

V. 흘레브니코프의 <라도미르>에 나타난 미래주의 유토피아

김 성 일
(청주대학교)

내게는 군주의 모자도, / 군주의 덧신도 없다.
밝은 하늘이 내 모자요 / 잿빛 땅이 내 신발이다.
- V. 흘레브니코프

I.

1910년 흘레브니코프는 Вл. 부를류크와 Д. 부를류크 형제가 조직한 ‘길레야’(Гилея)라는 협회에 가입한다. 크루초느이흐와 쿨빈, 베네딕트 리브쉬쯔도 이 협회에 가입했는데 이 협회의 역사는 리브쉬쯔의 회상록 『한개 반의 눈을 가진 사수』(полутораглазый стрелец)에 잘 나타나 있다. 길레야는 크림 반도에서 멀지 않은 스텝 지역의 고대 스키타이식 명칭으로서 이곳에 부를류크 집안의 영지가 위치하고 있었다. 이곳에서 부를류크 사람들에게 의해 최초의 미래주의 작업이 진행되었다. 아득한 고대의 지층과, 동시에 현대 문명의 황량함을 결합시킨 이 구불구불하고 끝없는 스텝은 곧바로 미래주의 미학의 상징 가운데 하나가 되었다. 또한 이곳은 흘레브니코프의 <석기시대의 소설>(Повесть каменного века), <빌라와 숲의 요정>(Вила и Леший), <샤만과 비너스>(Шаман и Венера) 등과 같은 유형의, 고대

화된 초기 서사시의 배경 무대가 되었을 뿐만 아니라 다른 미래주의자들에게도 고대의 시간외적인 공간 및 시적 우주의 모델이 되었다.

1909년 <대중의 취향에 따귀를 때려라>(Пощечина общественному вкусу)라는 유명한 미래주의 선언문을 시작으로 <판관의 덧 1>(Садок судей I), <판관의 덧 2>(Садок судей II), <죽은 달>(Дохлая луна) 등 1917년까지 홀레브니코프는 미래주의 운동에 적극적으로 참여한다. 그는 혁신적인 서사시의 가능성과 새로운 미학적 개념을 주장하였고, 더 나아가 기존의 사회-우주적 법칙을 바꾸고자 하였다. 그에게는 “지구의 의장”이라는 타이틀이 주어졌으며 미래인(будетлянин), 즉 “미래의 시민”, “초이성적 언어주의자”라고도 불려졌다.

10월 혁명 후 홀레브니코프는 러시아 남부 지방을 떠돌아다녔고 아스트라한과 카스피해 연안, 바쿠 등에서 살기도 했으며 적군의 이란 출정에 참가하기도 했다. 당시 미래주의 시인대부분은 이미 실현된 사회-우주적인 유토피아를 체제 속에서 목격하고 새로운 사회주의 체제의 가수가 되고자 하였다. 하지만 그들과 달리 홀레브니코프는 이 완전한 사회주의 유토피아를 거부하였고, 전시 공산주의(1918-1920)의 끔찍함을 시인-환시자로서 고발하였다. 즉 그는 전지적인 예언자의 입장을 고수하였고 그림으로써 시인에 대한 낭만적이고 푸쉬킨적인 사명과 미래주의적 모더니즘적 신화를 결합시켰다. 이러한 이데올로기적 미학적 이유로 홀레브니코프의 시는 미래주의 시학 속에서 특별한 위치를 점하고 있는 것이다. 다른 미래주의자들의 작품 속에 내재적, 극적, 메타포적 응축성과, 그리고 구성적 기능과 미학적 선동성(마야콥스키의 <좌익의 행진>(Левый марш), 카멘스키와 크루초노이흐의 초기 시)을 가진 복잡한 이미지에 대한 지향이 주를 이루었다고 한다면, 홀레브니코프는 “유동성의 시학”¹⁾이라는 고유한 시학을 창조했다. 이 속에서 이미지는 구성적인 단일체로서가 아니라 말 덩어리의 항상적인 형태론적, 통사론적, 음운론적 운동으로 나타난다.²⁾ 홀레브니코프의 시에서 소리에 대한 지향은 의미를

1) Ж.Ф. Жаккар. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. СПб., 1995. С.15-33. 참조.

2) Ю. Тынянов. *О Хлебникове // Литературный факт*. М., 1993.

거의 완전하게 변형시킨다.³⁾

이처럼 지금까지 홀레브니코프에 대한 연구는 주로 언어 시학적 접근이 주를 이루어왔으며 주제적 접근, 특히 그의 시학의 주요 흐름 중의 하나인 유토피아에 관한 연구는 상대적으로 빈약한 게 현실이다. 본고는 이 점에 착안하여 홀레브니코프 유토피아 문학의 정점을 이루고 있는 장시 <라도미르> 분석을 통해 그의 유토피아 문학의 특징을 살펴보고자 한다. 작품의 양과 그 난해함으로 인해 <라도미르>에 대한 세밀한 분석은 방대한 지면을 필요로 한다. 하지만 본 논문에서는 유토피아의 측면에만 초점을 맞추어 분석을 진행하고자 한다.

II.

O. 세다꼬바는 홀레브니코프의 작품에 대한 해외 연구를 개관하면서 그의 유토피아 테마가 언어와 시간, 신화라는 지배적인 테마의 관점에서 그것의 파생 주제로 다루어지고 있다고 지적한 바 있다.⁴⁾ 즉, 그에 따르면, 유토피아 테마가 그의 창작의 주된 중심 테마로서 다른 나머지 테마들을 생성시키며, 따라서 홀레브니코프의 말과 신화 창작의 모든 요소들은 유토피아 시학이라는 원근화법 속에서 등장하며 이런 점에서 그의 모든 창작세계를 단일한 유토피아적인 메타텍스트로 해석할 수 있다는 것이다.

우리는 시간적 특성, 즉 시간의 벡터라는 측면에서 모더니즘 유토피아의 두 가지 대립되는 유형을 구분할 수 있다. “전망적 유토피아”와 “회고적 유토피아”

C.230-238.

- 3) 이에 대해서는 야콥슨이 『최신 러시아 시』(Новейшая русская поэзия)와 크루초노이흐의 『러시아 문학에서의 묵시록』(Апокалипсис в русской литературе)을 참조.
- 4) O. Седакова. О границах поэзии. Велимир Хлебников в новейших зарубежных исследованиях // *Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов* (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин). М., 1990. С.48.

피아”가 그것이다.⁵⁾ 흘레브니코프는 이 두 유형의 어느 쪽에도 속하지 않는, 이 두 유형을 결합시킨 독특한 자신만의 유토피아를 창조하였다. 그의 유토피아에서는 우리에게 익숙한 기존의 유토피아 모델인, 현실과 유토피아 사이의 간극을 극복하는 계기 그 자체, 즉 실제 세계에서 유토피아 세계로의 이행은 거의 이루어지지 않는다.⁶⁾ 대신 지금, 이곳, 현재에 유토피아의 세계가 현존하고 동시에 실현된다. 바로 이점에서 바쉬마코바는 다음과 같이 주장한다: “관념적 의미에서 흘레브니코프의 유토피아는 그 어떤 사회적 유토피아보다 더 광대하다. 왜냐하면 그의 우주적 유토피아는 인간의 계급 관계뿐만 아니라 유기적이고 비유기적인 모든 물질들을 포괄하기 때문이다.”⁷⁾

흘레브니코프의 유토피아 관념의 발전 양상은 M. 폴랴코프의 논문에서 잘 언급되고 있다. 그는 흘레브니코프의 창작 과정을 다음과 같이 세 가지 시기로 나누어 유토피아 문학의 진화를 살펴보고 있다. 1) 1908-14년: <웃음의 저주> (Заклятие смехом), <보베오비가 입술을 노래한다...> (Бобеоби пелись губы...), <학> (Журабль). 2) 1914-17년: <추녀의 아이들> (Дети Выдры), <쥐뿔 속의 전쟁> (Вой на в мышловке), <카> (Ка). 3) 1917-21년: <라도미르> (Ладомир), <미래의 말뚝> (Кол из будущего).⁸⁾

5) 러시아 모더니즘 유토피아에서 “전망적 유토피아”(перспективные утопии)는 시간의 벡터가 외적(外的) 혹은 탈역사화된 미래를 지향하며, “회고적 유토피아”(ретроспективные утопии)는 시간의 벡터가 이상화된 민족적 과거를 지향하는 것을 의미한다.

