

2024년 한국노어노문학회 연례학술대회

**텍스트와 영상을 통해서 본
러시아 문학과 문화**

일시: 2024년 12월 7일 토요일 오후 2:00~5:50

장소: 한국외국어대학교 서울캠퍼스 교수회관 세미나실

프/로/그/램

2:00~2:10	등록 및 Tea Time	
2:10~2:20	개회: 개회사 (김성일 한국노어노문학회장, 청주대)	
제1세션: 20세기 러시아 문학 새롭게 다시 읽기 (사회: 차지원/충북대)		
2:20~3:00	일인칭과 삼인칭 사이: 살라모프의 『콜리마 이야기』 서술에 관하여 이태훈(한국외대)	김민아 (경북대)
3:00~3:40	동반자 작가 소설의 주요 경향 연구: 유리 올레샤의 『질투』를 중심으로 김준석(경기대)	조준래 (한국외대)
3:40~4:00	Coffee Break	
제2세션: 영상을 통해서 본 러시아/유라시아 문화 (사회: 이지연/고려대)		
4:00~4:40	카자흐스탄 영화 <아벨> 연구 홍상우(경상국립대)	이희원 (상명대)
4:40~5:20	현지화, K-콘텐츠 번역의 빛과 그림자: <오징어 게임> 러시아어 자막 번역 현지화를 중심으로 전혜진(중앙대)	강동희 (한국외대)
5:20~5:30	2024년도 한국노어노문학회 '우수논문상' 시상식	
5:30~5:50	한국노어노문학회 2024년도 총회	
5:50	폐회 및 저녁 식사	

차 례

제1세션: 20세기 러시아 문학 새롭게 다시 읽기

1. 일인칭과 삼인칭 사이:

살라모프의 『콜리마 이야기』 서술에 관하여

이태훈(한국외대) 1

2. 동반자 작가 소설의 주요 경향 연구:

유리 올레샤의 『질투』를 중심으로

김준석(경기대) 11

제2세션: 영상을 통해서 본 러시아/유라시아 문화

1. 카자흐스탄 영화 <아벨> 연구

홍상우(경상국립대) 33

2. 현지화, K-콘텐츠 번역의 빛과 그림자:

<오징어 게임> 러시아어 자막 번역 현지화를 중심으로

전혜진(중앙대) 39

일인칭과 삼인칭 사이: 살라모프의 『콜리마 이야기』 서술에 관하여

이태훈(한국외대 러시아연구소 초빙연구원)

서론

20세기 러시아 수용소 문학의 논의에서 솔제니친과 살라모프는 대표적인 작가로 손꼽힌다.¹⁾ 특히 살라모프의 작품은 독창적인 서술 방식과 간결한 문체로 주목받는다. 살라모프는 솔제니친만큼 연구가 활발히 이루어진 작가는 아니지만, 그의 작품에 매료된 학자들에 의해 지속적으로 연구가 진행되었다. 특히 미국에서는 존 글래드(John Glad)가 살라모프의 연구와 번역을 병행하며 서구 학계에서 살라모프에 관한 관심을 꾸준히 불러일으켰다. 소련 시절에는 서양 학자들이 살라모프 연구를 주도했으나, 소련 붕괴 직전 이리나 시로틴스카야(Ирина Павловна Сиротинская)가 살라모프의 원고를 관리하게 되면서 러시아 학계에서도 본격적인 연구가 이루어졌다. 한국에서는 서상국 교수가 살라모프 연구를 주도하였고, 김현택 교수 역시 『콜리마 이야기』와 관련된 논문을 발표하며 살라모프 연구에 기여한 바 있다.

살라모프 연구의 상당 부분은 인간성과 삶에 대한 작가의 철학적 메시지를 분석하는데 초점을 맞추었다. 언어나 문체를 분석하더라도 대개 형이상학적 질문을 풀기 위한 도구로 활용되었으며, 그의 간결한 문체와 서술 기법이 작품 이해에 미치는 영향에 관한 본격적인 연구는 드물다. 이에 본 연구는 살라모프 문체의 독특성을 심층적으로 탐구하고자 한다.

살라모프의 문학적 특징은 독특한 서술 방식을 채택했다는 점이다.²⁾ 『콜리마 이야기』

-
- 1) 다블라토프의 『구역(Зона)』 또한 수용소 문학에 속하지만, 감시병의 관점에서 형사범 수용소를 다루고 있다는 점에서 정치범 수용소를 직접 체험한 솔제니친과 살라모프의 작품과 본질적으로 구별된다.
 - 2) 살라모프 문학의 또 다른 특징은 단연 간결함이다. 그의 문장은 형용사보다는 동사를 중심으로 빠르게 전개되며, 독자는 단어 하나하나에 함축된 의미를 깊이 숙고해야 한다. 살라모프의 이러한 문체적 특

에서는 일인칭과 삼인칭 서술이 혼재하며, 이러한 서술 시점의 전환은 작품 전체에 독특한 거리감을 부여한다. 김현택 교수는 이를 “작가-서술자”의 존재로 규정한다. 서술 시점의 혼재는 단순한 기술적 장치가 아니다. 살라모프의 목표는 잔혹한 현실을 단순히 관찰자 시점에서 재현하는 것이 아니라, 이를 문학적 언어로 표현하고 독자에게 새로운 인식을 불러일으키는 데 있다.

본 발표는 『콜리마 이야기』의 첫 단편인 「눈길을 따라(По снегу)」를 시작으로, 「내기 카드 게임(На представку)」, 「누운갓나무(Стланник)」, 「첫 죽음(Первая смерть)」에 나타난 서술 기법을 분석함으로써 살라모프 문학의 서술 관점 및 문체적 특징을 심층적으로 고찰하고자 한다. 일인칭과 삼인칭 사이에 위치하는 유사 이인칭 서술은 독자로 하여금 살라모프의 세계관에 몰입하게 만들며, 단순히 관찰자로 머무는 것을 넘어 윤리적 책임감을 느끼게 하는 중요한 장치로 작용한다. 이러한 서술 방식은 독자를 작가의 서사적 세계 안으로 끌어들이는 동시에, 그 세계의 윤리적 질문에 직면하도록 유도한다. 따라서 본 연구는 수용소 문학의 장르적 경계를 확장하며, 독자에게 새로운 문학적 체험을 제공하는 살라모프의 서술 전략을 천착하고자 한다.

「눈길을 따라(По снегу)」에 명시된 독자의 역할

『콜리마 이야기』의 첫 단편인 「눈길을 따라(По снегу)」는 산문 형식을 취하고 있으나 시적 정서를 강하게 내포하고 있으며, 작가의 문학적 선언으로 간주할 수 있는 작품이다. 이 단편은 삼인칭 관찰자 시점에서 서술되지만, 텍스트 전반에 걸쳐 ‘작가’로서의 살라모프의 목소리가 뚜렷하게 드러난다. 작품 속 인물이 끝없이 펼쳐진 설원에서 앞서가 남긴 길을 따르지 않고 스스로 힘겹게 새로운 길을 개척하려는 모습은 살라모프 자신을 상징하는 것으로 해석된다. 이러한 상징성은 단편의 마지막 문장에서 명확히 드러나며, 작가로서 살라모프가 스스로의 사명을 “눈길을 따라 수레를 끌어가하는 행위”로 비유하고 있음을 보여준다.³⁾ 이는 그의 창작 활동이 기존의 문학적 전통이나 관습을 답

정은 푸시킨과의 유사성을 떠올리게 한다. 살라모프가 형용사를 많이 사용하지 않는 이유는 다음 두 가지로 설명할 수 있다. 첫째, 수용소와 같은 척박한 환경에서 감정 표현은 사치에 불과하기 때문이다. 둘째, 수용소의 수인들에게는 더 이상 표현할 감정조차 남아 있지 않기 때문이다.

3) 김현택 교수도 살라모프의 이러한 도전 정신을 언급하며 그가 첫 단편을 통해 도스토옙스키나 솔제니

습하지 않고 독창적인 서술 방식을 통해 새로운 길을 모색하는 과정임을 의미한다.

살라모프의 서술 전략은 현실을 단순히 재현하는 데 초점을 두기보다, 수용소 생활의 고난과 역경을 독창적으로 형상화하려는 시도로 특징지어진다. 이는 말로 표현하기 어려운 수용소 경험을 문학적으로 구현하려는 그의 작가적 의지를 반영한다. 『콜리마 이야기』의 나머지 단편들에서 그러한 서술 기법이 어떻게 발전하고 심화하는지가 독자들에게 주요 관전 요소로 작용하게 된다. 특히, 마지막 문장에서 ‘독자’의 역할이 언급되는 점은 주목할 만하다.

А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели.

그러나 트랙터와 말을 타고 이 길을 지나다니는 건 작가가 아니라 독자다.

텍스트에서 독자는 작가가 끄는 수레에 단순히 탑승하는 수동적인 존재로 묘사되지만, 동시에 관찰자의 임무를 수행해야 할 의무를 부여받는다. 이는 작가가 새롭게 개척하는 문학적 길을 독자가 주의 깊게 따라가야 함을 암시하며, 독자와 작가 간의 능동적인 상호작용을 촉구한다. 결론적으로, 「눈길을 따라」는 살라모프의 문학적 지향성과 독창성을 드러내는 선언적 텍스트로서, 수용소 문학의 새로운 가능성을 모색하고 독자에게 서술적·윤리적 참여를 요구하는 작가의 태도를 잘 보여준다.

「내기 카드 게임(На представку)」에서 서술자의 세계관으로 흡수되는 독자

살라모프의 「내기 카드 게임 (На представку)」은 많은 학자가 언급하였듯이 푸시킨의 「스페이드의 여왕(Пиковая дама)」을 떠올리게 한다.⁴⁾ 두 작품은 도박이라는 주제를 공유하며, 문체에서도 비슷한 특징을 보인다. 푸시킨의 동사 중심의 간결한 문체는 살라모프의 산문에서도 발견된다. 예컨대, 「스페이드의 여왕」의 경우 동사가 전체 단어의 약

친과는 다른 “자신의 변별적 문학 세계를 분명히 선언”했다고 보고 있다. 김현택, “살라모프의 『콜리마 이야기(Колымские рассказы)』- ‘새로운 산문’의 탄생 -,” 『슬라브연구』, 제23권, 2호 (2007), 133쪽.

4) 김현택 교수, Anastasiya Osipova 등 여러 학자가 두 작품의 첫 문장을 가리키며 두 이야기의 유사성을 분석한다.

40%를 차지할 만큼 높은 비중을 가지며, 샬라모프의 『콜리마 이야기』 역시 형용사보다는 동사를 통해 플롯이 전개된다.⁵⁾ 먼저, 두 작품의 첫 문장을 비교하면 다음과 같다.

「스페이드의 여왕」

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова.

기병장교 나루모프 집에서 카드 게임이 열리고 있었다.

「내기 카드 게임」

Играли в карты у коногона Наумова.

말몰이꾼 나우모프의 침상에서 카드 판이 벌어지고 있었다.

두 문장은 문구 “играли в карты(카드 놀이를 했다)”를 동일하게 사용하며, 구조적으로도 유사하다. 주목할 점은 두 문장 모두 서술자가 일인칭인지 삼인칭인지 명확히 밝히지 않음으로써 서술 시점을 흐리게 만든다는 점이다. 이는 과거 시제에서 주어 인칭을 명시하지 않는 러시아어의 언어적 특성을 활용한 것이다. 이로 인해 독자는 플롯을 전개하는 주체가 누구인지 초반에 알기 어렵다.

또한, 샬라모프는 푸시킨이 사용한 고유명사 ‘나루모프(Нарумов)’를 ‘나우모프(Наумов)’로 변형했다.⁶⁾ ‘나우모프’라는 이름에는 ‘이성’을 의미하는 형태소 ‘ум’이 포함되어 있으며, 이는 계산적이며 교활한 이미지를 연상시킨다. 제목 「내기 카드 게임(На представку)」이 내기의 행위를 직접적으로 드러내는 의미를 내포하는 것처럼 보이지만, ‘나우모프’에 들리는 “на ум(속셈)”라는 관용구는 인간 내면의 불투명성을 강조한다. 이로

5) 이러한 문체적 특징에 대해 김현택 교수는 샬라모프의 문체를 “투박하고 직설적”이라고 평가한 바 있다. 김현택, 150.

6) 나루모프와 나우모프는 이름뿐 아니라 직업에서도 유사성을 지닌다. 나루모프는 근위 기병(конногвардеец)이며, 나우모프는 탄광의 말몰이꾼(коногон) 중 대장(бригадир)이다. 러시아 문학에서 말은 푸시킨의 「청동 기마상」 이후 러시아의 운명이나 목시적 상징으로 자주 등장한다. 그러나 샬라모프의 작품에서는 말이 인간의 지배 아래 놓인 동물로서, 나루모프와 나우모프가 사회적 권력을 가진 갑의 위치에 있음을 암시한다. 서상국 교수는 자신의 논문에서 『콜리마 이야기』에서의 말과 관련된 구절을 분석하며, 샬라모프가 인간의 생존 본능과 강인함을 말보다 우위에 두고 있음을 주장한다 (201-02, 205). 샬라모프의 작품에서 흐려지는 서술 시점은 등장인물들의 위계적 위치와도 맞물려 있다. 「내기 카드 게임」에서 진행되는 카드 게임의 참여자들은 모두 사회적 질서에 순응하며, 상급자에게 지배당하는 존재로 묘사된다.

인해 독자는 등장인물의 내면을 파악하는 데 어려움을 느끼며, 서술 시점이 일인칭이든 삼인칭이든 이 제한된 시각을 인지하게 된다.

푸시킨의 「스페이드의 여왕」은 몇 문단만 읽어도 삼인칭 서술임을 쉽게 알 수 있지만, 첫 문장의 애매한 서술 시점은 낭만주의의 환상적 세계관을 구축하는 데 기여한다. 반면 살라모프의 「내기 카드 게임」은 보다 복잡하다. 작품 중간에 등장하는 ‘나(я)’의 서술로 인해 일인칭 시점으로 간주할 수 있으나, 플롯 전반에서 ‘나’의 존재감이 미미하여 삼인칭 서술로 느껴지기도 한다. 그러나 마지막 두 문장에서 ‘나’의 역할이 분명해지며 반전이 일어난다. 동료의 살해 장면을 목격한 후 서술자가 느끼는 안도감과 현실적인 고민은 독자에게 심리적 충격을 유발한다.

동료가 살해되는 끔찍한 광경을 눈앞에서 목격하며 ‘내’가 생각하는 것은 드디어 집에 갈 수 있다는 안도, 그러나 같이 장작을 팠 짝을 다시 찾아야 한다는 번거로움이다. 살인이 나와는 동떨어진, 거의 환상 같은 세계에서 이루어졌으며 ‘내’ 안에 마지막으로 떠오르는 생각은 독자가 예상치 못했던 너무나 현실적이며 소름 끼칠 정도로 냉정한 의식의 흐름이다. 서술자가 처음부터 끝까지 일인칭이거나 삼인칭이었다면 독자는 주인공을 자신과 분리된 개체로 여겨 주인공의 냉정함을 비판할지도 모른다. 하지만 독자가 삼인칭 관찰자 시점에서 시작하여 ‘나’라는 주인공 안으로 감정을 이입하였기에 수용소의 외부적 환경과 수인의 내부 심리 둘 다 이해할 수 있게 된다. 그리고 독자는 본인도 모르는 사이에 이 세계관의 관찰자에서 참가자로 변한다. 본인의 목숨도 내기에 걸려 있으면 이 상황에서 어떻게 생각하고 행동할지 상상하게 된다.

「누운젓나무(Стланик)」에서 윤리적 책임을 인식하게 되는 독자

『콜리마 이야기』에서 가장 독창적인 단편으로 평가받는 작품은 「누운젓나무(Стланик)」이다. 이 작품은 살라모프의 전형적인 단편과 달리 메타포를 활용하며, 플롯에서 인간이 등장하지 않는 독특한 구성을 취한다. 초반부는 다큐멘터리를 연상시키는 삼인칭 전지적 서술로 시작되지만, 마지막 문단에서는 돌연 일인칭 화자인 ‘내’가 등장하여 전환을 이룬다. 작품의 초반부는 백과사전의 표제항을 읽는 듯한 삼인칭 서술의 특징을 보인다.

특히 서술자는 사람을 자연에 비유하지 않고, 오히려 누운жат나무라는 식물을 인간에게 비유함으로써 독창적인 서술 전략을 보여준다.

독자는 점차 누운жат나무를 의식을 지닌 존재로 인식하게 되는데, 이는 텍스트 내에서 서술자가 누운жат나무를 동물, 곰, 문어 등 다양한 생명체에 비유하며, 점차 이를 ‘사람들(люди)’과 동등한 개체로 취급하기 때문이다. 언어학적 관점에서 보자면, 누운жат나무는 유정성(有情性, animacy)의 위계를 점차 상승하는 것으로 해석할 수 있다.

다음 문단에서는 일인칭 복수 대명사 ‘우리(мы)’가 처음으로 등장한다: «Кое-что мы об этом знаем». 그러나 이 일인칭 복수 서술자는 «кое-что»라는 대명사를 사용하여 본인이 알고 있는 모든 사실을 드러내지 않는다. 이는 서술자가 독자 또한 이 가혹한 세계에 익숙하다고 간주하기 때문으로 보인다. 이어지는 두 문장에서 서술자는 독자에게 «Помните? (기억하느냐?)»라고 연속적으로 질문하며, 이를 통해 독자는 같은 시간과 공간에 존재하는 ‘이인칭’으로 포섭된다. 이후 같은 문단의 마지막 문장 «...известно нам немало.»에서는 일인칭 복수 대명사가 이인칭 독자를 흡수하며, 독자는 단편의 중간 지점에서 이 세계의 일원으로 자리하게 될 뿐 아니라 서술의 일부를 책임지는 역할로 전환된다.

