 시작된 러시아 군의 체첸 지역 점령 기간 중 도시 위에 퍼부어지는 공습의 암울한 결과로 완전히 파괴된 체첸을 시공간적 배경으로 전개된다. 하지만 ≪알렉산드라≫에서 소쿠로프는 여성과 아이들이 주로 거주하는 가정의 영역에만 초점을 맞추면서 체첸의 저항이라는 요소는 배제하고 있다. 소쿠로프의 영화에 등장하는 사람들은 모두 시민들로서 최근 전쟁의 피해자들이자 현재도 진행중인 러시아의 점령으로 인한 피해자들이다. 체첸의 비전투 세력을 러시아가 행하는 폭력에 고통 받는 평화로운 사람들로 묘사함으로써 소쿠로프는 체첸사람들을 인간적으로 조명하고 19세기의 카프카스에 대한 전통적 문학적 묘사에 새로운 관점을 제시하는 데 있어 성공을 거두고 있다.

소쿠로프는 체첸의 가난과 대량 파괴의 현실, 그리고 러시아 군의 주둔으로 인해 체첸의 젊은이들이 겪을 수밖에 없는 곤경을 보여준다. 체첸인들이 러시아가 행하는 폭력 아래서 죄 없는 피해자가 되는 것을 보여줌으로써 소쿠로프는 러시아의 부정적인 캐릭터가 그림자의 형태로 카프카스 사람들 위로 투사되는 것을 뒤집는 작업을 계속 진행한다. 영화에서 감독은 평균적인 러시아인의 사고방식 속에 깊숙이 자리 잡고 있는 카프카스인의 이미지를 만들어내기 위해서 러시아 문학의 힘을 규명하는 동시에 러시아 문학이 빚어낸 카프카스의 이미지와 실재가 갈등을 일으키면 무슨 일이 벌어지는지를 보여준다.

알렉산드라가 체첸과 카프카스에 대한 자신의 오해를 받아들이려 애쓰는 것을 통해서 소쿠로프는 19세기 러시아 문학의 전통적인 묘사를 부정할 뿐만 아니라, 문학적 창작과, 그 문학적 창작이 근거하고 있는 현실과의 만남의 의인화를 모색한다. 알렉산드라는 문학이든 혹 다른 것이든 제삼자의 묘사에 근거해 대략적으로 카프카스를 이해하고 있는 수많은 평균적인 러시아인을 대신한다. 자신이 카프카스에서 직접 얻은 경험들을 가지고 이곳에 관한 스스로의 선입관들을 바로잡으려고 하는 그녀의 싸움은 러시아가 그 지역과 그 지역의 주민들에 대해 새로운 이해를 갖춰야 할 필요성을 상징한다.

이 영화에는 대단한 사건이나 액션이 없다. 알렉산드라가 카프카스에 도착하여 군 기지를 구경하고 체첸 마을을 방문한 후 다시 집으로 돌아가는 것이 슈제트의 주된 내용이다. 주요한 사건이 일어나는 것도 아니고 눈을 떼지 못하게 하는 특별한 플롯도 없다. 그럼에도 불구하고 소쿠로프는 영화에 속속들이 스며들어 있는 고도의 긴장감을 빚어내고 이어나가고 있는데 이 긴장감은 러시아와 체첸 사이에 끈질기게 이어지며 언제라도 폭력으로 분출될 수 있는 근본적인 긴장을 나타낸다. 영화 중 가장 강렬한 장면들 대부분이 그 지역의 풍경을 크게 담은 와이드 샷들이다. 군 헬기 한 대가 외따로 날아가는 먼지 자욱하고 황량한 풍경, 수풀이 무성하게 자란 들판에 녹슨 장비 조각이 버려져 있는 광경, 멀리 떨어진 언덕이 불타며 연기를 내뿜는 야경, 입을 벌린 구멍들과 온통 흩뿌려진 돌무더기가 끊임없이 이어지는 전쟁의 폭격을 증언하는, 절반은 폐허가 되어버린 마을의 광경, 말리카의 아파트 건물의 안뜰이었던 곳에서 어린 소녀가 쓸모없는 텅 빈 욕조 주변에서 놀고 있는 모습 등. 비슷한 영화들이 담고 있는 전통적인 액션이 상당히 결여되어 있는 이 "전쟁 영화"는 – 폭력 장면이 화면에 등장하지 않는다 – 대신 잔인하고 질질 끌며 이어지는 전쟁의 결과물들이 가득하다. 폭력적인 갈등의 결과물들을 조용하고 평화롭게 자주 제시하는 것은 효과적인 동시에 충격적이다.

이 영화의 주된 액션은 알렉산드라의 내면 속 정신과 감정이라는 수준에서 벌어진다. 감독은 알렉산드라는 함께 살아가기 힘들었던 한 잔인한 남자와의 불행한 결혼생활 뒤에 삶을 재발견하고자 하는 한 여자의 노력을 담은 이야기의 배경으로 전쟁이 할퀴고 간 이 지역을 이용한다. 영화의 상당 부분이 노령의 나이에 제한된 시간 속에서 마침내 마음대로 할 수 있게 된 상황에서 자유로운 삶을 살고자하는 자신의 내적 열망을 조화시키려는 알렉산드라의 모색을 다루고 있다. 카프카스로의 그녀의 여행은 손자를 찾아 만나기 위한 것이라기보다는 자아 찾기의 여정에 보다 더 가깝다. 이점에서 이 영화는 무엇보다도 마지막으로 사랑과 평화를 찾고자 어떤 한 장소를 갈망하는 외롭고 지친 영혼의 향수에 관한 이야기라고 할 수 있다.

본고에서는 카프카스에서 전형적으로 나타나는 러시아의 이미지를 소쿠로프의 영화 〈알렉산드라〉의 여주인공 알렉산드라의 시선을 통해 살펴보고자 한다.

II

이 영화는 명확히 관련된, 동시대를 배경으로 전쟁과 지정학의 복잡한 울림으로 반향된다. 진짜 러시아 할머니와의 고무된 만남을 갈망하는 러시아 군인들은 이 나이든 침입자를 엿보거나 엿듣고자 한다. 이 많은 경우들로 인해 우리는 영화 속에서 시선의 통치에 관심을 기울이게 된다. 이 영화의 분위기는 약간 냉랭하고 소원한 특징을 보여준다. 알렉산드라는 그로테스크한 독재자가 아니며 그녀의 카리스마는 보여지는 것만큼만 보인다. 그 결과 인간의 평등과 모든 부분들에 시선의 공평한 배분이라는 진정한 상호작용의 메시지가 이 작품에 내재되어 있는 것 같다. 주인공과 분신에 주로 초점을 맞추면서 감독은 알렉산드라에게 전설적이며 신화적인 광택을 부여한다: 강하고, 여전히 매혹적인 여성 그리고 보호본능의 할머니, 나이 들어 죽을 때가 가까워졌지만, 불멸인, 소쿠로프의 '영원한 사람' 중 한 인물. 이것은 또한 소쿠로프의 다큐멘터리와 픽션적 실제의 혼합을 말해준다: 그녀의 소박한 의상과 잿빛 머리에도 불구하고 알렉산드라는 당당하고 위엄이 있으며, 카리스마 넘치는 황후로 나타난다. 러시아의 탄력성, 위엄과 힘의 전통적으로 여성적 미의 모범인 이 인물은 카메라의 움직임과 그녀의 뒤에서 부는 바람에 의해 크게 돋보여진다. 실제 삶에서 이전의 프리마돈나이자 무명의 허구적인 할머니라는 이중적 본성의

비슈넵스카야 알렉산드라는 많은 점에서 부르주아 의식에 대한 롤랑 바르트의 신화와 그것의 함의를 형상화한다: 그녀는 실제적으로 외연화하기보다는 내포화하며 그 자체로 그녀는 실제, 완전히 믿을 수 있는 인물로 간주되지는 않는다. 그녀는 불확실하고 뒤섞인 혈통의 원형이며 러시아와 해외 양쪽에서 그녀의 제작자와 많은 관찰자들이 가슴 속에 품는 환상이다. 그러나 동시에 '동화'의 관점으로부터 보여지고 엄격하지만 사랑스러운 접촉으로 그녀는 성모 마리아의 세속적 대용으로 간주될 수 있다. 즉, 동시대 러시아가 요구하는, 하지만 그것을 위한 진짜 여지는 없는, 정교의 강력한 역할에 주어진 어떤 것이며 과거의 실패한 세속화된 모델에 대한 불신이자 푸틴의 '민주정치', 그리고 보다 자유로운 모델에 대한 숨막힐듯한 통제에 의해 제기된 실패한 대안인 것이다. 따라서 원형적 환영의 순간적인 응시를 초월하여 알렉산드라는 좋은 대중적 지혜의 유포자가 되며 따라서 이 영화는 원형에서 상투적 유형으로 이동하게 된다.

감독은 일련의 움직이는 등장인물을 묘사한다. 다양한 유형의 군인들, 젊은 신병과 용병으로부터 강하고 당당하며 턱이 네모진 장교에 이르기까지, 모두들 자신들과 다른 나이든 방문자의 위엄에 매혹되고 설득된다. 나이든 방문자에 흥미를 느끼는 군인들은 군대 의례의 엄격함을 버리면서, 존경할만한 할머니이자 러시아 여성인 – 이러한 신병들에게 매우 드문 – 이 인물의 관심을 끌 기회를 잡고자 갑작스럽게 등장한다. 그들은 알렉산드라를 위한 저녁 준비를 하면서 자신들이 상연하는 이국적이고 조화되지 않는 공연을 통해 그녀의 시각적인 즐거움과 매혹을 끌어낸다. 이들은 또한 그녀에게 장난어린 농담을 하거나 담배나 먹을 것을 요청하기도 한다.

소쿠로프는 영화 속에서 강조된 민족 분할 속에서 러시아와 러시아의 그림자가 분리되어 있는 것을 표현한다. 체첸과 체첸 사람들은 다른 공간을 점하고 있으며, 그 지역이 자치지역이 아니라는 러시아의 주장에도 불굴하고 그들은 러시아로부터 분리되어 있다. 소쿠로프의 영화는 "우리" 대 "그들"이라는 이 분리에 의거하고 있는데 이 분리는 영화의 첫 장면에서부터 명백한 현실로 제시된다. 이것은 체첸인들에 호의적인 초상을 그려내기 위해서이고 또한 카프카스인들에 대한 고정관념을 설정하기 위해서이기도 하다. 그러고 나서 그는 주로 알렉산드라가 이런 민족적 분리를 가로지르는 것을 통해 이 고정관념에 맞서기 위해 나선다. 그녀가 체첸 영역 속으로 들어가 그림자를 직면하자 그 경계선은 갑자기 흐릿해지고 러시아의 투사는 약해진다. 영화가 끝날 무렵 누가 "우리"에 속하는지, 누가 "그들"에 속하는지가 재검토되고, 알렉산드라가 자신을 방문하도록 말리카를 초대하는 것으로 표현되었듯이, 러시아는 자신의 그림자를 인정했고 그것을 받아들이는 쪽으로 나아간다.

한 인터뷰에서 소쿠로프는 전쟁에 대한 자신의 견해와 아주 대략적으로 연관된 측면에서만 자기 영화의 의도를 다음과 같이 정리했다. "나는 사람들이 살아가는 환경들, 지역의 체첸인들과 그곳에서 근무하는 러시아인들을 우리가 진실하게 전할 수 있게 되기를 희망했다. 나의 가장 큰 관심은 진심어린 상호 이해를 위한 분위기로 나아가는 것이었다."

체첸의 한 젊은이는 가방을 든 할머니가 마치 길을 잃은 것처럼 주변을 두리번거리는 것을 보자 혹시 도움이 필요한지를 묻는다. 이 오프닝 장면에서 소쿠로프는 자신의 영화가 카프카스인들을 어떻게 다루고 묘사할 것인지를 함축적으로 보여주었다. 이 체첸 젊은이는 비록 의심과 적대심에 직면하지만 이타주의와 노인에 대한 존경심에 마음이 움직였다. 알렉산드라는 도움을 제안한 체첸 젊은이에게 고마워하는 것이 아니라 즉각적으로 그를 불신하는데 러시아인들은 강압적으로 그에게 무언가를 묻기 시작하고 이는 그 체첸 젊은이가 방어적인 태도를 취하게끔 만든다. 이 젊은이는 러시아인들의 편견의 정직한 희생물이 되며, 러시아 군인들에 의해 정보원이나 마약의 잠재적인 원천으로 간주된다. 소쿠로프는 친절하고 도와주길 좋아하는 체첸인들의 모

습을 보여주면서 그들을 호의적으로 묘사하는 반면에, 러시아 군인들이 이런 면모를 가지고 있지 않다는 것과 그들이 체첸 시민들을 불신에 차서 공격적으로 대하는 것을 민감하게 보여준다.

확실히 러시아 군인-천사들이 이상한 나라에 던져졌다. 그들은 폭력과 폭력적인 죽음으로 가득 찬 이 나라를 완전히 이해하지 못한다. 이해하고 발견하기 위해 끊임없이 탐색하는, 모든 것을 알지만 호기심 많은 알렉산드라는 젊은 신병들을 위해 필요한 물건을 구매한다는 구실로 바깥 세계로까지 자신을 확장시킨다. 그러나 사실은 침입자와 지역주민들 간의 대화를 나누려는 것이 그 목적이었다.

이 시장에서 체첸 여성들은 다채로운 모습을 보여준다. 그들 중 상당수가 알렉산드라처럼 밝은 피부색과 톤을 지녔고 똑 같은 스타일의 옷, 꽃무늬가 들어간 치마와 스웨터를 입었고 수건을 썼다. 그리고 같은 말을 사용했다. 만약 이 장면만 진행시키도록 했다면 누가 체첸 사람이고 누가 러시아인인지 구별하기 어려웠을 것이다. 소쿠로프는 알렉산드라가 시장에서 만나는 말리카 사이에 싹트는 우정을 통해서 러시아인과 체첸인 사이의 유사점을 계속해서 강조한다. 이 두 여자는 러시아어를 말할 뿐만 아니라 둘 다 공통의 언어를 재빨리 찾아낸다. 알렉산드라의 손자가 러시아 군 장교라는 사실에도 불구하고 말이다. 소쿠로프가 러시아와 체첸이 인간성을 공유하고 고유한 유사성을 지니고 있음을 묘사하는 데에 기초를 제공해주는 것이 바로 이런 외적인 유사성이다. 나아가 일반적으로 카프카스인들이 몹시 흉포하고 폭력적인 본성을 지녔다는 속설에 대조되게 체첸 도시로의 알렉산드라의 여행은 러시아의 어느 곳에서도 눈에 띄지 않을 평화로운 주민들만을 보여준다.

이 두 민족 사이의 외면적인 유사성을 부각시키면서 소쿠로프는 알렉산드라를 친절하게 대하는 모습에서 나타난 말리카의 인간성을 강조하면서 그들이 공유한 내면의 성품을 보여준다.
알렉산드라는 자신의 삶의 의미를 두고 싸움을 벌이는 동시에 모욕을 가하는 남편과 헛되이 보낸 세월을 후회하며, 이제 노년의 나이에 자신이 원하는 삶을 살아갈 능력이 없는 것을 슬퍼한다. 소쿠로프는 말리카의 친절함과 진정한 인간성을 보여주기 위해 이 장면을 사용할 뿐만 아니라 나아가 이 두 여성의 공통성을 시사한다. 감독의 이러한 묘사는 체첸 사람이 깊은 감정을 느끼고 이해할 줄 아는 이상이라는 것을 보여줌으로서 19세기 문학에서 체첸인들이 일반적으로 광포하고 후진적이라고 해온 것과는 모순됨을 제시하는 것에 다름 아니다. 소쿠로프는 이런 방식으로 말리카의 친절함과 지혜로움, 열린 마음을, 특히 알렉산드라와 비교해서, 계속해서 강조한다. 그러나 그들이 서로서로 친구가 되지만, 나이 많은 두 여자는 자신들의 유사한 어려운 삶에도 불구하고 그들이 가족에 대한 접근과 여행에 대한 의지에 있어 다르다는 것을 발견한다. 말리카는 러시아인의 영혼의 실존적 방랑벽을 갖고 있지 않다. 아마도 말리카는 '그녀 자신'의 가족들이 결코 그녀의 기대를 저버리지 않을 것임을 알았기 때문일 것이다.

소쿠로프는 자신의 영화에서 체첸군을 배제했다. 대신에 체첸의 주민들과 그들이 겪는 고통에만 초점을 맞추고 있다. 그는 전쟁의 비극적인 충격이 체첸 사람들의 도시와 가정, 그들의 개인적 삶과 성격에 미치는 영향을 보여준다. 작가와 감독이 카프카스에 접근하는 데에 물리적 공간과 배경의 묘사는 언제나 중요한 역할을 했다. 19세기 많은 러시아 작가들은 카프카스를 상대적으로 발전된 서구에 영원히 뒤처진, 고대에 머물고 있는, 자유와 위험이 어우러진 거친 이국땅인 동시에, 이런 외면적인 모습과 함께 갈 수밖에 없는 바로 그 순수의 아우라와 타락하지 않음으로 인해 매력적인 곳으로 낭만적으로 그렸다. 하지만 소쿠로프는 전통과 다르게 카프카스의 풍광을 새로운 방식으로 사용한다. 아마도 영화 속의 다른 어떤 것보다도 바로 이 경관이 체첸을 러시아의 군사력의 무죄한 희생자로 보이게 했을 것이다. 이 도시에 자행된 러시아의 공격이

일으킨 대규모의 파괴를 우리가 엿볼 수 있는 것은 말리카가 알렉산드라를 자신의 아파트로 다시 데려갔을 때이다. 이 파괴된 건물들 모두가 주민들의 아파트이다. 이 장면을 통해 소쿠로프는 이렇게 러시아의 폭격에 의해서 체첸의 일반 시민들이 희생되는 것을 은유적으로 보여준다. 도시를 폭격하라는 러시아 지휘부의 결정을 고발하면서 소쿠로프는 체첸인들의 고통을 보여주기 위해 폐허가 된 주변을 이용한다. 체첸이 감수해야 했던 파괴상의 물리적 제시를 넘어서 그들이 이전에 생활했던 것의, 문자 그대로 폐허 가운데서 일종의 생존을 간신히 꾸려가기 위한 그들의 투쟁을 묘사하는 것을 통해서 감독은 관객의 동정을 불러일으킨다.

도시의 모습과 지역주민들이 가난으로 고통 받는 것에서 보여진 바처럼 체첸에서 러시아가 벌이는 전쟁의 물리적 결과들을 묘사하는 것과 더불어, 소쿠로프는 러시아의 폭력이 체첸의 캐릭터와 사고방식에 영향을 미치는 방식에도 렌즈를 돌렸다. 그렇게 하면서 그는 그들의 피해자로서의 심리적 본성과 육체적 본성을 강조한다. 소쿠로프는 이 생각을 나중에 그의 영화에서 자세히 부연하는데 또 다시 젊은 체첸 남성을 이용한다. 알렉산드라가 처음으로 시장에 갔을 때 그녀는 체첸 젊은이 두 명이 일하고 있는 가판대로 다가간다. 그녀는 담배 한 갑을 집어 들고 러시아 화폐로 얼마나 하는지 묻는다. 젊은이들은 단호한 얼굴로 아무 말 없이 그녀를 쳐다볼 뿐이다. 한 체첸 여자가 다가와 체첸말로 그들에게 왜 대답하지 않느냐고 묻는다. 그들은 그녀도 무시한다. 체첸 젊은이들로서는 러시아말하기를 거부하는 것이 러시아군이 카프카스에 주둔하는 것을 보이콧하는 방법인 것이다. 그들은 굳은 표정으로 좌절된 분노까지도 담아서 알렉산드라를 노려보았는데 마치 러시아군과 러시아 전체에 대해서 그들이 느끼는 증오를 어떻게 쏟아내야 하는지 모르는 듯했다. 알렉산드라가 걸어간 후 관람객은 다양한 사람들과 가판대가 나오는 몇 장면을 보게 되고 그 다음에는 시장을 걸어서 지나가는 한 무리 러시아 군인들의 등을 보게 된다. 소쿠로프는 러시아군에 대해 분노하고 좌절하지만 대체로 아무 것도 바꿀 힘이 없는 체첸 젊은이를 보여준다.

대부분이 청소년인 이 젊은이들은 어려운 상황에 처해있다. 그들은 이제 막 성인기에 접어들려고 하는 참인데 자신들의 도시에서 마치 범죄자라도 되는 양 의심의 눈초리를 받고 있다. 오프닝 장면에서 명시된 바와 같은 러시아 군인들의 처사에 의해 그들이 감내해야만 하는 차별과 전반적인 부패는 여태까지 적절한 출구를 찾지 못한 분노를 꼭꼭 가둬놓도록 했다. 소쿠로프는 화가 난 체첸 젊은이들을 그냥 보여주지는 않는다. 러시아에 대한 그들의 증오의 표현을 찾으면서 그는 그 문제의 근원을 직접 언급한다. 알렉산드라는 자신에게 대답을 하지 않았던 체첸 젊은이에 대해 말리카에게 묻는다. “그는 누구에게 속하지요?”, 덧붙여 “당신네 젊은이들이 화가 났어요.”라고 말한다. 이에 말리카는 대답한다. “아주 친절하지요.” “어렸을 땐 영리했어요. 하지만 완전히 변해버렸지요. 필요하다고 생각하는 대로 행동하지요.”

말리카의 말은 그 소년의 화난 태도에 대해 책임이 있는 것이 러시아군의 존재와 진행 중인 대립상황이라는 것을 가리킨다. 체첸의 젊은이들은 성장하면서 러시아 군과 러시아 군이 체첸 사람들을 대하는 방식을 인식하게 되고 분노와 증오로 가득차게 된다. 말리카는 러시아 사람들에게 아무런 비난도 가하지 않으려고 조심하지만 관객이 볼 때 체첸 젊은이들의 변화에 대해 과연 무엇과 누가 책임이 있는지는 분명할 수밖에 없다. 그렇게 하면서 감독은 19세기의 묘사를 뒤집어놓는데, 바로 러시아 군이 카프카스에 주둔한다는 것이 카프카스인들을 폭력적이고 속이기 잘하는 사람들로 만들고, 그들은 훗날 러시아의 점령에 적극적으로 저항하게 된다는 것을 보여줌으로써 이다. 이런 주장은 카프카스에서 수십 년에 걸쳐 지속되고 있는 전쟁과 체첸인들이 러시아에 자행하는 많은 테러 공격들의 책임이 그 지역을 안정시키고자 러시아가 무력을 사용하는 것에 있다는 점을 지적하는 것이다.