6) 초소설(超小說 сверхповесть) <잔게지>(Зангези)에서 마지막 전투장면은 예외적으로 추상적인 음운론적인 수준에서 그려지고 있다.

7) Н. Башмакова. *Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова*. Хельсинки, 1987. С.29-30.

8) М. Поляков. Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика // Хлебников В. Творения. М., 1987. С.5-35. 첫 번째 시기는 고대 언어예술과 동시대 대도시에서 발견되는 문명의 위기와 파멸이라는 후기상징주의 이론을 결합시킨 신화적 유토피아로 규정되며, 두 번째 시기에는 개인 부활의 테마, 시인과 대중, 시인과 역사 등과 같은 푸쉬킨적인 테마의 발전과 동시에 시간과 개인이라는 독특한 “시간의 국가”라는 개인적 유토피아 개념이 생성되며, 마지막 시기는 이전과 달리 집단적·메시아적 유토피아의 시기로서 개인적 詩作의 위기를 겪으

그에 따르면 초기 흘레브니코프 유토피아 문학은 대도시적 지옥에서의 문명의 위기와 파멸이라는 후기상징주의 이론과 결합된, 신화시적인 형태를 보인다. 1909년에 창작된 서사시 <학>은 그 대표적인 작품으로 이 작품에서 시인은 인류와 유기체적 자연 전반에 맞서 봉기를 일으키는 기술의 미래 모습을 그리고 있다. 이 유토피아에서 문명과 물질세계의 기계적이고 물질적인 잠재력은 살아있는 모든 것을 공격하고 점차 파괴시킨다:

Жизнь уступила власть	삶이 시체와 사물의 연합에
Союзу трупа и вещи. ⁹⁾	권력을 양보했다.

이러한 초기 흘레브니코프의 유토피아는 아직 상징주의의 영향에서 자유롭지 못했고 벨르이와 브류소프의 종말론적인 예측과 매우 유사하다.

이후 제1차 세계대전에서부터 혁명 직전까지의 시기에 흘레브니코프는 수(數)적 상관관계에 기반해 세워진 독자적인 유토피아적 역사지학(歷史智學; историософия)을 고안해낸다. 이 시기 그의 모든 텍스트를 관통하는 두 개의 서로 대립되는 핵심 테마인 ‘집단의 운명과 복수’, ‘시간에 대항한 개인의 반항’의 테마가 이 역사지학의 근간을 이루게 된다. 이러한 테마의 등장은 무엇보다도 세계대전의 역사적 종말론적 본성과 이 세계적 살육의 우연성 혹은 합법칙성, 인간의 운명, 자유와 역사의 이 괴물 같은 에피소드에 참여해야만 하는 불가피성, 역사에서 탈출하여 시간의 ‘순수한’ 법칙 속으로 들어가고자 하는 개인적 권리에 대한 시인의 사색에 통해 조건지어진다.¹⁰⁾ 동시대성의 끔찍함에 대한 사색은 흘레브니코프의 시에서 다음과 같은 푸쉬킨적 테마의 탄생으로 이어졌다: “시인과 조국, 민중과 민중의 운명, 역사, 창조에 대한

며 자연과 시간 속에 시적 자아인 “나”가 용해된다.

9) В. Хлебников. *Творения*. М., 1987. С.191. 이하 흘레브니코프 작품 인용 시 이 판본에 의거하여 본문에 쪽수만을 표시하기로 함.

10) 제1차 세계전쟁에 대한 흘레브니코프의 인식에 대해서는 보다 구체적으로 다음을 참조할 것: R. Cooke. Chlebnikov'뫼 äädučaja Text'뫼: A Vision of War.; Weststeijn W.G. Chlebnikov and the First World War // *Chlebnikov 1885-1985*. München, 1986, pp.165-186; pp.187-211.

책임감.”¹¹⁾

초소설(сверхповесть) <쥐뿔에 걸린 전쟁>에서 전체 인류는 역사적 원인과 차원이라는 쥐뿔으로 내쫓긴다. 이것은 인류의 삶의 비극적인 종말을 결정짓는 것이기도 하다. 이 과정은 전쟁의 괴물이라는 과장된 형상에서 다음과 같이 훌륭하게 전달된다.

И надо мной склонился дедер,	그리고 무덤의 뿌리를 칭칭 감고
Оббитый перьями гробов	넓적다리에 쥐뿔이 걸린 악마가
И с мышеловкою у бедер,	이빨 사이에 운명의 쥐를 물고
И мышью судеб меж зубов. (461)	내 위로 몸을 기울였다.

하지만 이 뿔으로부터의 구출은 유토피아적 우주에서 개인의 부활이라는 방법에 의해서만 가능할 뿐이다.¹²⁾

11) М. Поляков. Указ соч. С.30. 또한 Х. Баран. Пушкин в творчестве Хлебникова: Некоторые тематические связи // *Поэтика русской литературы начала XX века*. М., 1993. С.152-178. 참조.

12) 바쉬마코바는 홀레브니코프의 유토피아의 특징을 전망적перспективные 유토피아, 즉 “보다 나은 미래 혹은 다른 공간에 대한 희망을 표현하는” 유토피아와 기획적проективные 유토피아로 구분한다. 그에 따르면 이러한 홀레브니코프의 유토피아는 현재의 시공간 속에 내재하고 있는, 보다 나은 것의 가능성이라는 관점에서 실제 시공간을 분석한다. 따라서 시인의 유토피아는 단순한 시공간의 이동이 아닌 우주적인 에너지의 전일성을 전제로 한다. 계속해서 바쉬마코바는 홀레브니코프의 유토피아 개념을 러시아 우주론 철학의 콘택스트와 통합하면서 표도로프나 플로렌스키, 베르자예프 등의 이름과 연결시킨다. 세상을 개조하는 기획적 방식은 순간적이고 실제적인 실현을 요구하며 보편적 경험의 기반이 된다. 이것의 가장 분명한 예가 되는 것이 표도로프의 “자연의 조종”이라는 기획적 가설인데 그것은 세상을 마땅히 그래야만 하는 모습으로 즉각 제시하고자 한다. 계획주의проективизм의 근본문제는 죽음에 대한 승리, 개인적 혹은 집단적인 부활의 유토피아, 정신활동의 영역을 건설하고 그것의 정신적 범칙을 획득하는 것 (“시간의 국가” 프로젝트) 등으로 드러난다. 우주의 에너지와 비가시적인 영역을 창조적인 이성에 복종시키는 것은, 표도로프에 따르면 “사색가의 우주 건축술”이다. Н. Башмакова. Указ. соч. С.28., С.Г. Семенова. Н.Ф. Федоров и его философское наследие // Н. Федоров. *Сочинения*. М., 1982. С.18-20.

Я умер, я умер,	나는 죽었다, 나는 죽었다,
И хлынула кровь	그리고 갑옷 위로 피가
По латам широким потоком.	팔팔 흘러 나왔다.
Очнулся я иначе, вновь	달리 나는 깨어났다,
Окинув вас война оком. (465)	당신 무사들을 새삼 둘러본 후에.

소설 <까>에서 또 다른, 사후의, 이집트 신화에서 차용된, 시인의 “나”는 다양한 시간과 시대를 편력하는데 그럼으로써 유토피아적인 이력의 변이형 - 역사 속에서의 죽음 이후 그리고 우주에서의 부활 - 을 창조해낸다. 그러나 이러한 개인에 의한 유토피아 건설이라는 테마는 혁명 이후 집단에 의한 새로운 세계의 건설이라는 감격에 그 자리를 내주면서 1920년대 홀레브니코프 작품에서는 거의 사라져버린다. 그러한 감격은 일찍이 1910년대에도 주로 미래주의적 기행(奇行)의 형태로 존재했다.

Наденем намордник вселенной,	우주에 재갈을 물리자,
Чтоб не кусала нас, юношей, (...)	우리들 젊은이들을 깨물지 못하게, (...)
Лютики выкрасим кровью руки,	잔인한 사람들이여 피로 물들이자
Разбитой о бивни вселенной	우주의 앞니에, 우주의 낫쪽에 깨어진
О морду вселенной. (460)	손의 피로.

1920년에 홀레브니코프의 유토피아는 가장 완성되고 완전한 형태를 획득한다. 이전 시대와 달리 그의 유토피아는 새로운 우주의 집단적 건설이라는 사상에 주안점을 둔 우주-메시아적인 것이 된다. 그러한 형태의 정점으로 나타나는 것이 바로 장시 <라도미르>인 것이다.

