

에이젠슈테인의 몽타주 이론을 통한 바실리 숙션의 단편 「스젠까 라진(Стенька Разин)」 분석

홍 상 우
(경상대학교)

국문초록

바실리 숙션의 단편 「스젠까 라진(Стенька Разин)」은 작가가 스페뻬 라진이라는 역사적 인물에 대한 테마를 여러 측면에서 통찰한 최초의 단편이다. 단편 「스젠까 라진(Стенька Разин)」은 1960년에 완성되었고, 잡지 『모스크바』(1962년 No. 4)에 처음으로 발표되었다. 그 후 이 작품은 선집 『농촌마을 사람들(Сельские жители)』(1963년)에 포함되었으며, 이후 숙션 생전에 다른 선집에 포함되지 않았다.

이 작품은 숙션이 자신의 창작에 있어서 중요한 테마로 선언했던 스페뻬 라진의 테마를 여러 측면에서 통찰한 최초의 단편이다. 또한 그는 이 테마를 다룬 장편 소설 『나는 당신들에게 자유를 주기 위해 왔다(Я пришел дать вам волю)』를 영화화하는 것을 염원했으나 뜻밖의 죽음으로 인해 뜻을 이루지 못하였다.

본고의 목적은 이 작품에서 작가가 다루고 있는 스페뻬 라진의 두 가지 형상인, 시골의 역사 교사인 자하르이치에 의해서 표현되는 노래와 전설을 통한 비가시적인 형상과, 예술의 성숙하고 역동적인 형태로서 젊은 장인(мастер) 바쇼까에 의해 표현된 비극적인 가시적 형상 등의 대조를 에이젠슈테인의 몽타주 이론의 주요 개념을 사용하여 분석하는 것이다. 구체적으로 본고에서는 에이젠슈테인이 자신의 이론에서 즐겨 사용했던 개념인 ‘형상(образ)’, ‘추상적인 위치로의 카메라 이동’, 그리고 ‘묘사’와 ‘일반화’를 적용시켜 작품을 분석하고자 한다. 왜냐하면 숙션의 초기 단편인 「스젠까 라진(Стенька Разин)」에서

주인공들의 긴장되고 역동적인 관계가 영화적 기법으로 전달되고 있으며, 이러한 기법의 상호 작용이 작품의 형식적 주제적 특징들을 풍요롭게 하면서, 숙선 주인공 형상의 기본적인 특성들을 모두 담아내고 있기 때문이다.

주제어

바실리 숙선, 스펠까 라진, 에이젠슈테인, 몽타주, 형상.

I

러시아 문학사와 영화사에서 이미 잘 알려진 바와 같이 바실리 숙선은 소설가이자, 영화배우, 그리고 감독으로서 활발한 활동을 한 인물이다. 그가 창작활동을 위한 고등교육을 받은 곳이 러시아국립영화학교(VGIK)라는 점을 감안한다면, 그의 문학작품에 영화적 특징이 상대적으로 더욱 부각되는 것은 오히려 자연스러운 현상일 것이다.¹⁾ 또한 그의 대표작이 영화화를 염두에 둔 ‘시나리오소설’인 『갈리나 크라스나야』라는 사실이 이를 뒷받침한다.

바실리 숙선의 단편 『스펠까 라진(Стенька Разин)』은 작가가 스펠까 라진이라는 역사적 인물에 대한 테마를 여러 측면에서 통찰한 최초의 단편이다. 단편 『스펠까 라진(Стенька Разин)』은 1960년에 완성되었고, 잡지 『모스크바』(1962년 No. 4)에 처음으로 발표되었다. 그 후 이 작품은 선집 『농촌마을 사람들(Сельские жители)』(1963년)에 포함되었으며, 이후 숙선 생전에 다른 선집에 포함되지 않았다.

이 작품은 숙선이 자신의 창작에 있어서 중요한 테마로 선언했던 스펠까 라진의 테마²⁾를 여러 측면에서 통찰한 최초의 단편이다. 또한 그는 이 테마를 다룬 장편

1) 영화학교에서 숙선의 스승이었던 미하일 롬 감독은 “안드레이 타르코프스키와 바실리 숙선이 러시아 영화계의 중요 인물이 될 것”이라고 예측했다.

2) 고른(В. Ф. Горн)은 선집 『개성들(Характеры)』에서 이 테마에 대한 숙선의 말을 인용한다. “민중들이 라진을 기억하고 사랑하는 동안, 예술가들은 다시 그에게 주의를 기울일 것이다. 그리고 각자가 자기 방식으로 이 무한한 테마를 해결할 것이다. 이

소설 『나는 당신들에게 자유를 주기 위해 왔다(Я пришел дать вам волю)』를 영화화하는 것을 염원했으나 뜻밖의 죽음으로 인해 뜻을 이루지 못하였다.

본고의 목적은 이 작품에서 작가가 다루고 있는 스펜 라진의 두 가지 형상인, 시골의 역사 교사인 자하르이치에 의해서 표현되는 노래와 전설을 통한 비가시적인 형상과, 예술의 성숙하고 역동적인 형태로서 젊은 장인(мастер) 바쇼까에 의해 표현된 비극적인 가시적 형상 등의 대조를 에이젠슈테인의 몽타주 이론의 주요 개념을 사용하여 분석하는 것이다. 구체적으로 본고에서는 에이젠슈테인이 자신의 이론에서 즐겨 사용했던 개념인 ‘형상(образ)’, ‘추상적인 위치로의 카메라 이동’, 그리고 ‘묘사’와 ‘일반화’를 적용시켜 작품을 분석하고자 한다. 왜냐하면 숙신의 초기 단편인 『스젠까 라진(Стенька Разин)』에서 주인공들의 긴장되고 역동적인 관계가 영화적 기법으로 전달되고 있으며, 이러한 기법의 상호 작용이 작품의 형식적 주제적 특징들을 풍요롭게 하면서, 숙신 주인공 형상의 기본적인 특성들을 모두 담아내고 있기 때문이다.

II

1. 가시적 형상³⁾과 비가시적 형상의 충돌

복잡한 인물에 대한 이해, 그에 대한 문제는 오래 전에 시작되었고 우리에게서 끝나지 않을 것이다. 그러나 우리가 결코 뛰어넘을 수 없는 이 반란 지도자 형상을 창조한 예술가가 있다. 그는 바로 민중이다. 또한 자신의 작가, 화가, 영화 감독, 작곡가의 이름으로 각각의 시대는 민중이 창조한 형상에 대해 논쟁하거나 동의하고, 덧붙이거나 혼란시킬 것이다”(В. Ф. Горн. Характеры Василия Шукшина. Барнаул. 1981., с. 180).

- 3) 에이젠슈테인은 자신의 이론에서 ‘형상(образ)’과 ‘묘사(изображение)’의 개념을 매우 중시했다. 그는 투쟁을 의미하는 동일한 것으로 보이는 두 개의 바리케이드 그림의 차이를 예로 들면서 이 개념을 설명하고 있다. “일상적이고, 대상적인, 묘사적인 선에 따르면 이 그림은 동일한 것이다. 그런데 어디에 차이가 있는가? 차이는 묘사의 이러한 요소들의 구성적 배치에 있다. 그러면 이러한 구성적 차이는 어디에 있는가? 차이는 두 번째 것이 처음 것과는 달리 바리케이드를 묘사하는 데 제한을 받지 않고 있으며, 또한 바리케이드의 내적인 형상-투쟁-을 포괄하도록 구성되어 있기 때문이다. 이 그림에서 구성적 요소들은 그것들 중 각각이 은유로서 읽히도록 배치되어

영화에서 가시적 형상과 비가시적 형상의 적절한 사용은 작품의 완성도를 결정짓는 중요한 요소이다. 즉 우리가 가시적인 예술의 대표적인 것으로 간주하는 영화에는 오히려 비가시적인 것의 적절한 사용이 작품 평가 기준의 결정적인 요소가 되는 것이다. 이 단편은 이러한 영화에서의 상반되는 두 형상을 적절하게 묘사하고 있다.