자신의 아파트에서 알렉산드라와 차를 마시며 이야기를 나눌 때 말리카는 다시 한 번 카프카스에서 러시아가 하는 행동의 강력한 영향과 그것들이 카프카스인들의 희생으로 귀결되고 있는 것에 관해 말한다. “이곳에서는 모든 것이 파괴됐어요”, 라고 말리카는 말한다. “집들만 파괴된 것이 아니에요. 삶이 송두리째 뒤집혔어요. 좋은 사람들이 나쁜 사람들과 결탁하는가 하면 성자들이 악마를 믿는 판이에요. 사람들은 좋은 말을 하지요. 하지만 언제나 거짓말을 해요. 상관하지 않아요.” “우리는 행복한 사람들이에요. 웃는 것을 좋아해요.”

체첸과 다른 카프카스인들은 부서진 집과 파괴된 삶에서 보이듯이 그들에게 가해진 물리적 폭력의 피해자들일뿐만 아니라 심리적 손상으로 고통을 당하기도 했다. 알렉산드라가 캠프로 돌아가기 위해 결심했을 때 그녀는 홀쭉하고 큰 눈을 가진 체첸 젊은이 일랴를 소개해준다. 소쿠로프는 이 인물을 통해서 러시아의 폭력과 억압이 체첸 사람들에게 가한 감정적, 정신적 부담을 계속해서 보여준다. 일리야는 체첸 젊은이의 초기 버전이다. “당신에게 달려있는 일이 아니라는 것을 압니다.” “그러나 우리에게 자유를 주세요. 우리는 지쳤고 영원히 견뎌내지 못할 겁니다.” 자기 나라의 아픔과 고통을 이야기하고 그것을 종식시킬 것을 주장할 때 그의 목소리에 드러난 체념과 수용의 톤은 이 장면을 영화에서 보다 강렬한 장면의 하나로 만들고 있다. 그러나 일리야가 그녀를 숙소로 바래다주는 그는 그녀로부터 지혜의 필요성에 대한 이야기를 듣게 된다. 시나리오 작가로서의 소쿠로프의 재능은 알렉산드라의 다소 선심적으로 전하는 지혜에 있어 불쾌함의 가능성을 비켜가게 하는 점이다: 점령자가 피점령자에게 무엇을 어떻게 생각하는 가에 대해 말하는 것을 전혀 다른 지역에서 온 또 다른 여성의 경험 안에 이것을 끼워 넣고 알렉산드라의 준엄하지만 현명한 목소리의 음성으로 전반적으로 일리야와 체첸 젊은이를 위한 진정 호의적인 조언으로서. 그에게 주는 그녀의 진술의 문제적인 차원과 함축은 체첸 전쟁의 핵심에 대한 일련의 해결될 수 없는 복잡한 문제를 반영하고 있다. 그러나 이것은 또한 오래된 대체로 제대로 보도되지 않은 이 전쟁에 있어 옐친과 푸틴 정부의 일반적으로 부정적이고 무자비한 정책을 희석시킨다.

기지에 도착하자 알렉산드라는 일리야에게 꾸밈없는 감사를 표하고, ‘타자’인 그를 그대로 내버려두고, 게으른 러시아 병사들에게 약속했던 담배와 과자 꾸러미를 준다. 그러나 이 연출은 뉘앙스를 준다: 일리야는 이 숏에서 반복적으로 고립된, 먼 곳으로 사라지는 자유와 고독의 고귀한 상징, 불확실한(그러므로 여전히 열려있는) 운명을 가진 가장 동정적인 젊은이로 보여진다. (242)

III

시장에서 알렉산드라가 말리카에게 더위에 대해 불평을 했을 때 그녀는 “우리는 거기에 익숙해졌어요.”라고 대답한다. 이 지역의 극도의 더위는 알렉산드라가 카프카스에서 보내는 동안 그녀가 불평하는 어떤 것이다. “덥고 숨 막힐 듯하다(Жарко и душно).” жарко는 러시아어로 덥다는 뜻이지만 그 어근인 ж а р는 또한 п о ж а р에서와 같이 불과 연관된다. 따라서 이런 단어는 19세기 러시아 문학에서 발견되는 불꽃과 불의 이미지를 즉각적으로 반향하는데 특히 카프카스인들의 격렬한 열정을 그려내기 위해 그런 단어들을 사용한 마를린스키의 소설이 그러하다. 그러나 소쿠로프는 여기서 카프카스인들이 결코 폭력적이거나 열정적이지 않다는 것을 보여준다. 한편 д у ш н о는 “후덥지근하게 답답하다”라는 뜻이지만 “질식할 듯한” 또는 “숨 막힐 듯한”이라는 뜻도 가질 수 있다. 후자의 의미에서 소쿠로프는 카프카스의 대기에 압제성

(oppressiveness)을 부여하고 있다.

이 은유를 더 확장해보면 버림받은 듯한 경관과 야만적인 폭염은 러시아군과 그들의 카프카스 주둔을 상징한다고 볼 수 있다. “우리는 거기에 익숙해졌어요.”라는 말리카의 단언은 다른 의미를 갖게 되는데 체첸인들이 어쩔 수 없이 폭염을 견뎌내야 하게끔 강제된 것과 똑같은 방식으로 러시아의 점령을 감내하도록 강요받고 있다는 것을 시사한 것이다. 찌는 듯한 열기를 압제를 행하는 러시아군의 존재와 연관시키는 것에 더 추가되는 것이 말리카가 러시아 군인들과 관련해서 자신이 관찰한 바를 이어서 말한다는 사실이다. “러시아 군인들을 보면 아주 작아보여요. 아직 애들이지요. 남자 같은 냄새를 풍긴다 해도 저들은 애들처럼 보여요.” 폭염에 익숙해졌다는 것에서 러시아 군인들에 대한 이야기로 그녀가 재빨리 옮겨갔다는 사실은 날씨와 러시아군의 존재 사이의 상징적 연관성을 더욱 강화한다. “어떻게 여기서 살 수 있지?” “여름에는 견딜만 해요.” “우리는 익숙해졌어요.” 익숙해졌다는 일리야의 대답은 고통스럽게 슬픈 동시에 러시아 군의 존재와 러시아 군이 야기한 물리적 파괴, 체첸 사람들의 정신과 감정에 러시아 군이 입힌 손상 모두에 익숙해져야만 한다는 점을 되풀이해서 강조하는 하나의 울림이다.

기지안 자신의 숙소로 되돌아온 알렉산드라는 체첸의 도시 안에서 자신의 체험을 처리하면서 머무르고 있었다. 사물의 본성에 대한 그녀 자신의 기대와 이해는 그녀의 일시체류로 인해 크게 흔들렸다. 사랑하는 사람의 죽음에서 시작해서 집을 잃어버리고 기본 생필품이 부족한 것에 이르기까지 러시아 사람들에 의해서 겪어야했던 많은 비극에도 불구하고 말리카가 그녀에게 친절하게 대해준 것에 더해서, 자신과 상당히 비슷한 일반 주민들에게 가해진 전반적인 대량 파괴를 직접 목격한 것은 체첸과 체첸 사람들과의 갈등에 대한 알렉산드라의 가정에 이의를 제기하도록 했다. 그녀는 혼란에 빠졌고 그녀의 불편함은 문학 또는 뉴스와 같은 보다 현대적인 매체를 통해 카프카스와 그곳의 거주자들에 대한 자신의 생각을 형성시킨 러시아 관객들의 불편함을 나타낸다.

눈에 보이는 모든 것을 자세히 검토하면서 기지 안에서 대부분의 시간을 보내는 알렉산드라는 아주 사소한 것에 이르기까지 자기 손자의 생활에 지대한 관심을 꾸준히 보여준다. 그렇지만 마을로 여행하기 전까지 그녀는 손자가 기지 안에서 어떻게 생활하는지, 스스로를 어떻게 관리하는지에만 관심을 가지고 있었다. 손자가 점령하고 있는 곳의 희생자들을 만난 지금 그녀는 갑자기 손자가 지역의 체첸 사람들에 맞서 취하는 행동에 대해 아주 큰 관심을 갖게 되었다. 그녀는 손자에게 “여기 주변 사람들이 너를 좋아하지 않더구나.”라고 말한다. 이에 손자는 어깨를 으쓱하며 대답한다. “그건 괜찮아요. 그들은 우리를 무서워하지 않아요. 만일 우리가 무섭지 않다면 군대가 무슨 소용이 있겠어요?” 알렉산드라가 시장에서 말리카와의 일을 말하며 그렇게 친절한 그녀가 어떻게 다른 사람을 유괴할 수 있겠냐고 묻자, 데니스는 “아마도 그녀는 이 모든 것과 전혀 상관이 없겠지요.”하며 “아아, 문제는 유전자지요.”라고 대답한다.

데니스의 이 대답은 많은 러시아인들이 카프카스인들에 대해 가지고 있는 사고방식과 잘못된 생각의 종류를 보여준다. 카프카스에서 러시아 군인들이 붙잡은 것은 귀와 꼬리가 달린 짐승이 아니고 흑인도, 정말로 진한 피부색을 가진 자도 아닐뿐더러 러시아인처럼 백인이기 때문이다. 19세기의 작가들과 보다 현대의 몇몇 예술가들이 부정하고 있는 러시아인과 카프카스인 사이의 최소한 외모상의 유사성의 정도를 가리키고 있다는 점에서 이것은 중요하다. 독자가 다양한 작품들에서 만나게 되는 카프카스인을 기술하는 일반적인 러시아 단어는 검다는 것이다. 그러나 소쿠로프는 자신의 영화 전반에 걸쳐서 그런 수식어가 체첸인에 대해서는 적절하지 않다는 것을 보여준다. 데니스 자신이 이를 발견해낸 것을 통해 소쿠로프는 카프카스인들을 검다고(흑인

이라고) 부르는 것은 그들을 동양화하고 "타인"을 만드는 또 다른 방법에 지나지 않으며 그리하여 그들에게 보다 쉽게 부정적인 특성을 부여하기 위함임을 제시하고 있다. 그는 러시아 문학에 그토록 만연한 카프카스 남성에 대한 부정적인 사고방식의 허위를 드러내면서, 카프카스인 간수 역시 "아름다운, 늙은 백인"일뿐만 아니라 소비에트 군인의 군복을 입었고 그가 행한 복무와 희생을 나타내는 메달도 걸고 있고, 따라서 이 늙은 카프카스인은 러시아 노병의 거울 이미지임을 밝힌다. 데니스가 카프카스에서 경험한 것을 통해서 소쿠로프는 19세기의 묘사를 부정하면서 다시 한 번 러시아인과 체첸인의 유사성을 강조하는 것이다.

나이든 체첸 여성을 보면서 러시아 병사가 처음으로 한 생각은 그녀가 모든 것을 자르는 것을 시작하려고 한다는 것이었다. 이 체첸 여성이 모든 사람을 이라기보다는 모든 것을 마구 죽이는 것을 시작할 것이라고 그 병사가 상상한다는 점 역시 의미심장하다. 이런 단어 선택은 그 러시아 병사가 체첸인들로부터 일종의 동물적인 잔인성을 기대한다는 것을 내포한다. 영화의 전개를 통해 그런 고정관념의 완고하고 집요함을 보여주고서 소쿠로프는 이러한 기대와 편견을 부정하기 위해서 러시아의 폭력에 죄 없는 피해자가 되어버린 선천적으로 친절한 사람들이라는 체첸인들에 대한 자신의 묘사를 이용한다.

소쿠로프는 일반적으로 카프카스인들이 가지고 있다고 생각되어온 아주 부정적인 특성들의 소유권에 대해 그 진실을 가리기 위해 러시아군을 강력하게 비난하기 보다는 알렉산드라와 데니스가 체첸인들과 만나는 경험을 통해 드러난 그대로 자신들의 그림자를 직면하는 것을 보여준다. 알렉산드라는 난폭하고 잔인한 미개인들을 만나리라 기대하며 카프카스에 왔지만 그 대신 그녀가 만난 것은 자신과 아주 비슷한 친절하고 너그러운 여자들이었다. 마찬가지로 데니스는 야수와 미녀를 만날 것을 기대하며 카프카스로 왔지만 그 대신에 그가 만난 것은 노병으로 어쩌면 늙은 자신의 모습일 수도 있는 사람이었고 그다지 매력적이지 않은 여자들이었다. 진짜 체첸 사람들과의 만남은 그들로 하여금 카프카스인에 대해서 뿐만 아니라 자기 자신과 러시아에 대해 그들이 가지고 있는 선입견을 재평가하도록 만들었다. 체첸 사람들이 자기 자신과 똑같다는 것을 깨닫고서 갑자기 알렉산드라는 손자의 임무가 갖는 정당성과 도덕적 확신성을 의심하게 되고 그녀의 세계관 역시 잠식된다. 러시아는 더 이상 살인을 일삼는 반역자들을 공정하게 정복하는 국가가 아니고 광범한 일반인들을 대상으로 극단적인 폭력을 가하는 범죄 집단이었다.

알렉산드라는 말리카가 스타브로폴에 오기를 바랐다. 체첸에서의 그녀의 경험이 그녀 자신과 러시아의 보다 어두운 측면을 그녀에게 보여줌으로서 그녀의 자기정체성의 기반을 뒤흔들어놓았기 때문이었다. 그녀는 이것을 직면하고 이해해야 했고, 러시아가 자신의 그림자를 투사했던 대상인 말리카는 그 직면에 있어서 핵심 요소였다. 카프카스인들에 대해서 성립된 일반적인 불만제기를 부정하는 데 있어서 말리카는 구체적인 증거였고 따라서 러시아의 투사를 폭로하게 되는 것이었다.

영화의 마지막 장면에서 알렉산드라는 기차역까지 체첸 여자 친구들(젊은 여자, 줄라이, 일리야의 어머니, 말리카)의 배웅을 받는다. 거기서 그녀는 그들과 여성적 결합의 가장 의례적인 원형으로 서로를 껴안고 움직이는 기차에 몸을 싣는다. 이 마지막 포옹에서 보여지는 자매애와 여가장제에 대한 찬사는 이 모델이 실현되지 않을 것이며 멀리서 알렉산드라의 오랜 응시와 바라보고 작별인사하기를 슬프게 거부하는 말리카에 의한 기의들처럼 이 친구들이 영원히 헤어질 것이라는 확실성에 의해 결코 중화되지 않는다. 이 노인들은 결코 다시 볼 수 없을 것 같다. 그들이 자기 자신과 자신들을 둘러싼 세계에 대해 숙고하는 운명은 고양되는 본성의 것이 아니다. 따라서 소쿠로프의 관례적이고 진지한 염세주의가 드러나는 것이다. 극한 상황에서 영화 전반의 감동적이고 인간적인 분위기는 여전히 은은한 잔향을 더해준다.

저 앤 누구죠?

참고문헌

Sokurov, Aleksandr. *Aleksandra* (kinofilm, 90 min., Russian and France, 2007).

박정자. 『시선은 권력이다』. 기파랑, 2011.

Said, Edward W. 『오리엔탈리즘』. 박홍규 역. 교보문고, 2007.

장인우. "알렉산드르 소쿠로프 연구" // 「현대영화연구」. Vol.1. 2005.

정미숙. 『영화 속 인문학 여행』. 경성대학교 출판부, 2015.

푸코, 미셸. 『감시와 처벌』. 오생근 역. 나남, 2011.

Christie, I. "GRANDMOTHER'S RUSSIA: Alexander Sokurov's latest film Alexandra tells of a grandmother's journey into war-torn Chechnya, but is it politically sensitive" // *Sight and sound*. Vol.18. No.10. 2008.

Condee, Nancy. Aleksandr Sokurov: Alexandra (Aleksandra, 2007) // KinoKultura. / http://www.kinokultura.com/2007/18r-alexandra.shtml (2015년 5월 10일 검색)

Quandt, J. "Alexander Sokurov's Alexandra" // *ARTFORUM.* Vol.46. No.7. 2008.

Soviet and post-Soviet identities. (ed.) Bassin, Mark & Kelly, Catriona. Cambridge University Press, 2012.

Szaniawski, Jeremi. *The Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox.* Columbia Univ. Press, 2014.

Ямпольский, Михаил. *Наблюдатель.* М., 1999.

■ 제 3세션(16:20 -18:20)
중앙아시아 언어·문학·문화에 투영된 민족정체성

· 사회자 : 변현태(서울대)

· 발표자
김보라(한양대) : 문자체계의 변화에 따른 키르기스인들의 언어정체성
이형숙(고려대) : 카자흐스탄 서사시 연구: 〈Кыз Жибек〉을 중심으로
박영은(한양대) : 튀르크 전설 '만쿠르트(Mankurt)'의 원형(元型)과 스토리텔링을 통해 본 중앙아시아의 정체성 모색

· 토론자 : 정영주(고려대), 김상현(성균관대), 박미령(건국대)

문자체계의 변화에 따른 키르기스인들의 언어정체성[1)]

김보라(한양대)

Ⅰ. 서론

키르기스 문자체계는 18세기에 키르기스 부족들이 이슬람화된 이래 무슬림 성직자나 엘리트들이 아랍어 문자를 사용하기 시작하면서 성립되었다. 그 후 소비에트 정권이 들어서자 1927년에 이슬람교라는 종교색이 짙은 아랍 문자 대신에 라틴 문자로 키르기스어를 표기하도록 하였다. 그러나 이 라틴 문자체계도 오래 가지 못했는데, 터키가 1928년 아랍문자에서 라틴문자로 터키어 표기체계를 변경하게 되면서 범 투르크어권 민족들의 결집을 두려워한 소비에트 정권이 1941년 키르기스어 표기를 라틴 문자 체계에서 키릴문자 체계로 변경했기 때문이다. 이렇듯 표기체계가 짧은 기간에 많은 변화를 겪을 수밖에 없었던 이유는 그 당시의 정치적 상황의 영향이 컸다.

소비에트 연방이 해체되면서 키르기스스탄이 1991년 독립국으로 선포되기 직전, 1989년에 국가어에 관한 법에서 러시아어가 아닌 키르기스어만 국가어(state language)로 인정하는 법이 실효성을 발휘하게 되면서 키르기스어는 급속하게 탈 러시아어화가 진행되었다. 강휘원(2008:90)은 민족국가 운동의 등장과 국가형성의 과정에서 언어의 정치적 도구화의 영향으로 인하여, 상당한 수의 러시아인과 다른 소수민족, 특히 숙련된 노동력 인구가 유럽과 러시아로 이주하였고 고학력 러시아인들의 이주의 증가는 키르기스스탄 경제에 악영향을 끼쳤다고 평하고 있다. 결국 키르기스어만을 국가어로 사용하는 단일 언어정책에 대한 부정적인 평가가 커지면서 헌법 개정을 초래하게 되었고 마침내 2000년 의회에서 키르기스어를 국가어로, 러시아어를 공식어(official language)로 법적으로 인정하는 개정안이 발의되어 2001년 아카예프 당시 대통령은 이 법안에 서명을 하였다.

또한 탈 러시아어정책에 따라 표기방식도 키릴문자체계에서 다른 문자 체계로 바꾸어야 한다는 주장들도 나왔다. 1993년에 나왔던 라틴문자 체계로의 변환 주장이 그것인데, 만일 표기 방식을 바꾸면 이로 인해 개정해야 하는 것들이 많아 경제적으로 큰 부담이 되고 교육적인 부담도 늘어나게 되므로 이 법안은 실효성이 없다고 판단되어 보류되었다.

정리해보자면, 키르기스스탄에서는 자민족 언어의 문자 표기체계가 언중에 의해 자주적으로

1) 본 발표문은 슬라브학보 30권 제 2호 (2015 년 6월)에 게재된 논문 “키르기스어 표기체계 및 외래어에 나타나는 러시아적 요소와 언어정체성”을 다시 수정, 보완한 것이다.

결정된 것이 아니라 정치, 경제적인 이유로 인해 결정되었다. 독립이 되고 나서도 자민족의 언어가 소비에트시기 공식어였던 러시아어에 비해 주도적인 위치를 점유하지 못하는 결과를 초래한 2001년의 헌법 개정도 있었다. 이러한 사실을 바탕으로, 본 연구에서는 어떤 문자 체계가 키르기스어의 고유한 특성을 잘 반영하고 있는지, 그리고 현재의 키릴문자 체계는 키르기스어에 어떤 영향을 끼치고 있는지 알아보고자 한다. 이를 위해서 첫째, 키르기스어 고유의 음운체계와 음운적 특성을 살피고, 둘째, 아랍문자, 라틴문자, 키릴문자의 표기체계가 키르기스어 고유의 음운체계를 어떻게 반영하는지, 키르기스 음운체계와는 다른 이질적인 요소는 어떻게 반영하는지 분석하려 한다. 셋째, 현대 키르기스어에 나타나는 러시아어의 영향에 대해서도 논의하고자 한다.

Ⅱ. 본론

1. 키르기스어의 음운체계와 음운적 특성

Kara(2003:6)는 다음과 같이 키르기스어의 모음과 자음음소를 제시하였다.

〈표1. 키르기스어 모음 음소체계〉

	전설모음		후설모음	
	비원순	원순	비원순	원순
고모음	/i/, /ii/	/ü/, /üü/	/y/, /yy/	/u/, /uu/
중모음	/e/, /ee/	/ö/, /öö/		/o/, /oo/
저모음			/a/, /aa/	

〈표1〉에서 보듯 키르기스어의 모음음소는 총 16개로 8개의 단모음과 8개의 장모음으로 이루어져있다. 모음의 고저, 원순성, 전설성이 키르기스어 모음음소의 변별적 자질이 되며 특히 고모음의 경우에는 [±전설성], [±원순성], [±장음]에 따른 대립쌍이 모두 나타난다. 16개에 달하는 키르기스어 모음음소는 /a/, /i/, /u/, /e/, /o/로 5개에 불과한 러시아어의 3배 이상에 달한다.

〈표2. 키르기스어 자음 음소체계〉

	양순음	치음	치경음	연구개음	경구개음
파열음	/p/, /b/	/t/, /d/		/k/, /g/	
파찰음			/č/, /dž/		
마찰음		/s/, /z/	/š/		
비음	/m/		/n/		/ŋ/
측음			/l/		
진동음			/r/		
활음				/j/	

키르기스의 자음음소 개수는 17개로 알려져 있다(Kara 2004:11). 러시아어 자음음소와 비교하여 /p'/, /b'/ 와 같은 연자음, /f/, /v/, 및, /c/, /x/ 등이 자음음소에 포함되지 않는데 그 이유는 연자음 음소 및 /f/, /v/, /c/, /x/ 는 오직 아라비아, 페르시아, 러시아어 등에서 차용된 어휘에서만 나타나기 때문이다. 예를 들어 taryx '역사'는 아랍어에서 차용된 어휘이므로 음소 /x/가 쓰인 것이지 키르기스 고유 어휘에서는 그 음소가 쓰이지 않는다. 즉 표 2에 제시한 키르기스어 자음음소는 키르기스 고유어에서만 나타날 수 있는 자음으로 한정되어 있다.