III.

홀레브니코프의 장시 <라도미르>는 459행으로 이루어져 있다. M. 마르코

프는 이 시를 흘레브니코프의 “가장 야심찬” 작품 가운데 하나라고 정의하면서, 이 시 속에서 시인이 “자신의 이국적인 사고들의 무한한 다양성과 풍부함을 보여주고 있으며, 자신의 수많은 실현 불가능한 꿈들을 시적으로 실현”하고자 한다고 주장하였다.¹³⁾ 두가노프 역시 <라도미르>를 흘레브니코프의 가장 위대한 창작물 중 하나라고 간주하는데 그의 주장에 따르면, 이 작품이 본질적으로 그의 작품들 중에서 “가장 고유하게 흘레브니코프적”이기 때문이다.¹⁴⁾ 이 시를 “흘레브니코프 시의 총계”¹⁵⁾라고 불렀던 유리 트이냐노프의 주장 역시 같은 연장선상에 있다고 하겠다. 즉, 다시 말해 <라도미르>는 그 내적인 감각에 있어서 가장 온전하고, 외적 표현에 있어서 가장 모순적이며, 가장 영감에 가득 차 있음과 동시에, 아마도 가장 이성적이며, 가장 전통적이고 가장 혁신적이며, 가장 고백적이고 분명하며, 동시에 받아들이기 가장 어려운 작품이라고 하겠다.

내용과 관련해서 마르코프는 많은 원천들로부터 유래된 수많은 다양한 이미지들을 시 해석의 문제점으로 지적한다. 두가노프는 이 시를 이해하는 데 어려운 점으로 극도로 열광적인 어조와, 광범위한 주제의 범위 두 가지를 꼽았다. “시인은 여기에서 전 세계와 전 인류에 대하여, 모든 시간과 모든 공간에 대해 이야기하고 있다.”¹⁶⁾ 시의 구조에 대해 언급하면서 마르코프는 이 시가 “연결 고리가 없는 단락들의 무질서한 연속, 과거와 미래의 혼돈된 혼합으로 나타난다”¹⁷⁾고 보았다. 두가노프 역시 시가 이질적인 주제 구조를 가지고 있음을 지적했으며 이것이 특별한 기능을 수행하고 있다고 해석했다. 그에 따르면, <라도미르>를 통해 전반적으로 선언된 “연결이 끊어진 다수성과 의미의 포화성”은 “신성한 폭발”을 표현하는 시적인 수단이고 신성한 폭발이란 오래된 세계가 붕괴하여 혁명 속에서 재탄생함을 표현하는, 시의 중심 이미지

13) V. Markov. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles, 1962, p.146.

14) P. В. Дуганов. *Велимир Хлебников: Природа творчества*. М., 1990. С.66.

15) Ю. Тынянов. *Аркаиты и новаторы*. Л., 1929. С.560.

16) P. В. Дуганов. *Указ. соч.* С.67.

17) V. Markov. *Op. cit.*, p.146.

이다.

홀레브니코프의 “라도미르”는 역사와 우주, 시간과 영원, 인간과 초인간의 소외가 극복된 곳인 유토피아의 조화로운 공간의 이상적 모델이다. 이 지명의 복합적인 구성형태로 인해 그곳은 B. 사르이체프의 지적대로 역사와 우주, 시간과 영원, 인간과 초인간을 “모든 인간이 아담인 나라로...”(354)¹⁸⁾ 돌려 보내주는, 인간이 잃어버린 자연의 이성이 축전을 거행하는 조화로운 세계 공간으로 해석된다. 즉, 라도미르는 캄파넬라의 완벽한 <태양의 도시>, 혹은 1920년의 시 <미래의 도시>(Город будущего)에 나오는 “태양의 마을”(Сонцестан)의 변이형이다.¹⁹⁾

<라도미르> 이전에 홀레브니코프는 이미 <잔계지>에서 자신의 유토피아 구상들, 특히 세상을 변화시켜낼 진정한 언어에 대한 탐색을 진행하였다. 그러나 <라도미르>에서는 변형하는 로고스에 의해 이제 막 창조되려고 하는 유토피아적 미래를 예시한다. 하지만 동시에 그는 이 장지에서 시인 자신이 그 속에서 존재하고 있는 바 그 세계의 잣데미, 즉 혁명적인 혼돈과 전쟁의 폐허로 낙인찍힌 세상을 또한 보여주고 있다.

하지만 놀랍게도, 홀레브니코프의 많은 작품들 속에서 종종 발견되는 유토피아적 특징에도 불구하고 “유토피아적인” 작품이라고 분류될 만한 작품들은 드물다. “유토피아”라는 말이 이상적이고 완전히 실현된 사회의 묘사를 의미한다고 할 때, 미래에 대한 그의 다양한 프로젝트들을 담고 있는 에세이들(<우리와 집들>(Мы и дома), <미래의 백조>(Лебедия будущего), <미래의 라디오>(Радио будущего), <미래로부터의 절벽>(Утёс из будущего))을 포함해서 이 정의에 걸 맞는 홀레브니코프의 작품들은 모두 1918년에서 1922년 사이에 쓰여졌다. 이 에세이들에서 계획된 아이디어들의 많은 부분이 발견되고 있는 <라도미르> 역시 그러하다. 홀레브니코프는 오직 이 작품들 속에서만 자신이 애써 찾았자했던, 오늘날의 로고스가 만들어내려고 하고 예

18) В. А. Сарычев. *Эстетика русского модернизма: Проблема жизни и творчества*. Воронеж, 1991. С.305.

19) 이 장지에서 라도미르는 “사람의 마을”(Людостан)로 명명되기도 했다. 즉 유토피아적인 인류의 주거지로 불린 것이다

언자적인 비전으로 갈망하는 그런 미래를 그려내고 있는 것이다.

<라도미르>의 슈제트는 세계혁명의 도래를 우주적-데미우르고스적인 측면에서 “신성한 폭발”로, 낡은 세계의 혼돈된 작은 부분들로부터 새로운 천지 만물이 창조되는 것으로 그려내고 있다. 하지만 유토피아가 이루어지기 전에 무엇보다도 먼저 낡은 세계가 파괴되어야만 한다. 따라서 우리는 압박한 낡은 세계의 파괴에 대한 묘사로 <라도미르>가 시작되는 것을 보게 된다.

И замки мирового торга	그리고 악의에 찬 기쁨과 환희의 얼굴을 한
Где бедности сияют цепи	가난의 사슬이 번쩍이는
лицом злорадства и восторга	세계 무역의 성들을
Ты обратишь однажды в пепел. (281) 너는 어느 날 재로 변화시킬 것이다.	

이 첫 행에서 볼 수 있는 것처럼 기존 질서의 파괴는 선지자의 환상으로 묘사되었다. 비록 이 장시가 1917년의 ‘세상의 종말’ 이후인 1921년에 쓰여 졌지만, 미래의 조화에 대한 광경을 묘사하는 단락에서 미래시제와 현재시제가 주로 사용된다. 그리고 비록 지금은 과거일지라도 그 때에는 일어나기 전이었던, 무자비하고 야비하기까지 한 사건들의 묘사에서도 불가피하고 필요한 것으로 ‘예견되었다.’ 하지만 현재 시제와 미래시제의 주된 사용이 사건 묘사에서 과거 시제의 사용을 배제하지는 않는다. 화자는 시간 축 앞뒤로 자유롭게 움직이며, 때로는 다음과 같이 같은 단락 안에서도 분명한 이동 없이 그렇게 이루어짐을 볼 수 있다.

Язык любви над миром носится	사랑의 언어가 세상 위를 떠돈다
И Песня песней в небо просится.	노래의 노래가 하늘로 피진다.
Морей пространства голубые	바다의 푸른 공간이
В себя заглянут, как в глазницы,	눈구멍을 들여다보듯 스스로를 훑겨질 것이다,
И в чертежах прочту я,	그리고 설계도 안에서 나는
Как блещут алые зарницы.	붉은 마른번개가 번쩍거리는 것을 읽을 것이다.
Вам войны выклевали очи,	전쟁이 너희들의 눈을 쪼아내 버렸다,
Идите, смутные слепцы,	가라, 흐리멍덩한 장님들아,

그리고 나는 작고 큰 죽은 자들이 하나님 앞에 선 것을 보았다,
그리고 책들이 열렸다. 그리고 또 다른 책이 열렸다,
그것은 생명록이었다. 그리고 죽은 자들이 그들의 행위에 따라,
그 책들에 기록된 것들에 의해 심판받았다.²⁰⁾

두 글에 나오는 접속사의 용법은 유사하다. 두 경우 모두 계속해서 진행되는 이미지와 행위들의 순서를 연결하고 있으며 이는 궁극적으로 조화로운 전체 속으로 정점을 이룰 것이다. 마르코프는 “지옥에서 낙원으로의 혹독한 이동”이라는 점에서 <라도미르>를 단테의 <신곡>과 비교한다. 또 다른 원천은 구조나 내용의 측면에서 볼 때 계시록이다. <라도미르>에서도 계시록에서도 균형이 깨진 뒤에야 조화의 비전이 이어진다.