작품이 진행될수록 서술자는 누운жат나무를 «그(он)»로 지칭하는 빈도를 점차 늘린다. 그러나 마지막 문단에서 일인칭 단수 화자인 ‘내’가 뜻밖에도 등장하며, 객관적이었던 서술은 갑작스럽게 개인적 서술로 전환된다. 유정성의 위계를 다시 살펴보면, 식물에서 출발하여 동물, 불특정 다수의 사람들, ‘우리’, 그리고 마지막으로 ‘나’에 이르기까지 점진적인 상승 구조를 형성한다. 마지막 문단의 첫 구절인 «Мне стланик...»은 새롭게 등장한 ‘나’와 누운жат나무 간의 관계를 드러내며, 여기서 서술의 초점은 누운жат나무가 ‘나’에게 미치는 심리적 영향으로 이동한다.

살라모프 특유의 결말 반전은 마지막 문장에서 드러난다: «И дрова из стланика жарче (그리고 누운жат나무 장작은 더 뜨겁게 탄다)». 여기서 누운жат나무는 장작으로 산산조각 나며 이전에 구축된 유정성을 단번에 상실한다. 특히 이 문장은 동사를 포함하지 않아 간결하면서도 강렬한 인상을 남긴다. «더 뜨겁게(жарче)»라는 표현에 대한 해석은 독자마다 상이하며, 비관적 해석과 낙관적 해석이 공존한다. 그러나 낙관적 시각에서 보더라도, 결국 생존의 주체인 ‘나’는 누운жат나무의 희생을 통해 삶을 유지하는 존재로 드러난

다. 또한, 마지막 문장에서 일인칭 대명사 ‘내’가 사라지며, 독자는 누운갓나무의 희생에 대한 책임을 공유하게 된다.

「첫 죽음(Первая смерть)」에서 윤리적 책임을 홀로 감당하게 되는 독자

「첫 죽음(Первая смерть)」은 일인칭 대명사의 지속적 사용이라는 점에서 특이성을 지닌다. 특히 일인칭 복수 대명사가 빈번히 등장하는 특징을 보인다. 우선 작품의 제목에 대한 해석을 시도하고자 한다. ‘첫 죽음’이라는 제목은 서술 관점의 혼란을 초래한다. ‘첫 죽음’이 누구의 죽음을 지칭하는지 명확하지 않으며, 본 작품이 이승에서 일어나는 이야기를 다룬다는 점을 고려할 때, 일인칭 화자인 ‘나’의 죽음일 가능성은 낮아 보인다. 그러나 ‘나의 죽음’을 단순한 육체적 죽음이 아니라 형이상학적 죽음으로 해석할 여지도 존재한다. 나아가, 이 죽음이 일인칭 서술자가 직접 경험한 사건인지, 혹은 삼인칭 서술자가 간접적으로 관찰한 사건인지 명확히 단정하기 어려운 점이 논의의 여지를 남긴다.

흥미로운 점은, 「첫 죽음」이 『콜리마 이야기』의 단편 중에서도 일인칭 서술자의 비중이 상대적으로 높은 작품에 속한다는 점이다. 작품의 첫 문단은 일인칭 단수 대명사 ‘나’로 시작되지만, 이후 서술의 대부분은 일인칭 복수 대명사 ‘우리’로 전환된다. 이는 작품의 플롯과 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. 작품 내에서 안나 파블로브나라는 여비서의 죽음은 특정 집단적 의식을 촉발하는 계기로 작용하며, 이 의식은 곧 소멸한다. 이러한 맥락에서 ‘첫 죽음’이라는 제목의 의미도 명확해진다. 일인칭 서술자를 포함한 모든 수감자는 이미 수십, 수백 명의 죽음을 경험했을 것이다. 따라서 안나의 죽음이 그들에게 첫 번째 죽음일 리는 없지만, 작품 초반에 언급된 «인간의 죽음(человеческих смертей)»이라는 표현이 이를 설명할 수 있다. 이는 모든 수감자가 한 사람의 생명의 소멸을 처음으로 ‘인간적’ 차원에서 인식한 순간을 암시한다. 이처럼 집단이 처음으로 한 인간의 죽음을 ‘느꼈다’는 사실은 강렬한 현실감을 부여한다. 그러나, 수인 대부분은 허기를 채우기 위해 막사로 발걸음을 재촉한다는 점에서 인간성과 생존 본능 간의 갈등이 드러난다. 그리고 일인칭 복수 ‘우리’라는 서술자의 일부가 된 독자는 이러한 생존 본능에 놀라움을 느끼는 동시에, 본능적 행동에 대해 일정 수준의 공감을 형성하게 된다.

작품의 마지막 문단과 문장은 이러한 서술 관점을 다시 한번 뒤틀어 놓는다. 마지막 문단에서는 일인칭 대명사가 완전히 사라진다. 다음 문장에서 서술자가 전지적 삼인칭 시점으로 전환함으로써, 독자는 수용소에서 누군가의 죽음을 진정으로 비통해하는 일이 전무후무하다는 사실을 깨닫게 된다.

Бывших лагерных начальников...содержат где-то особо – никто никогда не встречал их в обыкновенных лагерях.

...이전 수용소 책임자들은 특별한 곳에 억류되었다 — 일반 수용소에서는 아무도 결코 그들을 만나보지 못했다.

아이러니하게도 이 절대주의적 문장은 전지적 삼인칭 서술로 전환되었음에도, «где-то», «никто», «никогда» 등 부정적이고 불확정적인 표현을 통해 현실을 모호하게 구성한다. 이는 서술자가 일인칭 ‘나’의 현실에서 벗어났음을 나타내며, 그 어떤 현실도 정확히 기술하지 않으려는 삼인칭 관찰자의 무관심을 드러낸다. 이와 같이 안나의 ‘첫 죽음’은 결국 ‘우리’의 집단적 인식 속에서 소멸해 버리며, 이는 ‘마지막 죽음’으로 귀결되었음을 함축한다. 그리고 작품에서 ‘우리’의 일원으로 참여해 온 독자는, 나머지 수감자들이 안나의 죽음을 망각하는 순간, 안나를 비롯한 무고한 희생자들을 홀로라도 기억해야 하는 윤리적 책임을 자각하게 된다.

결론

살라모프가 『콜리마 이야기』에서 일인칭과 삼인칭 서술을 혼용하는 방식을 살펴보면, 그가 수용소에서 경험한 잔혹함을 어떻게 문학적으로 서술할 수 있을지 끊임없이 고민했음을 엿볼 수 있다. 어쩌면 그의 단편집은 그 자신에게도 끝나지 않은 문학적 실험의 과정이었을지도 모른다. 살라모프의 서술에서 중요한 점은 삼인칭에서 일인칭, 특히 일인칭 복수형으로 전환될 때 독자가 자연스럽게 ‘우리’라는 집단에 포함되는 인상을 준다는 것이다. 이는 이인칭 서술을 거의 사용하지 않음에도 불구하고, 독자와 서술자 사이의 경계를 흐리며 독자를 이야기 속으로 끌어들이는 효과를 낳는다. 살라모프는 일인

칭과 삼인칭의 경계를 넘나들며 독자를 은밀히 이인칭의 자리에 배치해, 독자가 작가가 그린 세계의 일부로 자리 잡게 한다. 특히 유사 이인칭 서술은 독자에게 명시적인 요구 없이도 작가가 개척하는 길을 따라가야 한다는 암묵적 의무감을 심어준다.

첫 단편 「눈길을 따라」에서 기술되었듯이, 독자는 마치 마차에 앉아 있는 동안에도 서술자와 같은 운명을 공유하는 길 위에 놓여 있음을 상기하게 된다. 이는 단순히 이야기를 읽는 것을 넘어, 독자로 하여금 수용소에서 벌어진 사건들에 대해 목격자로서의 윤리적 책임을 자각하도록 이끈다. 결과적으로 유사 이인칭 서술은 독자를 살라모프의 문학적 세계 속에서 적극적인 참여자로 위치시키며, 수용소 현실의 도덕적 문제와 서술의 윤리적 의미에 대한 성찰을 가능하게 한다. 살라모프의 서술자는 독자에게 “수용소에서 일어난 일에 대한 책임을 나누자”는 메시지를 던지며, 독자를 살라모프의 세계관으로 초대하는 독특한 서술적 전략을 구사한다. 이는 그의 작품이 단순한 서술을 넘어 독자와의 깊은 대화를 지향하는 문학적, 윤리적 장치로 기능하고 있음을 보여준다.

참고문헌

- 김현택. “샬라모프의 『콜리마 이야기(Колымские рассказы)』- ‘새로운 산문’의 탄생 -.” 『슬라브연구』. 제 23 권, 2 호 (2007).
- 서상국. “샬라모프의 산문에 나타난 ‘인간성’ 분석.” 『노어노문학』. 제 10 권, 1 호 (1998).
- 서상국. “수용소 공간 비교 연구: V. 샬라모프, S. 도블라토프, A. 솔제니친을 중심으로.” 『노어노문학』. 제 20 권, 3 호 (2008).
- 서상국. “The Meaning of Death in Šalamov's Kolyma Tales - In the Case of Homicides.” 제 25 권, 3 호 (2010).
- Osipova, Anastasiya. “The Forced Conversion of Varlam Shalamov.” *Los Angeles Review of Books*. Jul 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/the-forced-conversion-of-varlam-shalamov/>

동반자 작가 소설의 주요 경향 연구: 유리 올레샤의 『질투』를 중심으로

김준석(경기대)

I. 서론

1920년대 사회주의 리얼리즘 형성기 소설의 주요 경향은 전통적인 가부장 세계(집 자체·화로·아궁이·очаг)의 거부라는 주제와 모티프가 주도했다. 무너진 ‘집·동지’의 형상을 제시한 대표적인 소설로는 『시멘트』(1925)가 있다. 전장에서 집으로 돌아온 글레프 추말로프는 황폐해진 고향집과 전통적인 가족상의 해체를 목격한다. 아내 다샤는 딸을 고아원에 맡기고 여성해방운동을 포함, 당원으로서 맡은 역할을 열정적으로 수행하고 있었다. 사회주의 리얼리즘의 형성 단계에서의 ‘집·동지, 전통적 가족상의 거부’는 공적 영역과 사적 영역의 구분에서 후자의 소멸을 긍정하는 경향으로 나아갔다. 하지만 이후 등장한 동반자 작가군 작품에서 혁명적(사회적) 의무와 개인적 삶의 관계는 충돌하며 다소 복잡한 양상을 나타냈다. 본 연구에서는 이에 주목하여 동반자 작가인 유리 올레샤의 소설 『질투』(1927)에 나타난 남성과 여성의 역할을 포함한 가정의 모습을 중심으로 그 주요 경향을 분석한다.

『질투』에는 새로운 가족 ‘안드레이 바비체프와 볼로다 마카로프’, 해체되는 가족 ‘이반 바비체프와 발랴’가 등장한다. 이들 구성원의 관계는 전통적이지 않다. 볼로다는 언젠가 안드레이 바비체프를 “구해주었고”(26)¹⁾, 이후 그는 “국가의 가장 훌륭한 인물 중 하나”(18)인 안드레이의 양아들이 된다. 발랴는 친부 이반 바비체프의 집을 나온 후 삼촌 안드레이 바비체프의 뜻에 따라 볼로다 마카로프와 약혼한다. 볼로다 마카로프와 발랴는 혁명 후 새로운 사회에 성공적으로 진입하지만, 가족적 안락함, 낭만적 사랑 등

1) Ю. Олеша, *Избранное* (М.: Правда, 1983), с. 26. 이후 올레샤 작품의 인용은 이 판본을 사용하고, 인용 표시는 괄호 안에 쪽수를 표기하는 것으로 대체함.

소위 구세계적 정서는 방차한다. 이렇듯, 이 소설에서 올레샤는 새롭게 도래한 삶의 조건에서 소멸하기 시작한 ‘집-동지’를 파괴된 구시대의 정서적 특성과 연결한다.

작품에서 이반 바비체프나 카발레로프처럼 사회적으로 지체된 인물군은 ‘집(아궁이·부엌)’으로의 회귀나 신세계로의 의미 없는 적응을 시도한다. 반면 안드레이 바비체프와 같이 사회적으로 활동적인 새 시대 ‘새로운 인간’은 구세계의 생활양식과 투쟁하며 새로운 ‘공동 부엌’ “체트베르타크(25코페이카)”를 고안한다. “체트베르타크(25코페이카)”는 “건설 중인 세계”(39)의 본산이다. 구시대적인 집의 칸막이가 제거되는 것처럼, “모든 고기 분쇄기, 석유곤로, 프라이팬, 수도꼭지”(18)가 통합된 새로운 집단주의 세계의 틀인 것이다.²⁾

이렇듯, 『질투』에는 ‘세대 문제(시대전환·전복)’, ‘집-화로(아궁이)’의 해체(떠남)와 공동 부엌으로 대변되는 ‘공동의 집(부엌)’ 건설의 문제, 구시대적 감정(낭만성)과 합리주의(이성·기계 우선)의 문제가 제시되어 있다. 선행 연구를 살펴보면, 세대 문제와 감정 및 이성의 대립 양상을 주로 네 명의 등장인물(이반 바비체프와 안드레이 바비체프, 볼로다 마카로프와 니콜라이 카발레로프)의 대립 구도 속에서 분석하는 경향이 보인다.³⁾ 하지만 이는 또다른 주요 등장인물인 발라와 아네치카를 소외시키는 결과를 낳았다. 본 연구에서는 여성 등장인물의 역할을 중심으로 작품에 나타난 신세계와 구세계의 집과 가부장성의 문제를 살펴볼 것이다.

II. 본론

1.

『질투』에 등장하는 ‘똥보’ 바비체프의 형상은 분명 『세 똥보』(1924)의 연장선에 있다.

-
- 2) ‘베개’ 또한 새로운 세계에서는 부정적 기호로 인식된다. 이반에게 베개는 가족적 온기의 기호인 반면, 안드레이에게 베개는 ‘개인’과 ‘집’에 집착하는 소시민성의 상징일 뿐이다.
- 3) Ronald D. LeBlanc, “Gluttony and Power in Iurii Olesha’s *Envy*,” *The Russian Review*, Vol. 60, No. 2 (Apr., 2001), pp. 220-237; Marina Kanevskaya, “The Crisis of the Russian Avant-Garde in Iurii Olesha’s *Envy*,” *Canadian Slavonic Papers*, Vol. 43, No. 4 (Dec., 2001), pp. 475-493; William E. Harkins, “The Theme of Sterility in Olesha’s *Envy*,” *Slavic Review*, Vol. 25, No. 3 (Sep., 1966), pp. 443-457; Boris Wolfson, “Escape from Literature: Constructing the Soviet Self in Yuri Olesha’s *Diary of the 1930s*,” *The Russian Review*, Vol. 63, No. 4 (Oct., 2004), pp. 609-620.

안드레이 바비체프는 소련 사회의 ‘긍정적 주인공’인 동시에 사회 지도층 인물로 외적으로 ‘똥보’와 닮은꼴이다.

그[안드레이 바비체프]의 몸무게는 6푸드[약 98kg]였다. 얼마 전, 어딘가의 계단을 내려가면서 그는 걸음에 맞춰 자신의 가슴이 흔들리는 것을 알아챘다. 그래서 그는 새로운 일련의 체조 운동을 추가하기로 결심했다. (15)

아래는 『세 똥보』의 인용문이다.

그들은 너무나 똥똥해서 판매원의 입이 벌어졌다. (...) 세 똥보는 어제의 관찰 결과에 동요하는 것 같지 않았다. 그들은 방금 공원에서 당직 의사의 감독 아래 공놀이를 했다. 이는 건강을 위해 행해졌다. (147)

바비체프와 똥보들은 모두 음식(음식은 부엌과, 부엌은 화로, 아궁이와 관련되어 이후성의 증성화와 연결)과 관련이 있다. 똥보들은 대식가들이고, 카발레로프는 안드레이에 관해 다음과 같이 언급한다. “그는 대식가다.”(17) 또한, 안드레이 바비체프는 “먹는 것과 관련한 모든 것을 담당한다.”(18) 물론 이들 사이에 차이점은 있다. 『세 똥보』에서 폭식은 오랜 ‘부르주아적 삶’의 상징이었다면, 『질투』에서 바비체프는 요리(소시지) 개발을 통해 ‘프롤레타리아’에 봉사한다. 이들의 ‘똥똥함’, ‘거대함’은 권력 자체를 상징하기도 하는데, 관련하여 M. 바이스코프는 안드레이 바비체프를 레닌과 비교한다.

주인공의 비만함과 거대함은 관료적 풍요의 이상에 사로잡힌 변질된 체제의 둔증함과 무거움을 상징하는 것이라기보다는, 무엇보다도 권력, 행정적 지혜, 그리고 위대함의 구체화된 은유이다. 이는 당 평론에서 ‘거인’과 ‘위인’으로 불리는 레닌에게 보편적으로 적용되던 것이다.⁴⁾

인용문에서 바이스코프는 권력의 은유로서의 똥똥함의 상징성을 기술한다.

올레샤의 『세 똥보』에서 똥보의 비대함은 구 ‘부르주아’ 세계의 구체화였다. 『질투』에서 그러한 비대한 외모의 특징은 새로운 사회주의 세계의 대표인 안드레이 바비체프

4) M. Вайскопф, *Птица-Тройка и колесница души: Работы 1978-2003 гг.* (M.: НЛЮ., 2003), с. 505.