이와 함께 키르기스어에서는 음운 규칙 중 하나인 [±전설성] 과 [±원순성]에 따른 모음조화가 나타난다. 전설성에 따른 모음조화 규칙에 따르면, 첫 음절 모음이 전설모음인 /i/, /e/ 중 하나이면 그 다음 음절 모음도 /i/, /e/ 중 하나여야 하며, 첫 음절 모음이 후설모음 /y/, /a/ 중 하나이면 그 다음 음절 모음도 /y/, /a/ 중 하나여야 한다.

〈표 3. [±전설성]에 의한 모음조화 규칙〉

[+전설성]에 따른 모음조화 규칙	[-전설성]에 따른 모음조화 규칙
첫 음절 /i/, /e/ → 다음 음절 /i/, /e/	첫 음절 /y/, /a/ → 다음 음절 /y/, /a/
예) терезе /tereze/ '창문', тешик /tešik/ '구멍', иймек /ijmek/ '귀걸이', билим /bilim/ '지식'	예) салам /salam/ '안녕', айыл /ajyl/ '마을', кызыл /kyzyl/ '붉은', чырак /čyrak/ '램프'

원순성에 따른 모음 조화규칙은 첫 음절 모음이 원순모음이면서 후설모음인 /o/, /u/ 중 하나이면 그 다음 음절 모음도 /o/, /u/ 중 하나여야 하며, 첫 음절 모음이 원순모음이면서 전설모음인 /ü/, /ö/ 중 하나이면 그 다음 음절 모음도 /ü/, /ö/ 중 하나여야 한다.[2)]

〈표 4. [+원순성]에 의한 모음조화 규칙〉

[+원순성] 모음조화 규칙	
첫 음절 /ü/, /ö/ → 다음 음절 /ü/, /ö/	첫 음절 /o/ → 다음 음절 /o/, /u/ 첫 음절 /u/ → 다음 음절 /u/
예) күрүч /kürüč/ '쌀', күрөк /kürök/ '삽', өмүр /ömür/ '삶', бөлө /bölö/ '사촌'	예) тоголок /togolok/ '둥근', орун /orun/ '자리', булут /bulut/ '구름'

2) 엄밀히 말하면 원순모음이면서 후설모음인 경우에는 첫 음절 모음이 /o/인 경우에만 그 다음 음절 모음이 /o/, /u/ 중 하나가 될 수 있으나 첫 음절 모음이 /u/인 경우에는 그 다음 음절 모음이 /u/ 혹은 /a/ 가 와야 한다.

그러나 외래어의 경우에는 이러한 모음조화 규칙을 따르지 않기에 키르기스 고유어휘와는 차별화된 모습을 보인다. 예를 들어 러시아어에서 차용된 кино '영화관', машина'자동차', 아랍어에서 차용된 мугалим '선생님', 이란어에서 차용된 наристе '아기' 등의 어휘들은 모음조화 규칙에 위배되는 모음 배열을 보여주고 있다. 문제는 소비에트시기에 강력한 영향력을 행사했던 러시아어가 현재까지도 정치, 경제적 과학, 기술적 측면에서 키르기스스탄에 영향을 미치고 있고 공식어로 키르기스 헌법의 보호도 받고 있기에 키르기스 어휘에는 아직도 많은 러시아어 외래어가 존재하고 있다는 것이다[3]. 키르기스 음운규칙을 따르지 않는 수많은 외래어가 키르기스 음운체계에 영향을 미치지 않을 수 없다고 생각하며 실제로 외래어 표기에 있어 어떤 현상이 나타났는지 2.3에서 언급하겠다.

2. 키르기스어의 음운체계에 따른 표기체계 분석

이번 장에서는 아랍문자, 라틴문자, 키릴문자라는 세 가지 표기체계에 키르기스어의 음운체계가 어떻게 반영되었으며 어떤 특징을 보이는지를 살펴보겠다. 언어의 문자체계와 음성체계의 관계에 대하여 Neef & Primus(2001)는 문자체계와 음성체계는 별개이며 문자체계는 음운론과 상관없이 서술되어야 한다는 입장을 취한다. 이러한 문자와 음운과의 등가적 대응관계를 부정하는 독립주의자들도 있지만, 문자체계는 음성체계에 의존한다는 의존가설을 지지하는 학자들도 있다. 독일 언어학자 Dürscheid(2007:205-207)에 따르면, 문자체계의 가장 작은 분절단위인 자소(graphem)는 음소의 문자적 실현이라고 하였다. 단, 이러한 입장은 알파벳 문자에만 적용되는 것이지 구조단위가 단어기호 내지 음절기호인 표의문자와 음절문자에는 적용되지 않으며 그에 비해 알파벳 문자는 음성구조와 문자구조의 직접적인 대응원칙에 근거를 두고 있다고 주장한다. 그렇다고 해서 의존주의자들이 음성구조와 문자구조가 반드시 일대일 등가적 대응관계를 보여야 한다는 극단적인 주장을 하는 것은 아니다. 그들은 문자체계와 음성체계 사이에는 공통성과 특수성이 공존하며 이 때문에 양자가 독립적으로 연구될 수도 있다고 말한다. 즉 의존주의자들은 알파벳 문자체계를 가지고 있는 키르기스어의 문자표기와 음성표기사이에는 어느 정도의 상관관계가 있을 것이라고 가정할 것이다. 이러한 의존주의자들의 견해를 바탕으로 아래와 같이 키르기스의 문자와 음성체계의 상관관계를 살펴보려 한다.

1) 아랍문자 체계(18세기-1927년)

18세기 무렵부터 키르기스 소수의 이슬람교 성직자들이 아랍 알파벳을 이용해 글을 써왔으나 아랍어와 계통이 다른 투르크어족인 키르기스어 문자표기에는 아랍어 알파벳이 너무나 부적절한 표현수단이었다. 아랍 알파벳에는 단지 3개의 모음표시 문자만 존재하였기에 단모음 음소만 8개나 되는 키르기스어를 문자로 표기하기 위해서는 모음 문자를 새로 만들어야 했다. 표 5는 아랍어 알파벳을 바탕으로 한 키르기스어 문자체계이다.

---

3) 1960년대만 해도 새로운 과학기술, 사회 정치적인 용어의 60-70%는 러시아어 외래어였다(Chotaeva 2004:87). 1980년대 조사(Orusbaev 1980:29)에 따르면 이보다 더 많은 70-80%의 과학기술 방면 어휘가 러시아에서 들여온 것이라고 한다.

〈표 5. 키르기스어 아랍문자 표기〉

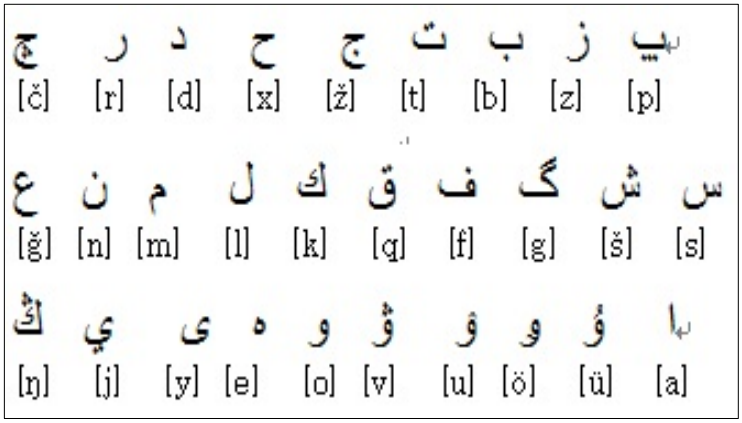


표 5의 키르기스어 아랍문자 표기를 보면 키르기스어 단모음 음소 /a/, /e/, /o/, /ö/, /ü/, /u/, /y/ 는 문자화 되어있으나 /i/ 는 보이지 않는다. 음소 /i/ 의 문자표기는 음소 /y/ 의 문자표기인 ى 를 공용한다. 일반적으로 한 알파벳 문자체계를 가지는 언어에서 모음음소는 모음자소와 일대일 대응이 되는데, 아랍어 표기에서 /i/와 /y/가 표기상 구분이 되지 않는 것으로 보아 모음 자소가 부족한 아랍문자의 한계를 보여주고 있다고 생각한다. 자음문자에서는 하나의 자소가 두 개 이상의 음소를 대표하는 상황은 나타나지 않고 오히려 음소가 아닌 변이음 [q]와 [ğ] 가 독립된 문자표기를 가진다. 또한 키르기스어 고유의 음성, 음운체계에 속하지 않는 음성을 문자체계로 실현해 놓은 것들이 있는데 소리 [x], [f], [v]에 해당되는 문자는 외래어 표기 시에만 사용되는 것이다.

2) 라틴문자체계(1928년-1940년)

1928년부터 1940년까지 짧은 기간 동안 쓰였던 라틴문자체계는 투르크어권의 언어지역과 터키어 지역의 결속을 두려워한 소비에트 정권에 의해 사라졌지만, 표 6에서 보듯 키르기스어 단모음 음소 8개는 자소 8개와 각각 일대일 대응이 이루어지고 있다.

〈표 6. 키르기스어 라틴문자 표기〉

Aa	Bв	Cc	Ç ç	Dd	Ee	Ff	Gg	Ii	Jj	Kk	Ll	Mm	Nn	Ŋŋ
[a]	[b]	[c]	[č]	[d]	[e]	[f]	[g]	[i]	[j]	[k]	[l]	[m]	[n]	[ŋ]
Oo	Өө	Pp	Qq	Rr	Ss	Şş	Tt	Uu	Vv	Xx	Yy	Zz	Ьь	
[o]	[ö]	[p]	[q]	[r]	[s]	[š]	[t]	[u]	[v]	[x]	[ü]	[z]	[y]	

키르기스어 자음음소 17개 또한 표 6에서 보듯 17개의 자소에 일대일 대응된다. 그밖에 변이음 [q]를 위한 문자가 따로 있고 외래어 표기에서만 사용되는 [f], [v], [x]를 위한 문자가 따로

있어 키르기스어의 실제 자음음소보다 좀 더 많은 자음음성을 위한 문자표기가 제시되어있다. 하지만 Chotaeva(2004:86)에 의하면, 라틴문자체계가 도입되면서부터 키르기스 학생들이 두 개의 서로 다른 알파벳으로 표기되는 러시아어와 키르기스어를 동시에 익혀야하는 부담이 가중되었다고 한다. 또한 라틴문자의 B와 키릴문자의 B의 음가가 다른 것과 같이 두 문자체계가 충돌하면서 발음과 표기상의 혼동이 야기되었다고 한다. 다시 말하면, 라틴문자 체계가 아랍문자 체계보다는 모든 모음음소, 자음음소가 자소로 일대일 대응되는 장점을 지니고 있었지만 소비에트 시기라는 특수한 시대적 환경에서는 그다지 효율성이 높은 문자체계가 아니었다.

3) 키릴문자체계(1941년-현재)

1941년부터 도입된 키릴문자는 러시아어와 문자체계가 동일해졌다는 측면에서는 학습자의 부담이 경감되었다는 장점은 있지만, 키르기스어 고유의 음소에 포함되지 않는 이질적인 음성을 위한 글자 수가 이전의 다른 문자체계에 비해 훨씬 많아졌기에 키르기스어 고유의 음운체계 보존의 측면에서는 바람직하지 않다고 생각된다.

〈표 7. 키르기스어 키릴문자 표기〉

А	**Б**	**В**	**Г**	**Д**	**Е**	**Ё**	**Ж**	**З**	**И**	**Й**	**К**	**Л**	**М**	**Н**	**Ң**	**О**	**Ө**
[a]	[b]	[v]	[g]	[d]	[je]	[jo]	[ž]	[z]	[i]	[j]	[k]	[l]	[m]	[n]	[ŋ]	[o]	[ö]
П	**Р**	**С**	**Т**	**Ү**	**У**	**Ф**	**Х**	**Ц**	**Ч**	**Ш**	**Щ**	**Ъ**	**Ь**	**Ы**	**Э**	**Ю**	**Я**
[p]	[r]	[s]	[t]	[ü]	[u]	[f]	[x]	[c]	[č]	[š]	[šč]			[y]	[e]	[ju]	[ja]

표 7에서 문자 В, Ф, Ц, Щ 는 러시아어 등에서 차용한 어휘 표기 시에 사용되며 Ь, Ъ과 같은 음가가 없는 부호는 순전히 러시아어 표기를 키르기스어 내에서 원활하게 하려는 목적에서 남겨둔 것이다. 또한 모음 문자 Э, Ё, Ю, Я 도 키르기스 고유의 표기체계 내에서는 인위적이고 유용하지 않다. 첫째, 키르기스 모음체계 내에서 Э와 Е 사이에 발음상의 차이가 없다. 키르기스어에는 러시아어에서처럼 연자음과 경자음의 대립이 존재하지 않으며 어떤 특수한 환경에서 /j/가 추가되어 /je/가 되더라도 표기는 ЙЕ로 하는 것이 키르기스어에서 일반적으로 받아들여지기 때문이다. 사실 음소체계에서 /j/와 /e/는 서로 다른 음소이므로 문자표기도 다른 문자로 나타내는 것이 두 음소를 한 문자로 통합하여 표기하는 것보다 합리적이다. Bakytbek Tokubek uulu(2009:16)에 따르면 키르기스어에서 Э와 Е는 같은 발음이지만 단어에서 표기 시 위치상의 차이를 보인다고 한다. 어두에 나오는 /e/는 Э로, 나머지 위치에서 발음되는 /e/는 Е로 표기한다. 이는 얼핏 보면 러시아어의 표기방식과 동일하게 느껴질 수 있겠으나, 러시아어에서 외래어가 아닌 이상 자음 바로 뒤에 나오는 Е는 앞의 자음이 연자음이라는 표시를 하기 위한 역할도 하고 있기에 이런 역할을 하지 않는 키르기스어의 Е와는 근본적으로 다르다.

Ё, Ю, Я의 경우에도 마찬가지로 키르기스어에서는 이 세 문자가 연자음을 표시하는 역할을 하지 않으며 /jo/, /ju/, /ja/라고 표기하게 되더라도 키르기스어에서 전통적으로 선호되는 방식은 각각 ЙО, ЙУ와 ЙА이다. 정리하자면, 아랍, 라틴 그리고 키릴문자체계 가운데에서 키르

기스 고유 음운체계에 가장 잘 맞지 않는 표기방식이 키릴문자 표기방식이다. 아랍과 라틴표기 방식을 살펴보면, 키르기스 자음음소에 속하지 않는 몇몇 글자들, 예를 들어 라틴문자의 h 나 w 는 표 6에서 보듯 누락되어 있다. 하지만 키릴문자는 키르기스 음소체계와는 별개로 러시아어 알파벳을 그대로 보존하여 문자가 단 하나도 감소된 것이 없으며 몇몇 문자가 추가되었을 뿐이다. 키르기스 음운체계에서 이러한 이질적인 표기가 키르기스어 어휘의 상당부분을 차지하는 러시아어 외래어를 표기하는 데에는 용이할 것이다. 하지만 이로 인해 키르기스 언어체계에 변화양상이 나타나리라 예상하며 자세한 내용을 다음 장에서 논의하겠다.

3. 키르기스어에 나타난 러시아어 영향

키르기스어의 키릴문자체계가 통용되고 있는 상황 하에서 현재 러시아어 외래어는 어떻게 표기되고 있는가를 살펴보고자 한다. 키르기스어 정자법은 크게 소비에트시기에 두 번, 그리고 국가 독립이후에 두 번의 변화가 있었는데 시기별로 어떠한 내용이었는지 살펴보고자 한다.

Odagiri(2011:6)에 따르면, 1941년 키릴문자체계가 도입되면서 외래어 표기는 키르기스 음운체계를 되도록 충실히 따르는 방향으로 진행되었다. 예를 들어, 러시아어 **кровать** ‘침대’는 키르기스어 고유어휘에 자음군 к р 가 쓰이지 않으므로 그 사이에 삽입모음 е를 넣고, 다음 음절부터는 모음조화에 따라 모음이 모두 е로 변화하며, 키르기스어에는 쓰이지 않는 в 대신에 б를 넣고 키르기스어에서는 쓰이지 않는 연음부호를 탈락시켜서 **кереБет** ‘침대’로 표기하는 방식이 선호되었다. 하지만 1953년의 정자법은 모든 러시아 외래어는 원어 그대로 표기하는 방식을 따르게 되었다. 그리하여 이전의 **кереБет** ‘침대’는 다시 **кровать** ‘침대’로 표기해야 했다. 이렇듯 러시아어 어휘가 키르기스 방식으로 걸러지지 않은 채 사용되어 키르기스인들이 러시아어를 학습하는 것이 훨씬 용이해졌다고 한다.

한편 키르기스스탄으로 독립되고 난 후의 정자법 개정 방침은 키르기스 고유의 음운체계를 최대한 반영하는 것이었다. 그리하여 러시아어 **номер** ‘번호’ 대신에 키르기스어 모음조화를 반영하는 н о м у р ‘번호’가, 러시아어 **артист** ‘배우’ 대신에 키르기스어에서는 쓰이지 않는 어말 т를 탈락시킨 **артис** ‘배우’라는 외래어 표기법이 쓰였다. 그러나 가장 최근에 이루어진 2008년의 정자법 개혁은 다시 러시아어 원어 표기에 충실한 외래어 표기로 회귀하는 것이었다. 하지만 이러한 외래어 표기 방침의 계속적인 변화로 인해 아직까지도 통일된 외래어 표기가 정착이 되어있지 못하다. 2009년에 발행된 Learn the Kyrgyz Language 의 단어집을 살펴보면 여전히 침대는 **кереБет** 로 나와 있는 것을 볼 때 언중 사이에서 표기의 혼란이 있으리라 예상이 된다.

2009년에 발행된 Learn the Kyrgyz Language(2009:19-21)를 보면 키르기스어에 반영된 러시아어의 영향이 확연히 나타난다. 첫째, 자음 발음 연습에 키르기스어 자음 음소체계에 포함되지 않은 в, ц, щ 가 나머지 다른 자음들과 함께 나온다. 참고로 1997년에 발행된 키르기스어 교재인 Kyrgyz Language Manual (Abylkasymova 1997)에는 위의 자음들이 발음 연습에 포함되지 않았다. 둘째, 자음 문자 하나에 두 개의 음성실현 방법이 있음을 자세히 소개한다. 이 교재에서 문자 하나에 대한 두 개의 음성실현 방법은 아래 표 8과 같이 제시하고 있다.

〈표 8. 러시아어 영향을 받은 키르기스 음운현상의 예〉

(1) 키르기스어 어휘는 문자 б로 끝나지 않는다. 하지만 만일 어떤 단어가 б 로 끝난다면 그 어휘는 외래어이며 б는 [b] 보다는 [p] 발음에 더 가깝다. (2) 단어 карта가 강세의 위치 따라 의미가 달라진다. 키르기스어는 마지막 음절에 강세가 오는 고정강세라서 карта̲라고 마지막 음절에 강세가 오면 '말의 창자'라는 의미이나 만일 자유강세인 러시아어의 영향을 받아 그 기원과 동일하게 ка̲рта라고 첫 번째 음절에 강세가 오면 '지도'의 뜻이 된다. (3) 문자 ж는 두 개의 발음을 가지는데 러시아 외래어는 [ʒ]로 만일 키르기스 순수 어휘라면 [dʒ]로 발음한다.

또한 그 동안 키르기스어 알파벳에는 존재했으나 러시아 외래어에만 사용되었던 ё, ю, я를 키르기스어 고유 어휘 표기에도 쓰일 수 있도록 규칙을 제시한다. 이 규칙은 어간과 어미의 경계에서 발생하는데 만일 어떤 단어가 й 로 끝났지만 모음 о, у, а으로 시작하는 어미가 뒤따라올 경우, 이를 йо, йу, йа 로 표기하지 않고 각각 ё, ю, я를 사용한다는 규칙이다. 다시 말하면, 앞에 언급한 세 가지 현상은 2008년의 러시아식 표기를 그대로 보존한다는 정자법 개정과 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 2008년의 정자법 개정안은 키르기스어의 고유한 음운, 문자체계에 러시아어 음운, 문자체계를 최대한 포함시킨다는 방침을 보이고 있으며 이로 인해 현재 두 개의 이질적인 문자, 음운표기가 키르기스 언어에서 실현되고 있다.

실제로 현대 키르기스어에서 쓰이고 있는 어휘들이 러시아어의 영향을 많이 받고 있음을 키르기스스탄의 수도인 비슈켁의 간판이나 인쇄물 등에서 어렵지 않게 발견할 수 있다. 러시아어에서 차용된 어휘들은 1)키르기스어의 음운체계에 맞추어 변형되거나, 아니면 2)러시아 어휘에서 음운상의 변화 없이 교착어인 키르기스어 어미가 부가된 채로 무리 없이 사용되고 있다.

〈표 9. 키르기스어 체계에 동화된 러시아어 외래어〉

키르기스어	러시아어
куружок	кружок
кулуп	клуб
тырактор	трактор
доктур	доктор
самоор	самовар
чайнек	чайник
батинке	ботинки
доске	доска

위 표에서 보듯, 키르기스어에 없는 자음군에 모음을 더 첨가하는 모음첨가현상이 키르기스어 куружок, кулуп, тырактор 에서 나타나며, 모음조화에 더 자연스럽도록 러시아어 доктор에서д октур로변형되었으며, 장모음화 현상이 보이는 самоор, 철자가 아닌 발음에 따라 표기하는 것으로 추측되는 чайнек, батинке, доске 등의 어휘가 현재 키르기스스탄에서 폭넓게 사용되고 있다. 이에 더하여 러시아어 어휘가 변형되지 않고 키르기스 어미와 함께 사용되는 경우들도 매우 많다.