Черти не мелом, а любовью	분필이 아니라 사랑으로 선을 그어라,
Того что будет, чертежи.	앞으로 있을 것을 설계하라.
И рок слетавший к изголовью,	그리고 머리맡으로 날아든 운명은,
Наклонит умный колос ржи. (293)	지혜로운 호밀 이삭을 숙이게 하리라.

또한 이 시의 “성경의 예언자연”하는 톤과 일치하는 것은 마르코프가 18세기 송시에 견주는 상(上)문체적 특징들이다.²¹⁾ <라도미르>의 “저 세계”속에서 찾게 되는 다음과 같은 묘사에서처럼 전체적으로 이것을 보게 된다.

Туда, туда, где Изанги	그 곳으로, 그 곳으로, 이자나기 ²²⁾ 가
Читала <Моногатори> Перуну,	페룬에게 <모노기토라> ²³⁾ 를 읽어준 그 곳으로,
А Эрот сел на колени Уанг-Ти,	에로스는 상-티 ²⁴⁾ 의 무릎 위에 앉아 있고,

20) 요한계시록 20장 12절

21) V. Markov. Op. cit., p.148.

22) 일본 신화에서 이자나기(초대하는 남자)는 이자나미(초대하는 여자)와 함께 쌍을 이루는 신으로서, 부모 없이 태어난, 신성한 일곱 자손들 중의 한 쌍.

23) “서술”(narration)을 의미하는 말로, 일본 “가부기”(Kabuki)의 극적인 기술의 한 형태이다.

24) 중국 신화에서 하늘과 땅의 지배자.

И седой хохол на лысой голове	신의 대머리에 희끗한 앞머리가
Бога походит на снег,	눈과 비슷하다,
Где Амур целует Маа-Эму,	큐피드가 마아-에모 ²⁵⁾ 에게 입을 맞추고,
А Тиэн бесудует с Индрой,	티엔이 인드라 ²⁶⁾ 와 이야기를 나누는 곳,
Где Юнона с Цинтекуатлем	쥬노가 키테오티 ²⁷⁾ 과 함께
Смотрят Корреджио	코레지오를 바라보는 곳
И восхищены Мурильо,	그리고 무릴로로 인해 기뻐하는 곳,
Где Ункулунунлу и Тор	운쿨룬쿨루 ²⁸⁾ 와 토르가
Играют мирно в шашки,	팔꿈치를 고이고
Облокотясь на руку,	평화롭게 장기 두는 곳,
И Хоккусаем восхищена	그리고 호쿠사이 ²⁹⁾ 로 인해
Астарта, - туда, туда! (288)	아스타르타 ³⁰⁾ 가 열광하는 곳, - 그 곳으로, 그 곳으로!

많은 연구자들이 이 단락에서 언급되고 있는 많은 신들의 나열에 대해 언급했다. 마르크코프와 쿠크는 각 신들이 자신들의 문화적 근원 속에서 의미하는 것 보다 더 우선하는 중요한 것이 그 신들의 이름이 갖고 있는 음성적 특징이라고 점을 제안했다. 두가노프 역시 신들의 이름의 풍부한 텍스트적 특징을 지적하고 있지만 그러나 그는 여기서 제시된 이미지를 속에서 동과 서, 남과 북의 결합을 보았다. 이처럼 홀레브니코프는 일본의 이자나기, 슬라브의 페룬, 그리스의 큐피드, 중국의 상-티, 로마의 쥬노, 아즈텍의 키테오티 등을 포함시켰다. 더 나아가 두가노프는 보다 평화적인 본성의 신들(에로스, 큐피드, 이자나기, 마아-에모, 쥬노, 아스타르타)과 힘과 강인함을 대표하는 신들, 예를 들면 번개와 천둥의 신들(페룬, 상-티, 인드라, 키테오티, 운쿨룬쿨루와 토

25) 핀란드 신화에서 대지의 어머니.

26) 힌두 신화에서 하늘의 신이자 대지를 풍요롭게 해주는 비의 신.

27) 톨텍(Toltec) 인디언의 옥수수 신이자 밤의 제 4시의 통치자.

28) “지하에 있는 사람”이라는 뜻으로, 남아공화국 줄루 사람들은 그를 인간 종족의 조상으로 믿는다.

29) Katsushika Hokusai(1760-1849)는 일본의 유명한 풍경화가이다.

30) 페니키아 신화에서 위대한 어머니를 의미하며, 다산과 물, 육체적 사랑의 여신.

르) 사이의 대조를 언급했다. 관례상 분리되어오던 것들을 이렇게 조화롭게 결합시킨 것은, 이 시의 우주적 종말론적인 차원을 고려한다면 단순히 소리를 위해 신들을 제시한 것이라기보다는 홀레브니코프가 생각해오던 것이라고 보는 것이 보다 더 옳을 것이다.³¹⁾

실로 이렇게 대립되는 힘들이 <라도미르>에서 조화를 이루는 점은 그의 초기 작품들에서 보여주었던 시인의 실제와 대조를 이룬다. 홀레브니코프의 신화창조를 다룬 자신의 논문에서 H. 바란은 다음과 같이 지적한다. “홀레브니코프의 초기 작품들은 정반대되는 건축이라고 묘사되어질 수 있는 것들에 대한 이끌림, 한 쌍의 대립물을 창조해내는 것에 대한 지향을 드러낸다. 일련의 그의 주요 텍스트들에서 플롯과 주제는 서로 서로 정반대로 대조되면서 공존하는 것이 어려운 세력들이 다투고 있는 충돌 주변을 빙빙 돌고 있다.”³²⁾ 바란은 홀레브니코프의 초기 작품들 속에서 그러한 ”정반대되는 건축들“의 예들을 많이 제공하고 있는데 초기 시 <마리아 베초라>(Мария Вечора)에서의 “게르만과 슬라브 민족성의 충돌”, <샤만과 비너스>에서의 “사랑의 여신과 나이든 시베리아 샤만”의 충돌, <아틀란티스의 괴멸>(Гибель Атлантиды)에서 다룬 열정적인 것과 이성적인 것 간의 충돌 등이 그것이다. 이런 장시들에서 대립하는 세력들 사이에 해결책은 없다. 그렇지만 <라도미르>에서 낡은 세계의 붕괴가 일단 이루어지게 되면 불가피하게 통합이 발생한다. 미래의 이상 세계의 가장 중요한 특징 가운데 하나가 지금까지 분리되었던 것의 조화라고 하는 단순한 이유 때문이다. 종말론과 관련해서 종교들을 한데 융해하는 것은 논쟁의 소지를 만들어낼 수 있다. 기독교의 종말론에서는 하나의 종교가 승리하게 - 물론 기독교 - 될 것임에 반해 홀레브니코프의 미래의 이상 세계에서는 모든 종교가 자기 자리를 찾고 공존할 것이다. 덧붙이자면, <라도미르> 세계에서 신들은 자신들의 압제적인 힘을 상실했다. 그들은

31) 이러한 역사·문화적으로 드문, 풍부한 인유(引喩)는 모자이크식 정경을 보여준 다기 보다 초이성적 언어에 구현된 “시공간”이 종합적으로 통일된 형상을 나타내 준다고 하겠다.

32) Henryk Baran. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic // *Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium*. Ed. Nils Ake Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1985, p.14.

더 이상 낡은 의미에서의 종교가 되지 않을 것이다. 사람들이 신이 될 것이고 신들은 문화의 표상이 될 것이다. 이런 분위기 속에서 종교적 경쟁은 할 필요가 없게 될 것이다.