숙원은 스펀 라진의 가시적 형상과 비가시적 형상을 충돌시키면서 그와 관련된 역사적 테마를 다루고 있다. 즉 라진의 비가시적인 형상은 시골의 역사 교사인 자하르이치에 의해서 표현되는 노래와 전설을 통하여 묘사되는 것이고, 가시적인 형상은 예술의 성숙하고 역동적인 형태로 젊은 장인 바쇼까에 의해 나타나는 모습이다. 이 두 주인공은 서로 대립되는 형상으로써 라진이라는 역사적 인물의 근본을 표현하고 있다. 이런 점으로 볼 때 인물들의 대립관계는 단순한 갈등 원인이 아니라, 라진이라는 역사적 인물을 한편으로는 가시적으로, 다른 한편으로는 비가시적으로 묘사하려는 작가의 장치임을 알 수 있다.

그러니까 숙원은 이 익숙한 테마를 새로운 예술적 기법, 즉 영화적 표현기법을 사용하여 묘사하려는 시도를 하고 있는 것이다. 그렇기 때문에 전면에 나서는 것은 비가시적인 반란 지도자의 형상이 아닌, 가시적인 예술가의 형상이다. 숙원은 새로운 라진의 창조야말로 독창적인 러시아의 예술이라고 생각했다. 숙원은 이 역사적인 인물을 현대의 개념으로 묘사하면서도, 이 인물에 대한 민주적이고 민중적인 관점⁴⁾을 유지하려 애쓰고 있다.

있다. 그리고 서로 간의 그것들 각각의 총합은 투쟁의 형상으로 읽혀진다. 즉 그림에서 묘사된 것의 내적인 내용의 일반화된 형상으로 읽혀진다는 것이다.” [세르게이 에이젠슈테인, 홍상우 역, 『몽타주』, (진주: 경상대출판부), 2007, p. 67.] . 또한 에이젠슈테인은 이 개념들을 영화의 선조인 회화에서 찾고 있다. “우선 회화에 관심을 기울여 보자. 가장 명확하게 하기 위해 두 가지 조건이 가장 강하게 표현된 것들 중에서 그 종류와 형태의 모든 다양함의 출발에 해당하는 것들을 선택해보자. 바로 이것이다: 첫째로, 선이 중요한 역할을 하는 회화를 선택할 것이며, 둘째로, 일반화가 강하게 제시되고, 이따금 그것을 위해 묘사적 측면을 희생할 준비가 되어 있는 것이 중요한 회화를 선택할 것이다.(...)무엇보다도 우리는 두 번째 조건 - 일반화의 강조 - 을 물론 중국 회화에서 찾게 될 것이다.”(같은 책, p. 72)

4) *Творчество В. М. Шукшина в современном мире*. Издательство Алтайского Государственного Университета. Барнаул. 1999. с. 253.

그러나 가시적 형상인 바쇼카는 현실에서 가시적인 현상을 넘어 본질적인 것을 보려한다. 가시적인 현실은 시골 청년인 바쇼카의 주변 환경이다. 바쇼카에 대한 다음 묘사는 스크린에 그대로 옮길 수 있을 정도로 가시적이다.

Его звали - Васёка. Васека имел: двадцать четыре года от роду, один восемьдесят пять рост, большой утиный нос... и невозможный характер. Он был очень странный парень - Васека.⁵⁾

이 첫 단락에서 이후 숙신 주인공들 형상의 기본적인 특성, 즉 단순한 성격이 아닌, “둘도 없는 독특한 성격”, “이상한 청년”이라는 점이 드러난다. 또한 숙신이 애호했던 수법 중의 하나인 대조법으로써 서사 초반부에 주인공을 주변 환경으로부터 분리시키는 경향도 엿볼 수 있다. 작가는 주인공과 그를 받아들이지 않는 “사무실 사람들”을 뚜렷하게 분리시키고 있으며, 이를 위해 그의 외모, 습관과 행동의 이상한 점들을 부각시키고 있다.

Кем он только не работал после армии! Пастухом, плотником, прицеппчиком, кочегаром на кирпичном заводе. Одно время сопровождал туристов по окрестным горам. Нигде не нравилось. Поработав месяц-другой на новом месте, Васека приходил в контору и брал расчет.

- Непонятный ты все-таки человек, Васека. Почему ты так живешь? - интересовались в конторе.

Васека, глядя куда-то выше конторщиков, пояснял кратко:

- Потому что я талантливый .

Конторщики, люди вежливые, отворачивались, пряча улыбки. А Васека, небрежно сунув деньги в карман(он

5) В. М. Шукшин. *Собрание сочинений*: В 5-т. «Посылторг». Екатеринбург. 1994. Т.3. с. 433. 이하 이 선집으로부터의 인용은 인용문 뒤 괄호 안에 권수와 면수를 표기하기로 한다.

презирал деньги), уходил. И шагал по переулку с независимым видом.

- Опять? - спрашивали его.

- Что “опять”?

- Уволился?

- Так точно! - Васека козырял по-военному. - Еще вопросы будут?(Т.3. 432-433)

그래서 같은 마을 사람들에게 세상은 오직 가시적인 것으로 존재한다. 이것은 생산 작업과 일상적인 일에 전념하는 날이다. 이 세계의 기본적인 원칙은 질서, 이성, 노동의 물질적인 결과 등이다. 이것은 주인공이 살고 있는 사회와 대중이 공식적으로 인정하는 가치들이다. 작품에서 이런 사회를 나타내는 것은 “사무실 사람들”이다. 그들이 의혹을 품고 주인공에게 묻는다. “너는 왜 그렇게 살지?” 그들에게 바쇼카는 “이해할 수 없는 사람”이자 돌도 없는 성격의 “이상한 청년”이다.

반대로 중요한 것이 “돈! 돈!”(И деньги! деньги! деньги!..(т. 3. 433))인 그들의 가시적 세계는 주인공에게 불합리한 것이고 이해할 수 없는 것이다. 바쇼카는 이러한 가시적 세계의 본질을 당시 대중들이 즐겨 불렀던 노래 «내가 경박한 행동을 하기도 한다하고 말하게 하라(Пусть говорят, что я ветрена бываю)» 를 패러디한⁶⁾ 황당무계한 노래를 통해서 묘사한다.

Пусть говорят, что я ведра починаю,

Эх, пусть говорят, что я дорого беру!

Две копейки - доньшко,

Три копейки - бок...

한편으로 이 패러디는 대중들의 공식적인 가치체계에 대한 저자의 태도를 표현하고 있다. 즉 바쇼카의 노래는 노동자들이 행진곡에 맞추어 생산 현장으로부터 화려하게 돌아오는 것을 나타낸다. 그러나 노래 가사는 의도적으로 행진곡

6) *Творчество В. М. Шукшина в современном мире*. с. 240.

멜로디에 어울리지 않게 일상적인 것으로 되어 있으며, 노동 자체와 그 결과는 평가 절하되어 있고(“ведра починяю”, “копей ки”), 이 모든 것은 여전히 “돈! 돈! 돈!”일 뿐이다. 그렇기 때문에 노래는 주인공이 적응하지 못하는 세계에서 울려 퍼지는 것이며, 그는 일부러 익살맞은 행동을 하거나, 바보인 척 한다. 바쇼까가 패러디한 노래는 세상에 대한 그의 진정한 태도를 전해주고 있다. “말 하도록 해라”는 마을 사람들의 평가에 대한 무관심이며, “경박한 행동을 하기도 한다”는 영혼의 자연스러운 본성을 나타내고, “많은 사람들을 사랑한다”는 인간에 대한 주인공의 태도를 나타내며, “하나도 절대로 잊을 수 없다”는 라진에 대한 역사적인 기억이다. 바쇼까는 라진을 목조상으로 재현하기 위한 창작의 고통을 겪는 인물이기도 하다. 여기서 역설적인 것은 가시적 세계에 속하면서, 스스로도 가시적 형상을 지니고 있는 바쇼까가 그 세계에 적응하지 못한다는 점이다.