의 모습으로 구현된다. 만약 올레샤의 작품에서 ‘똥똥함’이 권력의 상징이라면, 똥똥한 주인공의 모습은 ‘혁명’과 관계없이 구세계와 신세계에서 권력의 본질은 변하지 않는다는 은유일 수 있다. 하지만 하나의 모티프만으로 역사적 격변의 결과로 등장한 새로운 사회를 작가가 풍자한다고 말할 수는 없다. 안드레이 바비체프는 구세계를 대표하는 방랑자 (가부장적 세계의 대표자가 집을 떠났기 때문에 불행한 운명인) 니콜라이 카발레로프와 대립한다. 하지만 갈 곳 없는 카발레로프를 자신의 아파트로 데려와 꽤 괜찮은 피신처를 제공하는 것 역시 바비체프다. 따라서 올레샤가 제시하는 인물 간 대립은 처음부터 다중적 의미를 지닌다. 인물들의 갈등, 특히 자신의 구원자 바비체프에 대한 카발레로프의 감정 또한 다중적이다.

실제 카발레로프는 안드레이 바비체프를 질투하고 두려워하며 미워하지만, 한편으로는 그에게 환호하고 감탄하며 심지어 ‘그처럼’ 되고 싶어 한다. 다수 연구자의 지적처럼 안드레이 바비체프에 대한 카발레로프의 태도에는 분명 에로틱한 면이 있다.⁵⁾ 특히 줄콥스키는 안드레이의 중성적 특성에 주목하며 그의 분신 중 하나로 과부 프로코포비치를 꼽는다.⁶⁾ 카발레로프 역시 중성적 특성을 보이는데, 줄콥스키는 이에 대해 다음과 같이 기술한다.

자신의 성(姓)과는 달리 남성성에 대해 확신이 없는 카발레로프는 바비체프의 소시지와 관련하여 거세에 대한 두려움·욕망을 경험한다. 그는 이 소시지를 “몇 번이나... 난간 너머 강으로 던져 버리고 싶어 한다”.⁷⁾

소시지를 강으로 던져버리고 싶어 하는 욕구는 남성성의 상징을 제거하고 싶은 욕구로 해석할 수 있다. 이는 그의 내면적 갈등을 드러내는 행동으로 카발레로프의 무의식은 여성성, 즉 아니마⁸⁾가 지배한다고 할 수 있다. 그렇다면 안드레이 바비체프와 카발레

5) См.: А. Куляпин, “Творчество Олеси и психоанализ,” *Проблемы межтекстовых связей* Сб. науч. ст. (Барнаул: АГУ, 1997), с. 102-107; А. Жолковский, *Блуждающие сны и другие работы* (М.: Наука, 1994).

6) 과부 프로코포비치의 여성상에 관해서는 3장에서 다루도록 한다.

7) А. Жолковский, указ. соч., с. 157. 카발레로프(Кавалеров)라는 인물의 이름은 러시아어로 ‘기사’나 ‘신사’를 의미하는 ‘кавалер’와 연관이 있다. 그러나 그는 자신의 이름이 암시하는 남성성과는 반대로 자신의 남성성에 대해 불확실함을 느끼고 있다.

8) 아니마에 관해서는 다음을 참조. 마리 루이제 폰 프란츠, “개성화 과정,” 칼 구스타브 융 엮음, 이부영 외 역, 『인간과 상징』 (서울: 집문당, 2013), pp. 197-211.

로프는 중성적 특성을 가진, 동성애적 성향을 지닌 짝이 된다.

다시 바비체프로 돌아가자. 그에게서 뚜렷이 나타나는 여성적 특성은 그를 남성 위에 군림하며 남성에게 지시하고 후원하는 강력한 여성으로 상상케 한다. 이러한 유형의 인격 원형은 고대 모계 사회로 거슬러 올라가는데, 칼 융은 집단 무의식적 차원에서 남성성과 여성성을 모두 포함하는 마나-인격을 “‘영웅, 지도자, 마법사’ 등 강력한 (...) 원형”이라 정의한다. 마나 인격의 마법사 형상은 “뚜렷한 모성적 특질을 지닌 형상으로, 위대한 자비의 어머니, 모든 것을 이해하고 용서하며, 항상 선을 위해 행동하고, 오직 타인을 위해 살며 결코 자신의 이익을 추구하지 않고, 위대한 사랑으로 가는 길을 열어주는 존재다.”⁹⁾ 작품에서 ‘영웅적인’ 바비체프는 자비롭고 위대한 어머니의 모습으로 카발레로프에게 다가갔다. 그는 길거리 방랑자 카발레로프를 자신의 아파트로 데려온다. 잠자리와 음식을 제공하고 여러 가지 일(심부름)을 지시한다. 이때 카발레로프는 바비체프를 자세히 관찰한다. 그는 때로는 ‘감탄’하고¹⁰⁾ 때로는 ‘공포’를 느끼며 바비체프를 신격화한다. 다음은 작품 인용문이다.

내가 비교의 기준이 될 만한 시작점조차 구분할 수 없는 곳에서, 그는 그러한 시작점들로부터 너무나 벗어난 무언가를 보고 폭소를 터뜨린다. 나는 공포에 질려 그를 주시한다. 이것은 *제사장*의 웃음소리다. 나는 마치 장님이 로켓의 폭발음을 듣듯이 그의 웃음소리를 듣는다. (이텔릭체 강조는 필자의 것.) (21)

위대한 어머니 유형을 인식하는 두 번째 경향은 전복시키고, 파괴하고, 격하시키려는 욕구다. 이는 소유할 수 없다는 불가능성과 과거 여성의 힘에 대한 기억에 기반한 두려움에서 비롯한다.

자, 카발레로프는 바비체프에게서 ‘강력한 여성’, ‘위대한 어머니’의 모성애를 느꼈고, 자신의 유아적 특성(더 나아가 ‘불완전한 남성성’)을 표출한다. ‘유아적 카발레로프’¹¹⁾, 성년 과정을 거치지 않은 카발레로프는 ‘미래의 창조자’ 안드레이 바비체프가 되고 싶

9) 칼 융, 『인격과 전이』 (서울: 솔출판사, 2007), p. 146.

10) “그[카발레로프]는 내 앞에 우아한 회색 정장을 입고 서 있었고, 그에게서 오드콜론 향이 났다. 그의 입술은 싱싱하고 살짝 튀어나와 있었다. 그는 멧쟁였다.” (17)

11) 이러한 특성에 관해 졸콥스키, 쿨라핀 등은 유아적 카발레로프로, 김성일은 ‘유아기를 동경하는’ 카발레로프로 기술하였다. 김성일, “유리 올레샤의 『질투』에 나타난 환상의 이미지: 소파와 침대의 이미지를 중심으로,” 『슬라브연구』, 제16권, 1호 (2000), pp. 118-136.

어했다.¹²⁾ 유아적이고 여성적인 남성 카발레로프가 양성구유의 남성·여성 형상 바비체프에게 반한 것이다. 하지만 바비체프의 증성적 특성은 카발레로프를 억압하며 그의 본질에 대한 의구심을 불러일으킨다. 카발레로프는 ‘새로운 인간형’ 바비체프에 대해 “그는[바비체프는] 탐욕스럽고 질투심이 많고”(18), “곳간 지기처럼 소심하고 신뢰할 수 없으며 깐깐하다”(20)며 그를 의심하기 시작한다. 하지만 카발레로프의 태도가 흠모에서 저주로 극단적으로 변하는 시기는 자신의 경쟁자 볼로다 마카로프의 등장 직후라 볼 수 있다.

카발레로프의 신격화는 저주와 대상을 파괴하려는 욕망으로 빠르게 대체된다. 이러한 유아적 극단성의 시작이 질투라는 왜곡된 감정이다. 감정적인 카발레로프는 바비체프를 죽이려고 결심한다.

한편, 후계자 자리를 놓고 카발레로프와 경쟁하는 볼로다 마카로프는 인간·기계의 이상을 구현하는 인물이다. 그는 『세 똥보』의 투티와, 투티의 ‘철의 심장’을 연상시킨다.

나는 그런 송아지들을 좋아하지 않아요. 나는 기계-인간이에요. 당신은 나를 알아보지 못할 거예요. 나는 기계가 되었어요. 아직 완전히 되지 않았다면, 그렇게 되고 싶어요. 여기 있는 기계들은 짐승들이에요! 순종이지요! 놀라운, 무관심한, 자랑스러운 기계들이에요. (57)

볼로다의 철의 심장과 다르게 감성적인 카발레로프의 ‘심장’은 새로운 시대에 너무나 ‘부서지기 쉬운 물질’로 밝혀진다. 신세계에서 철의 심장과 달리 이처럼 살아있는 심장, 세계를 향한 상상력 넘치는 인식은 유아적 극단성에서 비롯된 남성성의 부재, 즉 성적 약함의 신호로 읽힌다. 따라서 후계자 역할을 주장하는 두 인물의 갈등은 단순히 신세계와 구세계 인간 사이의 논쟁일 뿐만 아니라, 자신의 성숙함(남성성, 가부장성, 남성적 지혜)을 증명하려는 두 남자 사이의 결투라 볼 수 있다. 왕위를 두고 다투는 두 경쟁자(진정한 후계자와 참칭자) 사이의 논쟁을 해결하는 것은 여성이다. 발라는 이반 바비체프의 딸이자 볼로다의 약혼녀로서 두 주인공의 진실성과 힘(남성성)을 시험한다.

줄로토노소프는 “고대 의식에서 남성의 지혜는 특별한 여성에 의해 시험 되었는데, 이를 통해 우리는 왜 야가 앞에 도착한 동화 속 이반이 바보로 불리는지 이해할 수 있

12) 안드레이 바비체프는 ‘부르주아’였지만 ‘혁명의 불’을 통과하여 새로운 인간이 된 것을 염두에 둘 수 있다. 카발레로프는 입문의식, 통과의례의 불을 통과해 성인이 되려고 한다.

다”고 기술하며, 곧 “다시 말해, 바보 이반은 힘을 박탈당한 남성 등장인물의 이름”이라고 주장한다.¹³⁾ 이는 카발레로프가 “나는 그 앞에서 바보다. 그는 나를 바보라고 생각한다.”(23)라는 언급과 비교해볼 수 있다. 여기서 “바보”라는 단어는 성적 미성숙을 포함한 유아적 속성을 총칭한다. 졸콥스키가 카발레로프를 성인 세계에서 ‘길 잃은 아이’라고 분석한 부분은 흥미롭다.¹⁴⁾

카발레로프는 발라를 우승자에게 주어지는 트로피, 즉 상으로 여긴다.

당신이 아니라 내가 발라를 얻을 겁니다. 우리는 영광을 사랑하는 유럽에서 명성을 떨칠 것입니다. 나는 모든 것에 대한 보상으로 발라를 얻을 것입니다. 내가 받은 굴욕과 내가 누리지 못한 젊음에 대한, 내 개같은 인생에 대한 보상으로 말입니다. (51)

발라에게 구혼하는 것, 그녀와 결혼하고픈 욕망은 카발레로프에게 자신과 주위 사 람들에게 자신의 힘과 성숙함 등을 증명하려는 시도이다. 따라서 발라를 선택하는 것은 주인공의 남성성을 나타내는 증거가 되며, 그 능력을 시험하는 기회가 된다.

소설에서 발라의 형상은 명확하지 않다. 발라의 역할은 특정 인물에 대한 행동보다는 각 캐릭터의 인식으로 결정된다. 작가는 어떠한 해설도 하지 않은 채 두 가지 유형·의식을 보여준다. 주인공들의 인식에 반영된 전통적 사고 때문에, 발라의 행위는 두 가지 다른 해석(순종적 발라와 자신의 감정을 숨기는 발라)을 낳는다. 이 두 해석은 프로프가 기술한 민담 속 공주의 양면적 역할(특성), 공주의 두 가지 유형과 비교해볼 수 있다.

공주의 두 가지 유형은 공주의 개인적 특성보다는 주로 이야기의 전개에 따라 결정된다. 한 유형은 영웅에 의해 용으로부터 구출된 공주로, 영웅은 그녀의 구원자이다. 이는 운순한 신부의 유형이다. 다른 유형은 강제로 취해진 공주이다. 그녀는 납치되거나 그녀의 문제와 수수께끼를 해결한 교활한 자에 의해 그녀의 의지와는 반대로 취해진다.¹⁵⁾

13) М. Золотоносов, *Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX-XX веков* (М., Художественная литература, 1999), с. 17.

14) “카발레로프는 자신을 아기처럼 느끼고 행동한다. 그는 침대와 이불에 집착합니다(어린 시절과 성인이 된 후에도, 과부의 집에서도 안드레이의 집에서도). (...) 하지만 그는 자신의 보호자들에게 어린아이처럼 비치면서 독립성을 주장하고, 발라와 결혼하겠다고 마음속으로(스스로) 위협한다. 이는 (자신과 주변 사람들에게) 자신의 가치를 증명하기 위해서이다.” А. Жолковский, указ. соч., с. 143.

15) В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки* (СПб.: Изд. Ленинградского университета, 1986), с. 298.

인용문에 나타나듯이, 공주의 성격은 남자 주인공이 결정한다. 상대가 그녀의 구세주, 그녀의 진정한 영웅이라면, 여주인공은 온순한 신부가 된다. 반면, 상대가 교활한 주인공, 거짓된 주인공이라면 그녀는 호전적인 여자 장수(богатырка), 악마와 같은 역할을 맡는다. 이어 프로프는 다음과 같이 기술한다.

[그녀의] 소유(정복)에 거의 도달한 주인공의 주요 임무는 그녀를 길들이는 것이다.¹⁶⁾

이렇듯, 진정한 영웅에 의해 완전히 길들은 여자 장수는 순종적인 신부로 변한다.

『질투』에서 고집 센 신부를 제압하는 과정은 서사 밖의 단계에 있다. 발랴가 마카로프의 온순한 신부가 되리라는 상황은 플롯 시작부터 정해져 있다. 따라서 진정한 영웅은 볼로다 마카로프다. 하지만 작품에서 신부를 선택하는 고전적 상황이 재해석된다.

영웅은 신부와 싸우거나 그녀를 제압할 필요가 없다. 하지만 그녀와 결혼하려면 다른 경쟁자보다 강하다는 것을 증명해야 한다. 볼로다가 다른 잠재적인 신랑보다 우월하다는 암시는 그가 안드레이 바비체프에게 보낸 편지에 나타나 있다.

당신은 선한 사람이죠. 소리 지르고 주먹으로 쿵쿵 치고 허세를 부리지만, 막상 일이 닥치면 동정심에 가득차 버리죠. 내가 아니었더라면 발랴는 여전히 이반 페트로비치에게 괴롭힘을 당하고 있었을 겁니다. (56)

약하고 수동적인 여성을 소유하는 것은 남성이 자신의 힘과 사회적 중요성을 인식하는 데 기여한다. 발랴를 제압한 볼로다 마카로프와 안드레이 바비체프는 새로운 사회의 새로운 인간이며 지도층에 속한다. 반면 카발레로프는 부랑자이며 중성적(유아적, 여성적)이고 수동적이다.

발랴는 새로운 시대를 쟁취한 승리자의 아내가 된다. 발랴는 아버지의 집을 떠나 안드레이 바비체프와 약혼자 마카로프의 숙소로 거처를 옮겼다. 이러한 발랴의 행동에서 사회적이거나 이념적인 동기를 찾기는 어렵다. 발랴는 아버지의 집에서 약혼자의 집으로 수동적으로 ‘옮겨졌다(가족의 붕괴).’ 마치 고대 러시아에서 신부가 부모의 집에서 신랑과 그의 부모의 집으로 옮겨지는 것처럼 말이다.¹⁷⁾

16) Там же.

새로운 러시아에서 발랴와 볼로다는 두 명의 새로운 인간이며, 그들의 사랑은 새로운 관계 유형을 대표한다. 아래는 볼로다 마카로프가 안드레이 바비체프에게 보낸 편지를 발췌한 것문이다.

발랴 말씀인데요, 물론 우리는 결혼할 겁니다. 4년 후예요. 당신은 우리가 기다릴 수 없을 거라고 웃겠죠. 저는 선언합니다. 4년 후에 합니다. 네. 나는 신세계의 에디슨이 될 겁니다. 우리는 “체트베르트크”가 문을 여는 날 처음으로 그녀와 키스할 겁니다. 믿지 않겠지요? 우리는 동맹을 맺었습니다. “체트베르타크”가 개장하는 날 우리는 관람석에서 음악에 맞춰서 성대하게 키스할 겁니다. (57-58)

편지에 나타나듯이, 볼로다는 결혼을 4년 미룬다. 볼로다와 발랴는 개인적인 삶을 사회 활동의 중요한 순간에 맞추며 삶의 질서를 잡아간다. 둘은 새로운 시대 새로운 사회 의식에 따른다.¹⁸⁾

혁명 이후 신세계에서 사적(성적)인 삶을 제한하고, 남녀의 정상적인(전통적인) 관계를 변형시키는 역설적인 상황이 발생한다.¹⁹⁾ 소설에서도 남자의 성숙한 성적 에너지는 개인적인 삶이 아니라 새로운 사회의 건설을 향해 있다(성적 억압). 반면, 낭만적인 주인공은 자신의 성적인 힘을 사회 활동으로 환원할 수 없으므로(또는 환원을 원하지 않으므로) 사회에서 그 어떤 것도 성취할 수 없을뿐더러 새로운 시대의 여성과 함께할 수 없다. 이제 여성에 대한 낭만적 인식은 불필요한 것이 되었다.