그러나 이미 언급했듯이 파괴가 건설적인 용해에 앞서는 것이다. 그 때 당시의 현존 질서를 파괴하는 형상들은 야만적이고 피비린내난다. 그리하여 폐병에 걸린 한 소녀는 한 때 그녀가 “자비를” 구걸했던 귀족을 자신의 머리카락으로 교살하거나 입맞춤으로 중독시킬 것을 설득당하며, 마찬가지로 “마지막 로마노프의 가슴을” 관통한 총탄의 구멍은 별이 총총한 하늘에 비견된다. “분노에 차 울부짖는 하늘”, “사형 집행자가 하늘에 쓴 글씨”, “콰르릉 하는 천둥소리”와 “지상의 불” 등의 형상들 역시 종말론적이다.

Тебе кричало небо <взы!>	하늘이 네게 <우이!>라고 소리쳤다
И выло с бешенством в рога.	그리고 미친 듯이 뿔을 불었다.
И по небу почерк палаческий	그리고 하늘에 사형 집행인의 글씨
Опять громовые удары,	또 다시 천둥치는 소리,
И кто-то блаженно-дураческий	그리고 행복한 바보 같은 누군가가
Смотрел на земные пожары. (284)	지상의 화재들을 바라보았다.

계시록과 연결시키면서 또한 중요한 것이 라도미르에서 “신성한 폭발”(божественный взрыв)이라는 방법으로 이윤(利潤)의 궁전들을 파괴하는 것이다.

Где битвы алое говядо	전투의 붉은 쇠고기가
Еще дымилось от расстрела,	아직 총살의 연기를 피워 올리는 그 곳에,
Идет свобода Неувяда	시들지 않는 자유가 온다
Поднявши стяг рукою смело.	손으로 용감히 깃발을 쳐든 채.
И небоскребы тонут в дыме	그리고 마천루들이 신성한 폭발의
Божественного взрыва,	연기 속에서 가라앉는다,
И объят кольцами седыми	그리고 회색 원들이
Дворец продажи и наживы. (287-288)	판매와 벌이의 궁전을 꺼안았다.

마찬가지로 계시록에서도 파괴는 불로 일어난다.

그리고 세상의 상인들이 그녀(바빌론)를 두고 눈물 흘리고 탄식할 것이다, 아무도 그들의 상품을 더 이상 사지 않기 때문이다 (...) 단 한 시간 안에 그러한 거대한 부(富)가 무로 돌아갔다. 선장들, 배를 타고 여행하는 자들, 선원들, 바다에서 거래하는 자들이 떨어져 서 있다. 그리고 그녀가 불타는 연기를 보자 그들은 소리쳤다, “무엇이 이 거대한 도시에 건주겠는가?” (<계시록> 18:11, 17-18)

<라도미르>의 성서적인 종말론적인 어조는 역시 혁명에 대한 또 다른 종말론적인 찬사를 떠올리게 하며 특히 알렉산드르 블록의 <12>를 상기시킨다. 거기에서도 마찬가지로 혁명은 ‘부패물’인 러시아의 필요한 파괴로 보여지며, 러시아의 정화로 귀결된다. 거기에서도 마찬가지로 종말론적인 이미지들은 우리에게 바빌론의 몰락을 상기시킨다. 실로 블록의 장시에서 ‘창녀’ 바빌론과 블록의 관념 속의 ‘거대한 매음굴’인 뻬쩨르부르크 사이에는 명백한 유사성을 발견할 수 있다.

<라도미르>에서 <12>를 연상시키는 또 다른 테마는 도시의 얼어붙은 거리 위에서 시작되어 여전히 숨겨진, 하지만 그리스도의 모습에서 나타나게 되는 미래 속에서 끝나는 미래로의 ‘행진’이다. 다음의 인용에서 우리는 세계적인 차원의 혁명의 불길을 가져올 것을 약속하며 낡은 세계의 파괴를 맹세하는 붉은 경비병들과 함께 서사시의 거리 위에 있다.

Эх ты, горе-горькое,	오 너, 쓰라린 슬픔이여,
Сладкое житье!	달콤한 삶이여!
Рваное пальтишко,	찢어진 외투,
Австрийское ружье!	오스트리아 소총!
Мы на горе всем буржуям	우리는 비탄에 빠져 울부짖는 부르주아들에게
Мировой пожар раздуем	전 세계적인 큰불을 지르리라
Мировой пожар в крови -	피에 물든 전 세계적인 큰불을 -
Господи, благослови! ³³⁾	신이여, 축복하라!

이 복잡한 작품 끝부분에서 우리는 그 유명한 마지막 연의 혁명 투쟁의 또 다른 차원을 본다. 이 연에서 예수는 이전의 어떤 형상과도 다른, 자신의 “사도들”을 미지의 미래로 이끌어가는 인물로 등장한다.

Так идут державным шагом -	그렇게 그들은 위엄있게 걸어간다 -
Позади - голодный пес,	그 뒤로는 굶주린 똥개가 따른다,
Впереди - с кровавым флагом,	앞에서는 피에 물든 깃발을 들고,
И за вьюгой невидим,	눈보라에 가려 보이지 않고,
И от пули неврeдим,	총탄에도 무사하며
Нежной поступью надвьюжной,	눈보라 위를 걷는 부드러운 걸음걸이로
Снежной россыпью жемчужной	진주 같이 눈을 흩뿌리며
В белом венчике из роз -	장미로 만든 하얀 화관을 쓴 -
Впереди - Иисус Христос. ³⁴⁾	예수 그리스도가 앞에 서 있다.

따라서 마르코프가 단테의 <신곡>과 연관해서 언급한 “지옥에서 천국으로의 잔인한 행진”은 사건에 대한 종교적 해석이 주가 되는, 혁명에 대한 많은 중요한 시들 속에서 “원형적 구조”를 형성하는 것 같다.³⁵⁾

블록 시에서는 예수 그리스도와 같은 신이 혁명보다 더 존중하는 것에 반해, 홀레브니코프 시에서는 그와 반대로 “신성한 폭발”이 자본주의 질서뿐만 아니라 신 역시도 소멸시켜 버린다:

Когда сам бог на цепь похож, 신 자신이 사슬과 닮았을 때,
Холоп богатых где твой нож? (281) 부자들의 노예여 너의 칼은 어디에 있는가?

우리는 또한 그 당시 지배 권위를 미리 전복시키는 모습의 기독교 신보다 더 선행하는 전복된 신의 이미지를 본다.

33) А. Блок. Двенадцать. / Александр Блок. *Собрание сочинений* в 8-и х. М.-Л., 1960. Т. 3. С.351.

34) Там же. С.359.

35) V. Markov. Op. cit., p.147.

Туда, к мировому здоровью,	그곳으로, 세상의 건강을 향해
Наполнимте солнцем глоголы.	동사를 태양으로 가득 채우자.
Перуном плывут по Днепровью,	폐룬처럼 드네프르를 떠내려간다
Как падшие боги, престолы. (283)	영락한 신처럼 왕좌들이.

이 시행과 함께 다음 시행에서도 종말론적 대학살에 의해 ‘부활되는’ 말(言)에 대한 초점이 제시된다:

Лети, созвездье человечье,	날아라, 인간 성좌여,
Все дальше, далее в простор	계속 전진하라, 더 멀리 공간 속으로
И перелей земли наречья	그리고 지상의 언어를 개주(改鑄)하라
В единый смертных разговор.	단일한 죽음의 대화로.
Где роем звезд расстрел небес,	마지막 로마노프의 가슴처럼
Как грудь последнего Романова,	하늘이 별들의 무리를 발사한 곳,
Бродяга дум и друг повес	상념의 부랑자와 난봉꾼의 친구는
Перекует созвездье заново. (283)	성좌를 새롭게 연마할 것이다.

흘레브니코프의 시를 블록의 시에 비유하면서 두가노프는 두 시인의 혁명 관 차이를 언급하고 있다. 그에 따르면 블록의 ‘혁명’은 도덕적 본성의 것이라고 하다면 흘레브니코프의 혁명은 보다 우주적-철학적이다. 동시에 이 두 작품에서 사람들은 혁명이 기독교적 변형 혹은 어떤 다른 것일 경우 그 속에서 ‘신성한’ 힘의 영향을 본다. 두가노프에게 만일 블록의 시에서 예수 그리스도 자신이 혁명의 힘을 이끄는 것으로 낮아졌다면, 흘레브니코프의 시에서 ‘신’의 개념은 “라도미르” 그 자체에 있다. 이 라도미르는 사람들에게 나타나며, 그리고 동시에 라도미르는 인간성과 본성이자 ‘단일한 우주적 본질(본체)’로서의 인간성과 자연의 통합이다.