한편 가시적인 형상을 지닌 바쇼까와 대조되는 비가시적 형상의 인물은 역사적이고 신화적인 성격을 지닌 주인공의 동조자이자 전직 역사 교사인 자하르이치이다. 그는 매일 저녁 바쇼까에게 들르고, 러시아 역사를 이야기하는 선한 영혼의 소유자이다.

О Стеньке ему много рассказывал Вадим Захарович, учитель-пенсионер, живший по соседству. Захарыч, как его называл Васека, был добрейшей души человек. Это он первый сказал, что Васека талантливый. Он приходил к Васеке каждый вечер и рассказывал русскую историю. Захарыч был одинок, тосковал без работы. Последнее время начал попить. Васека глубоко уважал старика. До поздней ноченьки сживал он на лавке, поджав под себя ноги, не шевелился - слушал про Стеньку.(т. 3. 436)

바쇼까의 외모에 대한 상세한 묘사와는 달리 작품에서 자하르이치에 대한 가시적 묘사는 발견되지 않고, 오히려 그가 말하는 비가시적 현상, 즉 신화와 역사가 강조됨으로써 그 자신이 비가시적 형상으로 묘사되고 있음을 알 수 있다. 그런데 개별적인 이 두 인물은 영화에서 ‘충돌 몽타주’를 연상시키는 서로 상

반되는 형상의 충돌로써 스펀까 라진의 역사적이고 동시대적인 형상이라는 제3의 효과를 낳는다. 여기서 제3의 효과는 작품의 제목인데, 이 작품의 제목인 『스퐀까 라진』은 바쇼까와 자하르이치간의 대화 주제이자, 바쇼까가 전념하는 창작 대상 - 스펀까 라진의 목조 형상 - 이다. 그렇기 때문에 라진의 비가시적인 형상과 가시적인 형상(가)을 대조적으로 대표하는 두 인물의 관계는 결국 바쇼까-스퐀까

7) 가시적 형상과 비가시적 형상을 적절하게 스크린에 담은 최근 영화로는 역시 소설을 원작으로 한 이안 감독의 화제작 《색, 계》를 예로 들 수 있다. 이 작품은 전체적으로 볼 때 제목이 의미하는 바와 마찬가지로 욕망과 경계심이 어우러진 멜로드라마이지만, 세부적으로는 항일 운동을 위해 자신의 모든 것을 바치려는 젊은이들의 이야기이자, 자신의 욕망을 숨기고 살아가야 하는 한 남자의 이야기이며, 연극 무대에서가 아니라 현실에서도 자신이 아닌 다른 사람의 역할을 하며 살아가야 했던 한 여인에 관한 이야기이다.

2차 대전이 일어난 후 여주인공 왕치아즈(탕웨이)는 홍콩으로 이주하여 대학 연극반에서 활동하게 된다. 그녀는 연극 활동을 통해 항일 투쟁을 전개하려는 광위민(왕리홍)을 만나게 된다. 이후 이들은 연극 활동에 머물지 않고, 친일파의 주요 인물인 이(양조위)를 직접 암살하려는 계획을 세우고, 왕치아즈는 막부인으로 위장하여 그에게 접근한다.

그런데 이 영화가 흥미로운 이유는 스크린을 가득 채우며 때로는 관객에게 충격을 주기도 하는 ‘색’과, 반대로 화면에서는 시각적으로 거의 나타나지 않는 ‘계’가 절묘하게 조화를 이루고 있다는 점이다. 특히 영화 상영 전부터 화제가 되었던 탕웨이와 이의 격렬한 정사신은 이안 감독이 스크린에 펼쳐놓은 색의 절정이다. 또한 순수했던 대학 신입생에서 이 선생을 유혹하려는 여인으로 변해가는 왕치아즈의 형상을 통해 우리는 치명적인 매력의 색을 보게 된다.

반면에 시각적으로는 두드러지지 않는 ‘계’는 사실상 ‘색’의 발전 과정을 이끄는 요소이다. 이와 왕치아즈의 경계심이 약해질수록 이들의 ‘색’이 부각되기 때문이다.

이와 왕치아즈의 성관계는 처음에는 서로를 경계하면서도 육체를 탐닉하는 연극적인 성격이 강했으나(왕치아즈가 이에게 접근할 수 있었던 것은 연극 무대에서 빛났던 그녀의 열정적인 연기력 덕분이었다), 시간이 갈수록 경계심이 와해되고 사랑에 빠지게 되는, 즉 연극적인 성격이 제거되는 것으로 발전한다(왕치아즈는 “그가 아니라, 내가 그에게 사로잡힐 것”이라고 말한다). 왕치아즈는 막부인이 아닌 본래의 자신으로 이를 대하게 되고, 이는 친일파의 주요 인물인 이가 아닌 사랑에 빠진 한 남자로서 왕치아즈를 대하게 되는 것이다. 즉 ‘계’는 ‘색’을 가리고 있는 가면이고, 이 가면이 벗겨질수록 두 남녀의 서로를 향한 본심이 드러나는 것이다.

여기서 ‘계’는 복합적이다. ‘계’는 이와 왕치아즈의 관계에서만 존재하는 것이 아니라, 친일 세력과 이와 왕치아즈의 관계 사이에서도 존재한다. 왕치아즈의 정체성을 알고 난 후 이가 “왜 진작 이들에 대해 보고하지 않았는가?”라고 부하 직원을 질책할 때, 부하 직원은 이에게 “장관님이 그들에게 포섭되었을지도 몰랐기 때문”이라고 대답한다. 그

라진이라는 유사관계를 성립시키는 토대가 된다. 이점에서 단편 초반부는 특별한 의미가 있다. 제목에 주인공의 이름이 나오지 않다가 첫 문장에 주인공의 이름이 나오는 것이다. 작품 제목과 첫 문장을 한 문장으로 연결시키면(“스젠까 라진”, “그의 이름은 바쇼까이다”), 두 주인공의 내적인 단일성이 드러남을 알 수 있다.

2. 물리적 세계로부터 추상적 세계로, 카메라의 이동

『스젠까 라진』의 두 주인공의 대립되는 형상은 서로가 존재하는 세계가 상호 교류하면서 효과를 발휘하고 있다. 이러한 상황을 영화적으로 묘사한다면 카메라의 이동이 필수적이다. 즉 카메라는 바쇼까가 일상생활을 하고 있는 가시적 형상, 즉 지상 세계와, 자하르이치가 얘기하는 비가시적 형상, 즉 신화와 역사적인 세계를 왕복하는데, 그 중간을 연결하는 매개체는 바쇼까가 잠시 일했던 대장간이다. 자하르이치로 대표되는 신화적이고 역사적인 비가시적 형상은 현대 러시아 민중의 의식 속에 존재하는 세계이기도 하다. 그러니까 이 때 카메라는 지상세계의 물리적 위치에서 추상적 세계로 이동하는 것이다.

이 작품의 시점을 카메라로 간주한다면, 카메라는 물리적 위치에서 바쇼까가 모든 것을 이익으로 평가하는 지상 세계에서 끊임없이 주변 사람들과 충돌하는 것을 바라본다.

Дома Васека отдавал деньги матери и говорил:

- Все.