〈그림 1. 키르기스어에 나타난 러시아어 어휘의 예 (Kyrgyz National Library 도서대출증)〉

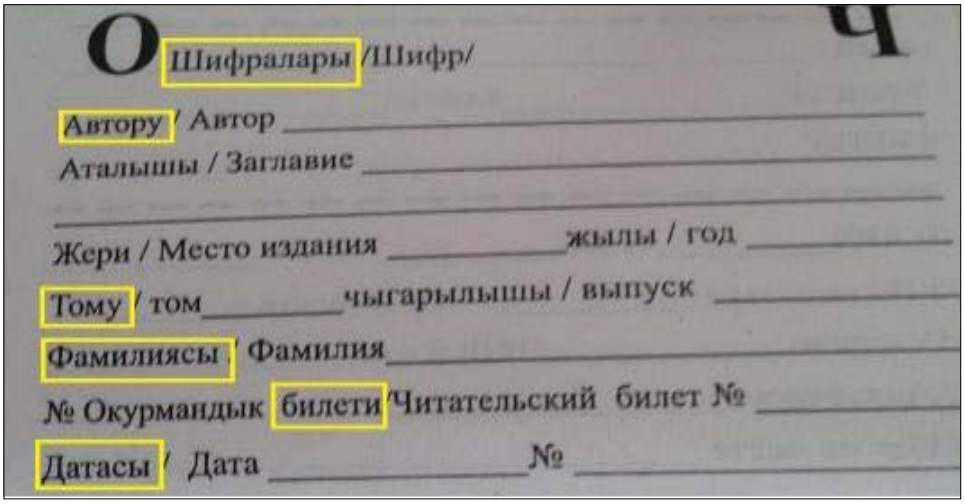


그림 1에 표시된 어휘들은 키르기스어의 3인칭 복수 소유형 어미(Категория принадлежности)가 첨가된 것이다. 바로 옆에 병기된 대응되는 러시아어 어휘와 바로 비교가 된다. 키르기스어 소유형 어미는 앞 음절의 모음의 종류와 마지막 자음에 따라 여러 형태의 어미로 실현되는데, 이 쓰임을 예로 들면, 그림 1에 나오는 키르기스어 автору 는 소유형 어미 'y'가 붙어 러시아어로 'ихавтор'(대출하려는 책(들)의 저자) 라는 뜻이다. 이와 같이 언어법에 의해 키르기스어와 러시아어가 함께 병기되고 언어적으로도 키르기스어와 러시아어가 동화되면서 나타나는 현상은 현대 키르기스어에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

Ⅲ. 결론

지금까지 키르기스 표기체계의 역사적인 변화 양상과 이에 따른 키르기스 고유의 음운, 문자체계의 변화에 대해 살펴보았다. 키르기스스탄은 정치, 사회적인 측면에서 국가와 민족 정체성을 확립하고 지배국이었던 러시아에서 벗어나 자주성 회복을 해야 하는 동시에, 어려운 경제상황과 정치적인 혼란상황을 고려할 때 러시아로부터의 경제원조나 협력이 절실한 상황이다. 키르기스스탄의 러시아에 대한 이러한 이중적인 태도는 언어정책에도 고스란히 투영된다. 소비에트 해체이후의 정자법 개정 방침은 키르기스 고유의 음운체계를 최대한 반영하는 것이었고, 그 결과 러시아어 기원의 외래어에서는 나오지만 키르기스 고유 어휘에서는 찾아보기 힘든 음성은

키르기스어 교재에 소개되지 않았으며 외래어 표기도 가급적 키르기스 음운체계를 충실히 반영하는 것이었다. 그러나 최근의 정자법 개혁은 다시 러시아어 원어 표기에 충실한 외래어 표기로 회귀하는 것이어서 독립 초기시기에 언급되지 않았던 러시아어의 영향을 받은 음성들이 적극적으로 소개되고 문자체계도 러시아어 문자를 최대한 사용하는 경향을 보인다.

그러나 일단 러시아어 알파벳을 모두 수용하고 몇몇 문자만 보강된 상태에서, 그리고 러시아어가 공식어라는 법적인 지위를 획득한 상황에서 키르기스어에 대한 러시아어의 강력한 영향을 피할 수 없다고 생각한다. 오히려 키르기스 고유의 언어체계를 보존하려는 명목으로 러시아어 특유의 문자나 음운구조를 애써 외면하며 언어를 기술하는 태도는 객관성과 체계성이 부족한 것으로 보인다. 이미 러시아어의 영향은 단순히 외래어 유입현상과 같은 어휘 부분에서만 국한된 것이 아니라, 강세와 같은 초분절적 요소, 음성학, 정자법 등에서 나타나고 있다. Kosmarskaya(2014:14)에 따르면 키르기스인들은 자신의 모국어는 키르기스어라고 답변해 놓고 잠시 후에는 '러시아어로 생각한다', '러시아어를 하면서 자랐다'라는 이야기를 덧붙인다고 한다. 언어적 측면에서도 러시아어 알파벳이 거의 그대로 키르기스 문자체계로 받아들여진 상황에서 키르기스 음운, 문자체계에 러시아와 키르기스라는 이중적인 요소가 회피, 제거될 수 없으므로 현재로서는 두 언어체계의 공존상태를 최대한 객관적으로 기술하고 두 언어적 요소를 구분 지을 수 있는 특성을 분석하는 것이 최선이 될 것이다.

참고문헌

강휘원. “키르기스스탄의 언어정책: 민족주의에서 다문화주의로.” 『행정논총』. 46권 2호. 2008년. 77-97쪽.

크리스타 뒤르사이트, 김종수 역. 『문자언어학』. 2007년. 유로서적.

Abylkasymova, Mairam. KyrgyzLanguageManual.PeaceCorps,1997.

Akynbekova, A. Y. KyrgyzTili.Avrasya,2013.

Bakytbek Tokubek uulu. LearntheKyrgyzLanguage.Bishkek,2009.

Chotaeva, Cholpon. Ethniciy,LangaugeandReligioninKyrgyzstan.TohokuUniversity,2004.

Žaparov, Š. & Sydykova, T. AzyrkyKyrgyzTilininLeksikologijasyŽanaLeksikografijasy.Bishkek,2012.

Kara, David Somfai. Kyrgyz.LincomEuropa,2003

Mamytova, E. Kyrgyskijdljanačinajuščix.Arkus,2014.

Neef, Martin & Primus, Beatrice. “Stumme Zeugen der Automomie-Eine Replik auf Ossner.” LinguistischeBerichte187.2001.pp.353-378.

Odagiri, Nami. “Debates Concerning Elements of Russian Origin in the Kyrgyz Language.” unpublished. 2011.

Orusbaev, Abdykadyr. Kirgizsko-russkiejazykovyesvjaziRusskiijazykvnacional’nyxrespublikaxsovetskogosojuza..Moskva,1980.

Raximova, Č. R. Detskijkyrgyzsko-russkijslovarik.Bishkek,2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Kyrgyz_phonology(검색일: 2015. 8. 30.)

http://www.omniglot.com/writing/kirghiz.htm(검색일: 2015. 8. 30.)

카자흐스탄 민족의 정체성과 문화 연구
- 서사시 『키즈 지베크(Кыз Живек)』를 중심으로 -

이형숙(고려대)

1. 서론

중앙아시아의 초기 문학작품으로는 우즈베키스탄의 『알파미시(Алпамыш)』, 타지키스탄의 『구루글리(Гуруглы)』, 키르기스스탄의 『마나스(Манас)』, 카자흐스탄의 『무사 캄바르(Камбар батыр)』 등이 대표적인 서사시로 알려져 있다. 이 작품들은 '영웅서사시'로서 각각의 민족 형성기 공동체의 운명, 민족(부족)통합 과정에서 사회적 정의의 실현, 그것을 가능하게 만드는 이상적인 영웅의 형상과 그를 향한 민중의 동경 등의 보편적 특성을 담고 있다. 『장편소설과 민중언어』를 통해 미하일 바흐찐이 제시하는 서사시론에 따르면, 서사시의 특징은 민족의 과거가 제재로 사용되며 민족적 전통이 원천으로 사용되는 데서 찾을 수 있다. 서사시는 완성되고 완결된 장르로서, 서사시에서의 시간개념은 가치론적인 시간적 범주들이다. 이러한 서사시적 세계는 미완결성, 미해결성, 불확정성을 허용하지 않고, 작가와 청중뿐만 아니라 등장인물에게도 강요되는 의심할 여지없는 진실로서의 단 하나의 통일된 세계관만을 알고 있을 따름이다. 국가 형성기 각 민족 고유의 언어와 문화, 역사, 일상 등을 담고 있는, 이른바 "역사를 내포한 시"(폴 머천트)로서의 서사시에 대해 바흐찐은 민족적 전통, 완성된 장르, 완결성, 폐쇄성, 통일된 세계관 등을 그 장르적 특징으로 제시한다.[1)]

『키즈 지베크』(Кыз Живек)는 카자흐스탄 문학을 대표하는 서사시들 중 하나지만 주인공이 공동체 전체의 운명보다는 자신의 진정한 사랑을 이루는 과정에서 악(惡)과 시련을 겪는다는 점에서, 앞에서 언급한 "역사를 내포한 시"로서의 서사시 단계에서 벗어난 '낭만적' 서사시로 분류된다.[2)] 폴 머천트(P. Merchant)에 따르면 서사시는 1차적

---

1) 미하일 바흐찐(전승희 외 역), 『장편소설과 민중언어』. 창작과 비평사, 1988.

2) 2009년 알마타에서 출간된 『카자흐스탄의 신화, 동화, 서사시』(Мифы, сказки и эпосы Казахстана)에는 『키즈 지베크』를 포함하여 1편의 영웅서사시와 2편의 낭만적 서사시, 4편의 신화적 민담, 2편의 마법담 등 9편의 작품이 수록되어 있다. 책의 편집은 카자흐스탄 교육과학부, 아우에조프 명칭 문학과 예술연구소 학술위원회에서 주도하였다. 이 작품들은 모두 구전을 수집하여 채록한 것인데, 아쉽게도 채록자나 편집 등에 대한 서지학적 정보는 찾아볼 수 없다. 변현태 교수에 따르면, 이

서사시와 2차적 서사시로 구분되는데, 1차적인 서사시는 영웅과 문화사적 대사건을 이야기로 엮은 시를, 2차적인 서사시는 그 외에 서사시라고 부를 수 있는 것을 총칭한다. 즉, 서사시는 역사와 연관되기도 하고 일상성을 담기도 하는데, 전자의 경우에는 한 민족이나 집단의 연대기가 되거나 종족사 혹은 제도와 전통에 관한 기록이 되며, 후자의 경우 누구나 쉽게 이해할 수 있는 이야기라는 의미로 해석할 수 있다. 이에 대해 커(W.P. Ker)는 1차적 서사시에서 2차적 서사시로 넘어가는 과정에서 민족이나 국가의 문제를 떠안고 있는 주인공의 연대기가 (공동체의 대표자로서의 영웅이 아닌-필자) 영웅적 개인의 문제를 다루는 '이야기시', 혹은 '예술적 서사시'라는 양식으로 변모된다고 말한다.[3] 조남현에 따르면, 커가 제시한 서사시-예술적 서사시로의 이행은 높이로서의 1차적 서사시가 넓이로서의 2차적 서사시로 나아가는 과정이라고 할 수 있다. 서사시가 다룬 설화는 한 민족의 전통, 시대적 요구, 시인 나름의 창작태도 등에 의해 얼마든지 다른 모습으로 나타날[4] 수 있기 때문이다.

이 글에서는 카자흐스탄의 낭만적 서사시 『키즈 지베크』의 내용과 형식의 특징들을 분석하여 서사시 내부에서의 장르적 변별성을 고찰하고, 이를 통해 문학 형성기 카자흐스탄 민족의 전통과 정체성, 세태풍속, 일상과 축제의 문화 등에 대해 고찰하고자 한다.

1. 작품 줄거리와 내용적 특징

(1) 사랑을 찾는 영웅의 모험

- 쟈갈바일 종족으로 "검은 바다와 흰 바다, 드넓은 목초지를 소유"(2)[5]한 어마어마한 부자 바자르바이는 세 명의 아내에게서 얻은 아홉 명의 아들을 모두 콜레라로 잃은 후, 다시 여섯 명의 아내를 얻어 그중 가장 젊은 아내에게서 툴레겐과 산시즈바이라는 두 아들을 얻는다. 당시 아시아 왕족과 부유층("7대에 걸친 귀족 가문 출신"이라는 어구가 반복적으로 등장함)의 일상을 단적으로 보여주는 내용이 이외에도 많이 있다. 그러나 부모가 배필을 정해주지 않고 스스로 마음에 드는 여인을 찾도록 내버려둔다는 점은 작품 속에 드러나는 여타의 당대 윤리나 세태에 비해 예외적으로 보인다.

- 툴레겐은 성년의 길목에서(열두 살) '영혼의 짝'을 찾기 위해 어머니의 간곡한 만류에도 불구하고 80명의 마부를 이끌고 성스러운 자이크 강을 향해 떠난다. 용맹스럽고 영웅적인 사고와 행동을 보여주며, 매우 현세적이다.

아니요, 저는 하는 일 없이 떠돌아다니는 멍청이가 아닙니다.
사막의 모래언덕 너머로 도망친 부랑자가 아니라고요.

9편 중 서사시 『코지 코르페시와 바얀 술루』와 『키즈 지베크』는 <동양문학출판사>의 '유라시아 민족 서사시' 시리즈 중 『카자흐스탄 낭만적 서사시』 (2003)와 관련이 있을 것으로 보인다.

3) 『서사시와 로망스』

4) 조남현, 『소설신론』, 서울대 출판부, 2004년

5) 『키즈 지베크』, 『Мифы, сказки и эпосы Казахстана』 (2009). 이형숙 역. 이후 작품으로부터의 인용은 괄호 안의 쪽수로만 표기함.

하지만 운명이 주시는 선물을 놓치지는 않을 거예요.
신은 제게 희망의 빛을 선사해 주셨으니까요.
무릇 위풍당당한 용사는
가슴 속이 열정으로 가득 차 있다면,
길을 가다가 말의 머리를 돌리지 않는 법이지요.
제가 바로 그런 용사입니다, 어머니.
운명에 의해 예정된 일이라면
어쨌든 닥쳐오기 마련이지요.
그러니 될 대로 되라지요.
제 앞에 놓여 있는 길이 불행은 아닐 거예요.
울지도, 슬퍼하지도 마세요.
아버지께 전해주세요.
전능하신 신께 모든 것을 맡기겠다고요...(8-9)

툴레겐은 바자르바이의 아들이란다.
고귀한 가문에서 태어난, 신분이 높은 젊은이란다.
황제나 왕자에 견줄 수 있는 남자란다.
너의 아름다움으로 그를 사로잡으렴. [...]
툴레겐은 너를 만날 자격이 충분한 남자란다.
[...]
툴레겐은 지상에 존재하지 않는 아름다움을 지닌 용자란다. (30)

(2) 주인공의 모험, 시련, 죽음

- 천신만고 끝에 자신의 이상형인 지베크를 만난 후 약혼식과 함께 석 달 간 신부의 집에 머물다 친가로 돌아온 툴레겐에게 아버지는 성대한 축하연을 베풀어준다. 그러나 왠지 불안감을 느끼는 아버지는 아들에게 신붓감에게는 일 년 뒤에나 가라고 만류한다. 툴레겐은 아버지를 안심시키기 위해 거짓말을 한다.

아버지! 제 말을 믿지 마십시오.
아버지를 두려워하고 존경하는 마음에
제가 부질없는 말을 했습니다.
저는 누구의 딸도 만나지 못 했습니다.
한 씨족의 아가씨들이
다른 씨족의 아가씨들보다 더 나을 리가 없지요.
저는 그 사실을 확인했을 뿐,
아무것도 얻지 못하고 돌아왔습니다.
그곳에서 제가 좋아할 만한 여자를
단 한 명도 만나지 못했습니다, 아버지.
그러니 저는 어디에도 가지 않겠습니다." (54-55)

- 아들이 무언가를 숨기고, 거짓을 말하는 것을 알아차린 바자르바이는 격노하여 하인들에게 엄중히 감시하도록 명령한다.(“이보게들, 내 아들이 나의 부탁을 거절하는 소리를 들었겠지. 만일 누구라도 툴레겐이 시를리바이 칸의 마을로 떠나려고 하는 것을 알게 되면, 나에게 알려주게. 자네들 중 누구라도 그 애를 도와주려는 자가 있다면, 내가 저주를 내리고 엄벌에 처할 것이니 명심하도록 하라.”(55)

- 아버지 몰래 약혼녀의 집을 향해 달려가던 툴레겐은 코소바 호숫가에 숨어 사는, “악마의 혼이 씌운”(63) 제후 베케잔이 이끄는 부랑자와 도적의 무리로부터 습격을 당한다, 깊은 모래밭에서 화살 하나로 일곱 명을 쓰러뜨리며 용감하게 싸웠지만 “납을 녹여 만든, 양(羊)의 똥만 한 작고 둥근 조각”에 머리를 맞고 쓰러진다.

바자르바이의의 아들 툴레겐이,
7대에 걸친 귀족 가문의 자손인 고귀한 청년이
쓰러지면서 고개를 떨구었습니다.
마치 바람에 꺾인 갈대처럼 말이지요.
바자르바이의 아들 툴레겐이
그만 심술궂은 살인자의 포로가 되었습니다.
우리의 고매한 툴레겐이
자존심 상하고, 부상을 입고, 모욕을 당한 것입니다.
적들은 서둘러 그를 죽이려 했습니다.
자비를 베풀 생각이라곤 없었지요.
툴레겐은 마지막으로 이 세상을 바라보았습니다.
눈에서는 눈물이 쏟아져 흘렀건만,
적들이 이를 보지 못하도록
얼른 눈물을 훔쳤습니다.
예순 명의 흉악무도한 기마명수들이,
서른 명의 두 배나 되는 무뢰한들 모두가,
바자르바이의 아들 툴레겐의
고통스러운 마지막 순간을 지켜보며 비웃었습니다.
7대에 걸친 귀족 가문의 고귀한 자손을 말입니다. (66-67)

- 생명을 잃는 순간 주인공은 하늘 위를 맴도는 기러기 여섯 마리를 향해 작별 인사를 한다. 가족에 대한 염려와 그리움을 담은 주인공의 마지막 말은 곧 그의 “영혼의 신음”(71)이다.

그는 살아 있는가? 우리는 모른다.
그는 죽었는가? 우리는 모른다.
텅 빈 구릉들을 차례차례 돌아보며
누가 그를 구할 수 있는지, 찾을 수 있는지에 대해서도
너희가 알지 못한다고, 그렇게 말해주렴. (71)

(3) 주인공의 동생, 또 다른 영웅 산시즈바이의 복수

– 사랑하는 형이 비참하게 죽임을 당한 것을 알게 된 산시즈바이는 어린 나이에도 불구하고 형의 복수를 하기 위해 길을 떠난다.

아버님, 저에게 축복을 내려주세요,
저는 너무도 괴롭습니다.
툴레겐 형이 없이는 살기가 괴롭습니다,
밤이고 낮이고 형을 생각하며 괴로워합니다.
아버님, 저를 축복해 주세요.
그 괴로움을 끝내게 해주세요.
형을 찾아내거나, 아니면
진실이라도 밝혀내야 합니다.
그가 살아 있는지, 저는 모릅니다.
그가 죽었는지도 저는 모릅니다.
툴레겐 형이 없으면
더 이상 먹을 수도, 마실 수도 없습니다. (78-79)

– 산시즈바이는 칼믹의 칸 호렌(Хорен)과 "오천 명이나 되는 적의 기사들"에게서 형의 약혼녀를 구하고 죽은 형을 대신하여 그녀와 결혼한다.

산시즈바이는 화살이 담긴 화살통을 집어 들었습니다.
용사가 되라고 했던 형의 유언이 새삼 떠올랐지요.
툴레겐의 아우는 명예로운 전투에서
적을 궤멸시키고 이웃 마을 주민들을 구했습니다.
오천 명이나 되는 적의 기사들을 소탕하고
승리자가 되어 셱티 마을로 귀환했지요.
시종들로 에워싸인 시를리바이가
서둘러 나와 직접 산시즈바이를 맞이했습니다.
칸은 해방자에게 큰절을 하고
흰 양털이 덮인 커다란 유르타를 세우게 하여
산시즈바이를 그곳으로 초대했지요.
호화로운 잔치가 두 달이나 계속되었어요.,
하지만 말안장이 자신 위에 앉아줄 기수를 그리워하게 되었지요.
그의 양옆을 따라 팔십 마리의 단봉낙타에 가득 실린
신부의 지참품이 마치 물결치듯 넘실거렸습니다.
순금의 큰 천막, 아홉 마리의 검은 말(в о р о н о й),
온갖 무늬로 장식된 마차도 있었지요.
셱티 씨족의 대표들이 함께 걸어갔습니다.
마치 딸을 다시 시집보내는 것 같은 모양새였지요.
세 달간의 잔치가 끝나자,
모든 이들을 사십 일 간의 대향연에 또다시 초대했습니다.

(4) 여성, 여주인공의 형상

-툴레겐이 운명의 배필을 찾기까지의 여정 중에는 아름다운 여인들에 대한 묘사가 상당한 분량을 차지하고 있다: “산에서 골짜기로 떨어지는 아침의 태양빛”(18), “동이 트기 직전 하늘에서 빛나는 별”(18), “얼굴은 보름달 같고, 강물 속에서 비늘을 반짝이는 잉어보다 더 민첩해 보이는 절세미인”(20), “검은 두 눈동자는 / 마치 천국의 정원을 밝히는 촛불처럼 / 활활 타오르고 있었답니다. / 선량한 심장과 영혼을 지니고, / 두 손은 은빛으로 빛났으며, / 금반지를 낀 손가락들은 / 새의 깃털보다 더 우아했지요.”(22) 등등. 그러나 그 어떤 결함도 찾아볼 수 없는 이 열 세 명의 미인들도 툴레겐의 영혼의 짝이 되지는 못했다.

- 지베크의 미모를 묘사하는 형용구 역시 헤아릴 수 없이 많지만, 이 여주인공의 매력은 무엇보다도 드높은 자존감과 당당하고 능동적이며 열정적인 태도이다. 툴레겐이 지베크를 “영혼의 짝”으로 느끼게 되는 이유도 바로 이런 점 때문이다.

저쪽 마을에서는 내가 왕과 동등한 지위를 누리고 있어서
내가 상대하는 누구든 나를 거역하지 못하건만
키즈-지베크는 성격이 오만하고 콧대가 높아
나로서는 그녀의 침묵을 상대할 힘이 없도다.
진정하게나.
지베크의 변덕스러운 마음은 내가 잘 알고 있네
지베크는 아주 자존심이 강하다네
지금까지 그런 방법으로 그녀와 이야기를 나눈 사내는 아무도 없단 말일세.(29)

- 지베크의 외모와 성격에 대한 묘사들:

지베크는 어여쁘고, 아주 날씬했어요.
또한 위엄이 가득했지요.
[...]
그녀의 희디 흰 얼굴은
마치 은으로 만든 반지 같았어요.
궁전의 창문 밖으로 보이는,
자연이 소생하는 명절날의 부드러운 눈 같았지요.
그녀의 두 볼에 피어 있는 홍조는
하얀 자고새의 피처럼
언제나 새롭게 불타올랐어요.
눈썹은 새까만 실처럼 구부러져 있었지요.
영혼을 매혹시키는 지베크의 눈길이
이 변방에서 무엇을 꿈꾸고 있는 것인지
아무도 판단할 수가 없었지요.
그녀는 저 먼 곳의 신기루처럼 변덕스러웠어요.
초원의 딸의 두 어깨는

작은 도끼의 손잡이보다 더 동그란 모양이었답니다.(32-33)

- 지베크의 형상에는 말을 타고 초원을 달리며 전쟁에 참여하고, 운명적인 사랑을 스스로 선택하며, 가정에서도 실제로 남성과 동등한 권리를 향유했던 유목시절 여성들의 모습이 반영되어 있다.