<12>에서의 12명 혁명가의 선봉에 선 것이 예수 그리스도라고 한다면, 흘레브니코프에게는 언어를 통해 세계를 변형시키고 “귀족(дворяне)”의 세계를 “창조(творяне)”의 세계로 바꾸는 시인-창조자가 바로 그이다.

Это шествуют творяне,	이제 창조자들이 나아간다,
Заменивши д на т,	d를 t로 바꾼 다음,
Ладомира соборяне	라도미르의 성직자들은
С Трудомиром на шесте.	장대 위에 노동세계를 달았다.
Это Разина мятеж,	이것은 라진의 반란,
Долетев до неба Невого,	넵스키 하늘에까지 날아간 후,
Увлекает и чертеж	로바첵스키의 설계도와
И пространство Лобачевского. (281)	공간을 가져온다.

이 시적 로고스는 홀레브니코프에게서 구현되며 그런 다음 구세계의 붕괴 뒤에 원동력이자 이미 전지구적 파라다이스로의 변형이 이루어지게 되는 것이다. “라도미르”라는 명칭은 필명인 벨리미르를 반향한다.³⁶⁾ 즉, “벨리미르와 라도미르는 피를 나눈 형제다.”³⁷⁾ 그리하여 시인 자신이 이 세계의 대표자가 된다. 즉 유토피아적 인류의 주된 일원이 되고 전체적인 집단적 ‘나’가 되는 것이다. 마야콥스키의 서사시 <150000000>처럼 <라도미르>도 끝없이 다양한, 완전한 동일함에까지 도달하는 집단적인 주체의 인칭으로 쓰여졌다. 시인은 집단적 주체의 역할 속에서 그리스극의 주인공으로 등장한다.³⁸⁾ 즉, 신적인 ‘나’의 역할로 등장하며 유토피아 인류의 보편적인 ‘우리’로 나타나는 것이다.

Ты полетишь, бессмертно смугол, 너는 날아오를 것이다, 불멸의 거무스름한 자여,
священный юноша, туда. (289-290) 거룩한 젊은이여, 그 곳으로.

Лети, созвездье человечье, 날아라, 인간의 성좌여,
Все дальше, далее в простор ... (283) 더욱 멀리, 더 멀리 공간 속으로

36) “라도미르”(Ладомир)의 어원적 의미 및 그 조어적 기원에 대해서는 다음을 참조할 것. В. П. Григорьев. *Будетлянин*. М., 2000. С.329-334.

37) Н. Башмакова. Указ. соч. С.118.

38) Р.В. Дуганов. Указ. соч. С.73.

그러나 마야콥스키의 집단적 주체 - 이반(Иван) - 가 무엇보다도 혁명적 인 민중의 ‘사회적’ 상징이라면 홀레브니코프의 그 - 미래인(будетлянин) - 는 우주적 유토피아의 창조자로 나타난다.

이러한 인간화된 창조자 데미우르고스의 우주적-메시아적 활동, 파괴적 묵시록적인 동시에 창조적인 이 활동의 결과는 우주적인 유리 도시의 건설로 나타난다.

Сметя с лица земли торговлю	지구의 표면에서 무역을 쓸어버리고
И замки торга бросив ниц,	무역의 성들을 납작하게 내던져버린 다음
Из звездных глыб построишь кровлю -	별들의 덩어리로 지붕을 세우고 -
Стекланный колокол столиц. (290)	수도에 유리 종을 울리자.

여기서 우리는 반유토피아 세계에서의 부정적인 의미를 함축하는 질료가 아닌 그 투명함으로 지상의 천국과 우주의 천국 양자 사이의 상호 왕래를 가능하게 만드는 이미지이다. 즉, 우리는 지구와 우주 사이의 소외의 극복을 상징하는 것이다.

Решеткою зеркальных окон	은빛 유리창의 격자처럼
Ты, синих зарев неясить,	너, 푸른 노을의 파랑새여,
И ты прядешь из шелка кокон,	너는 가는 실로 고치를 짓는다,
Полеты - гусеницы нить. (290)	너의 비행은 어린 유충의 실타래.

홀레브니코프의 우주 창조자 데미우르고스는 미래주의적 신인(神人)으로서, 마야콥스키의 <150000000>에 나오는 지상의 “고기의 신”(бог из мяса)과 유형학적으로 매우 유사하다. 게다가 두 시인은 유토피아적 신인을 동사의 미래시제 형태(홀레브니코프는 “ообратишь”, “построишь” 등등)나 혹은 명령형으로 부르고 있다. 이것에 의해 이러한 부름의 형태를 고대 사회에서 신께 호소하는 의식(儀式)상의 실례(實例)나 의식상의 탄원과 비교할 수 있다.

텍스트의 숭고한 성례(聖禮)적인 의미 역시 복음서에 대한 풍부한 풍자와

연상으로 인해 강조된다. ‘거재를 근절시키는’ 신인의 형상은 예수가 성전에서 장사치들을 쫓아내는 복음서의 이야기를 겨냥한 것이며, 유토피아의 목가적인 풍경은 베들레헴에서의 탄생을 세속화시킨 버전으로서 현대의 신인의 탄생을 묘사한 것이다.

Опять волы мычат в пещере, 또다시 황소들은 동굴 속에서 울고,
И козье вымя пьет младенец, 그리고 젖먹이는 염소의 젖을 빨며
И идут люди, идут звери 그리고 동시대 여인들의 신성한 탄생을 향해
На богороды современниц. (288-289) 사람들과 짐승들이 몰려온다.

우주의 천국을 건설하는 과정에서 창조자 데미우르고스는 “시간의 궤도”(284)를 단절시키며, 구름 위에 곡물을 파종하는 하늘의 농부가 된다. 그럼으로써 완전히 동일한 땅과 하늘의 대표자가 되며 그것들 간의 소외를 척결하는 대표자가 된다.

Весною ранней облака 이른 봄 마법사가 하늘을 날며
Пересекал полетов знахарь, 구름들을 가로질렀고,
И жито сеяла рука, 손이 곡물을 파종했다,
На облаках качался пахарь. (291) 농부는 구름 위에서 비틀거렸다.

이러한 “구름 위의 농부”와 유사한 이미지를 <미래의 백조>(Лебедия будущего) 텍스트에서 찾아볼 수 있다. 그 밖에도, 필자가 이미 지적한 대로, 개간되어 시간의 곡물이 파종된 하늘이라는 이미지는 대체로 러시아 아방가르드의 유토피아 프로젝트에 있어서 본질적인 것으로 특히 만젤쉬탐과 예세닌 시에서 잘 나타나고 있다.

홀레브니코프의 우주적 천국에서는 또한 노동(에너지, 역동)과 나태(정태(靜態), 고요) 사이의 소외가 극복된다. 즉 미래의 유토피아적 목가는 (복음서의 “새로운 하늘, 새로운 땅”과 유사한) 그 본성상 진화에는 유용하지 않은, 내적으로 정적인 것으로 나타난다.

Ты славить милую пастушку	너는 시냇가에, 잠자리 옆에 있는
У ручейка и у стрекоз,	사랑스런 목동을 칭송한다,
И будут знаки уравниенья	그리고 노동과 게으름 사이에
Между работами и ленью. (292)	동등의 표식이 생겨날 것이다.

장시의 끝은 구세계에서 묘사된 도시의 악몽과 여러 가지 대조를 보이는, 목가적인 변영을 구가하는 라도미르의 다양한 환상으로 끝을 맺는다. 흘레브니코프는 사실상 “목가적 유토피아” 장르의 창조자로서 간주될 수 있다. 따라서 미래에는 “말(馬)을 위한 자유”와 “황소를 위한 동등한 권리”를 볼 수 있게 된다. 얼음 덩어리로 공수되는 수프의 호수에 대한 환상은 구름 조작을 통한 들판의 관개(灌溉)와 라디오 파장을 통해 전송되는 교육, 즉 “하늘의 책”을 위한 계획과 공존한다. 기아는 사라졌고 이것은 심지어 죽음 역시 “가장 뛰어난 사람들, / 페스트에 자갈을 물릴 수 있다!”(Умей те, лучшие умы, / Намордники одеть на моры!)(290)와 같이, 과학에 의해 통제될 것이라는 것을 암시한다.