- Господи!... Ну что мне с тобой делать, верста

러니까 살아남기 위해 친구들조차도 처형해야 했던, 누구도 믿지 못하는 철두철미한 성격의 이조차도 ‘계’의 대상이었던 것이다.(감독 이안은 어느 인터뷰에서 “다른 사람을 연기하는 왕치아즈의 순수한 열정, 왕치아즈와 이가 갖는 두려움 같은 것들은 모두 색이다. 하지만 제 3의 눈으로 나를 감시하는 감각은 ‘계’이다”라고 언급한 바 있다). 따지고 보면 여자 스파이가 적의 주요 인물을 유혹하는 이야기는 고전적이다. 그러나 이안 감독은 이러한 고전적인 인물(영화에서 왕치아즈는 헐리웃 고전 영화들을 즐겨 본다)과 1930-40년대 일제 강점기의 상하이와 홍콩을 배경으로 한 역사적인 격변의 시기를 ‘색’과 ‘계’라는 모티브를 활용하여(이 영화의 원작 소설 작가는 장아이링이다) 자기만의 고유한 방식의 드라마를 만들어 내었다.

коломенская? Журавь ты такой ? А?

Васека пожимал плечами: он сам пока не знал, что теперь делать - куда пой ти еще работать.

Проходила неделя-другая, и дело отыскивалось.

- Поедешь на бухгалтера учиться?

- Можно.

- Только... это очень серьезно!

- К чему эти возгласы?

“ Дебит... Кредит... Приход... Расход... Заход... Обход... И деньги! деньги! деньги!”(т.3. 433)

그런데 모든 것이 이익으로 평가되는 세계에서 이상한 사람으로 생활해야 하는 주인공은 자하르이치의 세계로 떠난다. 즉 그는 기억의 세계, 선조들의 신화적인 세계로 떠나는 것이다. 이 세계는 비가시적이지만, 사실은 주인공에게 본질적인 것이다. 라진의 사상과 정신의 계승자로서 바쇼까의 형상은 자하르이치의 세계와 연결되는 것이다. 바쇼까는 스젠까 라진에 대한 자하르이치의 이야기를 들으면서 마치 자신이 라진을 직접 마주하고 있는 것 같은 느낌을 받는다.

... Мужик он был крепкий , широкий в плечах, легкий на ногу... чуточку рябоватый . Одевался так же как все казаки. Не любил он, знаешь, разную там парчу... и прочее. Это ж был человек! (...) А справедливый был!... Раз попали так, что жрать в вой ске нечего. Варили конину. Ну и конины не всем хватало. И увидел Стенька: один казак совсем уж отощал, сидит у костра, бедный , голову свесил: дошел окончательно. Стенька толкнул его - подает свой кусок мяса. “На, говорит, ешь”. Тот видит, что атаман сам почернел от голода. “Ешь сам, батька. Тебе нужнее”. - “Бери!” - “Нет”. Тогда Стенька как выхватил саблю - она аж свистнула в воздухе(...) Казак съел мясо. А?.. Милый ты, милый человек... душа у тебя была.(т.3.436)

이 때 카메라는 두 사람이 대화하는 것을 바라보기 보다는 자하르이치의 이야기를 듣고 있는 바쇼까의 머릿속으로 들어가는 것으로 보인다. 즉 에이젠슈테인이 말한 카메라가 추상적 위치로 이동하는 경우에 해당하며, ‘내적독백’⁸⁾이라는

8) 영화의 역사에서 카메라가 물리적 지점이 아닌 인간의 내면, 인간의 머리카락이나 가슴이라는 추상적 위치로 들어가서 내면의 사고 과정을 표현할 수 있다는 생각을 했던, 영화의 표현 영역을 확장시킨 혁신적인 아이디어인 ‘내적독백’이 효과적으로 사용된 작품은 무성 영화에서만 아니라 영화의 역사상 가장 의미있는 작품으로 간주되는 《전함 포템킨》이다. 이 영화에서 에이젠슈테인은 인물의 내적인 사상을 새로운 묘사로 전달하기 보다는 주로 주변의 사물들을 사용해서 표현하고 있다.

《전함 포템킨》에서 가장 중요한 에피소드는 선상 반란인데, 이 때 수병들을 선상 반란에 동참하도록 이끈 것은 바쿨린추크의 “형제들이여!”라는 호소였다. 이 때 감독은 바쿨린추크가 고개를 숙였다가 다시 드는 짧은 과정을 ‘내적독백’으로 표현하고 있다. 그러므로써 바쿨린추크의 순간적인 동작은 화면상에서는 지연되면서 관객도 그의 사고 과정에 함께 개입하게 되는 것이다. 배 위에서 선장이 저항하는 수병들을 쏘라는 명령을 할 때, 수병 바쿨린추크는 고개를 숙이고 서 있다. 그 후 사격을 하려는 저격수들이 보이고, 바쿨린추크는 천천히 고개를 들기 시작한다. 그런데 그가 고개를 드는 쇼트들의 몽타주는 바쿨린추크의 얼굴, 구멍대, 빛나는 십자가, 독수리 문장이 보이는 배 머리, 나팔 순으로 전개된다. 마침내 그는 고개를 들고 “형제들이여!”라고 외친다. 바로 이 외침 이후에 사격은 중단되고, 본격적으로 선상 반란이 일어나게 된다. 그런데 이러한 행위의 지체, 제동의 순간에 다른 장면이 삽입된 것은 관객들의 감정적 효과를 더욱 강화시킨다. 바쿨린추크가 고개를 들 때 삽입된 쇼트들이 나타내는 테마는 물론 구원의 테마이다. 그런데 이 구원의 테마는 역설적이다. 즉 삽입된 쇼트들에서 강조된 구멍대, 신, 황제가 수병들 자신에게 전혀 구원의 역할을 하지 못한다는 것이다. 바로 이 생각이 순간적으로 바쿨린추크의 사고를 지배한다. 그러니까 그는 이 모든 것들이 수병들을 전혀 도와주지 못하고, 그들을 구할 수 있는 것은 오직 자기 자신뿐이라는 것을 깨닫는 것이다. 이것이 에이젠슈테인이 강조한 ‘내적독백’이다. 이 때 카메라는 인물의 머릿속에 위치해 있는데, 이는 인물의 지적인 사고 과정을 보여주고 있기 때문이다. 바로 이 내적독백이 에이젠슈테인의 ‘지적 영화’와 밀접히 관련된 것이다. 또한 영화에서는 그 유명한 ‘오뎅사 계단’ 장면이 특별한 위치를 차지하고 있다. 이 장면에는 미리 계획된 세부적인 것들이 포함되어 있다. 이 장면은 실제 사건의 연대기가 비장한 음악으로 가득 찬 드라마가 되는 탁월한 연출 장면이다. 이 에피소드에서 내적독백과 관련하여 주목되는 부분은 오뎅사 계단에서의 학살 이후에 전함의 분노한 수병들이 오페라 극장을 겨냥하여 대포를 쏠 때이다. 이 때 돌사자상이 등장하는 세 개의 쇼트가 삽입되는데, 이 쇼트들은 잠든 사자에서부터 출발하여 일어서서 포효하는 사자로 전환된다. 수병들의 집단적 분노를 나타내는 이 쇼트들은 독백의 주제인 수병들이 직접적으로 화면에 등장하지 않음에도 불구하고 뛰어난 표현력을 과시하고 있다.