'나는 내 운명을 내손으로 개척할 거야.
나는 지금껏 다른 사람의 소원을
온순하게 따라 준 적이 없었으니까.
나는 내 운명을 스스로 찾았어.' (44)

초원에서 태어난 그녀는 자유롭고, 분방하며,
용감하고, 자존심이 강했습니다."
그녀를 단 한 번이라도 본 사람이라면,
그녀를 단 한 번이라도 만나본 사람이라면,
자신의 생명을, 자신의 인생 모두를 그녀를 위해 희생할 것입니다."(46-47)

- 지베크의 '애도가'

지베크는 툴레겐이 홀로 비참하게 죽은 지 8년 후에야 악당 베케쟌이 "죽은 지 이미 오래인 약혼자를 기다리지 마시오."(76)라고 노래하며 자신에게 청혼하는 말을 듣고서야 그가 자신의 약혼자를 죽음에 이르게 한 것을 알게 된다. 분노와 절망에 사로잡힌 지베크가 부르는 애도가는 중앙아시아 서사시의 특징이자, 그 슬픔과 분노의 깊이와 굳센 기상(氣像) 면에서 타민족의 서사시를 압도한다.

풀이 살랑거리는 소리를 내며 나는 우네.
활시위의 분노로 나는 떨고 있네.
먹구름 사이로 청명한 하늘이 보이지 않네.
오, 나의 형제들이여, 당신들은 대체 어디에 있는가?!

그녀가 베케쟌에게 말합니다.
살인자요, 도적이자 선동꾼에게.
- 오, 백번이고 저주받을 베케쟌아,
네 안에 악마가 있는 것이 역시 맞구나.
내 앞에 다시는 나타나지 말거라.
가서, 결코 돌아오지 마라.
너의 미래의 유골이 너를 저주할 지어다!
오, 알라 신이여, 이런 말을 하는 저를 용서해주옵소서!
어떻게 그럴 수가 있는가? 어찌 감히 그런 짓을 하는가?
전투를 하면서 자신은 화살을 피할 수 있는 곳에 숨어서,
관목 속에서 총을 쏘다니?!
너의 비열함의 한계는 대체 어디인가?

기사에게서 말을 빼앗고,
사막에서 남모르게
죄악을 저지르다니.
너의 죄업을 네 스스로가 창으로 찍어 올려야 마땅하다!
감히 누구를 해치려고 손을 들어 올린 것이냐,
이 빌어먹을 개자식아!
네가 만일 결혼을 한다면,
네 마누라는 나의 애통한 마음을 고스란히 맛볼 것이다.
너의 친구들은 너를 잊을 것이고,
너는 말발굽에 깔려 뒈질 것이다.
너의 자식들도 너를 저주할 것이다.
베케쟌이라는 개자식을, 더러운 놈을.
너는 내 친구들의 가래침을
영원히 얼굴에서 씻어내지 못 할 것이다...(76-77)

(5) 시대적 관념: 공동체의식, 종교성

작품 속에는 유목민 고유의 공동체문화와 의식, 의리, 효, 형제애 등 시대적 관념과 미덕이 풍부하게 담겨 있다.

- 여인과의 약속을 지키기 위해 부족장인 아버지의 완고함을 거역하며 고난과 시련을 겪는 강인함, 뜨거운 형제애 등 당시 민족(부족)의 이상을 담은 영웅적 인간의 모습

고개를 넘으면 또 고개가 있지요 .
고개에는 돌풍이 붑니다. (41, 43 외 다수 반복)

만일 제게 무슨 일이 생긴다면,
산시즈바이에게 모든 것을 맡길 준비가 되어 있습니다.
형제의 운명이란 그런 것이니까요.
만약 가을에
수많은 적들의 진흙탕 같은 질투가
눈을 뚫고 스며든다면,
키즈-지베크가 기억해야 할 것은 바로
제 동생이 다치지 않도록 보호하는 일입니다.
그가 결혼한다면 저는 기쁠 것입니다.
만일 제가 길을 가다가 죽는다면
그 아이가 옛 풍습을 따라 처리할 것입니다. (53)

-지베크의 여섯 오빠들이 여동생의 약혼자를 죽인 베케잔을 붙잡아 신에게 공물로 바치는 모습, 약혼자가 죽은 후에도 그의 종족과 함께 살아가야 한다는 의식

내 운명을 쟈갈바일 사람들과 같이 해야 하겠네.
그들은 독수리도 셀 수 없을 만큼 많은 말을 가졌지.
툴레겐의 죽음이 사실이라면,
내 마음 속 죽음의 그늘을 무엇으로
없앨 수 있을까?
내 운명을 쟈갈바일 사람들과 같이 해야 하겠지... (89)

– 축복받지 못하고 남몰래 고향을 떠나는 형과 그를 만류하는 어린 동생의 대화는 공동체의식이 강력하게 살아 숨쉬는 유목사회의 윤리와 그 속에서 성장하고 활약하는 영웅의 의식이 고스란히 드러나는 시 그 자체이다.

형, 울지 않을게!
걱정하지 말아요, 형님.
눈물을 옷소매로 닦겠어요.
형, 형님도 울지 말아요.
우리 부모님이 눈물을 흘리고 계세요.
영혼이 그 증인이에요.
조금만 더 떠나지 말고 있어줘요.
우리 모두를 슬픔에 빠뜨리지 말아요. [...]

하지만 혼자 길을 떠나면
초원에서 형을 보호해줄 사람이 없을 거예요.
형을 적들로부터 구하기에는
나는 나이가 너무 어리잖아요.
아버지와 어머니를 가엾게 여겨서,
지베크에게로 떠나지 말아요.
만약에 불행이 형을 기다리고 있다면,
내가 이 세상에서 어떻게 살아갈 수 있을까요?

고귀한 혈통을 이어온 가문의 청년
툴레겐이 동생에게 말했습니다.

오, 내 눈의 눈동자여!
그렇지 않단다, 나는 이 세상에서 혼자가 아니란다.
너는 먼 길을 떠날 나의 날개요, 무기란다. (57)
[...]
영웅의 인생을 아름답게 만드는 목표가 무엇인지,
용감한 산시즈바이야, 찾을 수 있어야 한단다.
일단 말을 달리기 시작하면,
말달리기 경주에서 일인자가 되고자 힘써야 해.
친형제를 땅에 묻을 생각을 하지 말고,

자랑스럽게 생각하도록 해!
기억하고 있거라.
어디에 있든, 어떻게 한 시대를 살아가든,
전투를 하며 살든 평화롭게 살든,
인간은 자신의 운명을 피할 수 없다는 것을 말이야.
우리 모두는 살아가는 동안
전능하신 신께서 준비해두신 길을 간구한단다.
우리는 공동의 화살통에 모여 있는 화살과 같아.
내가 날아갈 시간이 온 것이란다.
그러니, 한탄하지 말고 건강해라,
오, 내 눈동자의 찬란한 빛이여! (58-59 외 다수 반복)

- 효와 의리, 삶의 진정한 가치에 대한 가르침

너는 나의 고집을 흉내 내지 말고,
아버지께서 시키시는 대로 잘 따라야 한다.
내가 없는 동안, 네가 태어난 천막에서
효자가 되겠다고 약속하렴.
내가 떠나 있는 사이에
남모르는 나의 의심과 고통을 덜어주렴.
부디 집안 살림을 잘 이끌어
부모님께 든든한 기둥이 되어 드리렴.
기대에 어긋나지 말고, 훌륭한 아들이 되렴.
[...]
만일 내가 죽는다면
내 운명의 후계자가 되는 것은 너의 몫이다. (59-60 외 다수 반복)

나의 든든한 산시즈바이야,
자신의 친구를 배신해서는 안 된다.
그들의 다정한 충고를 귀히 여기고,
그들의 도움을 잊지 말아라.
[...]
만약에 내게 무슨 일이 생기면
사랑스러운 키즈-지베크와
네가 백년가약을 맺으리라는 것을
내가 굳게 믿어도 되겠지?
신의 가호로 네가 성장하여
그녀를 사랑하게 되고, 버리지 않기를 바란다.
[...]
많은 자들이 부를 자랑하고
가축과 재물을 셀 수 없을 만큼 많이 지녔다 해도,

사랑에 빠진 사람의 마음속에는 불길이 타오른단다.
그 불길에는 품위와 명예가 있다. (60-62)

전능하신 신께 기도할게요.
객지에서 아가씨가
행복하고 즐겁게 지내기를,
같은 종교를 믿는 사람과 함께 살고,
사는 동안 적에게 포로가 되는 불행을
결코 겪게 되지 않기를 빌게요. (101)

(6) 결혼풍속

-당시 가부장적 부족사회에서 여성의 미덕과 역할: "당신이 지닌 처녀로서의 오만함을 사랑하는 나의 고향에서는 미덕으로 여기지 않으리라는 것을 알아야 하오."(35)/ "영원한 가족이 되기 위해 이곳에 왔습니다."(38)
- 약혼의 대가로 신랑 측이 말(馬) 등의 혼수를 준비하고 성대한 약혼식을 치른 후 결혼식 전 석 달 간 신부의 마을에서 지냄
- 형제 중 하나가 죽을 경우 약혼자와 대신 결혼하는 풍속

(7) 종교관

- 툴레겐은 죽어가며 "울던, 울지 않던, 생명과 죽음, 운명, 길은 모두 신께 달려 있는 것"(72-73)이라는 말을 세 번 반복함. 신은 "인간 영혼의 주인"(지베크, 93).
- 알라신, 이슬람식으로 변형된 성자와 천사들의 이름(캄바르, 레일리, 메쥬눈, 줄레이하, 유수프, 파티마), 카자흐스탄 구비문학에 등장하는 성자 노파(툭타 할멈) 등이 곳곳에 등장: "어머니는 알라신과 천사들, 그리고 성자들에게 먼 길을 여행하는 아들을 도와달라고 기도했지요."(10)
- 회교도 우대, 이교도들에 대한 증오
호렌에게 강제로 시집가야 하는 처지가 된 지베크의 노래 중, "위험천만한 칼믹 사람의 노예가 되는 것을 막아주십시오. 주이시여, 저는 당신의 노예입니다. 오직 주님께만 부탁합니다. 제가 노예가 되지 않게 막아 주십시오. 그런 수치를 경험하지 못 하게 막아 주십시오. 포악한 칼믹 사람에게서 저를 구해 주십시오. (87-88) / 호렌-칸은 "이웃 마을의 악몽"(107)
-4, 40은 상서로운 숫자:
"40마리 낙타의 등 위에는 재물이 하나 가득 실려 있었지요."(21)
40명의 여인들이 지베크를 구출하여 툴레겐에게 데려다 주려고 함.(90)
지베크와 산시즈바이를 위해 40일 동안 멈추지 않고 대향연을 벌임.(111)
세 달간의 잔치 후, 모든 이들을 40일 간의 대향연에 또다시 초대함.(112)
- 6, 60은 불길함, 악의 숫자:
"60명의 여성들이 미녀 지베크를 그들이 알 수 없는 곳에 숨겨두었기 때문이지요. 이 모든 일이 6개의 가문으로 이루어진 셱티 씨족의 땅에서 이루어졌습니다. 어느 날 각 가문에서 60명

의 젊은 기수들이 모여 대화를 나누었지요. – 이보게, 기수들이여, 우리가 어찌 지베크를 놓치고 빈손으로 남을 수 있겠는가?/ 툴레겐이 살아 있는 한, 지베크는 우리들 중 누구와도 결혼하지 않을 거야./ 그렇다면 툴레겐을 죽여야 해!"(39)

– 베케잔의 곁에서 더러운 짓을 일삼는 60의 기마명수

– 지베크가 베케잔에게 "6번 저주를 받을지어다."(75)라고 말함.

(8) 시인의 형상, 사회적 위상

– 작품에 등장하는 두 시인은 툴레겐과 지베크가 속한 부족의 칸(족장)을 섬기는 충실한 신하로서, 남녀 주인공의 성장을 돕고 갈등과 시련을 완화시킨다.

– 카르시가 (민요나 서사시를 쓰는 시인, 이야기꾼, 동시에 지략가) : "나는 아킨(Акын)[6]이라오. 내 곁에서 예술은 명예로운 것이 되지요."(14)

–세계 : 산시즈바이를 수행하는 용사이자 "초원에서 태어난 선조의 훌륭한 아들, 용감한 사람 중에서도 가장 용감한, 누구나 아는 시인"(88). 형을 잃고 비통해하는 동생을 위로하는 시인의 노래는 당대의 의식수준에 갇히지 않고 오늘날에도 울림을 주기에 충분하다.

에르-산시즈바이야, 울지 마라. 부탁이다.
[...]
내가 너를 노래로 치료해주마.
울지 마라, 내 눈의 빛이여.
비할 데 없이 찬란한 햇살이여.
눈물과 말(語)의 강으로는
툴레겐을 돌아오게 할 수 없단다.
우리 모두는 어둠속에서,
불행으로 가득한 이 지상에서 죽음을 향해 나아간다.
거룩한 예언자 중에서
죽음을 악으로 생각한 이가 있는가?
누가, 누가 감히 영원히 살아가는가?
전지전능하신 신을 당황하게 만든단 말인가?
악마가 영원히 산다고 알려져 있지만,
과연 그를 사랑할 수 있는가?
어둠의 악마가 되고 싶은 이가 있는가?
우리는 인간이다. 따라서 언젠가는 죽는다.
울든 웃든,
낙원으로 향하는 길은 신에게 달려 있다.
영원히 깃털이 온전한
매도 없고,
해가 갈수록 단단해지는
창공도 존재하지 않는다.

6) 당시에는 '즉흥시인', 현재는 '시인'이라는 의미로 쓰임.

온 세상을 달리고 난 후에도
굽이 온전할,
날개를 잃지 않을
준마는 존재하지 않는다.
최후의 날이 오면,
가슴 속의 심장도 고동치기에 지치면,
우리가 갈 곳은 하늘나라뿐이란다.
인간의 영혼은 그 곳으로 향할 것이다.
내 말에 귀를 기울이렴.
그 속에 쓰라림과 진리가 함께 있으니.
신께서 툴레겐을 부르셨다는구나.
일가친척과 동생을 떠나,
아마도 더 나은 세상 기슭으로 향한 후
말머리를 되돌려오지는 않겠지.
우리는 그가 돌아오기를 갈망하고 있지만,
인간도, 짐승도 이 세상에서
두 번 살지는 않는단다.
인간은 누구나 저마다의 운명 속에 있지.
지상의 거처는 영원한 것이 아니란다.
너는 이곳에 주인이 아니라 손님으로 왔을 뿐이야.
신께서 우리에게 힘을 베풀어 주실 테지.
그분은 우리가 지녀야할 의지의 보호자이시니 말이야. (85-87)

이처럼 『키즈 지베크』는 낭만적 서사시로서의 내용적 특징을 담고 있으며, 민족 고유의 기질과 전통, 풍속과 세태(유목민의 세계관과 가치관, 일상, 결혼과 축제문화, 예절 등)를 풍부하게 보여준다.

2. 작품의 형식

(1) 구조, 문체, 시점

- 『키즈 지베크』는 당시 모든 작품들이 그렇듯, 구전을 수집하여 채록한 작품이므로 원래의 구연자와 채록자에 대한 정보가 부재하다. 이점은 당시의 구연가(낭송시인)가 누구인가에 따라 작품의 판본이 달라질 수 있기 때문에 작품을 이해하는데 있어 중요한 요소이다.[7]

7) 가령, 「코지 코르페시와 바얀 술루」의 경우 시반바이(Сыбанбай), 베크바우(Бекбау), 자나크(Жанак), 쇼제(Шоже)와 같은 낭송시인에 의해 낭송되었으며, 따라서 낭송자나 채록자에 따라 판본이 달라질 것이다. 이 서사시는 사블루코프(Саблуков, 1830), 데르비살린(Г. Дербисалин, 1834), 프롤로프(А. Фролов, 1841), 발리하노프(Ч. Валиханов, 1856)에 의해 채록된 바 있다. 러시아어로는 푸틴체프(М. Путинцев)에 의해 1865년에 출간된 적이 있으며, 가장 유명한 판본은 쟈나크의 구술에 따라 아우에조프(М. О. Ауэзов)가 1925년에 모스크바에서, 1936년에 알마타에서 출간한 판본이다.

이와 관련하여 중앙아시아문화권 특유의 서사시 양식인 '산문과 운문이 결합된 서사'와 배음(악기 반주), 운율[8] 등에 주목할 필요가 있다. 『키즈 지베크』 에도 산문과 운문이 조화를 이루며 결합되어 있고(전반적인 형식은 운문, 군데군데 산문 형태의 서술), 운문과 산문 형식에는 차이가 있다. 구연자의 설명과 더불어 등장인물들이 각자 화자가 되어 자신의 이야기를 전개한다(직접화법). 도입부를 통해 확인할 수 있듯이, 전체적으로는 구연자의 전지적 시점이라고 볼 수 있다.

여러분에게 옛날이야기를
하나 해드리지요.
키즈-지베크(Кыз Жибек)에 대한 이야기를
하룻밤에 다 하기는 어렵겠네요.
티끌모아 태산이라지만 그것도 부질없고,
속세의 삶이 곧 재물을 쌓아주는 것도 아니지요.
태곳적부터 전해 내려오는 이야기들만이
우리에게 훌륭한 지혜를 전해주는 법이니까요.
사내들, 아낙네들 그리고 아이들이여,
당신들을 위해 이 시를 짓는 것이라오.
일평생 온갖 풍상을 겪으신
존경하는 어르신들,
제 말에 귀 기울여주시니 기쁘기 그지없습니다.
어르신들이나 젊은이들 모두 제 말을 들어보시기를.
한가하게 담소를 나눈 후에는
화합의 선율이 흐르는 자리를 만들겠습니다.
그리고 이야기 중에 색채가 바랜 부분은
이 이야기꾼에게 슬쩍 가르쳐주시면
손을 좀 보도록 하지요, 핵심은 남겨 두고요.
옛이야기라는 것이 다 그러하듯 말입니다.
그 어떤 것도 옛이야기가 끊어지게 하지는 못합니다.
오순도순 모여 지새우는 밤은 우리 모두를 아주 가깝게 만들지요.
천막 안에 식탁을 차리고
각자 원하는 자리를 찾아 앉도록 하지요.
화톳불 가에서는 어린 양이 울고 있네요.
이제 전해 내려오는 이야기를 시작해보렵니다.(1)

고개들도, 산맥들도,
초원도, 골짜기도, 평지도
쏜살같이 말을 몰아 에르-툴레겐은
셱티를 향해 달려갔습니다.
말들이 폭풍처럼 내달리는 이러한 장면을

8) 운율에 대한 정확한 정보 역시 현재로서는 알기가 어렵다. 본 작품을 포함하여 중앙아시아 서사시 및 설화 등은 모두 러시아어 번역본을 통해 재번역되고 있기 때문이다.

여러분은 구비문학에서 발견하실 수 있을 것입니다.
중요한 내용은 남겨두고
빛이 바랜 부분들만 제가 새로 고쳤으니까요. (16)

'아킨'은 이처럼 오랜 세월 입에서 입으로 전해 내려온 공통의 소재나 표현들을 차용(혹은 수용, 공유)하는 것을 당연하게 여긴다. 타인의 텍스트의 영향 아래 있을지 모른다는 근심이나 불안이 없고, 오히려 선조로부터 물려받은 풍부하고 다양한 정형구를 차용하여 이야기를 엮어낸다는 자부심과 당당함, 능청스러움이 느껴진다. 구술성이라는 민담의 장치가 지닌 이러한 특성상, 차용과 변용에 따른 혼란, 한 구연자가 오랜 시간 동안 낭송하는 것으로 인해 생기기 마련인 '논리적 오류' 등은 피할 수 없는 요소일 것이다. 또한, 다른 한편으로, 이러한 구연 서사시를 '말'이 아닌 문자를 통해 읽는 것으로 인해 귀로 듣는 서사시의 생생한 가락과 육체적 울림이 상실된다.

따라서 이 작품에서 운문과 산문의 기능적 차이를 규정하기는 쉽지 않다. 산문 부분이 '직접화법'이 배제된 채 구연자(서술자)의 순수한 서술에 충실한 것처럼 보이다가도, 가끔 등장인물의 '직접 화법'을 포함하고 있는 경우들이 있다. 이것은 '사지' 기법, 즉 시적 요소와 자유로운 서술의 혼합 기법으로, 아랍어와 페르시아어 작품들에서도 찾아볼 수 있는 것이다. '사지' 기법에서는 어구의 길이나 음절 수는 의미가 없고, 각 문장의 끝에 반드시 운율이 있다는 것이 가장 중요한 점이다.[9]

그러므로 작품에서 운문과 산문이라는 형식의 차이는 기능의 차이라기보다는 낭송의 리듬의 문제, 즉 낭송가의 호흡의 문제나 낭송의 배음을 이루는 연주의 문제와 관련된 것이라고 볼 수도 있겠다(변현태 교수). 이러한 기법 덕분에 서사시이지만 시적 산문처럼 유려한 리듬을 따라 읽을 수 있게 된다. 또한 운문 부분에는 반복되는 관습적인 표현들이 자주 등장한다(고개, 바람, 말(馬), 미모에 대한 표현 등).

(2) 묘사와 행위

-구연서사는 평범한 청자(어르신들, 젊은이들, 사내들, 아낙네들, 아이들)가 이해하기 쉽도록 전반적으로 평이한 어휘와 간결한 문장을 구사한다. 심리묘사는 많지 않다. 격화된 감정과 숭고한 의지를 표현하는 단락과 문학성 높은 묘사를 자주 접할 수 있고, 민족 고유의 지혜가 담긴 경구와 표현들과 더불어 남성적이며 박진감 있는 전개를 보여준다:

"초원을 장식하는 것은 작은 줄기들이요, 강을 물들이는 것은 여린 자작나무들이란다.
청년을 어여쁘게 만들어주는 것은 바로 부모의 선물이란다, 아들아."(9)

"감정의 파도에 사로잡힌 아이들을 호수가 달빛으로 눈멀게 하듯이"(16-17)

"두 눈에는 천국의 촛불 두 개가 불타고 있었지요. 그 속에는 또한 심장의 열기가 녹아 있었어요. 처녀가 숨기고 있는 비밀의 밑바닥에서는 수줍은 욕망들이 잠들지 않고 깨어 있었어요."(34)

"말뚝에 매어 있는 말은 겁이 많지 . 벼락은 창을 내리 꽂으며 꽃들로 그토록 아

9) 타시마토프 우라잘리. '다스탄 『알파미시』의 러시아어 번역 현황>'. 문화체육관광부 주최 한-중앙아시아 신화·설화·영웅서사시 번역 표준화 작업을 위한 공동 워크숍(2011년 11월 29일, 그랜드힐튼 서울) 자료집 10쪽.