로바첵스키적 공간의 지배 역시 명백하다. 위에서 인용한 시행에서와 같이, 우리는 그 속에서 흘레브니코프의 두 시적 분신인 로바첵스키와 라진을 본다. 많은 연구자들이 비유클리트 기하학의 창시자로서의 로바첵스키에 진 흘레브니코프의 빛을 언급하였다. 흘레브니코프는 로바첵스키가 자신의 전체 학문적 생애를 바쳤던 카잔 대학에서 이 기하학자의 제자이자 평론가였던 알렉산드르 바실리예프의 지도 아래 로바첵스키의 기하학을 공부했다. 마르코프가 관찰한 바와 같이 흘레브니코프는 “로바첵스키와 자신 사이의 어떤 명백한 유사성을 보았다.”³⁹⁾ 쿠크는 “로바첵스키의 형상이 흘레브니코프의 시적 세계에서 거의 분신의 의상을 획득했다”⁴⁰⁾고 주장한다. 로바첵스키는 완전히 회문(回文)으로 이루어진 1920년 장시 <라진>의 시작 행에서 다음과 같이 나타난다.

39) V. Markov. Op. cit., p.151.

40) R. Cooke, *Velimir Khlebnikov: a Critical Study*. Cambridge Univ. Press, 1987, p.92.

Я Разин со знаменем Лобачевского логов.
Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря. (360)

이 두 분신이 이 홀레브니코프의 유일한 진정한 유토피아 시에서 등장하는 것은 놀랄만한 일이 아니다. 로바첵스키는 또한 이어지는 행에서 다음과 같이 언급된다.

Пусть Лобачевского кривые 로바첵스키의 곡선이
Украсят города 도시를 장식하도록 하라
Дугою над рабочей выей 전 우주적 노동으로
Всемирного труда. (283) 고된 목 위의 아치로.

수(數) 역시 조화로운 미래에서 역할을 한다.

Это будут из времени латы 이 갑주는 시간에서 나와
На груди мирового труда 세계 노동의 가슴 위에 있게 될 것이다
И числу, в понимании хаты 그리고 숫자에게, 농가의 이해 속에
Передастся правительств узда. (289) 정부의 채갈이 전달될 것이다.

홀레브니코프의 개념에 있어서 수는 마치 로바첵스키적 기하학이 공간의 지배를 의미하는 것처럼 시간의 지배에 대한 열쇠를 갖고 있다. 따라서 홀레브니코프의 언급은 여기서 라도미르에서의 시간과 공간의 정복을 지시한다. 일반적으로 말해, <라도미르>에서 묘사된 것처럼 홀레브니코프의 유토피아는 미래에 대한 시인의 기획에 익숙한 사람에게는 그리 놀랄만한 것은 아니다. 사실 이것은 홀레브니코프가 이전 작품들에서 보여주었던 모든 기획들의 언어적 실현이다. 이것은 ‘언어들’이 파괴되어버릴 것이라는 사실 덕분에 인 간이 우주적인 조화 속에서 살아가는 그러한 유토피아이다.

Те юноши, что клятву дали 언어를 파괴하겠다는

Разрушить языки, -	맹세를 한 그 젊은이들,
Их имена вы угадали -	그들의 이름을 당신은 짐작했다 -
Идут увенчаны в венки. (320)	화관을 쓴 채 그들은 걸어간다.

마지막으로 출현하게 되는 것은 더 이상 사람들을 서로서로 분리시키지 않고 모두를 통일시키는 단일 언어이다:

Где Волга скажет <лю>	볼가 강이 “사”라고 말하고
Янцекянг промолвит <блю>	양쯔 강이 “랑해”라고 말하며
И Миссисипи скажет <весь>,	그리고 미시시피 강이 “모든”이라고 말하고
Старик Дунай промолвит <мир>,	노인 다뉴브 강이 “세계”라고 말하며
И воды Ганга скажу <я>,	갠지스 강의 물이 “나”라고 말하고
Очертит зелени края	강의 우상이 저 변방의
Ручной кумир.	푸르름을 스케치할 것이다.
Всегда, навсегда, там и здесь,	항상, 영원히 그곳과 이곳에,
Всем всё, всегда и везде! -	모두에게 모든 것을, 언제나 그리고 어디서나
Наш клич пролетит по звезде!	우리의 외침은 별에까지 날아갈 것이다!
Язык любви над миром носится	세상 위로 사랑의 언어가 날아오르고
И Песня песней в небо просятся. (313)	노래의 노래가 하늘로 퍼질 것이다.

이 인용문이 예시하는 것처럼, 이 언어는 더 이상 인류에게 속하지 않는 언어일 뿐 아니라 심지어 자연이 이해하고, ‘말하는’ 언어이다. 이것은 지구적 자연에 국한되지 않는다. 이것은 또한 시인이 발견하고 창조한 우주의 언어, “별의 언어”이기도 하다. 이것은 라도미르의 세상 속에서 인간과 짐승 그리고 인간과 신 모두가 동등한 권리를 갖는 이유이다. 마지막으로 지구의 언어는 ‘모두를 통일시키는’ 예언자 잔계지에 의해 언급된 언어이며 ‘종’의 개념에 의해 이전에 제시된 그 종을 포함하는, 모든 경계를 넘어 교차하는 언어이다.

IV.

<라도미르>에서 홀레브니코프의 유토피아는 ‘과거’를 분쇄시키는 “신성한 폭발”을 수반한다. 즉, 유토피아로의 전이는 평화롭게 진행되지 않는다. 새 하늘과 새 땅을 위해서는 과거의 파괴가 이루어져야만 한다. 그 파괴 위에서만이 비로소 새로운 유토피아가 건설되는 것이다.⁴¹⁾ 과거의 도시를 파괴하는 묵시적 장면 속에서 우리는 이 시가 <계시록>의 바빌론 멸망과 블록의 <12>의 혁명적 격노를 반향하고 있음을 발견한다. 블록과 홀레브니코프 모두 <계시록>을 반향하는 우주적 규모의 혁명을 묘사한다. 블록의 시는 예수 그리스도가 이끄는 혁명으로 끝나며 예수는 자신의 사도들을 미래로 향해 손짓해 부른다. 홀레브니코프의 시 역시 어렴풋한 미래를 넘어서 과거의 억압자까지도 포함한 모두를 위한 유토피아를 펼친다.⁴²⁾

끝으로 라도미르 - 조화로운 우주의 이상적인 모델 - 는 홀레브니코프 시학 특유의 독창적이고 혁신적인, 세계에 대한 많은 유토피아적 그림의 요소들을 포함하고 있으며 또한 유토피아 장르에 광범위하게 퍼진 고전적인 요소들도 가지고 있다. 유토피아 공간에서 볼 수 있는 가장 고대 그리스적 시풍을 띤 특징 가운데 하나는 “비행”(левитация)할 수 있는 능력이다.⁴³⁾

이 장시에는 “지상 낙원”에 대한 신화적, 민속적 환상을 알기 쉽게 바꾼 다양한 이미지들이 들어있다. 예를 들면, “젤리로 된 강변과 젖이 흐르는 강”이라는 전설의 공식은 수프와 보드카로 가득 찬 “마실 수 있는 뜨거운 물의

41) 그러나 <라도미르>에서의 혁명적 파괴는 단순 파괴가 목적인 전쟁의 공포와 대조되는 “목적적” 파괴이다. 이 시에서 묘사되고 있는 전쟁의 참화는 내전, 특히 하르코프에서 시인 자신이 겪었던 경험이 큰 역할을 한다.

42) 만일 그들이 총에 맞아 죽지 않고 원숭이와 나란히 동물원에 거주할 경우 그들은 새로운 유토피아의 세계에 잔존할 수 있는 것이다: "И он сидит, король-последьш, / За четкою железною решеткой, / Оравы обезьян соседьш, / И яда дум испивши водки." (284) (그리고 막둥이 왕인, 그는 / 진귀한 철제 울타리 너머에 갇혀, / 원숭이 무리의 이웃으로 / 독한 상념의 보드카를 들이키고 있다.)

43) 이 특징의 다양한 변이형을 우리는 마야콥스키의 장시 <비상하는 프롤레타리아>(1925)에서 볼 수 있다.