결국 에이젠슈테인은 이러한 탁월한 표현력을 사용하면서 실제 사건의 연대기를 드라

개념과도 연결되는 것이다. 이 세계에서 그는 원래의 자신이 되고, 마치 집에 있는 것 같다. 그는 이 세계에서 자신과 자하르이치, 그리고 라진의 영혼이 살고 있는 것같이 느껴지는 것이다. 이 세계에는 지상의 법칙 세계와 비교해서 다른 견해와 질서가 존재한다. 바쇼까는 노선생을 그냥 자하르이치라 부르고, 자하르이치는 젊은이를 바실리 예고르이치로 부른다. 여기서는 지상 세계의 관점으로 볼 때 존중할 이유가 전혀 없음에도 불구하고, 인간을 매우 존중한다. 누군가 술을 마시기 시작하고 또 다른 누군가는 소득도 없이 인형을 깎아 만든다. 이 지점에서 자하르이치에게서 느껴지던 비가시적 형상은 가시적이 된다. 이 장면을 스크린으로 옮긴다면, 카메라가 비가시적으로 존재하던 신화 역사적 세계를 바쇼까의 머릿속으로 들어가 비추기 때문이다.

Приходил Захарыч, спрашивал:

- Василий Егорыч дома?

- Иди, Захарыч! - кричал Васека. Накрывал работу тряпкой и встречал старика.

- Здоровеньки булы! - Так здоровался Захарыч - "по-казацки".

- Здорово, Захарыч.

Захарыч косился на верстак.

- Не кончил еще?

- Нет. Скоро уж.

- Показать можешь?

- Нет.

- Нет? Правильно. Ты, Василий ... -Захарыч садился на стул(...)(Г.3.437)

이러한 비가시적 세계의 주요 특징은 이 세계가 “알 수 없는 세계”이고, 사라져버린 전설, 노래, 사물, 영혼의 세계라는 점이다 (“그런 것은 지금 없다”, 혹은

마로 변형시켰을 뿐만 아니라, 선과 정의의 승리라는 보편적인 의미까지 영화에 포함시켰던 것이다.

“심지어 너도 그런 노래를 모르잖아”).

참고로, 주인공의 이름을 주목할 필요가 있다. 주인공의 이름은 바실리나 바세 추까가 아니고 바쇼까이다. 라진의 아들에 대한 여러 민중가요 중 하나에서 라진의 죽음 이후에 여러 장소에 출현해서 그의 부활을 예고했던 영웅의 이름이 바쇼까였다. 신화적인 개념에 근거할 때 지상 세계에 반대되는 세계에서 영혼의 단일성과 영원한 존재는 가능하다.⁹⁾ 작품에서 가시적인 지상 세계는 그곳의 기본적인 법칙과 함께 초반부에 묘사된다. 중반부는 주인공이 가시적 세계에서 비가시적 세계로 이행하는 것이다(대장장이와 같이 있는 장면). 후반부는 비가시적이었던 세계가 주인공의 내적독백에 의해 가시적이 되고, 주인공에게 진정한 세계가 나타나는 부분이다. 따라서 이 작품의 가시적인 지상세계, 즉 현대 세계와 비가시적인 신화적 세계는 서로 마주보고, 자신의 특성을 교환하고, 결국에는 합치되는 것으로 볼 수 있다. 즉 바쇼까는 자하르이치의 세계를 마주하다가 그 내부로 들어가는 것이다.

이러한 과정은 두 개의 이어지는 쇼트가 충돌하여 제3의 효과를 유발하는 영화에서의 ‘충돌 몽타주’에 비견할 수 있을 것이다.

3. 개별적 묘사로부터 일반화¹⁰⁾로의 발전

‘일반화’라는 개념은 에이젠슈테인이 영화뿐만 아니라 예술 작품 전체를 평가할 때 중요한 기준으로 삼았던 개념이다. 특히 텍스트의 내용이 역사적인 것과

9) *Творчество В. М. Шукшина в современном мире*. с. 242.

10) 에이젠슈테인은 ‘일반화’의 개념을 명확하게 하기 위해 다음과 같이 설명하고 있다. “일러스트레이션, 캐리커처, 그래픽 아트 등과 같은 분야는 우리의 조형적 지각에 직접적으로가 아니라, 연상적 사고에 호소하는 것이며, 외적 세계의 현상들에 대해서 보여주지는 않지만, 말을 해주는 것이다. 선의 순수하게 조형적인 기능의 특징에 대한 이 모든 생각으로부터 외형적인 선은 자신의 본성에 따르면 마치 ‘일반화’ 혹은 ‘전체적으로 포괄’을 위한 ‘유도된’ 은유같다!”(에이젠슈테인, 앞의 책, p. 86). 또한 처녀들이 모여서 코끼리의 형상을 이루는 고대 인도의 미니어처를 예로 들면서 이 개념을 설명하고 있다. “처녀들과 그들의 훔달리는 옷이 모여 있는 외형을 살펴보자. 이 모든 모습과 디테일은 코끼리의 윤곽과 실루엣에 일치되는 외형을 따라 놓여 있다! 이 놀랍고도 그 속성상 유일한 예는 우리에게 일반화가 구체적으로 묘사적인 법칙의 전제조건으로부터 어떻게 성장하는지를 일목요연하게 보여주고 있다.”(같은 책, p. 93)

관련될 때, 해당 텍스트의 개별적인 묘사가 일반화로 발전되는지 여부는 중요하다. 왜냐하면 대부분의 역사 관련 예술 텍스트는 우리가 현재 처하고 있는 상황과 시간상으로도 공간적으로 멀리 떨어져 있는 것이기 때문이다. 따라서 진정한 예술 텍스트는 지금 여기에 살고 있는 우리에게도 보편성을 부여하기 위해서 일반화로의 진입이 불가피한 것이다.

이미 잘 알려진 바와 같이, 자유의지와 영혼의 축제를 욕망하는 숙선 주인공 형상의 근원이 되는 인물은 러시아 농민 반란 지도자인 스펜까 라진¹¹⁾이다. 자유

11) 단편 『스펜까 라진』과 함께 숙선이 러시아 역사에 대해서 성찰한 작품은 단편 『스췌쁘까』이다. 이 작품은 1964년 《신세계》지에 처음으로 발표되었다. 이 작품은 60년대 중반 이후에 숙선의 작품 세계를 규명할 수 있는 모델이 되는 단편이다.

이 작품은 감옥에 갇힌 주인공 스펜까가 출옥을 불과 3개월 남기고 탈옥하여 고향으로 되돌아오는 이야기이다. 즉 이후 숙선의 단편과 중편에서 가장 빈번하게 이용되는 ‘떠남과 되돌아옴’이라는 줄거리상의 구도가 정립되고 있다. 하지만 단편이라는 장르적 특성상 주인공 스펜까의 어린 시절에 대한 부분은 거의 생략되어 있으며, 주인공의 행보 순서를 변화시키고 있다. 즉 이미 떠났던 아들이 집으로 돌아오는 것으로 작품이 시작되고 있다. 그러므로 주인공의 행보가 짧은 스토리 속에서 압축되어 있다는 것을 알 수 있는데, 핵심이 되는 것은 결국 주인공의 귀향이며, 이것은 숙선 주인공들의 독특한 정서인 “(영혼의) 축제праздник”와 “자유의지воля”와 관련된다. 이 개념들은 숙선 주인공의 외형적인 행보의 내적인 계기가 되는 모티프이기도 하다.

이 작품의 중심 내용인 귀향에 해당하는 에피소드는 주인공이 집으로 돌아오는 장면과, 돌아와서 마을 사람들과 잔치를 여는 장면, 경찰이 등장해서 주인공을 연행해 가는 장면으로 나뉜다.