름다운 여름의 초원을 태워버린단다 . ”(4 4)

“백성들 사이에서 하는 말들이 옳습니다. 가축은 먹이를 주는 이를 반긴다지요. 말은 그저 짐승일 뿐입니다. 짐승은 죽은 마부를 외면하지요. 툴레겐이 자랑스러워하던 회색준마는 마음껏 마시고 푹 쉰 후에 녹이 슨 굽을 번쩍거리며 적의 안장을 얹은 채 달려가 버렸습니다.”(67-68)

- 똑같이 반복되는 표현들은 서사시의 리듬을 살려주고, 구연자가 중요하게 여기는 의미와 생각을 강조해준다:

“무늬는 무늬로 맞바꿀 수 있지요.”(35, 36 외 다수)

“고개를 넘으면 또 고개가 있지요. 고개에는 돌풍이 붑니다.”(93, 100 외 다수)

“바자르바이의 아들 툴레겐은 7 대째 이어져 내려오는 명문가의 자손이지요.” “형제의 귀한 가문은 7대 조상까지 거슬러 올라가지요.” (51, 56 외 다수)

(3) 인명에 애칭조로 붙는 다양한 접두사와 접미사들 역시 중앙아시아 국가들의 언어에 공통된 특징이다. 이 작품에는 주로 당시 카자흐스탄에서 고귀한 지위를 나타내는 단어들이 자주 등장하는데, 여기에는 번역의 어려움이 뒤따른다.

- ‘바이’(бай): Mr, Sir를 의미하는 경우도 있지만, 때로는 대지주, 대부호, 부족의 연장자, 지도자 등을 지칭하기도 하며, 고유명사에서도 쉽게 발견된다(바자르바이, 산시즈바이, 시를리바이 등 주로 부유한 신분이나 부족장의 이름).

- ‘칸’(хан), ‘파트시’(патши): ‘왕’이나 ‘지도자’를 뜻하는 말이지만, 한 부족의 우두머리나 여러 부족을 아울러 통치하는 우두머리도 이렇게 불린다.(“당시 알타 섹타족을 통치하고 있던 칸은 시를리바이였습니다.”(12) (1 2) ‘

- ‘예르’(Ер), ‘키즈’(Кыз), ‘미르자’(Мырза): 예르-툴레겐, 키즈-지베크, 툴레겐-미르자 등의 예. 이란 등 일부 국가에서 왕족이나 고관, 학자의 이름에 붙이는 호칭이라고 하는데, 여기서는 남녀 주인공 이름 앞에 자주 쓰이고 있다.

- ‘아크’(Ак): “사악한 영혼들로부터 사람들을 보호해주는 아름답고 신비로운 존재 , 바로 술탄 쿄르-오글리의 아내 아크-쥬누스”(25)는 지베크의 어머니이다.

- ‘알키사’(Алкисса): 새로운 문장을 시작할 때, 혹은 맥락이 전환되는 지점에서 반복되는 말이다. “알키사 , 이 옛날이야기를 계속하겠습니다.”(6) , “알키사, 그 시간에 툴레겐은 자신의 천막 안에 있었지요.”(14), “알키사, 지베크는 서글픈 미소를 지으며 생각했지요.”(32) 등.

- 말(馬)에 대한 다수의 묘사가 반복되는데, 이를 통해 유목민족에게 말이 지닌 중요성과 말에 대한 유목민들의 각별한 애정을 짐작할 수 있다: “은빛 말발굽 소리”(6), “태어날 때부터 경마용 말 중에서도 최고로 빠른 말”/ “해질녘부터 아침까지 은괴가 쏟아지는 듯한 소리를 내며 달리는”(24), “준마 중에서도 최고로 빠른, 날개가 달린 말”(27), 백일동안 갈 길을, 사십 일이 걸릴 사막을 이 회색준마는 고작 열이레 만에 달려갈 수 있었으니까요. 말 중의 말이었지요.”(63)

3. 결론

『키즈 지베크』는 카자흐스탄 민족 형성기의 서사시에 고유한 슈제트와 구성을 담고 있지만, '주인공의 모험-시련-귀환'이라는 영웅서사시 고유의 모티프에서는 벗어나 있다. 영웅적인 능력과 내면을 지닌 개인들이 공동체의 일원으로서 '전체'의 운명을 중요하게 여기면서도 자신의 꿈과 이상을 추구하고, 그 과정에서 희생되기도 한다.

텍스트를 구연가가 서술하는 방법, 구연가가 청자에게 전달하는 화법이 흥미진진하고 문학성이 높은 표현들이 많아 가독성이 뛰어나다. 한마디로, 서사의 스케일과 몰입력이 크다. 시대적 가치와 미덕을 유려한 시적 언어로 표현하면서 민족 특유의 사유나 일종의 '반전'적 장면들을 담고 있는 점이 신선한 충격으로 다가온다.

이러한 문학작품을 통해 삶과 관계들에 대한 중앙아시아 민족 고유의 심리와 정서, 철학적 고찰 등의 단면을 확인하면서, 동양과 서양/ 아시아와 유럽의 공존과 교차가 진행되고 있는 현실에서 '동양적 보편성'의 저력으로 서양적인 것을 아우를 수 있는 가능성에 대해 생각해보게 된다.

참고문헌

Мифы, сказки и эпосы Казахстана』. Алма-ата, 2009
중앙아시아 연구의 학적 체계화』. 한양대학교 아태지역연구센터, 2009
타시마토프 우라잘리. '다스탄 『알파미시』의 러시아어 번역 현황>'. 문화체육관광부 주최 한-중앙아시아 신화·설화·영웅서사시 번역 표준화 작업을 위한 공동 워크숍 (2011년 11월 29일, 그랜드힐튼 서울) 자료집 10쪽.

튀르크 전설 '만쿠르트(Mankurt)'의 원형(元型)과 스토리텔링의 변용을 통해 본 중앙아시아의 정체성 모색*

박영은(한양대)

I. 서론

구소련 붕괴 후 중앙아시아에서는 "우리는 만쿠르트가 아니다!(Мы не манкурты!)"라는 플랫카드를 들고 시위현장에 등장하는 사람들을 빈번하게 볼 수 있었다. 격동의 시기에 자신들의 정체성을 찾고자 하는 중앙아시아인들의 몸부림과 정치적 움직임이 맞물리는 현장이었다. 하지만 '만쿠르트'라는 단어가 하나의 보통명사가 되어 인구(人口)에 회자(膾炙)된 것은 친기스 아이트마토프(1928~2008)의 소설 〈백년보다 긴 하루(И дольше века длится день)〉에 힘입은 바 컸다. 아이트마토프는 자신의 소설에서 '만쿠르트' 전설을 소개했는데, 여기서 파생된 '만쿠르티즘(манкуртизм)'이라는 신조어가 문화적 개념으로 정착되면서 사회정치평론에서도 빈번하게 사용되는 계기가 된 것이다.[1)]

소설을 매개로 러시아 문학어에 도입된 '만쿠르트'는 "자신의 주인에 대해서는 순종적인 노예이면서도 자기 선조들의 과거에 대해서는 완전히 잊은 사람"[2)]을 뜻한다. 하지만 역사를 더 거슬러 올라가 그 기원을 추적해 보았을 때, 초원의 제국 시대에 '만쿠르트'는 가혹한 고문으로 과거에 대한 기억을 빼앗긴 포로들을 지칭했다.[3)] 이 용어가 구소련 해체 이후에는 만쿠르트화(Mankurtisation) 혹은 만쿠르트주의(Mankurtism)라는 개념으로 확장되어 소연방에 귀속되어 있던 국가들이 정체성 구축 과정에서 역사를 성찰하려는 동향과 연결되었다. 여기서 만쿠르티즘은 소비에트 이념에 따라 70여년간 은폐되고 왜곡될 수밖에 없었던 자신들의 역사에 대한 조명의식과 맞물리게 되었다. 자신들의 역사를 왜곡하는 사람들을 묘사하는 의미로 사용되기 시작했던 용어가 소련 붕괴 후 과거 소비에트 공화국들에서는 소비에트 권력체계의 결과로 인종적·민

---

* 본 발표문은 추가 문헌 조사와 보충이 필요한 미완성 원고이므로 인용은 삼가 주십시오.

1) Ж.Т. Тощенко, "Манкуртизм как форма исторического беспамятства," с. 231 / Пленарное заседание «Диалог культур и партнерство цивилизаций : становление глобальной культуры. 2012. с. 224~231.

2) Игорь Милославский , "Великий , могучий русский язык," *Наука и жизнь*, 2009.

3) Ж.Т. Тощенко, "Манкуртизм как форма исторического беспамятства," с. 224.

족적 뿌리로부터 근절될 수밖에 없었던 비러시아인들을 대표하게 된 것이다.[4]

포스트소비에트 이후 보다 빈번하게 사용된 '만쿠르트'에 내재된 메타포의 원천은 단어의 어원에 이미 담지되어 있다. 러시아어 '만쿠르트(манкурт)'는 '이성적이지 못한' 혹은 '이성을 잃은' '어리석은' 등의 의미를 지니는 고대 튀르크어 'munqul'로 거슬러 올라간다.[5] 현대 키르기즈어에서 이것은 '손이나 발이 없는 불구자'를 지칭하는 'калека'를 뜻하는 'munju'에 상응한다. 몽골어에서 이것은 '멍청하게 되다'라는 동사 'мангуурах'에서 형성되어 '백치'를 뜻하는 'мангуу'로 나타난다.[6] 또한 이 단어는 '멍청한 머리'를 뜻하는 터키어 'Man-kafa'와 '기억을 상실한 사람'을 뜻하는 튀르그어 'mengirt'에서 차용된 것으로서, 터키에서는 서구 문화에 전적으로 침윤된 이를 지칭하는데 사용되고 있다.[7] 오늘날 '만쿠르트'는 아제르바이잔, 키르기스스탄, 몰도바, 타타르스탄 등지에서 주로 사용되고 있으며, 이들 국가에서 이 단어는 민족의 언어와 문화를 잊은 사람들을 지칭하는 부정적인 의미를 지닌다.[8] 그 가운데 중앙아시아 국가에 한정할 경우에는 구소련으로부터 독립한 이후에도 자신의 모국어나 문화를 기피하고 러시아어나 러시아 문화만 고집하는 이를 지칭하는데 사용되는 경향이 강했다.[9]

'만쿠르트'에 대한 어원적 차원의 고찰이 어휘에 내재된 부정적 의미의 동심원적 확장을 확인하는 것이라면, '만쿠르트'의 의미장이 보다 다채롭고 풍요롭게 표출된 것은 친기즈 아이트마토프의 소설을 통해 형성된 '만쿠르트' 이미지가 이를 소재로 한 영화나 오페라, 가곡 창작으로 이어지면서 가능했다. 서사 매체를 달리하면서 확대된 전승성에서도 드러나듯이, 이 소재는 과거의 텍스트 중심 문학에서 벗어나 문학의 원형소스를 멀티 유즈(multi-use)하는 '스토리텔링(storytelling)'의 서사학 차원에서도 각광을 받게 된 것이다. 여기서 드러난 변용의 힘이 '만쿠르트'의 콘텐츠를 풍부하게 활용할 수 있는 원천이자 매체에 따른 스토리텔링의 가능성을 확장시킨 저력이었던 셈이다.

물론 여기에는 자국 고유의 전통문화에 대한 가치를 정립해야 했던 중앙아시아 국가들의 노력과 '만쿠르트' 전설에서 자신의 시대적 소명의식을 인지했던 중앙아시아 튀르크계 예술가들의 노력이 자리하고 있다. 이 테마는 '나는 누구인가' '우리는 누구인가'라는 자아탐색과 정체성 연구의 선결주제가 되어야 할 비중에도 불구하고, '만쿠르트' 전설의 함의와 중앙아시아 국가의 정체성 모색에 대한 길항관계는 크게 주목받지 못해, 지금까지 보다 면밀한 연구가 진행되지 못했다.

이에 본고에서는 '만쿠르트'의 원형이야기와 함께, 다양한 변형이야기간의 스토리·모티프·플롯을 비교하면서 이야기 변형사(史)와 관련한 매체사적 접근을 시도할 것이다. 더 나아가 변용 양상의 심미적·의미론적 접근을 통해 만쿠르트 전설의 스토리텔링이 중앙 아시아인들의 정신세계

---

4) Horton, Andrew; Brashinsky, Michael (1992). The zero hour: glasnost and Soviet cinema in transition (illustrated ed.). Princeton University Press. p. 131. // Laitin, David D. (1998). Identity in formation: the Russian-speaking populations in the near abroad (illustrated ed.). Cornell University Press. p. 135.

5) *Древнетрюкский словарь*. Л.: Наука, 1969, с. 349.

6) *Монгольско-русский словарь*. Под общей редакцией А. Лувсандэндэва. М.: ГИС, 1957, с. 235.

7) 김남일·방현석, 『백 개의 아시아 1』, 도서출판 아시아, 2014, 269-270쪽.

8) Татьяна Королева, "Манкурт – это кто? "Легенда о манкурте"" June 7, 2014 http://fb.ru/article/142563/mankurt---eto-kto-legenda-o-mankurte

9) Mehmonsho Sharifov, "The Self between the Political Chaos and the New Political "Order" in Tajikistan," *Transcultural Studies*, 2-3(2006-2007). p. 315.

에 미친 영향과 더불어 그들이 민족정체성 확립을 위해 이를 재가공하여 예술혼을 부여한 양상을 살펴볼 것이다. 이러한 시도는 '만쿠르트'가 오늘날 언론을 통해 접하게 되는 보통명사이면서도 시의적절하게 연구되지 못했던 원형과 변용의 관계를 고찰한다는 점에서 중앙아시아 인문학 연구의 저변확대에 일조하게 될 것이다. 더불어 소비에트 체제에 대한 협조 혹은 긴장관계를 유지하며 민족의 목소리를 내고자 했던 소비에트와 포스트소비에트 시대 중앙아시아 예술인들의 지향점과 세계관을 이해하는 기틀이 될 것이다.

II. 〈마나스〉에 등장하는 전설의 원형과 아이트마토프의 구비문학 전승 시도

'만쿠르트' 전설의 원형이 어디에서 유래한 것인가 하는 문제는 키르기스 출신 작가 친기즈 아이트마토프의 입을 통해 확인되고 있다. 그는 한 인터뷰에서 소설 〈백년보다 긴 하루〉에 등장하는 만쿠르트에 대한 전설은 자신이 할머니에게서 전해들은 키르기스의 옛 이야기라고 직접 언급한 바 있다.[10] 작가의 이런 발언은 그가 소설에서 사용한 우화가 〈마나스(Manas)〉 서사시에서 그 원천을 발견할 수 있다는 것을 표명한 것이기도 했다. 튀르크 어족 내 주요 종족들의 역사를 포괄하면서 키르기스인의 역사에 서사의 초점이 맞추어진 〈마나스〉 서사시는 중앙아시아 구비 영웅서사시의 대표적인 작품인 동시에 "수천년에 걸친 종족의 역사를 포함해 중앙아시아의 역사, 문학, 철학, 민속이 녹아있는 보물창고이자 무수한 세월동안 민중들의 사회적 삶의 반영이자 예술, 창작활동의 원천"[11]으로 일컬어지기 때문이다.

〈마나스〉는 소비에트 이전 시기에 대부분은 문맹이었던 키르기스인들에게 그들의 과거를 보존하는 주된 보관소 역할을 해 주었다. 키르기스인들을 중심으로 하는 튀르크인들의 역사에 대한 서사문학 형태는 10세기 이전에도 중요한 사건들을 중심으로 부분적으로 전수되어 왔고 10세기 후반에 들면서 키르기스인들 사이에는 일정한 통일적인 형태를 띠면서 구전되기 시작했지만 서사문학 형태들을 포괄하는 특정한 제목이나 명칭은 존재하지 않았다. 키르기스 한Khan인 마나스가 키르기스인을 중심으로 구성된 튀르크 일파를 이끌고 현재의 키르기스스탄 지역으로 돌아와 독립국가적인 형태를 갖추는 14세기의 역사를 후세인들이 노래하게 되면서 그동안 구전되어 오던 키르기스인의 역사와 관련된 서사시들을 비로소 서사시 '마나스'라는 이름으로 통합되어 불리기 시작한 것이다.[12]

아이트마토프가 할머니에게서 전해 들었다는 이야기, 즉 적군이 낙타가죽을 벗겨 포로의 머

---

10) Александра Свиридова, "Памяти Ай тматова" «МЗ» http://www.newswe.com/index.php?go=Pages&id=394&in=view

11) Сабира ШАТМАНОВА, "Социальная ответственность и ее традиции в этнической культуре." *Мысль*. Март 24, 2013 http://mysl.kz/?p=623

12) 양민종, 「구 소련 중앙아시아 구비 영웅서사시 '마나스' 연구 서설」, 『슬라브연구』 제18권 1호. 151~152쪽.
* 키르기스인들의 정신세계에 미치는 <마나스>의 영향은 다음을 참조. Б.М. Юнусалиев, "Кыргызский героический эпос <Манас>," с. 5~20./ Мар Бай джиев, *Сказание о Манасе*, Фонд <Седеп>, 2010. // С.М. Мусаев, "Киргизский народный эпос Манас," с. 420-442./ *Манас: Киргизский героический эпос, книга 1*, Москва: Главная редакция восточной литературы издательства <Наука>, 1984.

리에 이것을 씌우는 고문을 가하는 내용은 실질적으로 증명이 되었다. 〈마나스〉를 연구했던 학자 아사날리예프(К. Асаналиев)는 〈마나스〉에서 적군들이 젊은 마나스에게 '시리'로 일컬어지던 낙타가죽을 씌우는 장면을 발견한 것이다.[13]

Áàëàíû êàðìàï àëàëûê,
Áàøûíà øèðå ñàëàëûê…

그렇다면 친기즈 아이트마토프가 민족의 신화나 전설에 주목하고, 소설에서 이를 재현하려 했던 이유는 무엇인가? 그는 1956년에서 1958년까지 모스크바 고리키문학대학에서 작가 수업을 받았고, 푸쉬킨, 톨스토이, 도스토예프스키와 같은 러시아 작가들의 작품을 통해 고전 문학의 전통을 이해하면서도 사회주의 이상을 교육받은 사람이었다. 이와 동시에 키르기스스탄이나 카자흐스탄의 음송시인들이 서사시를 노래하고 신화를 이야기하며 공동체적인 풍습에 따라 살았던, 족장시대의 유목민들의 삶과 풍속도를 이해하고 묘사할 수 있는 태생적 자질을 갖추고 있었기 때문일 것이다.[14]

구전된 이야기로 전해 오는 신화나 노래, 서사시와 같은 구비문학은 민족 역사의 아스라한 기억의 끈을 발굴해 이를 예술적으로 재현했던 아이트마토프에게 민족 뿌리 찾기의 일차적 자료였을 것이다. 뿐만 아니라 〈마나스〉와 같은 구비문학을 통해 키르기스 민족 역사의 '전승성'에 관심을 가지게 된 것 역시 유사한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

알타이계 신화 연구자 양민종 교수는 예니세이강 상류에서 고르노알타이 지역에 걸쳐 유목을 했던 투르크계 키르기스인들이 종족의 명운을 걸고 전수해 온 〈마나스〉 서사시는 역사적으로도 내용이 검증되는 비교적 객관적인 서술 형태로 이루어져 있다고 주장한다. 마나스의 공연 시에도 이야기꾼이 자의적으로 내용을 첨삭할 수 없도록 강제했을 뿐만 아니라, 전체 종족 구성원들 가운데 탁월한 이야기꾼의 자질을 보이는 소년들을 선발하여 교육을 시킨 뒤, 마치 그리스 신전의 신탁을 지키는 제관과도 같은 사회적 지위를 부여해, 이야기를 이어가는 천직을 수행토록 하는 특이한 모습을 보였다는 것이다. '마나스'의 전수는 어려서부터 혹독한 수련의 과정을 거친 전문 공연가인 마나스치에 의해서만 이루어졌으며, '마나스' 전승자는 종족 구성원의 절대적인 지지와 사랑을 받으면서 민족적인 영웅으로 우대되었다는 것이다.[15]

과거에는 전문 이야기꾼들이 있어 직업적으로 이야기를 만들어 내고 전수해 왔고, 종족집단 내에서 그들에 대한 존경과 대우가 상당했다. 하지만 소비에트 시기를 거치면서 전문 이야기꾼들이 사라지고, 민담을 많이 아는 사람의 경우에도 여타 노동자와 다름없이 알타이의 이름없는 콜호즈에서 평범한 집단농장원으로 일하게 되면서 풍부한 구비문학의 유산이 조금씩 소멸되는 길을 걸어올 수밖에 없었다.[16] 하지만 아이트마토프는 여기서 한 걸음 더 들어가 구비문학 전통이 단절되어 버린 소비에트 시대 실상을 조용히 고발한다.

작가는 〈백년보다 긴 하루〉에서 사로제크 지역에 대대로 전해 오는 이야기에 대한 기록자로 '아부탈리프(Абуталип)'라는 인물을 등장시킨다. 여기서 아부탈리프의 모든 행위와 의식은 작품의 주인공인 예지게이의 시선을 통해 독자들에게 전달되며 작품에 등장하는 전설, 노래를

13) У.Г. Гусей нова, "Об этимологии слова *манкурт*," с. 184. / *Бакы Университетинин Хябярляри. Щуманитар елмляр серий асы.* № 2, 2006. с. 182~188.
14) А.Х. Хусаинова, "Философия евразий ства в творчестве Чингиза Ай тматова," с. 383. / *Философи я и история педагогиги.* Уфа, 2004. с. 383~389.
15) 양민종, 『알타이 이야기』, 정신세계사, 2003, 350-351쪽.
16) 양민종, 『알타이 이야기』, 341쪽.

전승시키는 역할이 아부탈리프에게 맡겨진다. 그는 자신이 전설을 모으고 기록하는 일을 하는 이유를 다음과 같은 장광설로 예지게이에게 펼쳐 놓는다.