2.

『질투』에서 올레샤는 발랴의 두 가지 모습을 제시했다. 카발레로프의 눈에 발랴는 (낭만적으로) 이상화되어 있고,²⁰⁾ 볼로다 마카로프의 시각에 발랴는 새로운 시대의 에

17) 발랴가 집을 떠나고, 볼로다가 집을 떠난다. 그리고 안드레이 바비체프가 떠난자들을 거두고 있다. 이처럼 집(가정)이 파괴되고 새로운 ‘공공 가족’의 시대, 남녀 사이의 관계도 새로운 국면을 맞이한다.

18) 이는 당시 러시아에서 인기 있었던 프로이트주의와도 관계있다. 인기의 이유는 프로이트주의가 인간 의식을 변화시켜 인간을 변화(개조)시킨다는 학문에 근거한 주의로 인식되었기 때문이다.

19) 이와 관련하여 에트킨트의 기술은 흥미롭다. “1920년대에는 성생활을 제한하고 이를 ‘의식적인’ 수준으로 끌어올리기 위한 다양한 권장 사항을 담고 있는 준과학적 출판물이 등장했다. 그 정점에는 아론 잘킨드의 여러 번 재인쇄된 ‘계명’이 있었는데, 그에 따르면 혁명적 목적에 따라 계급은 그 구성원의 성생활에 개입할 권리가 있다.” A. Эткин, *Эрос невозможного. История психоанализа в России* (СПб.,: Издательство Ивана Лимбаха, 1993), с. 221.

디슨의 진정한 동반자다.

이상적인 여성상, 아내의 역할에 관한 관념은 혁명 이후 변화를 겪었다. 이상적인 소련의 아내는 ‘양성적’이 되어, 여성성을 상당 부분 차단한다. 소설에서 여성(발라)을 정복한 남성(볼로다)은 그녀를 사회적 임무 완수를 위한 ‘도구-인간’으로 변화시키려 한다. 기계적 심장을 지닌 볼로다 마카로프가 발라에게 새로운 사회적 여성의 역할을 주입 하는데, 이에 관한 발라의 의견은 작품 어디에도 제시되지 않는다. 따라서 결혼까지의 4년의 기다림과 공공식당 ‘체트베르타크’ 개장 당일의 공개적 키스에 볼로다처럼 그녀가 사상적 의미를 부여한다고 볼 수는 없다. 오히려 발라는 약혼자의 의견에 수동적으로 동의하며, 전통적 여성의 원형의 행동 모델인 순종적 아내의 상을 구현한다.

발라의 성격은 이중적이다. 카발레로프에게는 그의 남성성을 ‘검증’하는 여성이고, 마카로프에게는 수동적인 여성, ‘인형’이다. ‘거짓 영웅-남성’ 카발레로프는 ‘똥똥한’ 안드레이 바비체프와 ‘철의 심장’을 가진 그의 후계자 볼로다 마카로프로부터 발라를 해방시킬 힘이 없다. 카발레로프는 자신의 이상형 ‘공주(동화 속 Царевна)’를 제압하지 못하며 다시 한번 자신의 약함을 확인한다.

카발레로프에게 발라는 도저히 도달할 수 없는 존재이며, 따라서 그녀에 관한 생각은 점차 상징적인 여성의 형상으로 변한다. 접근 불가능한 대상의 이상화인 것이다. 이러한 여성 인식은 블라디미르 솔로비요프의 『사랑의 의미』(1892-94)로 거슬러 올라간다.²¹⁾ 소설에서는 바비체프의 집에서 쫓겨나는 장면에서 카발레로프가 카밀 플라마리온의 『대기』를 읽은 적이 있다며 발라를 이상화한다.²²⁾ 발라는 아버지인 이반 바비체프에게도 ‘상징적’으로 남는다.²³⁾

20) “그녀[발라]는 그림자보다도 가벼웠고, (...) 떨어지는 눈의 그림자조차도 그녀가 부러울 정도로 [발라는 가벼웠다.]”(50), “당신은 꽃과 잎이 가득한 나뭇가지처럼 내 곁을 스쳐 지나갔습니다.”(35)

21) 그의 가르침에서 사랑의 생리적 측면은 영적 측면에 종속되어야 하며, 이는 그의 사상이 더 발전함에 따라 생리적 요소가 완전히 배제되는 것으로 대체된다. 솔로비요프의 사상에서 여성의 이미지는 너무나 포괄적이어서 그녀와의 결합에서 남성을 위한 자리가 남지 않게 된다.

22) “그[플라마리온]는 구형 번개와 그 놀라운 효과를 묘사합니다. 완전하고 매끄러운 구가 소리 없이 방 안으로 굴러 들어와 눈부신 빛으로 가득 채웁니다... 오, 저는 저속한 비유를 사용할 의도가 전혀 없습니다. 하지만 구름은 의심스러웠습니다. 그림자는 꿈속에서처럼 다가왔습니다. 비가 내리고 있었습니다. 침실 창문이 열려 있었습니다. 폭풍우 때 창문을 열어두면 안 됩니다! 외풍이 들어옵니다! 눈물처럼 쓴 빗방울과 함께, 플라밍고 꽃병이 불꽃처럼 달아나게 하고 커튼을 불태워 천장으로 달아나게 하는 바람의 돌풍과 함께, 발라가 침실에서 나타납니다. 하지만 이 광경에 충격을 받은 건 나뿐입니다. 실제로는 모든 것이 단순합니다. 친구가 도착했고, 친구들은 서둘러 그를 만나러 갔을 뿐입니다.”(59)

23) “...여성은 우리 문화의 가장 좋고, 가장 아름답고, 가장 순수한 빛이었습니다. 나는 여성이라는 존재

줄콥스키는 이반 바비체프가 “[카발레로프의] 스승일 뿐만 아니라, 카발레로프의 나이 든 분신”이라고 기술한다.²⁴⁾ 이반 또한 구시대적이고 낭만적이며 질투하는 공상가이자 시인, 발명가이다. 이반은 발랴를 빼앗긴 이후 여성적이며 동시에 사악한 기계 오피리아에 모든 희망을 건다. 오피리아는 딸 발랴를 대신하는 한편, 새로운 시대 인간-기계에 대한 패러디이기도 하다. 새로운 시대의 사람들은 여성스럽고 사랑스러운 발랴를 ‘기계’로 만들었고, 이반은 볼로다가 숭배하는 기계를 타락시키려 기계 오피리아를 고안했다. 기계는 냉정하고 고결해야 한다. 즉 감정에 좌우되면 안된다. 하지만 이반의 발명품은 모든 악의 저장소였다.²⁵⁾

이반은 상상 속에서 모든 것을 지배하는 강력한 기계를 구현했고, 오피리아라는 여성의 이름을 붙였다. 이반의 의식 속에서 여주인, 모계 사회 지배자의 고대 원형이 표면화된다. 이 형상은 너무나 포괄적이어서 가부장적 발전 단계에서 남성들은 이를 두려워하고 증오하거나(여성의 모계 사회적 권력에 대한 기억을 불러일으키고 남성의 자아를 위협하기 때문에), 아니면 신격화하여 접근할 수 없는 높이에 위치시킨다. 이반은 세상의

를 찾았습니다. 나는 모든 여성적 특질이 결합된 그런 존재를 찾았습니다. 나는 여성적 특질의 시작점을 찾았습니다. 여성성은 옛 시대의 영광이었습니다. 나는 이 여성성으로 빛나고 싶었습니다. 우리는 죽어가고 있습니다, 카발레로프. 나는 여성을 햇불처럼 머리 위로 들고 가고 싶었습니다. 나는 여성이 우리 시대와 함께 사라질 것이라고 생각했습니다. 수천 년의 세월이 쓰레기 구덩이로 서 있습니다. 구덩이에는 기계들, 주철 조각들, 양철, 나사, 스프링들이 널브러져 있습니다... 어둡고 음산한 구덩이입니다. 그리고 구덩이에서는 썩은 나무, 인광을 내는 버섯들 - 곰팡이가 빛납니다. 이것이 우리의 감정입니다! 이것이 우리의 감정에서, 우리 영혼의 꽃피움에서 남은 전부입니다. 새로운 인간이 구덩이로 와서, 뒤지고, 기어들이가 필요한 것을 고릅니다 - 어떤 기계 부품이 쓸모 있을지, 작은 나사 하나라도 - 하지만 썩은 나무는 밝아 끔니다. 나는 이 구덩이에서 전례 없는 감정으로 꽃피울 여성을 찾고 싶었습니다. 고사리의 경이로운 개화처럼. 우리의 쇠를 흠치러 온 새로운 인간이 겁을 먹고, 손을 떼고, 눈을 감게 하려고 했습니다. 그가 썩은 나무라고 생각했던 것의 빛에 눈이 멀어서 말입니다. ...나는 그런 존재를 찾았습니다. 내 곁에서. 발랴입니다. 나는 발랴가 죽어가는 세기 위에서 빛나며, 위대한 묘지로 가는 길을 밝혀줄 거라고 생각했습니다. 하지만 나는 틀렸습니다. 그녀는 날아갔습니다. 그녀는 옛 시대의 머리맡을 떠났습니다.”(82)

24) “이반은 단순히 선생일 뿐만 아니라 카발레로프의 나이 든 분신이기도 하다. 그는 자신의 질투심, 예술성(그는 시인이자, 공상가, 최면술사이다), 그리고 임의적 제스처의 미학을 새로운 인간에게는 필요 없는 감정의 카니발로 조직한다. 일종의 발푸르기스의 밤(...)과 같은 것입니다. 이를 위해 그는 ‘악마적인 여인과 그녀의 비극적인 연인’을 찾고 있다.” A. Жолковский, указ. соч., с. 158.

25) “내 기계는 죽어가는 세기가 태어나는 세기에게 보여줄 눈부신 욕설입니다. 그들은 이것을 보면 군침을 흘릴 거예요... 기계 - 생각해 보세요 - 그들의 이상인 기계가... 그리고 갑자기... 갑자기 최고의 기계가 거짓말쟁이, 저속한 것, 감상적인 악당으로 판명되는 거죠! 가시죠... 내가 당신에게 보여드리겠습니다... 모든 것을 할 수 있는 그 기계가 - 이제는 우리의 로맨스, 옛 시대의 어리석은 로맨스를 노래하고, 옛 시대의 꽃을 모읍니다. 그것은 사랑에 빠지고, 질투하고, 울고, 꿈을 끔니다... 내가 이것을 만들었습니다. 나는 이 다가오는 사람들의 신, 기계를 조롱했습니다. 그리고 나는 그것에 사랑과 절망으로 미쳐버린 소녀의 이름을 붙였습니다 - 오피리아라는 이름을...”(93-94)

모든 악을 오펠리아에게 입히며 신경화의 가능성을 차단한다. 하지만 오펠리아는 창조자 이반의 통제에서 벗어나며 그에게 등을 돌린다(카발레로프와 마찬가지로 그도 여성의 시험을 통과하지 못한다). 발라와 오펠리아 모두 그의 피조물이지만 모두 그에게 복종하기를 거부한 것이다.

“나는 그녀가 두려워요,” 이반이 빠르게 말했다. “그녀는 나를 미워해요... 그녀는 나를 배신했어요... 그녀가 나를 죽일 거예요...” (94)

오펠리아는 과거 여성의 힘에 대한 남성의 두려움만을 표현하는 것이 아니다. 그녀의 형상에는 이전에 무의식 속에 축적되어 있던 이반의 모든 콤플렉스가 집중되어 있다. 주지하듯이, 오펠리아는 이반이 자유롭게 풀어놓고 싶어 하는 모든 가능한 악덕의 저장소이다. 그런데 기계 오펠리아가 일종의 혁명인 전복을 일으키려고 한다.

소설에서 이러한 전복, 재구조화의 시도는 반대의 효과를 낳는다. 이반은 오펠리아에 구현된 자신의 열등감과 두려움으로 파괴되는데, 이는 자신의 창조물인 기계 오펠리아가 창조자에게 반기를 들어 물질화되기 때문이기도 하다. 카발레로프의 꿈에서 오펠리아는 이반을 죽인다.

군중이 물러났다. 이반은 팔을 크게 벌린 채 벽에 매달렸다. 무서운 철제 물체가 천천히 잔디위를 그를 향해 움직였다. 물체의 머리라고 할 수 있는 부분에서 반짝이는 바늘이 조용히 나왔다. 이반은 울부짖었다. 그의 팔은 버티지 못했다. 그가 떨어지자 그의 중절모가 민들레 사이로 굴러갔다. 그는 등을 벽에 기대고 앉아 손으로 얼굴을 가렸다. 기계는 움직이며 지나가는 민들레를 뺏았다. (...) 하지만 이미 늦었다. 이반의 토끼 같은 비명에 그는 쓰러졌다. 쓰러지면서 그는 바늘에 벽에 못 박힌 이반을 보았다. (118)

기계는 카발레로프에게도 자비롭지 않았다.

카발레로프는 더 이상 아무것도 보지 않고 듣지 않기 위해 손으로 머리를 감쌌다. 하지만 그는 여전히 찢랑거리는 소리를 들었다. 기계가 계단을 올라오고 있었다.

‘싫어요!’ 그는 있는 힘껏 소리쳤다. ‘그녀가 나를 죽일 거예요! 용서해 주세요! 용서해 주세요! 저를 살려주세요! 제가 기계를 모욕한 게 아닙니다! 제 잘못이 아니에요! 발라! 발라! 나를 구해

줘!’ (118)

카발레로프는 스승보다 기계 오피리야를 더 두려워한다(이는 오피리야가 이반과 자신을 죽이는 꿈에 반영). 또한, 여성 자체에 대한 포비아 역시 카발레로프에게서 좀 더 강하게 나타난다. 그에게 여성은 접근하기 어려우며, 공포를 부르는 존재다. 첫 번째 욕망의 대상인 안드레이 바비체프(그를 여성으로 분류하는 것은 조건적임)는 카발레로프에게 그를 모방하고 그와 같은 사람이 되고 싶은 욕구와 동시에 강렬한 증오심을 불러일으켰다. 카발레로프는 질투심을 극복하기 위한 마지막 최후의 수단인 경쟁자의 물리적 파괴에 실패한다. 따라서 극복되지 못한 질투 콤플렉스는 무의식으로 밀려나 억압되고, 기계 오피리야의 모습으로 분출되어 카발레로프 자신을 파괴하려 한다.

카발레로프의 두 번째 욕망의 대상이 되는 것은 발랴다. 하지만 발랴 역시 그의 뜻대로 되지 않는다. 그러자 그는 발랴를 구형 번개와 빗댄 직후 볼로다에게 그녀에 대해 다음과 같이 관해 말한다.

당신이 떠나 있는 동안 바비체프 동지가 발랴와 살았습니다. 당신이 거기서 4년을 기다리는 동안, 안드레이 페트로비치는 발랴와 충분히 즐길 시간이 있을 겁니다... (60)

이 에피소드는 발랴에 관한 부정적 감정의 유일한 분출이다. 카발레로프의 의식 속에서 발랴는 여전히 이상적인 여성으로 남아 있다. 하지만 자신의 사회적 쓸모없음과 남성으로서의 무능함에서 비롯한 부정적 감정은 사라지지 않고 잠재의식으로 밀려나 표면으로 분출되기 위한 다양한 형태를 취한다. 하지만 이 경우에 부정적 감정들은 발랴를 향하지 않는다. 무의식으로 옮겨간 그의 콤플렉스와 공포는 이후 기계 오피리야의 형상으로 구체화된다.

남성으로서의 무능함, 성적 약점, 즉 거세 두려움은 기계 오피리야의 가늘고 번쩍이는 바늘이라는 환영으로 변형되어 나타난다. 카발레로프의 거세 공포증은 민담 속 머리가 잘린 신랑의 운명에서 기원을 찾을 수 있다. 이는 신랑을 시험하는 시험 중 첫날밤의 시험과 관련이 있는데, 민담에서 이 밤의 위험은 무거운 손이 얹히는 것으로 묘사된다. 공주는 신랑을 질식시키려 하는 것이다. 그렇게 신랑의 성적 힘이 시험 되는 것이다.²⁶⁾

26) “미국과 시베리아의 자료들을 보면, 위험이 강한 손에서 오는 것이 아니라 순수하게 성적인 특성을

졸로토노소프는 거세 공포가 나타난 민속적(구비문학적) 배경을 여성을 만족시키지 못하는 남성의 두려움으로 설명한다.

그는 그녀의 요구, 특히 성적인 요구를 두려워한다. 이 두려움은 어느 정도 성의 생물학적 특성에 근거한다. 남성은 매번 여성 앞에서 자신의 성적 능력을 증명해야 하는 반면, 여성은 성적으로 냉담하더라도 성행위에 참여하고, 임신하고, 출산할 수 있기 때문이다.²⁷⁾

민담 속 신랑의 운명에 관한 두려움이 카발레로프를 따라다닌다. 그 이유는 그가 무의식적으로 자신이 발라의 합당한 짝이 아니라고 느끼기 때문이다(목이 베어질 것이라는 환영). 자신의 무능함에 대한 인식은 카발레로프의 사회적 수동성을 낳는다. 축구 경기 중 카발레로프가 공을 맞는 장면이 이를 잘 보여준다. 이 장면을 올레샤는 다음과 같이 묘사한다.

그[카발레로프]는 비웃듯이 웃으며 공에서 발을 빼려 했지만, 공은 지탱할 곳을 잃고 마치 고양이 발라붙는 것처럼 다시 그의 발꿈치에 부딪혔다. (111)

이 묘사에서 공은 카발레로프에게 다가가 그의 적극적인 행동을 기대하는 여성을 연상시킨다. 하지만 자신의 무능함을 자각하고 두려움을 느끼는 카발레로프는 어떠한 행동도 취하지 못한다.