주인공 스펜까가 고향으로 돌아왔을 때, 그의 남루한 모습이 강조되어 있고, 아버지는 그를 오래 동안 알아보지 못한다. 이러한 짧은 표현으로써 숙선은 주인공이 오랜 세월을 외지에서 방황했으며, 이 방황은 심리적인 성격도 의미한다는 것을 언급하고 있다. 특히 이 작품에서 주인공이 부르는 노래는 숙선의 관점이 역사적인 전망에까지 다다르고 있음을 나타낸다. 그것은 스펜까만 고향을 상실한 것이 아니라 농촌도 새로운 세대를 상실하고 있음을 나타낸다(Горит вся родина моя). 훗날 70년대에 『붉은 나무딸기』의 예고르 뽀로꾸진에게서 느껴지는 바와 같이, 숙선은 갈수록 기능화되고 외면화되는 사회에 대한 주인공의 내면의 투쟁이 동시대의 문제만이 아니라 역사적인 문제임을 예고하고 있다.

자유의지는 숙선의 작품에서 다양한 형태로 나타난다. 이것은 한편으로는 자신의 사회 정치적인 체계 내에서의 인간 존재의 필요성이기도 하다. 이러한 당연한 필요성은 자신의 집(『Крыша над головой』), 자신의 목욕탕(『Хозяин бани и огорода』), 자신의 땅(『Жена мужа в Парих провохала』), 자신의 가족(『Страдания молодого Вагоравы』), 자신의 운명(『Калина Красная』) 자신의 고향(『

의지 - 이것은 광활함이자 광대함이고 영혼의 축제이다. 이것은 확 트인 지평선의 느낌을 전해주는 노래이자 바람(ветер)이며, 운동이다.¹²⁾ 즉 숙신 주인공들은 삶의 의미와 인간 운명에 대한 끝없는 탐구를 특징으로 하고 있으며, ‘영혼의 축제’란 “진부함을 뛰어넘는 삶의 다른 ‘척도’로 돌입하는 것”을 의미한다.¹³⁾ 따라서 작가의 창작 시기 중 가장 초기에 발표되었던 단편 『스젠까 라진』은 주인공의 이러한 형상 연구의 출발점이 되면서, 개별적인 역사적 인물에 대한 묘사를 넘어서서 ‘자유의지’와 ‘영혼의 축제’라는 개념으로써 일반화의 수준에 도달하고 있는 작품으로 평가할 수 있다. 즉 앞에서 작품 초반부에서 제시되었던 상반되는 두 형상의 대조, 그리고 비가시적인 형상의 가시적인 것으로의 변형이라는 개별적인 묘사 수준으로부터 주제가 되는 개념인 ‘자유의지’와 ‘영혼의 축제’라는 것이 도출된 것이다.

스즈쁘까,」)등으로 나타나는 것이다. 이런 맥락에서 숙신은 “농노 개혁”, 또는 “뽀뜨르 대제”의 개혁, 또는 사회주의의 “집단화”와 같은 이러한 자유와 권리에 대한 “이 세계의 강한 자들로부터의” 모든 폭력적인 간섭은 자연스러운 발전의 “왜곡”, “역사의 왜곡”, 그리고 최종적으로는 “인위적인” 허구적이고(자신의 운명이 아니라) 무의미한 존재로 간주한다.

숙신은 자유의 또 다른 의미를 자연적인 인간 본성과 결부시켜 규정하고 있다. 예를 들어, “정신적 진공 상태” 또는 “우울”과 같은 인간의 정신적 부자유의 원인들은 문화적인 혜택의 불공정한 분배로 인해 발생한다는 것이다. 즉 도시에는 “박물관, 극장, 도서관”이 있는 반면에, 시골에는 “원시적인 것들”과 문화적 “모조품”만이 있다는 것이다. 그래서 이것은 사회적인 부당함과 관련되고, 개인의 정신적인 고립과 개인의 무관심을 유발시킨다는 것이다. 이렇게 되었을 때 개인은 대중 매체와 선전에 의해서 형성되는 이데올로기적인 스테레오타입에 종속된다는 것이다. 숙신은 바로 이러한 정신적인 부자유 결과로 인해 역사의 자연스러운 흐름의 왜곡(искривление)이 가능하게 된다고 생각한다.

한편 자유로서 숙신의 축제는 바흐친의 용어로 이해될 수 있는데, 그것은 “설화적인 것(сказочное)” (헬러), 모든 공식적인 것에 적대적인 계층적으로 뒤집힌 세계에서 “카니발적인” 것이기도 하다.

12) В. Ф. Горн, *Василий Шукшин и философско-этические проблемы русской прозы о деревне*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М. 1992. СС. 272-273 요약.

13) Н. О. Осипова, “Из наблюдений над прозой М. Горького и В. Шукшина”, в кн. *Наследие М. Горького и Современность*, М. 1986, 113.

이와 관련되어 주목되는 것은 작품에서 나오는 노래 «아아! 자유의지여» 이다. 이 노래에는 작품의 주된 모티프 중의 하나가 존재하고 있음을 알 수 있다.

Захарыч, горько сморщившись, смотрел на деревянного человечка.

- Он про Ермака поет, - говорил он. - Он про свою долю поет. Ты даже не знаешь таких песен. - И он неожиданно сильным, красивым голосом запел:

О-о-эх, воля, моя воля!

Воля вольная моя.

Воля - сокол в поднебесье,

Воля - милые края...

У Васеки перехватывало горло от любви и горя.(т.3.437)

노래의 세계는 주인공이 중심이 되는 곳이며, 그는 그 곳에서 진정한 자기 위치를 찾는다. 그 세계의 경계는 이미 시골이나 도시가 아니라, 하늘, 땅, 산이다. 바쇼카는 자기가 태어난 지역을 사랑하며(노래 가사 중 “자유 의지여 사랑하는 공간이여”), 자기 고향의 산, 자하르이치, 어머니 등 모든 사람들을 사랑한다. 그리고 이 사랑이 그에게는 고통스럽고 가슴을 저미게 한다. 바쇼카는 자기 영혼의 안식을 구하기 위해, 타인을 위해 무슨 일을 해야 하는지 아직 알지 못한다. 노래는 바쇼카의 야간작업에 대한 이야기가 나오는 부분에서 부르게 되는데, 이 때 그는 형식적인 작업과 삶의 복잡함으로부터 벗어나서 자신의 영혼과 일체가 된다. 이 세계에서 바쇼카는 민중의 영웅이자, 라진의 아들이자, 장인이다.

바쇼카가 지니고 있는 라진의 형상과 관련하여 작품에서 제기되는 주제는 예술가의 창작의 문제이다. 바쇼카는 여러 직업을 전전하지만, 인형 만드는 일에는 계속해서 몰두한다. 그는 인형 만들기에 관한 한 장인이다. 루시에서는 오래 전부터 우상, 신의 목조상, ‘인형들’을 숭배해왔다. 이것들은 원초적으로 신의 얼굴과, 탄생의 보호자, 선조들의 얼굴의 소유자들이다. 또한 이들 모두에 영혼이 깃들어 있다고 전해진다. 바쇼카는 그러한 모습의 인형들을 나무로 깎아 만든다. 그는

그 인형들에게 민족 존재의 근본에 대한 사고가 깃들여져 있다고 생각한다. 타르만드는 사람, 병사, 여배우, 트로이카 등은 민중과 조국, 예술에 대한 헌신의 모티프들의 총체이다. 민중에 대한 헌신의 사상은 이 작품의 주된 나무 인형인 라진의 주요 사상이기도 하다.¹⁴⁾ 그러나 이 작품에서 라진 형상의 구체적 묘사는 나오지 않고, 스타일상 시나리오¹⁵⁾의 일부 같은 역동적인 장면이 제시된다. 사건은 마치

14) *Творчество В. М. Шукшина в современном мире.* с. 241.