어린아이들에게는 어른들이 언제나 슬기로워 보이고 그럴 법한 말을 하는 것처럼 여겨집니다. 하지만 나중에 그 애들이 자라나면 우리 세대의 선생님들이 아는 게 그리 많지 않았고, 생각했던 것처럼 그렇게 슬기롭지도 않았다는 걸 알게 됩니다. 어쩌면 그 선생님들의 생각을 완전히 시대착오적이라고 비웃게 될지도 모르지요. 시간의 수레바퀴는 점점 더 빨리 돌고 있습니다. 하지만 우리는 우리들 자신에 대한 마지막 말을 남겨야 합니다. 우리 선조들은 전설 속에서 그렇게 하려고 했지요. 그들은 후손들에게 자기네들이 한때는 위대했다는 걸 밝히고 싶었던 겁니다. 그리고 우리는 선조들을 그들의 정신으로, 그 정신이 보여주는 대로 판단합니다. 〔…〕 우리 애들은 사로제크에서 커야 합니다. 그런데 나는 그 애들이 자라났을 때 저희들이 이 텅 빈 사막지대에서 살았었다고는 생각하게 하고 싶지가 않습니다. 그래서 나는 여기서 수집한 옛 노래들을 적고 있지요, 그렇게 하지 않으면 그것들도 잊혀질 테니까요. 노래란 내가 알기로는 과거로부터 내려온 전언이지요(Песня в моем понимании – весть из прошлого).[17] (c.175)

아부탈리프는 오랜 세월 이 지역에 살았던 카잔캅과 예지게이의 이야기를 듣고, 이 곳에서 성장하고 있는 자신의 두 아들이 자라서 언젠가는 읽게 되리라는 희망으로 그들이 불러주는 대로 받아 적는다. 세상에는 그 가치가 너무도 크고 담긴 내용이 너무나 의미심장해서 비록 그 이야기가 원래는 한 사람이 경험한 것이라 할지라도, 동시대의 사람들뿐만 아니라 후세에 올 사람들에게까지도 나누어지고 공유될 수 있는 그런 인류의 재산이 되는 이야기가 있기 때문이다. 하지만 작가는 소비에트 시대에 아부탈리프의 집에서 발견된 전설에 대한 기록 때문에 그가 어디론가 끌려가, 그 곳에서 심문을 받다가 심장마비로 사망하게 된 이야기를 전달하고 있다.

〈백년보다 긴 하루〉에서 작가는 단순히 '만쿠르트 전설'에 대한 인용 뿐 아니라 소비에트 시대 구비문학 채록의 의미까지 언급하고 있다. 이것은 작품 서두의 "저자로부터"라는 글에서 분명히 드러난다. 여기서 작가는 소설에 삽입된 전설과 신화의 중요성에 대해 언급하며 이전의 작품들에서와 마찬가지로 이 소설에서도 자신은 앞서간 세대들로부터 우리에게 전해 내려온 전설과 신화를 원용했다는 점을 밝힌다. 그는 역사와 전설을 잊고 살아가는 사람들을 다음과 같은 말로 비판한다.

> 역사에 대한 감각이라든가 과거에 대한 기억이 없는 사람, 즉 어쩔 수 없이 세상에서의 자기 위치를 재고해야 되고 자기 나라의 국민들과 다른 나라 국민들의 역사적 경험을 박탈당한 사람에게는 조망이 결여되어 있다. 그는 단지 현재를 위해 하루하루를 살아갈 수 있을 뿐이다.(c.11～12).

작가가 〈마나스〉로 압축되는 키르기스의 전설과 신화를 통해 현대와 대화를 시도하는 것, 즉 작품의 신화-내러티브 관점에 반영된 민족의 신화학은 그의 창조적 자기표현의 한 방식이다. 작가의 관점에 의하면, "신화, 전설, 우화에 대한 태도는 과거에 대한 현대적 적용을 찾기 위한

17) 본 발표문의 <백년보다 긴 하루> 소설 인용은 다음의 원본과 번역본을 참조하였음. Чингиз Айтматов, *И дольше века длится день...*, Москва: Астрель, 2010. // 친기즈 아이뜨마또프, 『백년보다 긴 하루』, 황보석 역, 열린책들, 1990.

시도"[18]이기 때문이다. 이러한 인식의 바탕 위에 작가는 신화와 전설을 통해 과거와 현재와 미래의 사건이 서로 연결되어 있다는 점을 독자들이 직시하도록 한다. 그리고 더 나아가 중앙아시아 민족들이 자신들의 스텝의 역사를 잊지 않고, 그 속에서 선조들이 남긴 유훈을 체득하고 체현하도록 예술적 계몽을 시도하는 것이다.

III. 〈백년보다 긴 하루〉의 '만쿠르트' 전설과 키르기스스탄의 국가 정체성 구축

아이트마토프는 〈마나스〉에서도 발견되는 소재를 활용해 만쿠르트에 대한 전설을 소설에 도입했지만, 여기에 새로운 구비문학적 요소나 상상력을 더해 예술적으로 승화시켰다. 소설의 배경이 되는 사로제크 사막을 '스텝의 잊혀진 역사책'이라고 일컫는 작가는 스텝의 다른 부족들을 잔인하게 정복했던 츄안츄안(Жуаньжуан)족이 포로를 다루는 방식을 도입한다. 사로제크 사막 지역을 지배했던 츄안츄안족은 이 지역을 정복하는 과정에서 포로가 된 나이만족 전사들에게 모진 고통을 가했다. 그들은 생포된 젊은이들의 머리를 빡빡 밀고 '시리'라는 암낙타의 유방 가죽을 모자처럼 씌워 기억을 말살시키고 주인에게 충실한 만쿠르트라는 노예로 만들었다. 소설 속에서 그 과정은 다음과 같이 묘사되어 있다.

> 우선 포로들의 머리가 면도날로 철저하게 밀리고 남은 머리칼은 한올 한올 뿌리까지 뽑힌다. 그 일이 다 끝나면 츄안츄안족의 솜씨 좋은 백정이 근처에 있던 어미낙타를 죽여 가죽을 벗겨 내기에 앞서 털이 숭숭 난 묵직한 유방부터 도려낸다. 그런 다음 그것을 몇 조각으로 나누어 아직 더운 기가 가시지 않은 상태에서 면도로 박박 민 포로의 머리에다 씌운다. 그러면 그것은 당장에 씌워진 자리에 접착제처럼 달라붙는데 그 모습은 어찌보면 오늘날의 수형을 당한 사람은 고통을 견딜 수 없어서 죽거나 또는 과거의 기억을 깡그리 잊어버렸다. 살아남더라도 그는 과거의 삶을 기억할 수 없는 '만쿠르트'라는 노예가 되는 것이다. (c. 137~138)

실제로 츄안츄안족은 비인간적인 고문을 생각해 낼 정도로 잔인하고 야만적인 종족으로 알려져 있어 아이트마토프가 소설에서 묘사하는 이런 장면이 결코 우연은 아니다.[19] 정신을 앗아가버리는 지독한 고문을 겪고, 결국 자기가 어디에서 왔는지, 부모는 누구인지도 전혀 기억하지 못하는, 한마디로 스스로 인간인 줄 인식하지 못하는 노예인 '만쿠르트'가 되어 버린다는 것이다. 소설속에는 전쟁터에 나갔다가 끌려갔던 자식이 이런 만쿠르트가 되어 버리면 정상인이 될 수 있는 가능성이 어차피 없는 것이어서 부모 역시 포기할 수밖에 없다고 서술하고 있다.

---

18) Г.Д. Данильченко, "Мифолого-нарративный дискурс произведений Чингиза Айтматов (60-70-е гг.)" *История. Культурология,* Вестник КРСУ. 2014. Том 14. №6. с. 22~23. http://www.krsu.edu.kg/vestnik/2014/v6/a04.pdf

19) Татьяна Королева, "Манкурт - это кто? "Легенда о манкурте"" June 7, 2014 http://fb.ru/article/142563/mankurt---eto-kto-legenda-o-mankurte

그런데 작가는 만쿠르트가 되어 버린 아들의 운명을 순순히 받아들일 수 없었던 한 여인을 등장시킨다. 전설에는 '나이만-안나(Найман-Анна)'라는 이름으로 전해지는 부인은 아들이 츄안츄안족과의 전투에서 돌아오지 않자 그를 찾아 나선다. 작가는 소설에 묘사된 포로의 만쿠르트화 장면과 아들을 찾아 헤매는 사로제크에서 죽임을 당해 묻히게 된 아나 베이트 묘지의 기원을 전해주는 나이만 아나의 전설을 결합시킨다.

이 나이만족 여인은 만쿠르트가 되어 어머니를 알아보지 못하는 아들에게 남편과 아들의 이름을 되풀이하며 기억을 되살리려 애쓴다. 하지만 아들은 아무것도 기억하지 못했고, 결국 주인의 명령을 받아 어머니를 살해하게 된다. 여기서 작가는 아들이 쏜 화살에 맞아 어머니가 쓰러지면서 어머니의 머리에서 떨어진 흰 수건이 도넨바이(Доненбай)라는 새로 변했다는 전설을 도입한다. 그리고 밤이면 아나-베이트 묘지를 날아다니다가 여행자를 만나면 "네가 누구 자식인 줄 아니? 내 이름이 뭐지? 네 아버지는 도넨바이였어! 도넨바이! 도넨바이!"하며 운다는 전설이 생겼다는 것이다. 그리고 그 이야기로부터 아나-베이트(Ана-Бейит), 즉 어머니의 안식처라는 이름의 묘지를 숭상하게 되었다는 것이다.

아이트마토프는 만쿠르트 전설과 도넨바이 전설을 간직하고 있는 곳으로 소설에 설정된 사로제크와 아나-베이트 묘지를 중심에 두고, 소비에트 시대 죽음을 대하는 키르기스인들의 의식을 재현하며 또 다른 서사를 구축해 간다. 그리고 키르기스의 기억과 전통을 수호하는 중심축으로 '예지게이'라는 인물을 창조한다. 이 소설이 카자흐스탄 사로제크 초원의 부란늬 간이역 철도원 예지게이가 그의 오랜 친구였던 카잔갑의 장례를 치르기 위해 30킬로미터 떨어진 나이만 부족의 공동묘지인 아나-베이트로 향하면서 한 세기보다 더 길게 느껴졌던 하루 동안에 자신의 삶을 회상하는 방식으로 구성된 것은 이 때문이다. 작가는 아나-베이트 묘지의 현 상태와 정신적 가치를 다음과 같이 서술했다.

> 과거의 유적으로는 낙타의 쌍봉처럼 생긴 두 봉우리-에기즈와 쭈베-위에 자리잡은 아나-베이트 묘지만이 남았다. 그 곳은 사로제크 전체에서 가장 이름 높은 묘지였다. 그래서 옛날에는 사람들이 때로는 아주 먼 곳에서도 시신을 모셔 오곤 했었다. 그리고 바로 그 이유로 아나-베이트에 묻힌 사람의 후손들은 당연히, 자기네들은 조상의 영전에 그토록 특별한 경의를 표했다고 자랑스러워할 수가 있었다. 사실 거기에는 그 부족에서 가장 존경받고 가장 잘 알려진 사람들이 묻혀 있기 때문이다. (c. 136~137)

예지게이가 카잔캅의 시신을 굳이 아나-베이트에 모셔오려 했던 것은 삶의 여러 면에서 모범이 되어 왔던 그의 훌륭한 인격에 걸맞게 예를 갖추어야 한다고 생각한 것이다. 그리고 친구에 대한 추억을 간직한 채 살아생전 약조했던 대로 그를 조상들이 묻힌 묘지의 땅으로 돌려보내기 위해 최선을 다하는 것이다. "매장과 애도를 둘러싼 의식은 인간이 죽음에 직면했을 때 정신적 지침을 제공하듯이"[20] 예지게이는 소비에트 법률이 시행된 지 60년이나 지난 시점에도 불구하고, 카잔캅의 입관준비를 하고 기도문도 암송할 것이라는 의지를 굽히지 않는다. 하지만 거만하고 위선적인 도시인이자 부친 카잔갑의 죽음에는 관심도 없는 아들 사비트잔(Сабитжан)은 아버지가 온갖 정성을 다해 키웠지만, 아버지 장례식을 그저 후딱 해치워 버리고 빨리 떠나기에만 급급하다.

---

20) 제인 호프, 『영혼의 비밀』, 유기천 역, 문학동네, 1997, 69쪽.

인간 영혼에 대한 인식은 죽음에 대한 새로운 각성이며, 죽음에 대한 성찰은 자아각성의 계기가 된다. 아이트마토프는 소설에서 예지게이의 의식을 빌어 소비에트 시대의 장례식과 예지게이의 장례식 준비를 대비시킨다. 이것은 카잔캅의 시신 운구 중에 예지게이의 단상으로 제시된다. 언젠가 예지게에가 종교 중심 도시에서 벌어진 장례식에 참석했다가 아연 실색했던 일을 서술한다. 당시 장례식에 참석한 연사들이 종이쪽지에 써진 글을 읽어 내려갔는데 그들 모두가 하나같이 관 속에 누워 있는 고인에 대해 똑같은 말, 그의 직업이 무엇이었고 그가 무슨 일을 어떻게 했고 누구 밑에서 어떻게 일을 했고 하는 등등만을 되풀이했다는 것이다. 그리고 나서 악대가 음악을 연주했고 사람들은 무덤을 꽃으로 덮었다며, 그 장례식장에 있던 그 누구도 생과 사의 연속을 과거로부터 통합시키는 애도와 기도를 바치지 못했다는 것이다. 마치 그 때까지는 아무도 죽지 않았고 그 이후로도 죽을 사람이라고는 없는 것처럼, 죽음을 알지 못하는 그들을 예지게이는 불행한 사람이라고 개탄한다.(c.107～108)

이에 반해 예지게이는 카잔갑을 위해 반쯤은 잊혀진 기도문을 몇 번씩이나 되뇌인다. 그에게 기도는 삶과 죽음의 연속, 존재와 비존재의 연속을 인간의 의식 속에서 하나로 엮는 것이기도 했다. 그는 장례식에서 바치는 기도의 중요성을 다음과 같이 피력한다.

> 오직 신만이, 인간의 의식 속에서 삶의 시작과 끝과 죽음이라는 조화시킬 수 없는 것들을 조화시킬 수 있다. 기도문들이 만들어졌던 것은 그런 목적을 위해서였다, 신에게 '어째서 사람들이 태어나고 죽도록 그렇게 해 놨습니까?'라고 외칠 수만은 없는 것이다. 인간은 세상이 시작된 이래 태어나고 죽도록 살아 왔으며, 그때부터 기도문들은 변하지 않았고 기도문의 모든 내용 또한 그대로 유지되었다. 그러므로 우리는 공연히 기도문을 웅얼대는 것이 아니라 마음이 평온해지기 위해서 그러는 것이다. 이 말들은, 수천 년의 세월에 걸쳐 금괴처럼 갈고 닦여진 기도문은, 산 사람이 죽은 사람에 대해 해 주어야 할 마지막 말이었다. 그것이 관습이었다. (c.107)

소비에트 체제 확립 전 중앙아시아와 튀르크 문화권에서 '죽음'은 삶과의 연속성 속에서 이해되었다. 하지만 삶과 죽음이 하나로 연결되는 정신을 대변하며 죽음을 삶을 통해 기억하고자 했던 장소인 고대 종족의 묘지 아나-베이트에는 이제 우주선 발사장이 건립되어 더 이상 갈 수 없다.[21] 이곳으로 가는 길을 막고 있는 철조망은 소비에트 체제가 어떤 식으로 자신의 과거와 단절, 다시 말해 국가적 이념을 위해 개인의 영혼에 자신의 과거를 되돌아보려는 노력까지 단절시키려 했는지를 보여주는 것이다.

전설, 죽음, 영혼이 자신을 되돌아보는 것, 즉 과거를 응시하는 것이라면 과거는 부정하며 미래만 들먹이는 모습을 보이는 소비에트 이념의 대변자가 사비트잔으로 형상화되어 있다. 이른바 '현대판 만쿠르트'인 사비트잔의 운명은 또 다른 작가의 창작인 것이다.[22] 그는 과학이 이루어낸 업적을 끝없이 찬양하고 설파하며 신이나 영혼의 세계는 믿지 않는다. "영혼의 세계는 하나의 동화에 불과하며, 이제 우리의 신들은 바로 사로제크 땅의 우주선 발사 기지에서 살고 있다"(c.52)라는 과학만능주의에 빠져 있다.

친구 카잔갑이 아들 하나 잘 키워보려고 번 돈을 모조리 바쳐 대학교육까지 시켰지만, 이런 소리밖에 하지 못하는 사비트잔을 바라보며, 예지게이는 부모님도 몰라보고 먹을 것을 가져다주

---

21) Наталия Папанинова. "Романы-метафоры Чингиза Айтматова." *Литература в школе*. Москва, 1988. с. 12～13.

22) У.Г. Гусейнова, "Об этимологии слова *манкурт*," с. 184.

는 주인만을 신(神)으로 받드는 그의 모습에 충격을 받는다. 그래서 나이만-아나와 마찬가지로 사비트잔에게 "자신의 이름을 기억해라. 너의 아버지는 카잔갑, 카잔갑, 카잔갑이다...."라고 탄식하게 되는 것이다.

작가는 소설의 윤리적 중심축인 예지게이가 보인 행동을 통해 러시아가 중앙아시아를 지배하기 이전으로 거슬러 올라가는 민족적 전통의 부활을 옹호하며, 그를 '세상의 소금'과 같은 인물로 평가한다. 그렇다고 작가가 소비에트적 시선을 무시하고, 무조건 전통 수호 방식을 취한 것은 아니다. 아이트마토프가 소설을 통해 보여주는, 소비에트 현실과 타협을 하면서도 자신의 정체성을 구축하기 위해 노력했던 부분이 "저자로부터"에 나타나 있다. 이것이 작가가 예지게이와 같은 인물을 창조한 의도와 무관하지 않다.

> 사회주의 리얼리즘의 주된 목적은, 내가 알기로는, 노동자의 이미지를 제시하는 것이다. 그러나 물론 나는 '열심히 일하는 노동자'의 의미를 근면하게 땅을 갈고 가축들을 돌보는 '소박하고 꾸밈없는 사람'이라는 한 부류에 국한시킬 생각은 추호도 없다. 영원한 것과 현세적인 것 사이의 충돌에서, 열심인 노동자는 그가 독자적인 정신을 지닌 한 개인으로서 자기가 살아가는 시대를 반영하는 만큼, 흥미롭고도 중요하다. 그래서 나는 부란니 예지게이를 이야기의 중심, 즉 내게 관심이 끌리는 문제들의 중심에 두려고 노력했다. (c.10.)

또한 그는 엄밀한 의미에서 그가 살아가는 시대와 부합하는 시대의 산물이다. 그런 이유로 아이트마토프에게는 소설에서 다루어진 문제점들을 고찰하는데 있어 그의 눈, 말하자면 예전에는 전선에서 싸운 병사였다가 이제는 선로 노무자로 있는 사람의 눈을 통해 세상을 보는 일이 꼭 필요했다. "양심과 기억은 자기완성과 자기발달의 정점으로 향하는 두 개의 날개"[23]라는 점을 '예지게이'와 같은 인물은 몸소 체현하기 때문이다.

이처럼 사회주의 리얼리즘과 키르기스 민족 문화부흥이라는 두 마리 토끼를 잡는데 성공한 〈백년보다 긴 하루〉는 포스트소비에트 키르기스스탄의 국가 정체성 구축에도 적지 않은 역할을 했다. 1990년 소련의 붕괴로 독립한 이후 키르기스스탄은 경제적 어려움에도 불구하고 예술과 문화 모든 분야에 걸쳐 영향을 증가시키며 민족문화유산을 잘 보존하기 위해 무한한 노력을 기울여왔다. 소련의 지배하에 있는 동안 키르기스 민속 문화는 대부분 사회주의 정책에 따라 강하게 이념화되어 토착적인 민속문화, 민족언어, 민속의식과 신앙을 상실했기 때문이다. 그리고 독립 이후 자신들의 잃어버린 전통문화를 되살리기 위한 노력의 중심에 아이트마토프가 자리하고 있다.

2004년 키르키스스탄에서 만쿠르트 전설과 연관된, 바퀴트 카라굴로프(Бакыт Карагулов) 감독의 〈만쿠르트에 대한 어머니의 눈물(Плач матери о манкурте)〉이 제작된 것 역시 이런 국가 분위기와 무관하지 않을 것이다. 그리고 아이트마토프는 이 영화의 시나리오 작가로서 각색 작업에 직접 참여하기도 했다. 10세기 카자흐 초원을 시간적 배경으로 한 이 영화에서처럼, 당시 정처 없는 방랑의 유목을 시작하게 된 키르기스인들에게는 종족의 자부심 고취를 위해 과거의 긍정적인 역사를 적극적으로 보존하고, 민족의 동일성 유지하며, 그로 인한 국가 정체성 구축을 위해 민족의 문화유산 대중화 작업에 각별한 노력을 기울일 필요가 있었던 것이다.

---

23) Наталия Папанинова. "Романы-метафоры Чингиза Ай тматова." с. 9.

Ⅳ. 호잘라 나를리예프의 영화 〈만쿠르트〉와 튀르크 민족 단합의 정향성(定向性) 추구

'만쿠르트' 전설은 중앙아시아 독립 후 오랜 세월 금지되어 왔던 소재를 다룰 수 있는 분위기가 조성되자 영화감독들에게도 흥미로운 소재로 부상되었다. 그 첫 영화로 제작된 것이 투르크메니스탄 출신 감독 호잘라 나를리예프(Khodzha Narliyev)의 〈만쿠르트〉(1990)였다. 영화 〈만쿠르트〉는 소련, 터키, 리비아 3개국의 합작으로 제작되었다. 영화에는 투르크멘 배우뿐만 아니라 터키 배우들도 출연하는데, 이는 튀르크계의 단합을 보여주는 것이기도 했다. 마리야 우르마토바(Mariya Urmatova)가 시나리오를 집필한 이 영화 역시 소설 〈백년보다 긴 하루〉의 내러티브에 기초하고 있다.[24]

하지만 이 영화는 사로제크 사막을 중심으로, 카자흐족 이야기가 아니라 이민족 침략으로부터 나라를 방어하려했던 투르크멘족의 삶을 재현한다. 소설의 기본 플롯과 마찬가지로 영화의 주제는 포로가 된 욜라만이라는 인물이 고문을 당해 만쿠르트가 된 후, 투르크멘족을 점령한 사람들에게 봉사하는 노예로 전락해, 결국 자신을 구하러 온 어머니마저 살해하게 된다는 내용으로 이루어져 있다. 감독은 영화의 기본 플롯은 소설에서 차용하고 있지만, 영화라는 매체가 줄 수 있는 다양한 가능성 역시 시도하고 있다.

영화는 츄안츄안족이 튀르크족을 습격하는 장면으로 시작하지만, 이 영화에서 전투 장면은 제시되지 않는다. 감독은 전투 이후 승자와 패자의 행동에만 초점을 맞추고 사람들이 어떻게 만쿠르트로 변화되는지에 집중한다. 아이트마토프가 소설에서 사람을 만쿠르트로 변모시키는 과정의 외적인 면만 묘사한 반면, 영화는 고통받는 사람의 의식에 초점을 맞추고 있다.