카발레로프는 수동적이었다. 두 개의 큰 하얀 손바닥이 공을 향해 뻗어갔다. 누군가가 공을 집어 바비체프에게 건넸다. 그는 일어서서 배를 불쑥 내밀고, 더 멀리 던지기 위해 공을 든 손을 머리 뒤로 들어 올렸다. 그는 이런 일에 진지할 수 없었지만, 진지해야 한다는 것을 깨닫고 진지한 표정을 더욱 굳건히 했다. 눈썹을 찌푸리고 건강한 붉은 입술을 부풀렸다. 바비체프는 앞으로 크게 몸을 흔들며 공을 던졌고, 그라운드는 다시 활력을 되찾았다. (112)

안드레이 바비체프는 카발레로프 대신 적극적인 행동을 취하며 자신이 새로운 시대 인물임을 상기시킨다. 안드레이는 공과 공이 상징하는 여성 모두를 잡는다. 하지만 카발

가지고 있음을 알 수 있다. 여성의 사타구니에 이빨이 있다는 것이다.” В. Пропп, указ. соч., с. 327.
27) М. Золотонос, указ. соч., с. 15.

레로프는 둘 다 할 수 없다. 거세에 대한 두려움은 성적(개인적) 영역, 사회적 영역 모두에서 패배의 원인이 된다.

3.

카발레로프의 삶에는 그의 성장에 매우 중요한 역할을 하는 세 번째 여성 캐릭터가 있다. 바로 과부 아네치카 프로코포비치다.

프로코포비치 미망인은 늙고, 뚱뚱하며, 몸이 물렁물렁하다. 그녀는 마치 간 소시지처럼 짜낼 수 있을 것 같다. 아침에 나는 복도의 싱크대에서 그녀를 발견했다. 그녀는 옷을 제대로 입지 않은 채 여자다운 미소로 나를 향해 웃었다. 그녀의 방문 앞 의자에는 대야가 놓여 있었고, 그 안에는 빗어서 떨어진 머리카락들이 떠다니고 있었다. (31-32)

1장에서 언급했듯이, 졸콥스키는 아네치카를 안드레이 바비체프의 분신 중 한 명으로 분류한다.²⁸⁾ 따라서 소설은 액자 구성(순환적 구조)이다. 안드레이에 의해 쫓겨난 카발레로프가 그의 분신 프로코포비치에게 받아들여진다. 아네치카 프로코포비치는 그에게 잠자리와 식사를 제공하며, 즉 주인공을 보호함으로써 위대한 자비로운 어머니, 마나 인격의 원형을 구현한다. 카발레로프의 이 원형에 대한 인식은 명확하다. 그는 그녀를 두려워한다.²⁹⁾

카발레로프의 묘사에서 아네치카 프로코포비치는 주인공을 후원·보호하는 ‘위대한 어머니’와 순종하는 신부(수동적인 여성)라는 두 가지 원형을 결합한 인물이다. 처음에 카발레로프는 아네치카에게서 위대하고 강력한 인물의 원형을 체현한 존재만을 볼 뿐이며, 이 존재가 자신의 남성성에 위협이 된다고 느껴 아네치카를 저주한다[“나는 아버지 뿔이 아니야, 이 밥이나 하는 여자야! 난 네 짝이 아니라고, 더러운 것아!”(32)]. 하지만

28) “안드레이의 분신 중 하나는 과부 프로코포비치이다. 그녀 또한 그(카발레로프)에게 잠자리와 식사를 제공한다.” A. Жолковский, указ. соч., с. 157.

29) “프로코포비치 미망인은 내 남성적 굴욕의 상징이다. 그녀의 태도는 이렇게 말하는 듯하다. ‘제발, 저는 준비되어 있어요. 밤에 실수로 문을 잘못 열어도 돼요. 일부러 문을 잠그지 않을 테니 당신을 받아들여졌어요. 우리 함께 살면서 즐겁게 지내요. 하지만 특별한 사랑에 대한 꿈은 버리세요. 모든 게 지나갔어요. 보세요, 당신도 어떻게 변했는지. 통통해지고, 바지가 짧아졌잖아요. 뭐가 더 필요한가요? 그 여자요? 가느다란 팔을 가진 여자? 상상 속의 여자? 달걀형 얼굴을 한 여자? 그만두세요. 당신은 이제 아버지뿔이에요. 어때요, 해보는 거예요? 내 침대는 아주 좋아요. 고인이 된 남편이 복권에 당첨돼서 샀죠. 누빈 이불도 있어요. 당신을 돌봐드릴게요. 가여워해 드릴게요. 어때요?’” (32)

점차 크고 강한 아네치카에 대한 두려움과 함께 카발레로프는 그녀에게서 모성적 특징을 보기 시작하며, 그녀 앞에서 자신을 어린아이처럼 느낀다. 카발레로프는 다음과 같이 생각한다.

내가 만약 어린아이라면, 아네치카의 어린 아들이라면 - 이렇게 특별한 것을 보는 경험에 빠진 내 어린 마음이 얼마나 많은 시적이고 마법 같은 상상을 만들어냈을까! 지금 나는 어른이고, 이제는 단지 전체적인 윤곽과 몇몇 세부 사항만을 포착할 수 있지만, 그때였다면 나는 할 수 있었을 텐데...(91)

아네치카의 형상에는 남성성을 억압하는 위대한 어머니의 특징만 있는 것이 아니다. 그녀에게는 수동적인 여성의 원형적 특징들도 구현되어 있다. 그녀는 카발레로프에게 저항하지 않고, 그를 쫓지도 않는다. 이러한 수동적인 기다림에 그녀의 여성적 힘이 내재되어 있으며, 카발레로프는 이를 두려워하고 이 때문에 그녀를 미워한다. 아네치카는 카발레로프에게 그가 자신의 전 남편을 떠올리게 한다고 말한다.

“그도 나를 그렇게... 교묘하게... 조용히, 말없이, 아무 말도 하지 않고 취했어요... 그리고 나서! 아, 당신 나의 작은 기어다니는...”

카발레로프는 그녀를 때렸다. (...) 그는 그녀의 등과 타이어처럼 지방으로 둘러싸인 허리를 여러 번 때렸다.

“그도 나를 때렸어요.” 그녀가 눈물을 흘리며 미소 지었다. (115)

이 인용문은 지배-종속 관계, 그리고 도모스토로이에 나타나는 가부장적 삶의 방식, 혁명 이전 구세계 문화의 전형적 특징을 반영한다. 카발레로프는 아네치카를 때리며 남성성을 과시하고, 이상적인 아내 아네치카는 남성의 구타를 견뎌낸다. 이렇게 아네치카는 ‘지배-종속’ 관계에 순응하는 가부장적 구시대의 상징이 된다.³⁰⁾

아네치카는 카발레로프에게 그를 받아들이고 동정하며, 따뜻한 누비이불로 그를 감싸 주겠다고 말한다. 카발레로프의 저항은 아네치카가 그를 소시민적 안락함의 세계(침대

30) 이와 같은 남녀관계, 잔혹한 남녀 종속 관계의 전통은 농노제 기반 아래 계속 유지되었고, 20세기 초반까지 러시아 신문에서 보도·논의가 이루어졌다. 이 발표문이 논문으로 발전한다면 이러한 예에 대한 정리 작업이 이루어질 것이다.

와 배개로 표현), 즉 주인공이 벗어나려고 노력하는 옛 세계로 완전히 끌어들일 것이라는 두려움과 연관되어 있다.

소설에서 이반 바비체프는 배개와 분리할 수 없으며, ‘시대의 노쇠함’을 상징하는 두 주인공은 과부 프로코포비치의 거대한 침대에서 안식처를 찾는다. 프로코포비치의 이미지는 옛 세계와 옛 체제를 상징하며, 카발레로프는 아네치카를 통해 투쟁의 포기, 새로운 삶과 새로운 세계의 포기라는 주제와 연결된다. 새로운 세계가 카발레로프에게는 감탄과 질투를 불러일으키는 모든 주요 인물들이 속한 곳이다.

앞서 우리는 카발레로프의 이상이 긍정적이고 순종적인 약한 여성이라고 기술했다.³¹⁾ 즉, 이런 여성은 그녀의 약함을 배경으로 그에게 자신의 힘과 성숙함을 느낄 수 있게 해줄 것이다. 카발레로프는 이 꿈을 발라에게 투영하지만, 그의 욕망은 실현되지 않았다. 카발레로프의 ‘순종적인’ 여성에 대한 꿈을 실현해주는 것은 과부 프로코포비치이다. 하지만 과부 프로코포비치를 수동적 본질을 대표하는 순종적인 여성의 원형으로 분류하는 것은 논란의 여지가 있다. 그녀의 행동에는 이 유형의 표면적인 요소들, 몇몇 특징들만 존재하기 때문이다. 그러한 행동은 과부 프로코포비치의 가면, 역할일 뿐이며, 이를 통해 카발레로프를 오해하게 만든다고 추론할 수 있다. 본질적으로 과부 프로코포비치는 위대한 어머니 원형의 특징들과 함께, 남성적 심리 특성을 가진 활동적인 여성의 원형(아니무스)을 구현하고 있다.³²⁾

과부 프로코포비치는 남성적 심리를 가진 활동적인 여성 유형에 속한다면, ‘순종·복종하는 여성’은 그녀의 가면이며, 가정(화로·아궁이)의 수호자 형상은 사회적(성·젠더) 역할의 구현이라 할 수 있다. 특히 과부 프로코포비치가 부엌 영역에 속한다는 것은 양

31) 카발레로프는 자신을 여성들의 구세주-보가티리, 기사로 인식하고 있다. “나는 정신을 잃고 누워 있었다. 그리고 나서, 정신을 차리고 나서 나는 말했다: ‘나는 그들을 부르는데, 그들은 오지 않아. 나는 이 쓰레기들(сволочь)을 부르는데, 그들은 오지 않아.’ (내 말은 모든 여자를 한꺼번에 가리키고 있었다.)” (24)

32) 멘스코바는 안드레이 바비체프와 과부 프로코포비치의 중성적 성격에 관해 다음과 같이 기술한다. “그로테스크한 신체의 양면성은 그 양성성에 의해 강조됩니다. 바비체프의 성(姓)과 그의 뚱뚱함은 그에게 우세한 여성적 특성을 드러낸다(카발레로프는 ‘그가 걸을 때마다 가슴이 흔들린다’고 지적한다). (...) 프로코포비치라는 성(姓)은 성직자 신분에 대한 어원적 암시와 함께 ‘미망인’이라는 지속적인 수식어로 고인이 된 남편을 상기시킨다. 정육점 주인과의 유사성(‘힘줄로 둘러싸인’, ‘손에 칼이 번쩍인다’)과 실제로 남성적인 요리사 직업(이발사 조합을 위해 식사를 준비함)은 남성적 특성을 나타낸다. 안드레이와 아네치카의 그로테스크한 이미지는 물질적-육체적 영역을 나타내며, 부활과 ‘재탄생’의 기회를 제공하도록 설계되었다.” E. Меньшикова, *Гротескное сознание: явление советской культуры* (СПб.: Алетейя, 2009), с. 144.

면적 해석이 가능하다.

부업과 관련해서 올레샤는 1923년 사회 구호 “사적인 주방을 타도하라!”를 이용한다. 게니스에 따르면 이 표어는 혁명 목표인 보편적 형제애와 육체적으로 고단한 여성적 삶의 거부를 표현한다. 게니스는 소련 사회가 “부업을 삶의 이면, 삶의 물질적-육체적 하부이며, 구세계의 잔재이고 소시민적 위협, 종교, 미신”³³⁾을 내포하는 장소로 인식했다고 주장한다.

당시 대두했던 국민 급식 식당(Нарпитовские столы)과 그곳에서의 식사는 집의 중심이자 신성한 장소였던 식탁의 기능을 파괴하도록 설계되었다. 이러한 측면에서 소설에 강조되는 프로코포비치와 부업의 관계는 그녀가 오래된 가부장적 질서(생활방식)의 구체화라는 것을 보여준다. 한편, 프로코포비치는 가족을 위해서가 아닌 이발사 조합을 주려고 식사를 준비한다는 점도 간과할 수 없다. 이는 다름 아닌 사회주의적 공동 식사 이론에 동참하는 것이기 때문이다. 다음은 게니스가 소개하는 사회주의 공공 급식 이론이다.

부업을 안전하게 만들기 위해서는 부업을 작업장으로 바꾸고, 동시에 해방된 여성을 동지들의 형제애 속으로 받아들여야 한다. 왜냐하면 그 당시에 쓰인 바와 같이, 부업은 여성의 몸과 마음을 망가뜨리기 때문이다. 여성은 부업에서 녹슬어 갈 뿐이다.³⁴⁾

그렇다면 아네치카는 여성을 가정의 화로·아궁이에서 해방하는 ‘위대한 어머니’인 것이다. 이러한 측면에서 그녀의 역할은 공공식당 “체트베르타크(25코페이카)”를 만든 안드레이 바비체프의 임무와 연관된다.

소설에서 여성의 종속성을 나타내는 모든 요소는 너무나 그로테스크하고 과장되어 있어서, 카발레로프는 여성의 거짓된 약함과 자신의 남성적 강함이라는 환상에 속는다. 과부 프로코포비치는 본질적으로 남성이 강하다고 느낄 수 있는 이상적인 처녀나 순종적인 아내가 아니라, 오히려 남성의 적대자이자 남성에게 적대감과 두려움을 불러일으키는 활동적인 여성으로 밝혀진다. 슬라브 신화에서 이러한 유형의 화신은 바바 야가다. 숲과 사자(死者) 왕국의 여주인인 바바 야가는 숲의 동물 위에 군림하는데, 프로코포비

33) А. Генис, “Княгина Гришка. Особенности национального застолья,” <http://librams.ru/reading-54605.html> (검색일: 2024. 11. 23).

34) Там же.

치의 묘사에서 바바 야가의 특징을 엿볼 수 있다.

그녀[프로코포비치]는 고양이들에게 먹이를 준다. 조용하고 마른 고양이들이 전기에 감전된 듯한 움직임으로 그녀의 손을 따라 날아오른다. 그녀는 그들에게 어떤 알 수 없는 내장을 뿌려준다. 그래서 바닥은 마치 진주빛 침과 같은 것들로 장식되어 있다. 한번은 내가 누군가의 심장을 밟고 미끄러졌는데, 그것은 밤처럼 작고 단단했다. 그녀는 고양이들과 동물의 힘줄에 휘감긴 채 걸어 다닌다. 그녀의 손에는 칼이 번쩍인다. 그녀는 공주가 거미줄을 찢듯이 팔꿈치로 내장을 찢어낸다. (31)

아네치카 역시 동물을 지배한다. 비록 숲속 동물은 아니지만, 가축도 아니다. 야생에서 들어온 고양이이다. 또한, 그녀의 손에 든 칼과 튀어나온 힘줄, 그녀가 찢어내는 동물 내장 등의 묘사는 숲의 여신 바바 야가를 연상시킨다. 아네치카의 요란한 코고는 소리 (116) 또한 바바 야가와 닮았다. 또한, 바바 야가는 대부분의 이야기에서 늙고 못생긴 여성이며, 그녀의 여성 기관은 주로 비대하게 묘사된다.³⁵⁾ 과부 프로코포비치 역시 늙고 뚱뚱하다. 그녀는 ‘여성스러운’ 미소를 지으며 카발레로프를 바라본다. 아네치카의 그로테스크한 여성성은 카발레로프를 겁주며 추적한다.

카발레로프의 과부 프로코포비치에 대한 감정은 매우 모순적이다. 그는 그녀를 두려워하고, 그녀는 그에게 혐오감을 불러일으키지만, 동시에 그를 끌어당긴다. 이는 활동적인 유형의 여성을 향한 ‘관계 경향’과 일치하는데, 이들의 성적 매력은 남성들을 끌어당기고 동시에 밀어낸다. 무의식적으로 카발레로프는 순종하는 여성이 아닌 바로 이런 여성을 추구한다. 이와 관련하여 A. 졸콥스키, 김성일 등은 카발레로프의 유아 회귀적 성격에 주목했다.

그[카발레로프]는 ‘아버지’, 즉 완성된 인간으로 성장하기를 원하는 것이 아니라, 어린 시절로 돌아가기를 꿈꾸는 사람이다.³⁶⁾

35) См.: В. Пропп, указ. соч., с.75. “[야가는] 성별의 특징들이 과장되어 있다. ‘가슴이 울타리를 넘어’ 늘어져 있기도 하다. (...) 야가는 모성의 모든 징후를 가지고 있다. (...) 그녀[야가]는 항상 노파이며, 그것도 남편이 없는 노파이다.”

36) А. Жолковский, указ. соч., с. 143.

유아적 속성과 사회적 수동성으로 말미암아 카발레로프는 무의식적으로 (그의 성(姓)이나 술집에서의 그의 행동과 다르게) 모성애적 특성이 강한 인물(안드레이 바비체프와 과부 프로코포비치), 남성적 아니무스가 강하게 발현되는 인물, 활동적인 여성에 끌린다. 그를 모욕하는 술집의 여자, 매춘부(침대에 함께 들어가기를 주저하는 그에게 단지 돈을 요구했던), 마지막으로 그가 온 힘을 다해 피하려고 하지만, 결국 잠자리를 하게 되는 과부 프로코포비치 등은 모두 그러한 유형에 속한다.