15) 숙신의 문학 작품이 영화적 성격을 띠는 것은 그가 새로운 장르인 ‘시나리오 소설(киноповесть)’을 썼다는 데서도 드러난다. 훗날 영화화 된 그의 대표작인 『깔리나 크라스나야』가 바로 여기에 해당된다. 자신의 출신을 거부하려 하지만 비극적으로 실패하는 주인공이 바로 『깔리나 크라스나야』의 예고르 뿌로꾸진이다. 시나리오 소설 『붉은 나무딸기』는 동명의 영화로 국내외적으로 더욱 유명해지게 되었다. 이것은 작품 주인공 형상이 원작 소설과 영화 모두에서 관객들과 독자들에게 깊은 인상을 남겼다는 것을 의미한다. 그럼에도 불구하고, 원작 소설의 주인공 예고르 뿌로꾸진의 형상이 러시아 문학사에서 차지하는 위치는 여전히 강조되었다.

원칙적으로 예고르 뿌로꾸진의 형상은 원작 소설과 영화에서 동일한 맥락에서 표현되고 있다. 예고르가 겪는 모든 사건은 그가 통과해야 할 삶의 과정이기도 하며, 그것은 그가 지속적으로 떠나고 돌아오는 길 위에 존재하는 삶의 다양성과 불가해성이기도 하다. 그런데 이 작품은 거짓된 용기와 허구의 축제로 왜곡된 세계로부터 사랑과 가족, 그리고 노동의 단순함과 자연스러움의 세계로 한 인간이 회귀하려는 것에 대해서만 이야기하고 있는 것이 아니다. 이 작품은 방탕한 아들이 고향 마을로 되돌아오고자 하는 것에 대한 이야기이기도 하다.

주인공이 태어난 고향의 모습은 인간 삶에 대한 포용성과 러시아 농민의 민중성, 그리고 주인공이 떠났지만 결국에는 되돌아오는 출발지이자 목적지의 역할을 하는 러시아의 자연과 동일시된다. 이 자연은 예고르가 사건의 중심에 있을 때, 어떤 곡절을 겪을 때, 심지어 피가 낭자한 채로 죽어갈 때도 반드시 배경으로 등장하면서 또 하나의 등장인물과도 같은 역할을 하고 있다.

그 어느 곳에서도 정착하지 못했던 예고르는 죽음으로써 자유의지에 다다른다. 그가 원하던 자유와 영혼의 축제는 현실에서는 이를 수 없는 것이었다. 그는 살아서는 멈출 수 없었던 끝없이 오고 가는 순환과 회귀의 길을 죽음으로써 중단했다. 예고르가 자작 나무를 손에 쥐고 류바의 옆에서 죽어간 것은 생전의 이상을 죽음으로써 이룬 것에 다름 아니다. 그렇기 때문에 그의 죽음은 한 사건의 종말이자 새로운 세계로의 진입이기도 하다. 그의 죽음은 잔인하고 비참했지만, 다른 한편으로 잔혹했던 과거의 씻김이기도 하다. 그는 지상에서 천국으로, 암흑에서 광명으로 빠져나가면서 자유를 획득하고 새로운 길로 접어든다.

이 작품의 제목인 “붉은 나무딸기”의 의미는 이중적이다. 하나는 과거 주인공의 조직 이름인 “딸기(Малина)”와 같은 의미로서 잔혹했던 과거 범죄 세계를 의미한다. 그러나 다른 한편으로 이 제목은 예고르의 고향인 시베리아에서 자라는 식물로서 고향

카메라가 관객의 눈앞에 제시하는 것처럼 역동적이고, 운동 동사가 빈번하게 사용되는 짧은 문장이 사용되고 있다.

... Стеньку застал врасплох. Ворвались ночью с бесовскими глазами и кинулись на атамана. Стенька, в исподнем белье, бросился к стене, где висело оружие. Он любил людей, но он знал их. Он знал этих, которые ворвались: он делил с ними радость и горе. Но не с ними хотел разделить атамана последний час свой. Это были богатые казаки. Когда пошло очень солоно, они решили выдать его. Они хотели жить. Это не братва, одуревшая в тяжком хмелю, вломилась за полночь качать атамана. Он кинулся к оружию... но споткнулся о персидский ковер, упал. Хотел вскочить, а сзади уже навалились, заламывали руки... Завозились. Хрипели. Негромко и страшно ругались. С великим турдом приподнялся Степан, успел прилобанить одному-другому... Но чем-то ударили по голове тяжелым... Рухнул на колени грозный атамана, и на глаза его пала скорбная тень.(т.3.438)

여기서는 소설과 시나리오에서 라진의 테마가 발전할 가능성이 보인다. 작품 끝 부분에서 화자의 말은 저자-서술자의 말로 바뀌고, 구어체는 Чуть라는 어휘를 사용하면서 문어체로 바뀐다.

Чуть занималось утро. Слабый ветерок шевелил занавески на окнах.

По поселку ударили третьи петухи.(т.3.439)

그러나 마지막 문장인 “마을에는 세 번째 닭 울음소리가 퍼졌다”에서 화자와

을 상징함과 동시에 예고르의 끝없이 오가는 행로의 종착점이자 새로운 출발점이며, 그의 정신적 부활을 의미하기도 한다.

저자는 일치되는 것 같으며, 이 마지막 문장은 뚜렷한 비유적 의미를 지닌다. 세 번째 닭 울음소리가 퍼지면서 자유 의지와 창작의 영역이자 근원인 ‘가시화된 비가시적 세계’가 사라지고, ‘이 세계’, 즉 가시적 세계가 돌아오는 것이다. “종을 치는 것처럼” “닭 울음소리가 울리는” 형상은 무엇인가 새로운, 의미 있는 것의 시작에 대해서 증명한다. 즉 바쇼까와 자하리이치의 세계가 서로 혼합되었다가 다시 분리됨으로써, 두 인물이 대표하는 대조적인 세계의 왕복은 역동적이고 반복적 성격을 띤다. 영화의 시나리오 대본을 연상시키는 이 장면은 화면 밖에서 화자의 내레이션을 통하여 관객에게 전달되는 느낌을 주고 있다.

신화화 경향 외에 예술 세계에 대한 묘사에서는 은유법이 뚜렷하게 나타난다. 바쇼까가 겪는 세계뿐만 아니라 은유적으로도 이 작품은 세 부분 - 형식적인 작업 -수작업 기술-창작 -으로 나뉜다. 그리고 주인공의 동작은 진정한 창작을 향한 예술가의 길에 대한 은유이다. 바쇼까는 창작자이고, 그는 창작의 고통에 익숙하다(“аж с лица оснулся”, “не спал ночами”, “спину ломило”, “в глазах начинало двоиться”). 그의 작업은 밤에 하는 일이며, 자유롭고, 영혼이 깃든 일이다. 그 일에는 일종의 이교도적인 신비가 있다(“모두 선수(船首)로 갔!(сарын на кичку!)”와 “한 다리로 뛰는 것”). 이 때 은유는 정적인 성격의 형용사가 아닌 역동적 성격의 동사를 위주로 표현되고 있음을 주목해야 한다.¹⁶⁾

이와 같이 전체적으로 이 작품은 두 주인공 형상에 대한 개별적인 묘사, 자유의지와 관련된 노래들, 그리고 주인공 바쇼까의 창작에 따른 고통 등이 어우러져 러시아 역사에서 스제뻘 라진이라는 인물이 차지하는 보편적인 주제 의식을 획득하는 일반화의 단계로 진입하고 있음을 알 수 있다.

16) 에이젠슈테인은 ‘은유의 동사성’에 대한 예를 괴테와 푸슈킨의 시, 아제의 사진, 세익스피어의 비극, 푸도프킨의 영화 《어머니》를 예로 들면서 설명하고 있다. 이에 대한 자세한 사항은 에이젠슈테인, 『몽타주』, pp. 287-305를 참조하시오.