색’, ‘p - 붉은 기운이 감도는 검은색’임을 알려준다.⁴⁶⁾ 색채 상징학과 관련하여 비잔틴의 영향과 그리스정교의 그리스도적 전통과 깊은 연관성을 갖고 있는 러시아 문화에 있어 흰색은 하늘의 어린 양이라는 이미지의 그리스도 자신과 충만된 천국의 완전함을 가리킨다. 비잔틴 이론에서 천사의 정결함을 나타내는 흰색은 지옥의 심연을 뜻하는 검은 색과 대립된다. 칸딘스키의 색채론에서 흰색은 정신적인 부활에 대한 준비를 상징한다. “Ничто доначальное, до рождения сущее.”⁴⁷⁾ 이에 반해 검은 색은 정신적인 고갈과 미래가 없음의 비극을 나타낸다. “мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды.”⁴⁸⁾

이런 의미에서 “라도미르”(Ладомир)의 첫 철자 “엘 Л”로 인해 이 지명은 지상 위에 실현된 유토피아 낙원을 가리키는 것으로 상징적으로 변화되어진다. 단어의 형태 속에 구현된 이러한 낙원을 향한 홀레브니코프의 기획은 가시적인 회화의 형태 속에서, 특히 “흰색 속의 하얀 사각형”이라는 작품 속에서 말레비치가 이루어낸 유토피아 기획과 많은 점에서 동일하다. 말레비치는 흰색을 완전한 것의 무한성으로 해석한다. “수프레마티즘”의 해석에서 그는 다음과 같이 쓰고 있다: “색채와 흰색, 검은 색에 대해서는 아직도 많은 해석이 나오고 있다. 그 해석들은 붉은 길을 거쳐서 하얀 완전함으로 완성될 것이다.”⁴⁹⁾

말레비치의 하얀 사각형은 홀레브니코프의 라도미르처럼 실현된 우주적 유토피아의 시공간적 혼합주의(синкретизм)의 극단적인 구현이다. 이에 대해 O. 타라센코는 다음과 같이 적절하게 언급하고 있다: “말레비치에게 있어서 그림이란 자기 자신이 창조주 데미우르고스의 역할을 하는, 자신이 만들어낸 우주의 모델이다. (...) 우주의 모델로 등장하면서 말레비치의 그림은 마

46) М. И. Шапир. О <звукосимволизме> у раннего Хлебникова (<Бобэоби пелись губы...>: фонетическая структура) // Известия АН. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. No.6. С.38.

47) В. Кандинский. Указ. соч. С.72.

48) Там же. С.73.

49) O. Тарасенко. Авангард и древнерусское искусство // Искусство авангарда: Язык мирового общения. Уфа, 1993. С.167.

치 이론에서처럼 땅과 하늘같은 공간의 수직적 구조가 아닌, 이미 위아래가 없는 전 우주를 구현하고 있다.”⁵⁰⁾ 이렇게 말레비치와 흘레브니코프의 유토피아에서는 러시아 모더니즘 유토피아가 꿈꾸던 “새로운 땅, 새로운 하늘” 사이의 소외가 철저히 극복되고 있다. 따라서 우리는 그들의 작품을 러시아 아방가르드 유토피아 기획의 가장 급진적인 텍스트로 간주할 수 있는 것이다.

❖ 참 고 문 헌

- 블라지미르 마야코프스키. 『대중의 취향에 따귀를 때려라』 김성일 옮김. 책세상, 2005.
『한영대조성경. 표준새번역 개정판』. 대한성서공회, 2003.
- Баран Х. Пушкин в творчестве Хлебникова: Некоторые тематические связи // *Поэтика русской литературы начала XX века*. М., 1993.
- Башмакова Н. *Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова*. Хельсинки, 1987.
- Белый А. *Глоссология. Поэма о звуке*. Берлин, 1922.
- Блок А. Двенадцать. / Александр Блок. *Собрание сочинений в 8-и х*. М.-Л., 1960. Т. 3.
- Григорьев В. П. *Будетлянин*. М., 2000.
- Григорьев В. П. *Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка*. М., 2006.
- Дуганов Р. В. *Велимир Хлебников: Природа творчества*. М., 1990.
- Жаккар Ж.Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. СПб., 1995.
- Жезл Аарона // *Скифы*. No.1. Пг., 1917.
- Кандинский В. *О духовном в искусстве*. М., 1992.
- Мир Велимира Хлебникова*. М., 2000.

50) Там же. С.169.

- Перцова Н. *Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien-Moskau, 1995.
- Поояков М. Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика // Хлебников В. *Творения*. М., 1987.
- Сарьгчев В. А. Эстетика русского модернизма: Проблема жизнотворчества. Воронеж, 1991.
- Седакова О. О границах поэзии. Велимир Хлебников в новейших зарубежных исследованиях // *Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин)*. М., 1990.
- Семенова С. Г. Н. Ф. Федоров и его философское наследие // Н. Федоров. *Сочинения*. М., 1982.
- Степанов Ю. *В трехмерном пространстве языка*. М., 1985.
- Тарасенко О. Авангард и древнерусское искусство // *Искусство авангарда: Язык мирового общения*. Уфа, 1993.
- Тынянов Ю. *Аркаиты и новаторы*. Л., 1929.
- Тынянов Ю. О Хлебникове // *Литературный факт*. М., 1993.
- Хлебников В. *Творения*. М., 1987.
- Шапир М.И. О <звукосимволизме> у раннего Хлебникова (<Бобэоби пелись губы...>: фонетическая структура) // *Известия АН. Серия литературы и языка*. 1992. Т. 51. No.6.
- Westejn, W. Велимир Хлебников и четвертое измерение // *Russian Literature*. Vol. XXXVIII. 1995.
- Bowl, J. E. Demented Words. Kazimir Malevič and the Energy of Language // *Заумный футуризм и дадаизм в русской литературе*. Верн, 1991.
- Cooke, R. Chlebnikov's Pudučaja Texts: A Vision of War // *Chlebnikov 1885-1985*. München, 1986.
- Cooke, R. Velimir Khlebnikov: a Critical Study. Cambridge Univ. Press, 1987.
- Baran, Henryk. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic // *Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium*. Ed. Nils Ake Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1985.

Markov, V. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles, 1962.

Weststeijn W.G. *Chlebnikov and the First World War // Chlebnikov 1885-1985*. München, 1986.

❖ ABSTRACT

Futurist Utopian World in V. Khlevnikov's <Radomir>

Kim, Sung IL

This article examines the utopian ideas presented in Russian Futurist poet, V. Khlevnikov and analyzes his most representative *poema* <Radomir>. As is well known, the poet occupies an exceptional place throughout the history of Russian modernist utopian world. What Khlevnikov seeks for, especially his temporal feature yearns for the overcoming of cleavage between the reality and utopia itself, rather neither relying on the idealized past nor the future. As Khlevnikov went through the First World War and the October Revolution of 1917, the poet's poetic world turned into messianic cosmology, one that is based on his early 'historico-philosophic' utopia as well as the collective identity. The *poema*, <Radomir> reaches its peak in the poet's much more mature utopian world mentioned above.

As an ideal model standing for utopian space, the Radomir itself provides the reader a united world of contradictory features such as between history and cosmos, time and permanence, and the human beings and supersuman, etc. The *poema*'s basic plot runs through destroy of the old world and creation of new ideal cosmos via a world-wide "Sacred Explosion." Yet, this revolutionary explosion does not mean not just dimension of October ideology; rather it represents an apocalyptic one that encompasses all of creatures such as a new heaven and movement into the new space. Through this explosion and emergence of a totally new space, the common linear time process becomes dismantle and thereby appearing a new utopian world, "The Nation of Time" (Государство Времени), which was the dreamy world cherished by the poet.

Conceivably enough, this explosion of Radomir is reminiscent of <12> by A. Blok. At the same time one thing should be noted that Blokian revolution has to do with an ethical level and the figure of Jesus Christ in the poem downgrades as the front-guard leading the revolutionaries, while the revolution Khlevnikov has in mind is closer to the cosmic and philosophical dimension. The poet-creator as collective I (in Russian "Ia") not only destroys the old world,

transforms it by means of language, and finally become the status "we" (in Russian "My") in the universal utopian new world. Specifically, after the Sacred Revolution, this new utopian world is described a space in which people put seeds onto the heaven, opulent milk and honey are elsewhere, the equal rights among the human beings and the animals respectively are out there; in addition, it turns to Lobachevkian space of no alienation-of-labor.

Key Words

V. 흘레브니코프, 라도미르, 유토피아, 러시아 미래주의, A. 블록

V. Khlebnikov, Ladimir, utopia, Russian Futurism, A. Blok

논문접수일: 2009. 11. 13.

심사완료일: 2009. 12. 10.

게재확정일: 2009. 12. 16