이른바 '의식의 흐름' 기법을 통해 관객들은 만쿠르트가 되어 가는 욜라만의 삶을 응시하게 된다. 영화는 소설과 달리 욜라만의 약혼녀가 등장하며 그 여인을 등장시켜 이루지 못한 사랑의 아쉬움을 그린다. 욜라만은 고통 속에서 끝내 치를 수 없었던 결혼식, 친구들, 부모님과 함께 했던 시간 등 삶의 편린과 그 기억을 떠올린다. 결혼식을 준비하며 온 마을이 활기차게 잔치를 준비하던 날, 적군이 마을로 오고 있다는 기수의 말에 잔치가 중단된다.

만쿠르트가 되어가는 과정에서 표면적이며 현 시점과 근접한 기억에서부터 점차 어린 시절 기억까지 들추어진다. 그리고 일곱 살 먹은 자신에게 아버지가 활 쏘는 법을 가르치는 장면, 요람 곁에서 어머니가 노래를 부르는 장면 등 고통이 길어질수록 더 깊은 곳에 잔존했던 기억이 떠오른다. 소설 〈백년보다 긴 하루〉에서 어머니의 입을 통해 전해지던 이야기가 만쿠르트가 되어 가는 욜라만의 기억을 통해 영상으로 재현되는 것이다. 하지만 더 시일이 지나자 그 기억마저 사라지기 시작한다. 마지막으로 어머니의 얼굴이 사라지자 절망으로 가득 찬 욜라만이 "엄마, 살려주세요. 가지 마세요!"라고 소리친다. 이 외침을 들은 주인은 이제 그가 만쿠르트가 되었다는 사실을 알고, 그에게 마실 물을 주고 족쇄를 풀어준다. 주인은 그가 이제는 절대 도망가지 않을 것을 알고 있다. 그는 물과 먹을 것만 있으면 그 어떤 개보다도 주인에게 충성을 다하게 될 만쿠르트가 되었기 때문이다.

---

24) Andrew Horton, Michael Brashinsky (1992). The zero hour: glasnost and Soviet cinema in transition. Princeton University Press. pp. 16, 17.

〈만쿠르트로 변모시키는 과정에 대한 스틸컷〉

〈만쿠르트〉는 영화 전반부에서는 기억의 상실을, 후반부에서는 기억은 잃었지만 고통에도 맞설 수 있는 힘, 바로 어머니의 사랑과 희생을 그리고 있다. 욜라만의 어머니 아임은 아들이 살아있음을 느끼고 흰 낙타를 타고 아들을 찾아 나선다. 아들을 결코 포기하지 않고 츄안츄안 부족의 포로가 된 아들 욜라만을 찾아 스텝을 헤맸고, 마침내 한적하고 너른 초원에서 양을 치고 있는 아들을 만났다. 그리고 마침내 만쿠르트의 모습을 한 아들을 찾아 그의 기억을 되돌리기 위해 모든 노력을 기울인다. 그러나 아들을 데려올 수 없는 것이 현실이라는 것을 깨닫자, 생명을 붙어있지만 죽은 목숨이나 다를 바 없는 아들을 위해 애가를 부른다.

> 저들이 네 머리를 집게로 호두를 깨듯이 짓누르고, 말라가는 낙타 가죽의 더딘 뒤틀림으로 네 두개골을 조이며 너의 기억을 앗아 갔을 때, 공포에 질려 눈물로 채워진 네 안구에서 눈을 뽑아내려고 그 보이지 않는 고리로 네 머리를 조였을 때, - 그 때 내게는 어찌 모든 사람들에게 생명을 준 태양이 우주 만물 중에서도 가장 가증스럽고, 무지막지하고 사악한 것이 아니었겠느냐? 〔…〕 어둠의 그늘이 고통으로 갈가리 찢긴 네 영혼을 영원히 덮어갈 때, 억지로 부서진 네 기억이 지난날과의 연상을 영원히 잃어갈 때, 거친 몸부림 속에서 네 어미의 모습과, 네가 어릴 적 뛰어놀던 산중의 개울물 소리를 잊어갈 때, 네 황폐한 의식 속에서 네 자신의 이름과 네 아버지의 이름을 잊고 네가 둘러싸여 자랐던 사람들의 얼굴이며 네게 얌전히 미소짓던 처녀의 이름마저 희미해져 갈 때 - 그때 너는 어찌 바닥모를 망각의 구렁텅이 속으로 떨어져 내리면서 고작 이런 날을 살게 하려고 너를 자궁속에 품었다가 신의 빛 속으로 내질렸다며 가장 지고한 욕설로 네 어미를 저주하지 않았겠느냐?

아이트마토프의 소설에서도 어머니의 입을 통해 전해지는 이 애가를 그대로 재연하고 있다. 이에 대해 영화평론가 굴나라 아비키예바는 투르크메니스탄 여배우 마야 아이메도바(Maya Aymedova)가 연기한 이 장면 하나만을 위해서라도 이 영화는 찍을 가치가 충분하다고 극찬하기도 했다.[25]

25) Gulnara Abikeyeva, "Unknown Cinema of Turkmenistan(1990~1996)" p. 54. / *The Unknown New Wave of Central Asian Cinema*, Busan International Film Festival〔BIFF〕, 2013, pp. 48~72.

〈만쿠르트가 된 욜라만과 어머니 아임의 모습〉

영화는 소비에트 체제에서 계몽주의적 차원에서 금지되었던 소재도 과감히 도입하고 있다. 이것은 욜라만의 어머니 아임이 며느리 규젤과 함께 아들을 찾아 나서는 장면에서 표현되어 있다. 아들을 찾아 산을 헤매는 아임은 전투에서 사망한 남편 돈메즈의 혼령과 대화를 나눈다.

아임: 여기가 어딘가요? 거기 누구 없어요?
돈메즈: 나 여기 있소.
아임: 여보, 당신에게 가고 싶어요.
돈메즈: 안 돼. 여긴 올 수 없소.
아임: 당신이 너무 그리워요. 당신도 욜라만도 없으니 너무 무서워요.
돈메즈: 욜라만은 어디 갔소?
아임: 모르셨어요? 우리 아들도 전쟁터에서 죽었잖아요.
돈메즈: 전쟁터에서 죽었다고? 그렇다면 나와 있어야 할 텐데 여기에는 없소, 살아있는 사람들 중에서 찾아보오!

이 장면은 감독이 친기즈 아이트마토프의 소설에는 창작하여 독창적으로 재현한 것이다. 사실 튀르크족에게 꿈이나 샤먼의 주문을 통해 저승과 접촉하는 것은 일반적인 일이었다. 다만 소비에트 시절에는 이러한 영적인 교류가 반계몽적이고 지나치게 종교적인 것으로 간주되어 영화 소재로는 거의 등장하지 않았다. 이 장면에서 감독은 저승을 파란색과 푸른색으로, 이승을 빨간색과 노란색으로 그리며 두 세계를 생생하게 묘사하고 있다.

감독은 영화 〈만쿠르트〉를 소설 원작에 기반을 두도록 하면서도 츄안츄안 족장의 아들 '타니르'라는 등장인물을 창조하여 그에게 상당한 무게감을 부여한다. 관객들은 욜라만이 겪는 모든 일을 무엇보다 타니르의 동정심 가득한 눈을 통해 지켜보게 되기 때문이다. '시리'를 씌우는 모습을 본 족장의 아들 타니르는 기절할 정도로 충격을 받는다. 그는 욜라만이 발작을 일으키고 몸부림칠 때 그에게 마실 물을 가져다 줄 정도로 선한 심성을 지닌 인물이다. 아임을 살리기 위해 아버지의 활과 화살을 감추기도 하고, 영화의 마지막 장면에서 아버지가 아임을 향해 화살을 당기자 아버지의 눈길을 돌리기 위해 높은 곳에서 뛰어내리는 행위로 타인의 고통을 자기 몸으로 막아낸다. 감독은 소설 원작에는 존재하지 않는 인물을 등장시켜, 자신의 친어머니를 살해하

는 만쿠르트를 만든 장본인에게 그 죄업이 아들의 죽음이라는 부메랑으로 돌아오는 인과응보의 법칙을 암시하는 것이다.

〈만쿠르트를 지켜보는 타니르의 시선〉

뿐만 아니라 소설속의 배경은 카자흐스탄의 사로-제끄 초원이었지만, 호잘라 나를리예프의 영화 〈만쿠르트〉는 터키와 시리아의 고대 로마 유적지에서 촬영되었다는 점도 비중있게 분석해야 할 요소이다. 〈만쿠르트〉의 서사를 단순히 중앙아시아의 한 초원에서 발생한 사건이 아니라 고대 로마의 비극에 유비하는 장치로 볼 수 있다. 관객들이 영화에 등장하는 고대 로마의 성전 벽을 보면서, 그리고 유서 깊은 고대 로마의 성전 벽이 이민족 침입으로 무참히 붕괴되는 현장을 보면서, 단지 먼 과거에 발생한 개인의 이야기에만 국한된 것이 아니라 시대와 문명 간의 싸움으로까지 격상시키는 것이다. 더 나아가 감독은 아들이 친모를 살해하는 인류의 비극을 신(神)의 죽음이라는 메타포와 연결짓기도 한다. 만쿠르트의 어머니 살해 현장을 보고 자살하는 부족장의 아들 '타니르'는 텡그리(Tengri) 신의 이름이기 때문이다.[26]

소설에는 없는 '타니르' 이야기를 통해 감독이 던지고자 했던 메시지는 누군가 강제로 '기억'을 없애는 행위를 자행했고, 또 이에 대한 목격자가 있다는 것은 이것이 반드시 후대에 커다란 영향을 미칠 수 있다는 것을 암시하는 것이다. 여기서 '기억'과 '문화'의 관계, '기억'과 '예술'의 관계를 상기하게 된다. 기억하기 위한 노력을 하지 않은 곳에 문화와 예술은 꽃필 수 없다, 실제 이 영화는 투르크메니스탄 영화사에 하나의 예언처럼 되어버렸다. 고대 로마의 성전이 서 있던 터가 파괴되어 가축을 방목하는 곳이 되어 버렸듯이, 이 영화를 제작한 투르크메니스탄 역시 유사한 상황으로 전락했다. 스튜디오 〈투르크멘필름〉은 폐쇄되었고,[27] 〈만쿠르트〉는 1990년대 말 투르크메니스탄에서 상영이 금지되었다.

하지만 영화 〈만쿠르트〉는 중앙아시아 영화사 차원에서의 인정 여부를 떠나 투르크메니스탄이라는 국가 차원에서 큰 족적을 남긴 작품이다. 사실 구소련으로부터의 독립 초기 중앙아시아 영화계는 전례 없는 약진을 맞이했고, 더구나 투르크메니스탄에서는 중앙아시아에서 가장 활발하게 영화 제작자협회가 운영되고 있었다.[28] 이 시기에 중앙아시아 영화계를 장악하며 제작협

---

26) Gulnara Abikeyeva, "Unknown Cinema of Turkmenistan(1990~1996)" p. 55.

27) 1990년 투르크메니스탄 영화는 분위기를 고조시키며 큰 붐을 일으켰지만 그리 오래가지 못했다. 1996년, 대통령이 영화를 비롯해 발레와 오페라, 서커스, 공연 등을 투르크멘 정신에 적합하지 않은 예술로 규정지으며 영화의 시대는 막을 내렸다. 영화와 관련된 포럼, 세미나, 영화제뿐 아니라 영화 제작 자체도 중단되었다. 스튜디오 '투르크멘필름' 건물은 새로운 도로 건설에 방해가 된다는 이유로 철거되었다. 약진하던 투르크메니스탄 영화계는 갑자기 그 존재를 감추었다. 영화인들은 일자리를 잃고 많은 영화는 검열과 상영 금지의 대상이 되었다. 90년대 말부터 현재까지 국제영화제에서 투르크메니스탄 영화들은 거의 소개되지 않고 있으며 국내 영화제작에 관한 정보도 매우 제한적으로 공개될 뿐이다. Gulnara Abikeyeva, "Unknown Cinema of Turkmenistan(1990~1996)" p. 66~67.

회장을 맡은 감독이 〈만쿠르트〉를 제작한 호자쿨리 나를리예프였다.

당시 중앙아시아 영화제작협회는 1990년대에 '피류자의 봄(Firyuza's Spring)이라는 주제로 연례 영화 세미나를 개최했고, 1992년에는 튀르크어 사용국의 단합을 위해 제1회 국제영화제 '쿠무시 야리마이'(은빛 초승달)를 대규모로 개최하기도 했다. 이 영화제는 튀르크어족 국가의 연합을 위한 첫 번째 시도였다. 이 행사에는 카자흐스탄, 키르기즈스탄, 우즈베키스칸, 투르크메니스탄, 아제르바이잔, 타타르스탄, 바슈코르토스탄, 터키, 바시키리야, 카라칼파키야 영화인 뿐 아니라 인접 국가인 타지키스탄, 이란, 아프가니스탄, 러시아, 오세티야에서도 참여했다. 러시아를 통한 교류가 단절된 상황에서 지역 내 여러 민족을 단합하는 '은빛 초승달' 영화제는 당시로서 가장 인상적인 축제였다. 튀르크어족 국가들의 영화 발전을 보여 주고자 개최한 이 영화제는 해당 지역 국가들의 민족적 정체성을 모색하는 과정의 일부이기도 했다.[29] 바로 이 영화제가 튀르크 민족의 단합을 위한 초석이 되었으며, 영화 〈만쿠르트〉의 상영 역시 이루어졌던 것이다.

V. 결론

세계 각 민족의 전설과 신화는 인류의 위대한 문화적 자산이자 각 민족의 고유한 정서, 깊은 지혜가 담겨 있는 보고이다. 위대한 작가, 시인, 사상가들이 수집한 신화·전설·민담은 모든 사람이 공감하고 영감을 얻을 수 있는 이야기이자 옛 것에서 새로운 것을 찾는 정신의 원천이기 때문이다. 작가 친기즈 아이트마토프 역시 전설과 신화에 응축된 민족의 유산을 소중히 여겼고, 이를 자신의 작품에서 예술적으로 재가공했다. 할머니로부터 전해 들은 옛날이야기이자 키르기스 민족의 보고인 〈마나스〉에도 등장하는 소재를 '만쿠르트'라는 형상으로 재창조하여, 훗날 다양한 장르에서 그것의 변용 가능성과 예술적 지평을 확장시키는 지렛대 역할을 했던 것이다. 또한 '만쿠르트' 전설이 중앙아시아 튀르크계 출신 예술가들에게서 어떻게 변용되었으며, 이것이 어떤 방식으로 자신들의 목소리를 내는 원형으로 활용되었는지를 살펴본 본 연구 역시 그가 소설을 통해 펼친 다층적인 내러티브와 상상력을 하나의 준거점으로 삼았다 해도 과언이 아니다.

살펴본 바와 같이 아이트마토프의 세계관에서 '기억'은 중요한 자리를 차지한다. 기억의 상실

---

28) 구소련으로부터의 독립 이후 중앙아시아 영화계는 활기를 띠었다. 투르크메니스탄도 예외는 아니었다. 소련 시절 고스키노(국가 영화위원회)를 통하지 않고는 불가능했던 영화 제작에 모든 감독이 뛰어들 수 있게 되었다. 민간 스튜디오가 등장하고 검열이 사라지며 표현의 자유가 허용되었다. 감독들은 이제 더 이상 어떤 것은 찍고 어떤 것은 찍지 말아야 하는지 위로부터 지시를 받거나 정해진 영화 예산에 의존하지 않아도 될 것이라 믿는다. 1989년까지 스튜디오 '투르크멘필름'은 해마다 다섯 편의 장편 극영화와 15-17편의 기록영화를 제작했고 50편에 달하는 영화에 투르크멘어 자막을 삽입했다. 하지만 매번 고스키노로부터 시나리오의 이념과 내용을 확인받고 제작 허가를 받아야 했다. 자유가 도래하자 모스크바 VGIK(국립영화학교)에서 교육받은 인재들이 놀라운 작품을 내놓기 시작했다. 90년대 투르크메니스탄 영화계가 목도한 발전은 60년대 영화계의 '해빙기'와도 견줄 만했다. Gulnara Abikeyeva, "Unknown Cinema of Turkmenistan(1990~1996)" p. 60~61.

29) 투르크메니스탄 영화감독협회장 호자쿨리 나를리예프와 영화제 총감독 악무라트 하키예프를 필두로 투르크멘 감독들은 중앙아시아 최초로 영화인의 단합을 위한 국제중앙아시아영화인위원회를 설립할 것을 제안했다. 그 후 몇 년간 국내의 정치적 상황이 큰 변화를 겪지 않았더라면 '쿠무시 야리마이'는 중앙아시아의 영화인을 하나로 묶는 축제로서 그 역할을 계속해 왔을 것이다. Gulnara Abikeyeva, "Unknown Cinema of Turkmenistan(1990~1996)" p. 60~61.

은 인간속의 인격을 상실하는 것을 의미한다. 자신의 어머니를 잊어버리고 살해한 만쿠르트의 이미지는 가까운 사람, 선조들, 민족, 민족 역사와의 관계를 상실한 비인간적인 인간의 화신이다. 인간이 기억을 상실한다는 것은 그 속에서의 이성 파괴를 의미한다. 작가는 기억 상실을 인간 본성에 가한 가장 잔혹한 죄악행위로 본 것이다.[30] 이런 맥락에서 자신들이 어디에서 왔는지, 누구인지 알지 못하는 낙타 가죽을 쓴 노예 '만쿠르트'는 70년 동안 소비에트 연방 치하에서 시키는 대로 행동하면서 키르기스스탄의 전통과 문화를 잊기 시작한 자신들의 대한 유비인 것이다. 그리고 이제 자신들은 진정한 자유와 정체성 찾기를 위해 역사를 재인식할 필요가 있음을 조용히 역설하는 것이다.

만쿠르트 전설은 중앙아시아의 소련화가 사람을 만쿠르트로 만드는 잔혹한 시도였다는 연상작용을 불러일으킨다. 유목 민족인 카자흐, 키르기스, 투르크멘 민족은 한 장소에 정착하도록 강요받았고, 그들의 생활양식은 송두리째 바뀌었다. 러시아가 70년간 지배했던 그 기간 동안 열다섯 개의 공화국은 언어와 종교, 전통과 문화를 빼앗겼고, 그 빈자리는 사이비 소비에트 문화의 이념적 가치로 채워졌던 것이다.

아이트마토프에게 만쿠르트는 무엇보다 자신의 진정한 이름을 망각했으며, 자기 종족의 민족문화와의 관련성을 상실했으며, 자신의 독자성을 잃어버린 인물, 자신의 언어와 문화를 잃은 사람을 의미했다. 그는 소설을 통해 "역사적 기억(историческая память)에 대한 회복이야말로 인간 영혼이 비도덕성과 부도덕에서 벗어나 가야할 길"[31]이라고 역설한다. 소비에트연방 해체 이후 부딪친 조속한 국가 정체성의 확립 문제와 함께, 한 개인을 넘어서서 민족의 특정한 '집단기억(collective memory)'을 어떻게 문화적 가치로 재정립해야 할 것인가를 제시하고 있는 것이다.

특히 소연방 해체 후 중앙아시아 지역이 여러 신생 민족국가로 탄생함에 따라 민족 정체성 문제는 연구의 중요 화두가 될 수밖에 없었다는 점에서, 신화와 전설을 모티프로 구축된 아이트마토프의 소설은 민족의식 고취와 독창적인 예술성 확보라는 일거양득의 역할을 했다. 하지만 아이트마토프는 튀르크 세계의 정신적 보물로 인정받으면서도 결코 소비에트 사회주의 리얼리즘을 포기하지 않았다. 아니 오히려 소비에트식 문학교육을 받은 작가답게 사회주의 리얼리즘에 충실하면서 자기 민족의 목소리를 내고 자신들의 정신적 뿌리와 유산을 잊지 않는 모습을 보인 것이다.

이에 반해 투르크메니스탄 감독 호잘라 나를리예프는 아이트마토프의 소설을 원작으로 하면서도 사뭇 색채가 다른 영상을 제작했다. 그의 영화 〈만쿠르트〉의 주제 역시 부모님에 대한 기억을 상실한 존재, 수치와 양심과 명예가 상실되어 버린 존재에 대한 철학적 우화이다. 하지만 나를리예프는 자신의 영화에서 결코 사회주의 리얼리즘의 영상 원칙이나 정신을 투사하지 않았다. 오히려 소비에트식 영상 문법과는 대조적인 영혼의 세계를 투사하거나, 튀르크 민족의 이야기를 단순히 소비에트 문화 체계의 한 부분이 아니라 고대 로마문화와도 비견되는 위상으로 끌어올리려는 시도를 했고, 탈소비에트적인 예술관을 표출했다. 그와 같은 독립 세대 감독들의 공통과제는 소비에트 사회주의 리얼리즘의 전통에서 벗어나 새로운 역사관, 새로운 주제, 새로운

30) Вадим Чубинский , "Сарозекские метафоры Чингиза Ай тматов," с.256~257 / *Ради жизни на зе мле*. Л. 1988. с. 250~264.

31) Татьяна Королева, "Манкурт - это кто? "Легенда о манкурте"" June 7, 2014 http://fb.ru/article/142563/mankurt---eto-kto-legenda-o-mankurte

미학을 발판으로 중앙아시아 본래의 전통과 정체성을 되찾는 것이었기 때문이다.

살펴본 바와 같이 하나의 원형 이야기는 전통의 보존과 창조 및 변용의 과정을 거친다. 영웅서사시 〈마나스〉와 소설 〈백년보다 긴 하루〉, 그리고 영화 〈만쿠르트〉로 이어지는, 이른바 '만쿠르트 전설'에서 드러나듯이, 다양한 장르로 변형된 만쿠르트의 스토리텔링의 변천사를 살펴보는 일은 구비문학과 여러 매체 사이의 길항관계를 조망할 수 있게 해 준다. 무엇보다 구비문학은 과거의 유산에 그대로 머물러 있는 것이 아니라 새로운 문화 생성의 창조적 질료로 자리매김하고 있기 때문이다.

물론 이 한편의 글에 담긴 시도로 튀르크계 전설과 소비에트 문화의 역학관계 전면이 정의될 수는 없을 것이다. 하지만 포스트소비에트 시기 중앙아시아 출신 지식인들의 의식과 그들이 자신들의 민족문화를 재연하고자 했던 노력의 다양한 스펙트럼을 이해하는 데에는 도움이 될 것이다. 이러한 시도를 시발점으로 국내외에서 연구되지 못한 중앙아시아의 무수한 원형이야기에 대한 발굴 및 예술적 변용에 대한 연구가 활발해지기를, 또한 그것이 역사적·사회적 맥락에서 보다 면밀히 재해석되어 국내 인문학계와 공연예술계의 문화콘텐츠 개발에도 새로운 장을 열 수 있기를 기대한다.