III

이제 작품에 나타난 에이젠슈테인의 개념을 중심으로 분석한 내용을 정리해보자. 이러한 방식을 통해 분석한 주인공 형상의 주된 특징은 다음과 같다.

주인공의 원형은 역사적인 인물인 농민 반란 지도자 스펜까 라진으로 거슬러 올라간다. 주변 환경과의 끊임없는 충돌과 기존 질서에 대한 지속적인 반항의 원천은 신화 역사적인 맥락에 위치해 있다. 따라서 이 반란지도자의 이름과 동일한 제목의 단편 「스펜까 라진」의 주인공 바쇼까는 라진의 형상을 동시대적 입장에서 나타내면서 자하르이치의 신화 역사적 형상을 흡수하고 있다. 그리고 숙원 주인공들 형상의 기본적인 특성인 “둘도 없는 독특한 성격”, “이상한 청년”, “주변 환경으로부터의 격리”는 훗날 시나리오 소설이자 영화인 『붉은 나무딸기(Калина Красная)』의 주인공 예고르 뿌로꾸진에게서 현대적인 모습으로 더욱 구체화된다.

둘째, 숙원의 주인공은 기본적으로 도주와 탈주의 모티프를 배경으로 등장한다. 바쇼까는 라진의 형상을 의미한다는 점에서 기본적으로 탈주의 모티프를 지니고 있다.

셋째, 숙원의 주인공은 대응되는 다른 등장인물과의 관계를 통하여 구체적인 형상을 드러낸다. 즉 『붉은 나무딸기』에서 예고르는 류바와의 만남을 통해 구체적인 형상이 드러나게 되고, 단편 「스췌뿌까」(이 단편의 제목 역시 스펜까 라진을 연상시킨다)에서 주인공 스펜뿌이 병어리 누이와의 상호관계를 통해 형상이 표현되듯이, 「스펜까 라진」의 주인공 바쇼까는 자하르이치라는 다른 세계에 사는 인물을 통하여 구체적인 형상을 획득한다. 그런데 이들 작품에서 주요 인물들의 상호관계는 상당히 역동적이다. 즉 두 사람의 관계가 서로 위치를 바꾸게 되거나, 서로 합쳐지고 다시 분리된다. 작품 초반부에서 보이는 두 인물의 특성이 역전되거나 혼합, 분리되는 현상이 발생하는 것이다. 이러한 인물들의 역동적인 관계는 상호보완적인 관계이면서도 유사한 성격을 지니고 있어서, 그러한 특징들을 서로 교환하는 현상이 나타난다. 바쇼까는 라진의 비극적 운명과 연관되지만, 일상 세계로 되돌아오며, 또 다시 신화적 세계로 되돌아 갈 수 있는 것이다.

또한 훗날 예고르에게서 보여지는 것처럼 바쇼까 역시 극단적인 양면성을 지

니고 있다. 바쇼까는 어느 일에도 적응하지 못하고 이곳저곳을 떠돌지만, 유독 무엇인가를 만들고 창조하는 일에는 전념한다. 예고르가 감옥에서 시를 썼듯이 그는 나무 인형을 만드는 일에서 자유를 찾고 있는 것이다.

마지막으로 숙신의 단편 『스젠까 라진』이 문학작품으로서 상대적으로 영화적 특성을 지니고 있으며, 특히 분석을 위해 에이젠슈테인의 개념이 유효한 이유를 살펴보자.

첫째, 숙신의 창작 활동의 출발은 영화였으며, 훗날 『깔리나 크라스나야』에서 드러나는 바와 같이 그는 작품을 쓸 때 영화화를 염두에 둔 경우가 많았다. 이에 대한 또 다른 증거는 이 단편의 주제를 확장시킨 『나는 당신들에게 자유를 주기 위해 왔다』이다. 숙신은 이 작품을 영화화하려 했으나 성공하지 못했다.¹⁷⁾

둘째로 숙신이 에이젠슈테인의 영향을 받았다는 것은 그가 국립영화학교 출신이라는 점에 비추어 이론의 여지가 없다. 그는 재학시절 스승인 미하일 롬의 지도를 받으며 에이젠슈테인을 비롯한 러시아 영화이론가들의 이론을 학습하고 실습했다.

물론 앞에서 적용된 에이젠슈테인의 개념들은 이제는 특정 작품뿐만 아니라 거의 모든 예술 텍스트에 적용이 가능한 것들이다. 그러나 이러한 개념들은 영화 감독 출신 작가의 작품을 분석할 때 더욱 고려의 대상이 되는 것이 효과적일 것이다. 또한 기존의 주제론적이고 형식적인 분석 범위를 확대하여 문학 텍스트를 영화적 기법에 주목하면서 분석한다는 데 의미를 둘 수 있을 것이다. 실제로 숙신 작품의 영화적 성격을 본격적으로 다룬 저서나 학위 논문은 러시아 현지에서도 드문 실정이다.

따라서 본고에서는 스펜빠 라진의 두 가지 형상인, 시골의 역사 교사인 자하르 이치에 의해서 표현되는 노래와 전설을 통한 비가시적인 형상과, 예술의 성숙하고 역동적인 형태로서 젊은 장인(мастер) 바쇼까에 의해 표현된 가시적 형상 등의 대조를 에이젠슈테인이 자신의 이론에서 즐겨 사용했던 개념인 ‘형상(образ)’, ‘추상적인 위치로의 카메라의 이동’, 그리고 ‘묘사’와 ‘일반화’를 적용시켜 작품을 분석했다. 그럼으로써 숙신의 초기 단편인 『스젠까 라진(Стенька Раз

17) 『나는 당신들에게 자유를 주기 위해 왔다』의 영화화 시도에 관한 내용이 포함되어 있는 유리 쥘린(Юрий Тюрин)의 박사(доктор)학위 논문이 2006년 러시아영화 연구소에서 통과되었으나, 이 논문을 작성하고 있는 현재 공식 출판되지 않고 있다.

인)』에서 주인공들의 긴장되고 역동적인 관계가 영화적 기법으로 전달되고 있으며, 이러한 기법의 상호 작용이 작품의 형식적 주제적 특징들을 풍요롭게 하고 있음을 강조했다.

❖ 참고 문헌

- Горн В.Ф. *Характеры Василия Шукшина*. Барнаул. 1981.
- Горн В. Ф. *Василий Шукшин и философско-этические проблемы русской прозы о деревне*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М. 1992.
- Осипова Н. О. “Из наблюдений над прозой М. Горького и В. Шукшина”, *Наследие М. Горького и Современность*, М. 1986.
- Творчество В. М. Шукшина в современном мире*. Издательство Алтайского Государственного Университета. Барнаул. 1999.
- Шукшин В. М. *Собрание сочинений*: В 5-т. «Посылторг». Екатеринбург. 1994.
- Nemec Ignashev D. “Vasily Shukshin's «Srezal» and the Question of Transition.” *Slavonic and East European Review*. 1988. Vol. 32. No. 3.

❖ ABSTRACT

Analysis of V. M. Shukshin's short story *Stenka Razin* and
S. Eisenstein's Montage

Hong Sang Woo

This article is aimed to investigate one of the special artistic aspects of V. M. Shukshin's short story *Stenka Razin*, by analyzing cinematographic feature of S. Eisenstein's Montage.

For our goal, we reviewed it's visible and invisible sides, image, and representation of main conceptions in the theory of S. Eisenstein's Montage.

We assert that image of Stepan Razin has two aspects as contemporary and mythological and this image represents basic features of V. M. Shukshin's heroes in his short story and cinema.

Key Words

V. M. Shukshin, *Stenka Razin*, S. Eisenstein, Montage, image

논문접수일: 2008. 4. 15.

심사완료일: 2008. 5. 23.

게재확정일: 2008. 6. 13.