과부 프로코포비치는 안드레이 바비체프의 분신일 뿐 아니라 발라의 분신이기도 하다. 아네치카 역시 주인공을 시험한다. 졸로토노소프에 따르면, 문학 텍스트에서 남성의 잠재력을 시험하는 여성성은 순결한 남성을 유혹하는 방탕한 노파로 변하며, 일부 경우에는 단순히 수정을 갈망하고 요구하는 여성이나 처녀로 나타난다. 졸로토노소프는 많은 문학 작품에서 바바 야가의 신화소가 “젊고 아름다운 여인과 추악한 노파 형상”³⁷⁾ 둘로 나뉜다고 기술한다. 소설에서 카발레로프의 잠재력 시험은 직접적으로 행해진다. 카발레로프가 과부 프로코포비치와 밤을 보내는 것이다.

유아적인 카발레로프는 침대 의식을 거치면서 남성으로 재탄생하는데, 이는 고대 입문 의식과 비교할 수 있다. 카발레로프의 미성숙함과 바바 야가를 닮은 과부 프로코포비치의 형상이 그러한 해석을 뒷받침한다. 바바 야가는 고대에 입문 의식을 수행하는 영적 지도자였다. 고대 의식을 받는 사람처럼 카발레로프도 ‘일시적인 죽음’을 경험한다.³⁸⁾ 병에 걸린 그는 기계 오피리야가 자신을 파멸하는 악몽에 시달린다. 오피리야에게 쫓기는 악몽은 여성의 성적 활동과 과거 모계 사회에 대한 주인공의 무의식적인 두려움을 반영한다.

꿈에서 깨어난 카발레로프는 아네치카의 방에서 자신의 스승 이반 바비체프를 발견한다. 이반은 “카발레로프, 오늘은 네가 아네치카와 잘 차례야”(120)라는 “기쁜 소식”(120)을 전한다. 이로써 의식이 종결되는데, 카발레로프가 입문 의식의 최종 목표인 성숙에 도달했다고 말하기는 어렵다. 회복 후 그는 의식의 의미와는 반대로 진정한 자신의 모습인 어린아이가 되기 때문이다.

응에 따르면, 의식에 의한 입문은 사회적 역할인 ‘가면’을 벗어던지고 진정한 나로 이동하는 과정이다. 멘스코바는 ‘질투하는 남자’가 카발레로프의 카니발 가면이라고 주장

37) М. Золотоносов, указ. соч., с. 27.

38) 일시적인 죽음에 관해서는 다음을 참조. В. Пропп, указ. соч., с. 93-98.

한다. “카발레로프는 새로운 세계를 받아들이고 있다. ‘단순화된’ 새로운 세계는 미성숙하고 어리석은 아이처럼 낯고 닳아빠진 옛 세계를 질투심 많은 실패자(파문당한 신부)로밖에 여기지 않는다. 새로운 세계는 자신이 옛 세계의 장례를 치를 권리가 있다고 확신하고 있기 때문이다.”³⁹⁾

작품 결말에서 ‘질투’를 벗어던진 카발레로프, 그리고 그의 스승 이반 바비체프는 구세계의 소시민적 세계, 닫힌 공간-집의 아늑함에 빠져들며 고요를 얻는다. 이들에게 안식을 주는 아네치카 프로코포비치는 이상적인 러시아 여성, 긍정적인 아내의 격하되고 패러디된 형상이라 할 수 있다. 또한, 카발레로프, 아네치카, 이반 바비체프의 삼각관계는 구세계의 대표자들이 형성하는 ‘성적 공동체’, 체르니셴스키의 삼인 결혼, 러시아 퇴폐주의의 삼중 결합을 그로테스크하게 패러디하며 전통적 가족관계의 붕괴를 폭로한다.

III. 결론

소련 문화에서 전통과 이전 생활방식을 상징하는 동지로서의 집은 정의상 수용할 수 없는 가치·개념이었으며, ‘타도’ 대상이었다. 특히 소련 이데올로기의 영향 아래 1920년대 사회주의 리얼리즘 소설에서는 일련의 상투적인 갈등이 등장했다. 사회적 논의는 가정·집·동지를 잣대로 전개되었는데, ‘집’에 대한 관점은 차이는 참여자들의 이념적 성숙도를 드러냈다. 집에 대한 애착은 개인의 소시민적 성향의 명백한 증거였고, 반대로 ‘혁명의 음악’을 듣고 소시민적 관심사(가정과 가족이 우선인)에서 벗어날 수 있는 능력은 진정한 볼셰비키적 의식과 성향을 말해주었다.

본 연구에서는 1920년대 급변하는 가족관계와 성 역할 변화의 문제를 다룬 유리 올레샤의 소설 『질투』(1927)를 살펴보았다. 그 결과 올레샤가 어떻게 전통적인 가족 구조의 해체와 새로운 사회주의적 가치관의 도입을 그로테스크한 인물군을 통해 표현하고 있는지 분석할 수 있었다.

소설에 나타나는 가부장성의 해체는 주요 남성 인물들의 증성화를 통해 드러났다. 안드레이 바비체프와 카발레로프의 모호한 성 정체성은 전통적인 남성성의 위기를 상징했다. 특히 카발레로프의 유아적 특성과 무능력함은 구시대 남성성의 몰락을 대변했다. 이

39) E. Меньшикова, указ. соч., с. 140.

는 소련 이데올로기가 추구하는 새로운 인간상과 대비되며, 과거의 가치관이 더는 유효하지 않음을 보여준다.

여성 인물군의 역할 변화는 소련 사회의 새로운 여성상을 반영한다. 발라는 전통적인 여성성과 새로운 사회주의적 여성상 사이에서 모호한 위치를 차지하는데, 이는 당시 사회의 과도기적 특성을 나타낸다. 반면 아네치카 프로코포비치는 전통적인 어머니상과 새로운 독립적 여성상을 동시에 구현하며, 복잡한 여성성의 변화 추이를 보여준다.

‘집’의 개념 변화는 소설의 핵심 주제 중 하나다. 전통적인 ‘동지’로서의 집은 와해하고, 대신 공동 주방과 같은 새로운 형태의 공동체적 공간이 등장한다. 이는 개인의 사적 영역이 공적 영역으로 흡수되는 소련 사회의 변화를 상징적으로 보여준다.

올레샤는 이러한 변화를 그로테스크한 형상과 상황을 통해 표현함으로써, 변화의 과정에서 발생하는 부조화와 혼란을 효과적으로 드러냈다. 특히 기계 오펠리야와 같은 초현실적 요소는 새로운 기술 문명에 대한 동경과 두려움을 동시에 나타내며, 당시 사회의 복잡한 심리를 반영한다.

마지막으로 본 연구는 기존의 연구들이 주로 남성 인물들의 대립 구도에 초점을 맞춘 것과 달리, 여성 인물들의 역할에 주목함으로써 소설의 새로운 해석 가능성을 제시했다. 특히 아네치카 프로코포비치의 복잡한 성격은 단순히 구시대의 상징이 아닌, 변화하는 사회에서의 여성의 다면적 역할을 보여준다.

카자흐스탄 영화 《아벨(Абель)》(2024) 연구*

홍상우(경상국립대)

I. 영화 《아벨》 분석

<아벨>은 1993년 소비에트연방이 붕괴된 후의 남 카자흐스탄을 무대로, 한평생 협동농장에서 양치기로 일했던 아벨이 맞닥뜨리게 된 고난을 그린다. 급변하는 정세 속에서 협동농장의 해체가 결정되고, 노동자들은 농장의 소유물이 공평하게 배분되기를 기다린다. 그러나 관료들은 여전히 부정과 협잡을 일삼고, 빠르게 침식하는 자본주의의 위력은 한평생 양치기로 살아온 아벨의 가족들이 감당하기에 역부족이다. 영화는 아벨과 그 가족들의 고난을 건조하고 관찰자적인 카메라로, 매우 사실적이고도 집요하게 따라간다. 특히 인물들 간의 관계를 촘촘히 보여주는, 13분 30초에 달하는 첫 시퀀스의 원 쇼트신을 비롯하여, 잘 설계된 영화의 롱테이크 신들은 엘자트 에스켈디르 감독의 집요한 작가 정신을 보여준다.¹⁾

엘자트 에스켈디르 감독의 장편 데뷔작 <아벨>은 카자흐스탄의 너른 초원을 빌려 좁디좁은 인간사회의 욕망과 부자유를 관찰한다. 소련이 붕괴한 1993년, 남부 카자흐스탄의 협동목장도 해체된다. 목자들은 각자의 몫을 받으려 이합집산하고, 자기 잇속만 챙기는 관료의 행패는 소련 시절보다 극심하다. 정직하게 살아온 늙은 양치기 아벨에게 하루 아침에 정치화된 마을은 잔혹하다. <아벨>의 건조한 화법은 화폐화된 양과 땅에 무심하다. 대신 영화가 따라붙는 대상은 유목민의 낭만이 말소된 들판 위의 인간이다. 때로 카메라는 별판을 방황하는 인물들을 따라가며 좌표계를 상실한 시대의 방향 감각을 닮아

* 본고는 발표문의 초고이다. 최종 완성 원고는 학회 당일에 별도로 배포될 예정임을 밝혀둔다.

1) https://www.biff.kr/kor/html/program/prog_view.asp?idx=76006&c_idx=402(검색일:2024.11.30.)

간다. 특히 빛을 갇기 위해 양을 원하는 난봉꾼 아들과 아벨의 황무지 위 언쟁은 부자간의 팽팽한 긴장감을 끈질긴 트랙 아웃으로 담아낸 영화의 백미다. 하지만 이야기는 이 시대에 진정한 유랑이란 불가능하다는 듯 이내 집으로 발을 돌리며 아벨 가족에게 침투한 현대사회의 억압적인 리듬을 주지시킨다. 오프닝의 빼어난 롱테이크를 비롯해 집 안 밖으로 치밀하게 계산된 숏들은 인물 간의 관계와 욕망의 흐름에 예속된다. 모든 것이 돈인 세상에서 이제는 사람이 울타리에 매인 존재가 되었다.²⁾

1. 화면 분석: 소연방 붕괴와 공동체 사회의 해체

영화 초반부는 소연방 붕괴 후 집단농장이 해체되고, 집단농장의 재산 분배에 대한 갈등 장면으로 시작한다. 집단농장의 주요 재산은 양이다. 예를 들면, 늙은 양을 받은 마을 노인 칼리는 집단농장 대표에게 어린 양으로 바꿔 달라고 한다.

영화 초반부는 롱테이크로 구성되는 다양한 숏이 시각적으로 주목된다. 카메라는 초원에서 공을 차고 노는 아이들, 불을 때고 음식 준비를 하는 아벨의 부인, 그리고 후경에서 세발자전거를 타고 있는 아벨의 손자 등을 차례로 보여주는데, 이 모든 장면이 사전에 치밀하게 구성된 동선에 따라 롱테이크로 처리된다.<사진. 1>, <사진. 2>, <사진. 3>

주인공 아벨이 집단농장 대표에게 서류를 보여주면서 양의 수를 확인하는데, 이때 그가 설명하는 내용은 앞으로 일어날 갈등의 단초가 되는 것이다. 아벨은 부족한 양들 중 세 마리는 대표에게 주었고, 세 마리는 병으로 죽었다면서 수치가 맞지 않는 이유를 설명한다. 이 와중에도 마을 노인 한 명은 계속 양을 바꿔 달라고 요구하고, 집단농장 대표는 화를 낸다. 이처럼 영화 초반부는 시종일관 들고 찍기와 롱테이크로 처리되고 있으며, 이것은 치밀한 동선 확보를 토대로 한 것이다. 즉 카메라는 숏을 나누지 않고 시선을 옮기면서 여러 종류의 숏을 만들어내고 있다.



<사진. 1>



<사진. 2>



<사진. 3>

2) http://m.cine21.com/news/view/?mag_id=106003(검색일:2024.11.30.)

이후 아벨과 집단농장 대표는 양의 분배에 대해서 합의하고, 아벨은 손녀에게 서류를 집으로 가져가라고 한다. 이때 카메라는 계속 인물을 쫓는다. 카메라는 손녀가 집으로 서류를 들고 가는 장면을 비추고, 이후 집 앞에서 음식을 준비하고 있는 아벨의 부인을 비춘다. 대표는 일이 끝났으니 건배하자고 하면서 아벨의 손녀에게 자신들이 술 마신다는 얘기를 하지 말라고 한다.

이후에도 카메라는 여전히 황량한 초원을 배경으로 어린아이들의 천진난만한 모습과 생계를 걱정하는 어른들의 모습을 롱테이크로 바라본다. 아벨의 손녀가 집에서 컵을 가지고 나오고, 집단농장 대표는 회색 양이 어디 있냐고 아벨에게 묻는다. 아벨은 아들이 회색 양을 가지고 있다고 말한다. 이 대화의 내용은 앞으로 발생할 아벨과 아들 간의 갈등의 원인이다. 집단농장 대표는 아무에게도 그 사실을 말하지 말라고 하고, 소문이 나면 사람들이 자신을 시 당국에 고발할 것이라고 말한다. 즉 아벨의 아들이 아버지의 양을 가지고 있는 것은 불법이라는 의미이다. 카메라가 다시 황량한 초원, 양 떼들, 아이들, 그리고 술이 덜 깬 집단농장 관리자 등을 롱테이크로 다양한 곳을 통해서 담아내고 있다. 사실상 인물들이 나누는 대화의 주제는 해체되는 집단농장의 재산 분배, 즉 양에 대한 것이다.

집단농장 대표는 다른 관리자에게 일을 하지 않고 술만 먹었다고 화를 낸다. 소연방이 해체되고 집단농장도 해체되고 있지만, 소연방 시절의 관료적 악습은 그대로 남아 있는 것이다. 그는 아벨에게 도시 사람들이 이곳으로 오게 되면 관리가 엄격해질 것이라고 말하고, 건배를 제의하나, 아벨은 술을 끊었다고 답한다. 아벨의 부인이 뒤에서 역시 그에게 술을 주지 말라고 말한다. 이 대사는 주인공 아벨이 자식들과 손주들의 생계에 대한 책임을 지고 있으며, 앞으로의 변화에 대비할 태세를 갖추고 있다는 의미이기도 하다. 이 와중에 어떤 마을 사람은 대표에게 감사 인사를 하고 간다. 그는 양 배분에 만족한 듯이 보인다. 즉 집단농장의 재산 분배와 관련하여 마을 주민들 각각의 입장이 다르다는 것을 알 수 있다. 집단농장 이름은 ‘바얀카자크(Bayankazakh)’이다.

집단농장 대표는 아벨에게 집단농장은 해체되지만, 여전히 자신들을 주민들을 신경을 쓸 것이며, 서로 돕고 살 것이라고 말한다. 그리고 차가 필요하면 언제든지 사용하라고 말한다. 그리고 술 취한 남자와 다른 남자 한 명을 관리자로 소개한다. 이들의 이미지와 태도는 집단농장 관리와 재산 배분이 공정하게 되지 않을 것이라고 말하고 있다.

아벨을 제외한 사람들은 건배를 하고 돌아가는데, 아벨의 부인이 저녁 먹고 가라고

한다. 아벨의 가족에게는 아직 소연방 시절의 마을 공동체의 관습이 남아 있는 것이다. 카메라는 계속 롱테이크로 먼지를 일으키며 떠나가는 집단농장 대표의 차를 바라본다. 카메라는 끈질기게 황량한 초원의 풍경을 여러 각도에서 롱테이크로 담아내고 있다.

젊은이들 세 명, 즉 아벨의 아들들이 집에 도착한다. 이때 카메라는 차 안에서 밖의 풍경을 비춘다. 밖에서는 아벨이 양 떼를 몰고 있다. 차에서 내린 세 아들들은 아벨의 양치는 일을 돕겠다고 하지만, 아벨은 단호하게 거절하고 자신이 할 테니 집으로 들어가라고 말한다. 즉 아벨은 자신의 재산인 양에 대해 아들들이 관심을 보이는 것에 예민하게 반응하고 있다. 아벨은 양 떼를 우리에게 몰아넣고 문을 잠그는데, 그는 어린 손자에게 양을 노리는 다른 사람들에 있는지 물어본다. 아벨은 손자에게 양들을 이틀 정도만 이곳에 둘 것이라고 말한다. 아벨은 아들들 대신에 어린 손자를 신뢰하고 있다.

아벨을 제외하고 모두 유르타에 모여서 저녁을 먹고 있다을 때, 카메라는 이제 반대로 좁은 공간에서 클로즈업으로 인물들을 번갈아 가면서 보여주고 있다. 장남이 양 배분에 대해서 엄마에게 물어보고, 양을 어디에 숨겼는지에 대해서도 물어본다. 그의 아들이자 아벨의 손자는 숨겨논 양이 없다고 대답한다. 아벨이 손자를 더 신뢰하는 이유는 아들들이 무능하고 재산에만 관심을 두기 때문이다. 장남은 양뿐만 아니라 목장 대지와 축사도 받아야 한다고 말한다. 아들의 관심은 오로지 재산이고, 그들이 집에 온 이유도 재산 분배 때문이다.

아벨의 아들들이 엄마에게 하는 말은 재산분배와 관련하여 부자 간에 갈등이 내재해 있다는 것을 나타낸다. 아벨은 손자가 엄마 없이 지내는 것이 불만이고, 아들은 아벨에게 집단농장이 해체되면 어떻게 할 것인지 묻는다. 아벨은 여전히 양을 칠 것이라고 말하고, 그 연세에 무거운 양을 어떻게 다루냐고 아들은 반문한다. 아벨은 아마도 손자와 함께 양을 칠 것이라고 말하는 듯하며, 아내는 손자에게 공부를 시켜야 하지 않냐고 묻는다. 아벨은 자신의 아들을 가리키면서 공부를 시켜도 대학을 그만두었다고 말하고, 아들은 곧 다시 공부를 할 것이라고 말한다.

아벨은 아들이 시간만 낭비했다고 말하고, 아들은 때가 되면 학업을 계속할 것이라고 말한다. 기본적으로 아벨의 아들은 무능하고 게으르며, 양 배분에만 관심을 보인다. 그는 양 배분이 공정했는지 묻고, 아벨은 공정이란 불가능하며, 각자 스스로 살아가야 한다고 말한다. 이때 카메라는 초반부와 달리 좁은 유르타 내부에서 인물들의 얼굴을 번갈아 가면서 보여주고 있다. 아벨은 아들이 자신을 돕지 않았다고 책망한다. 아들은 그럴

시간이 없었다고 말하지만, 아벨은 바쁜 일이 무엇이었냐고 반문한다. 아벨은 아들에게 학업을 계속해서 법률가가 되어 돌아와서 자신을 도우라고 말한다. 즉 아들은 아버지인 아벨의 기대와는 거리가 먼 생활을 하는 인물이다.

카메라는 계속 좁은 실내에서 인물들을 차례로 돌아가면서 비추고 있다. 아벨의 부인은 손자, 손녀들에게 자꾸 울면 러시아인이 데려간다고 말한다. 당시 이미 카자흐스탄 사람들에게 러시아인에 대한 적대감이 심했던 것이다.

둘째 아들이 화폐가 바뀔 것이라는 소문이 있다고 말한다. 이처럼 아들들은 계속 재산과 돈 이야기만 주로 한다. 그는 모든 것을 바꿔야 한다고 말하지만, 엄마는 자신들이 가진 것이 별로 없어 바꿀 것도 많지 않다고 말한다. 장남은 드디어 소가 필요하다고 말한다. 그는 빛을 갚아야 한다고 말한다. 엄마는 또 무슨 문제가 있냐고 걱정하면서 묻는다. 아들은 소 두 세마리 정도만 있으면 빛을 갚고, 곧 돈을 갚겠다고 말한다. 엄마는 밖에 있는 남편의 눈치를 본다. 이 대화로 미루어보아 아벨의 아들들이 부모에게 손을 내민 적이 과거에도 여러 차례 있었다는 것을 알 수 있다.

장남은 엄마에게 가능한 대로 도와달라고 말하고, 엄마는 아버지에게 말해야 한다고 한다. 아버지에게 함께 말하자는 엄마와는 달리 장남은 자신들이 돌아간 다음에 엄마가 말하라고 한다. 아버지가 화를 낼 것이기 때문이다. 엄마는 왜 돌아가냐고 묻고, 장남은 막내가 초대받아서 가 봐야 한다고 말한다. 내일 올 테니 준비해놓으라고 한다. 즉 자기 자신들과 부모를 보기 위해서 집에 온 것이 아니라, 돈 때문에 집에 온 것이다.


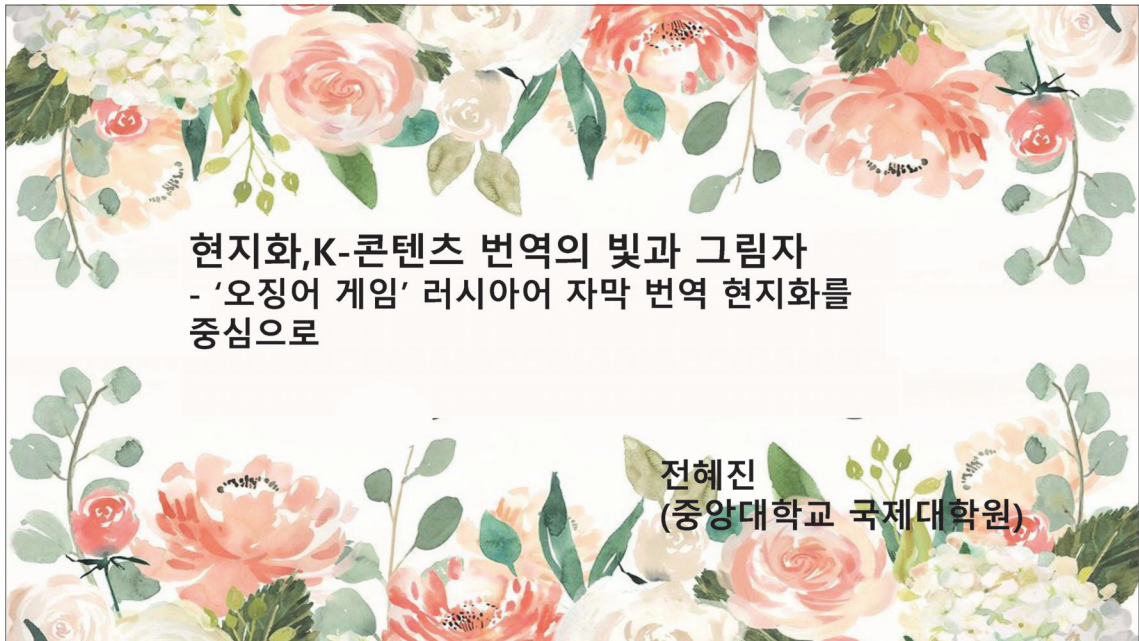
밤에 아벨은 다른 사람의 양 치는 일을 돕고 있다. 마을 사람은 아벨에게 고맙다고 하면서 이제는 마을에 도와줄 사람이 더 이상 없다고 한탄한다. 연방 해체가 공동체의 해체로 연결되는 것이다. 밤에 양을 치는 솜은 양을 도둑맞을 수도 있다는 느낌을 준다. 아벨의 아들들이 와서 인사하면서 양에 대해 관심을 보인다. 이때 어둠 속에서 그들의 얼굴 표정이 보이지 않는데, 이러한 비가시적 묘사는 오히려 아들들의 속마음을 더 분명하게 나타내고 있다.

이제 카메라는 유르타 안에서 누워서 자는 아이들과 아벨 부부를 부감 솜으로 바라본다. 카메라는 각자의 얼굴을 차례로 비추는데, 부인은 아벨에게 양들을 교환하지 않으면 안 되냐고 묻는다. 아벨은 내일이면 양을 숨겨 놓은 사실이 소문이 날 것이라고 말한다. 세상이 바뀌어서 믿을 것은 양밖에 없다는 것이다. 그는 가난했지만 힘들게 일해서 그 정도 재산을 모았다. 손자들과 아들들은 흩어져 살겠지만, 그들이 의지할 재산이 필요하

다는 것이다. 이 숲은 영화 초반부의 평원을 비추는 룡숲과 대조된다. 즉 카메라는 세상의 변화와 가족의 변화를 숲의 대조로써 연결시키고 있다. 대화 중 부인이 아벨을 포옹하는데, 아들들과는 달리 이들에겐 부부간의 정이 있다.

다시 카메라는 황량한 초원에서 말이 달려가고 장면을 전달한다. 카메라는 처음에는 말의 머리 클로즈업한 후, 말을 타고 가는 아벨과 마을 노인을 투쉴 롱테이크로 처리한다. 아벨은 마을 노인에게 아들들이 도와달라고 한다고 말한다. 그는 아들들이 철이 들지 않았으며, 현명해지지도 않았다고 말한다. 마을 노인은 그들이 바로 너의 핏줄이라고 대답한다. 아벨은 아들들과의 갈등으로부터 벗어날 수 없으며, 그러한 갈등조차도 그의 운명이라는 것이다.

이후 영화 초반부에 집단농장 대표와 관리자들의 행동이 진실되지 않았다는 점이 드러난다. 집단농장 관리자가 차를 타고 오고, 그는 아벨에게 인사하고 왜 집회에 나오지 않았냐고 묻는다. 그는 집단농장으로 양들을 넘기기로 결정했냐고 묻고, 친척에게도 권하라고 한다. 아벨은 자기 양들을 넘기지 않겠다고 말하면서 거절한다. 관리자는 아벨이 해를 입을 수도 있다고 경고한다.



CONTENTS

- I. 들어가는 말
- II. 드라마 콘텐츠와 현지화
- III. '오징어 게임' 타이틀&에피소드 번역 분석
- IV. '오징어 게임'의 한국 문화소 번역 분석
- V. '오징어 게임' 주인공 대사 번역 분석
- VI. K-드라마 콘텐츠 번역의 현지화 전략
- VII. 결론

I. 들어가는 말: '오징어 게임'언어의 장벽을 넘다.

한국 콘텐츠를 번역하여 타 언어 문화권과 소통하는 것은 단순히 언어적인 측면에서 의미를 전달하는 것이 아니라, 콘텐츠를 구성하는 모든 요소에 대한 고려가 필요하며 원천텍스트(ST) 문화의 재해석이나 재구성을 통한 문화적 소통이 가능한 최적의 방안 모색의 중요성

한국 방송콘텐츠의 마케팅 성공:
목표 언어권의 언어와 문화적 특성을 고려한 '현지화' 전략의 필요성

k-콘텐츠의 성공 전략은 현지화인가?'라는 명제에서 출발

II. 드라마 콘텐츠와 현지화

드라마콘텐츠의 번역은 원문에 대한 '적합성(adequacy)' 또는 '충실성(loyalty)' 보다 목표텍스트(TT) 수용자의 '용인성 (acceptability)'이 중요한 요인이기 때문에, 수용 문화 중심적 번역이 최선의 전략

호소적 텍스트의 특징인 정보성과 용인성이 중심이 되어 시청자를 설득하고 호소하기 위한 목표를 달성해야 하는 것이 드라마콘텐츠 번역의 우선과제- 원문 중심적 번역보다 소통 중심적 번역 전략

뉴마크(1988)"번역단위'라든가 '번역등가'와 같은 말은 이미 죽은 개념" :메시지 전달 기능과 표현 기능을 동시에 수행해야 하는 드라마콘텐츠 번역의 토대

드라마 콘텐츠 번역은 문화 간 커뮤니케이션, 수용자 지향적인 소통 중심의 번역 장르- 필수적인 번역 전략 '현지화'

II. 문화 간 커뮤니케이션과 현지화

오늘날 현지화를 번역의 과정으로 간주하는 언어 서비스 산업에서 현지화는 중요한 위치를 차지하고 있고, 번역의 새로운 패러다임으로 대두

세계적 수준의 콘텐츠라 할지라도 언어적, 문화적, 사회적 현지화를 거치지 않는다면, 목표 언어권의 언어장벽, 문화 간극, 사고 방식과 정서의 차이, 생활 양식과 사회상의 간격과 장벽을 극복할 수 없으며, 중국에는 현지 소비자들이 수용하지 못하고 외면하는 현상

현지화 전략은 콘텐츠 해외 진출을 위한 성공적인 전략
특히 드라마 콘텐츠의 목적-시청자와의 상호작용 :
현지화가 성공의 열쇠



III. ‘오징어 게임’ 타이틀 번역 전략

드라마 타이틀 ‘Igra v kalmara’번역:
현지화 전략 사용X, 축어역 «오징어 게임»

러시아 유사 놀이: «Gorodki»(도시들), «Czr' gory»(산의 짜르) , «Pekar'»(제빵사).

황동혁 감독 “« 오징어 게임 »은 어린시절 모두가 좋아하는 놀이였다. 오징어 게임 놀이는 우리의 고도 경쟁 사회의 훌륭한 메타포라고 생각한다.”

‘오징어 게임’ 타이틀 번역의 이상적인 전략: 축어역



III. ‘오징어 게임’ 에피소드 번역 전략-1

Номер эпизодов	Корейское название	Английское название	Русское название
에피소드 1	무궁화 꽃이 피던 날	Red Light, Green Light	Tishe edesh' -dal'she budesh'
에피소드 2	지옥	Hell	Ad
에피소드 3	우산을 쓴 남자	The Man with the Umbrella	Chelovek s zontikom
에피소드 4	쫄려도 편 먹기	Stick to the Team	Bud' v kommande
에피소드 5	평등한 세상	A Fair World	Spravedlivyj mip

III. ‘오징어 게임’ 에피소드 번역 전략-2

에피소드 6	간부	Gganbu	Kganbu
에피소드 7	VIPS	VIPS	VIP-gosti
에피소드 8	프런트맨	Front Man	Vedushcij
에피소드 9	운수 좋은 날	One Lucky Day	Odin schastlivyj den'

IV. 한국 문화소 번역- 한국 놀이문화 1

놀이 №0.

ST. 딱지치기

TT. Fishka

«딱지»- 러시아 유사 대응어 Fishka(카드놀이 칩) 사용해서 현지화

놀이 №1.

ST. 무궁화 꽃이 피었습니다

TT. Tishe edesh' – dal'she budesh'

현지화 전략을 사용하여 “조용히 갈수록 더 멀리 간다” 로 번역



IV. 한국 문화소 번역- 한국 놀이문화 2

놀이 №2.

ST. 설탕뽑기(달고나)

TT. Dal'gona

Netflix 1차 번역 대안: 현지화 전략을 사용하여 “saharnyje soty”(설탕 별집)으로 번역

Netflix 2차 번역 대안: “달고나” 로 음역

“낫설게 하기” 효과&한국 놀이 문화의 색채 표현



IV. 한국 문화소 번역- 한국 놀이문화 3

놀이 №3.
ST. 줄다리기
TT. Peretjagivanije kanata

전세계적으로 보편화된 놀이문화 - 축어역 전략

놀이 №4.
ST. 구슬치기
TT. Igra v kamushki
«구슬치기» 축어역: «Igra v stekljannyje shariki»(유리구슬 놀이)

Netflix 번역 대안: 러시아 유사 놀이로 대체하여 현지화 전략:
«Igra v kamushki»(돌맹이 놀이).



IV. 한국 문화소 번역- 한국 놀이문화 4

놀이 №5.
ST. 징검다리 건너기
TT. Stekljannyje most(유리 다리)
러시아에 유사 대응 놀이 부재 - 변형 기법 중 일반화 기법 적용

놀이 №6.
ST. 오징어 게임
TT. «Igra v kalmara»
"오징어" 명칭: 놀이장 구성에서 유래. 플랫폼은 밑면에 원이 있는 정사각형(오징어 몸통)과 삼각형과 교차하는 원(오징어 머리)의 네 가지 기하학적 모양으로 구성.
"도시들", "산의 짜르" 와 같은 러시아 유사 놀이 대신 축어역 적용



IV. 한국 문화소 번역- 한국 놀이문화 5

현지화 전략

No0 «딱지치기»

No1 «무궁화 꽃이 피었습니다»

No3 «줄다리기»

No4 «구슬치기»

“낯설게 하기 ” 축어역 전략

No2 «달고나»

No6 «오징어 게임»



IV. 한국 문화소 번역- 한국 호칭 번역

ST. - (기훈)그런데 아주머니는 왜 쫓겨났어요?

- (한미녀)오빠, 나 아주머니 아니야.

TT. -A vas-to pochemu vyshvyrnuli?

- Malysh! Obrashajsja ko mne “ty”. (에피소드 5:8 ' 37"-45").

‘아주머니’를 러시아어에서 격식을 갖추고 공손함을 나타내는 “Vy”(당신)를 사용해 번역.

이에 대한 한미녀의 답변: 러시아어에서 친한 사이끼리 사용하는 “Ty”(너)를 사용하여 “그냥 너라고 해”. “그냥 반말해” 로 번역.

현지화 전략 사용: “아주머니”의 한국적 뉘앙스를 살리지 못함. “아주머니”를 대명사 “Vy”, “Ty”로 변환 전략



IV. 한국 문화소 번역- 한국 호칭 번역

‘형’ - ‘오징어 게임’ 시리즈에서 매우 중요한 메타포
관계 상징하는 호칭

어린 시절을 같은 동네에서 함께 보낸 기훈과 상우 관계&
이주노동자 알리와 차별없이 다정하게 대하는 상우의 관계 상징

드라마가 진행될수록 서로를 속이고 죽일 수밖에 없는 인물들의
갈등 상황을 더욱 비극적으로 만드는 방식



IV. 한국 문화소 번역- 한국 호칭 번역

ST. (상우)형, 괜찮아?

TT. Ki Hun, ty czel?(에피소드 4:18' 1").

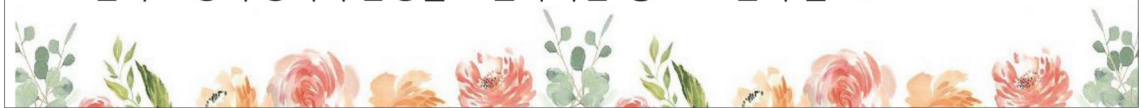
달고나 게임에서 게임 내용을 미리 알고 있던 상우가 기훈에게 어떤 정보도
공유하지 않았고, 기훈은 패스하기 어려운 우산을 선택한 상황. '형'은
상우가 게임을 통과하고 살아서 돌아온 기훈에게 안타까움과 안도감을 담아
한 말이다. 따라서 호칭 '형'은 상우의 마음을 담은 중요하고 감성적인 단어.

현지화 전략의 실패:

영어와 러시아어 번역의 경우: 한국어의 호칭을 이름'기훈'으로 번역.

동서양의 문화적 차이로 인해 발생하는 정서적 거리감의 문제 발생.

한국 호칭의 정서와 감정을 표현하려면 '형'으로 번역 필요.



IV. 한국 문화소 번역- 한국 호칭 번역

ST. - (상우)그럼 그냥 형이라고 불러.

- (알리)그래도 됩니까? 형.

TT. -Togda zovi meja prosto San Vu.

- Pravda mozhno? San Vu. (에피소드 5:5' 42").

특히 알리를 챙기는 상우는 알리에게 자신을 '형'이라고 부르라고 말함.
이는 두 사람의 관계가 더욱 가까워지고 있음을 상징.

그러나 러시아어 번역: "그냥 상우라고 불러." "그래도 됩니까? 상우 "
현지화 전략 보다, 축어역의 중요성



IV. 한국 문화소 번역- 한국 호칭 번역

ST. (알리)형, 어디 있어? ...상우 형!

TT. "San Bu, gde ty? San Bu!(에피소드 6:50' 55)

외국인 노동자 알리가 외치는 '형'은 6회에서 '간부'와 함께
시청자들에게 깊은 인상과 여운을 남기는 단어,

러시아어 번역: '상우'라는 이름만 반복되며, 호칭 '형'이 가지는
감성적인 요소가 전달되지 않고, 그 안에 함축된 의미가 상실됨.



IV. 한국 문화소 번역

ST. (기훈)아, 쌍문동에 사는 서울대 조상우가?

TT. Отличник Чхо Сан Вуо, гордость округа?(에피소드 1:43'32").

*** 비교: 영어 자막:SNU (참고. '기생충'-옥스포드대)

러시아어 번역: "동네 자랑, 최고 우등생 조상우가?"

'서울대', '쌍문동' 고유명사 생략 전략으로 가독성 높였으나, 구체적 정보 전달 실패.

ST.(덕수)독립을 해? 네가 뭐 유관순이냐 그럼 나가서 태극기라도 흔들든가.

TT.Hotela nezavisimost?

Ty U Kvan Cyn, chto li ? Tak idi razmahivaj flagom(에피소드 1:35'12").

'유관순'으로 음차역: 한국의 역사와 독립운동에 대해 잘 모르는 러시아 독자들을 고려하면 가독성을 높일 수 있는 번역 전략 필요: «активист за независимость activist za nezavisimosti» '독립운동가' 추가 전략 필요.

'태극기'를 «flag» '깃발'로 번역: 현지화 전략의 효과성

IV. 한국 문화소 번역

ST. 암행어사

TT. Tajnyj inspektor.(에피소드 1:1'08").

러시아어 번역: '비밀 조사관' 으로 번역

러시아어 대응어 부재: 설명 기술식 번역 전략으로 처리

ST. (한미녀) 가면 쓴 놈들이 나보고 깡두기래.

TT. Те люди в масках сказали Те lud v maskah skazalii, chto ja slavoje zveno(에피소드 7:1'55").

러시아 문화소의 부재: '깡두기'의 비유적 의미를 살리지 못하고 '약한 고리'로 어휘 대체 번역. '깡두기'는 그 자체로 한국의 음식이자 비유적인 의미 내포:

'어느 쪽에도 끼지 못하는 사람이나 그런 신세를 비유적으로 이르는 말'

'postoroniji (외부인)' 번역의 적합성

V. 등장인물 대사 번역 분석

ST.-(상우) - 선물을 했어

- (기훈)선물? 선물로 그 돈을 써? 아, 누구 선물을 얼마나 비싼 걸 산 거야? 너 여자 생겼냐?

- (상우)그런 선물이 아니고

TT. - Eshcje i v srochnyje sdel'ki.

- Srochnyje sdel'ki? Tak speshil ih zakljuchit' ? Chto ze eto sdelki na takije den'gi? Ili na podruzhku potratilsja?

- Ja govorju o fjuchersah (에피소드 2:24'20").

언어유희 '선물' 번역: 상우가 기훈에게 주식 'fjuchersy(선물)' 때문에 60억 채무를 진 이유를 설명하자 기훈은 경제용어 '선물'을 동음이의어 여자친구에게 주는 '선물(gift)' 과 혼동한 상황의 대사

두 인물의 대화: 언어유희를 통해 서울대 출신 엘리트 남자 상우와 경제 지식이 부족한 해고 노동자 기훈의 대비

러시아어 번역: "선물했다고, 선물 계약을 서둘렀어? 거기에 돈이 그렇게 많이 들어가는 거야? 아님 여자친구한테 다 썼냐?" ---- 한국어 대사의 상황을 전달하지 못하고 맛을 살리지 못함.

V. 등장인물 대사 번역 분석

ST. -(덕수)내 뒤통수를 쳐

TT. -(새벽)A ty menja predal?(에피소드 1:34'42").

ST. -네 뒤통수 친 년

TT. - Kto vsadil nosh v spinu (에피소드 1:50'09").

'뒤통수치다' 표현의 의미: 1)문자 그대로 "뒤통수를 때리다"라는 뜻, 2)관용적으로 "배신" 의미.

탈북자 강새벽: 게임에 참여하기 전 같은 불법 조직에 속해 있던 덕수를 배신. 두 사람은 오징어 게임에 참여하며 다시 악연을 이어감.

"무궁화 꽃이 피었습니다" 게임에서 새벽은 자신을 괴롭히던 덕수에게 "네 뒤통수 친 년"이라며 위협. 말 그대로 새벽이 덕수 뒤통수를 때리면 바로 죽는 상황 연출.

이들의 대화에서 덕수가 말한 뒤통수 '내 뒤통수를 쳐'와 강새벽이 말한 뒤통수 '네 뒤통수 친 년'은 같은 것을 가리키지만 전자는 '배신'을 뜻하고, 후자는 '가격'을 의미함,

러시아어 번역의 장점: 특별한 상황에서만 가능한 언어유희: 번역 난이도가 매우 높음에도 불구하고, 러시아어 번역에서 "내 뒤통수를쳐"는 "배신"으로, "네 뒤통수 친 년"은 "칼로 등을 찌르다"로 번역함. 상황과 문맥을 고려하여 모호한 의미의 언어유희 의미전달 & 가독성 제고.

V. 등장인물 대사 번역 분석

ST. (기훈)이렇게 된 건 다 내 탓이야. 머릿도 안 좋고 능력도 없고. 늙은 엄마 등골이다 파먹고 살면서 오지랖만 넓은 병신 같은 새끼니까.

TT. Ja okazalsja zdes' po moej vine. Ja medlitel'nyj i bestolkovyj .

Ja ljubopytnyj bolvan, kotoryj sidit na shee u pozhloj materi (에피소드 8:03'42-54").

- '등골을 빼먹다'는 "다른 사람의 재산을 착취하거나 농락하여 빼앗아 먹다"라는 뜻.
- 축어역 '척추를 빨아먹다': 러시아 시청자 이해 불가.
- «sidet' na shee»: 축어역 '목에 앉다', '엎혀 살다'라는 러시아어 유사 관용표현으로 대체하는 현지화 전략



V. 등장인물 대사 번역 분석

ST. - (한미녀)얼굴이 썩었네. 왜? 끈 떨어졌냐?

TT. Užasno vygljadish? V chem delo? Ostalsja bez osvedomitelja?(에피소드 6:04'44-47").

한미녀의 해당 대사는 게임 정보를 덕수에게 미리 알려주던 의사가 사라진 상황을 비유적으로 표현한 상황

'끈 떨어지다': '붙들고 살아가던 길이 끊어지다'라는 비유적 의미.

설명적 번역 기법 사용: 직역하지 않고 "제보자 없이 남겨졌다"로 번역하여 상황을 명료하게 전달함.



V. 등장인물 대사 번역 분석

ST. - 제가 평생 뒤에 숨어선 남 눈치만 보고 살았어요.

TT. -Ja vsju zhizn' prjatalsja za spinami drugix, kak trus.

(에피소드 7:23'14").

«눈치보다» 의미 : '남의 마음이나 생각, 태도 등을 살피다'.

해당 대사는 문맥을 고려하여 축어역이 아닌 변형기법을 사용하여 '겁쟁이처럼' 으로 번역

현지화 전략: 러시아어권 시청자 가독성 제고



V. 등장인물 대사 번역 분석

ST. - 슝, 이러다가 이놈 저놈 다 놓치고 낙동강 오리알 돼요.

TT. - Takimi tempami vy voobshce odin ostanetes' (에피소드 6:11'0").

«낙동강 오리알» 무리에서 떨어져 나오거나 홀로 소외되어 처량하게 된 신세를 비유적으로 이르는 말

러시아어 번역: "이대로라면 당신 혼자 남게 될 거예요".

설명적 기법 적용: 비유 표현 공백, 수사적 효과 감소



V. 등장인물 대사 번역 분석

ST. 오지랴는 쓸데없이 넓은 게 머리는 존나 나빠서. 씨발, 동인지 된장인지 꼭 쳐먹어 봐야만 아는 인간이디까.

TT. Potomu chto ty upertyj durak, kotoryj vechno tormozit l postojanno popadaet v neprijatnosti, kotoryh mog by izbezhat'(에피소드 8:03'31-35").

«오지랴이 넓다»:무슨일이고 참견하고 간섭하는사람을 이르는 말.
러시아어 번역: "완고한 " 으로 번역되어 해당 표현의 의미 전달 실패
'sovat' svoj nos v chuzhie dela'(남의 일에 자신의 코를 쳐박다)로 수정 필요:
비유 표현의 효과와 뉘앙스 제거.

«동인지 된장인지 꼭 쳐먹어 봐야만 아는 인간»
러시아어 번역: " 피할 수 있었던 문제에 끊임없이 빠져들다"로 번역하여 의미전달 성공
해당 대사는 두 주인공이 목소리를 높이며 싸우는 장면에서 등장.
감정적인 표현의 풍자, 저속한 은유, 감정과 뉘앙스 전달 실패

V. 등장인물 대사 번역 분석-속어

'똥'은 어떤 대상에 대한 극도로 부정적인 태도를 나타내는 데 사용.
그러나 해당 속어를 생략, 중립화 전략: 실제 상황과 대화의 뉘앙스 전달 실패
ST. - 죽다 살아 나온 사람한테 허, 딸랑 이거 먹으라고?장난 똥 때리나.

TT. - A teper' nam dajut eto posle togo, kak my chut' ne umerli?
Eto chto, shutka?(에피소드 4:3'34-45").

• «장난 똥 때리다»: "누군가를 심하게 놀리다"라는 뜻의 속어입니다. 러시아어 번역:"동담하냐"라고 표현해 속어의 뉘앙스 전달 실패

ST. - 좋은 말이라더니 아예 똥을 싸네.

TT. - Kak mozno proigrat' na etoj horoshej loshadi?(에피소드 1:6'33").

기훈은 경마 내기에서 패한 뒤 '똥을 싸다'라는 속어를 사용해 황당하고 더러운 감정 표현.
러시아어 번역: "이런 좋은 말이 지다니 " 로 번역
주인공의 감정 상태와 대사 상황 전달 실패

V. 등장인물 대사 번역 분석-비속어

- '오징어 게임'에 "개"와 관련된 비속어 자주 등장.
예) 개새끼, 개자식, 개진상, 개수작, 개쓰레기, 개품 등
러시아어 번역: 해당 비속어가 러시아어에 존재함에도 불구하고 중립화, 톤 다운되어 번역.
저속한 이미지를 강조하는 접두사 '개'를 생략하는 번역 전략 적용.
- '오징어 게임'의 비속어 러시아어 번역: 대체적으로 의미 전달 성공, 그러나 그 안에 담긴 감정과 뉘앙스 전달 실패
강도가 높은 비속어 '씨발' 러시아어 번역: 대부분 '젠장', '젠장'으로 번역, 저속한 표현 톤다운.
러시아어에 존재하는 비속어 활용: 주인공의 심리상태, 현장감, 현실감, 생동감 전달 장치

VI. 현지화 전략의 장단점

우리 고유의 문화와 한국적 색채가 농후한 표현과 한국인의 정서가 담긴 드라마를 우리와 문화경험 및 배경지식이 상이한 러시아어권에 소개할 때, 원본을 있는 그대로 번역하는 것만으로는 전달 효과를 보장할 수 없으며, 감흥을 살리기 어려울 것이다.

현지화가 언어문화적 특수성을 조정하여 목표텍스트권에 이해 가능하고 수용 가능한 대안을 제시하는 전략이기 때문에 드라마 번역에서 현지화 전략은 한국 콘텐츠가 러시아어권에 보급되고 인기를 얻을 수 있다는 점에서 긍정적인 측면과 장점을 가진다.

하지만 현지화의 역기능과 부정적인 측면을 간과해서는 안된다. 우리의 콘텐츠가 러시아어권 현지에서 보편성을 확보하기 위해서는 현지화 전략을 통해 낯설게 느껴지는 이질감, 즉 진입장벽을 낮춰야 하는데, 해당 경우 문화적 정체성이 약화되는 문제가 발생할 수 있다.

한국콘텐츠가 언어와 문화적 국경을 넘어 러시아어, 러시아 문화권의 수용자를 만났을 때, 수용자의 문화적 배경에 따라 수용의 결과가 달라질 가능성을 배제할 수 없으며, 이는 한국 문화의 왜곡으로 이어질 수도 있는 위협요인이 될 수 있다.

VI. K- 드라마 콘텐츠 번역의 현지화 전략

- 현지화의 장단점을 고려하여, 문화 간 커뮤니케이션 측면에서 방송콘텐츠 중 드라마 번역의 현지화 전략을 다음과 같이 제안할 수 있다.

첫째, 번역가는 드라마 장르와 문체의 특징을 고려하여, 원작에 대한 충실성 보다는 수용자의 용인성과 수용 문화와 그 언어에 초점을 맞추어야 한다.

둘째, 번역가는 원작의 의미를 정확하고 사실적으로 전달하려고 노력해야 하지만, 원작의 표현이 수용자에게 전달되는 정도, 즉 수용자 반응을 고려해서, 조정자의 역할을 수행하면서, 윤색과 번안을 해야 한다. 특히 원작의 표현이 문화전달 기능이 없을 경우 '친숙하게 하기' 기법, '현지화' 전략을 사용하여 수용자가 쉽게 이해하고 콘텐츠에 친숙하게 다가가도록 해야 한다.

셋째, 콘텐츠 수용자에게 메시지 전달을 최우선 과제로 설정하면서, 흥미와 감동을 유발할 수 있도록 표현 기능을 살려야 한다. 의미 전달에 장애가 되지 않는 한 그리고 원작의 표현이 문화 전달 기능을 갖고 있는 경우 이질화(foreignization) 전략, '낯설게 하기' 기법을 사용해서 원작의 향기와 이색적인 맛과 분위기를 가능하면 살려서 수용자가 타문화를 접하고 이국 문화의 '낯 설음'을 즐길 수 있게 해야 한다. 그러나 원작의 표현이 문화전달 기능이 있다 할지라도, 수용자에게 의미 전달이 되지 않는다면, 번역가는 문화 특수성을 희석하거나 중립화시켜 문화 차이를 조정하고 극복하기 위해 현지화 전략을 사용하는 것이 중요하다

VII. 결론-1

- '오징어 게임'의 현지화 전략: 교체 변형, 일반화 생략, 설명적 기법 등 적절한 번역 기법 사용 → 가독성과 수용성 향상
언어적, 문화적 차이 극복, 러시아어권 시청자와의 소통 효과
- 한국 콘텐츠의 언어적, 문화적, 사회적 현지화: 언어 장벽, 문화적 격차, 사고 방식, 감정, 생활 방식의 차이 극복,
K-드라마 콘텐츠 세계화의 성공 전략.
- 그러나 현지화: 한국 콘텐츠의 일반화 리스크, 한국 고유의 언어적, 문화적 정체성과 문화적 색채의 상실
- 현지화 전략의 장단점을 정확하게 이해하고 목표어권의 국가적, 문화적 특성을 고려하여 최적의 전략 선택 필요.
- 한국적 표현의 맛과 뉘앙스, 문화적 색채를 제대로 전달할 수 없다는 한계와 단점이 있지만, 현지화가 최선의 전략이 아니라 최적의 전략.
- 현지화: 언어와 문화의 비대칭성과 격차 극복, 문화 간 커뮤니케이션.
K-콘텐츠 번역의 최적의 전략, 콘텐츠 번역 장르의 새로운 패러다임.

VII. 결론-2

현지화, 번역의 빛인가, 그림자인가

현지화, K-콘텐츠 세계화의 성공 전략인가

현지화, 최선의 번역인가. 최적의 반역인가

현지화, 번역을 위한 변명인가



참고문헌-1

Minako O'Hagan, Carmen Mangiron (2013), *Game Localization*. Amsterdam/Philadelphia.

Venuti L. (1998), *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. New York.

Barhudarov L.S. (1975), *Language and translation*. M.

Beljaev V.I. (2009), *Marketing: Fundamentals of theory and practice: textbook*. M.: KNORUS.

Vlahov S.I., Florin S.P. (2006), *Untranslatability in translation*. M

Rodionova L.Z., Lebit D.S.(1990), *The role of phraseological means and background knowledge in increasing the general educational level*. Ufa.



참고문헌 -2

Komissarov V.N. (1973), A word about translation. M.

_____ (2000), Translation theory (linguistic aspects). M. Medvedeva E.V. (2003), "Advertising text as a translation problem", Vestnik of Moscow State University. Series 19. "Linguistics and intercultural communication."

전혜진 (2020), "한국 문화소 신조어 러시아어 번역 연구 -국립국어원 한-노 학습사전 분석을 토대로"- 슬라브어 연구 № 25-1. 149-173.

<https://omn.kr/1wcs5>

LISA(Localization International Standards Association) [Электронный ресурс].
<http://www.lisa.org/>.<https://m.cyber.sports.ru/tribuna/blogs/cinema/2970100.html>.<https://kakoy-smysl.ru/blog/igra-v-kalmar-polnye-pravila-detskoy-igry>.

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

