

# 1장 러시아 문학으로의 초대

- 1. 러시아는 어떤 나라인가
- 2. 러시아문학 개관

## ■ 참고자료1: 러시아의 정체성

지구상에서 맞붙어 있는 육지가 두 대륙으로 나뉘진 경우는 러시아 말고는 거의 없다. 러시아는 한 몸체에 아시아와 유럽이란 두 얼굴을 하고 있는 나라이다. 이 독특한 현상을 역사는 외면해 오지 않았다. 그 정체성을 놓고 예나 지금이나 이러쿵저러쿵 말들이 무성하다. 그 중심에는 러시아사람들이 서 있는데, 그들의 말을 빌리면 두 얼굴의 정체성은 전통적으로 내려온 쌍두 독수리 국장(國章)에서 읽을 수 있다고 한다. 원래 독수리는 용맹한 새로서 로마제국의 상징으로 쓰여왔는데, 로마제국 계승의식이 강했던 비잔틴에서도 국가 상징으로 채용되었다. 그러나 그때까지는 머리가 하나인 원형 독수리 그대로이다. 그러다가 13세기 이후 쌍두에다가 오른발엔 십자가를, 왼발엔 황금구(黃金球)를 덧붙인 형상의 국장으로 변형된다. 이때 쌍두는 제국의 서방과 동방 영토(혹은 로마와 콘스탄티노플)를, 십자가는 교권을, 황금구는 세속권력을 각각 상징한다. 원래 쌍두는 그 옛날 히타이트나 페르시아 시대에도 있었으나, 당시는 신화 속의 영물로나 나타나지 문장으론 등장하지 않는다. 그러다가 15세기 러시아가 이 형상을 이어받는다.



1472년 비잔틴의 마지막 황제 콘스탄티누스 11세의 조카딸 조에(소피아)와 결혼한 모스크바 공국의 이반 3세가 비잔틴 제국의 계승자로, 그리스정교의 수장으로 자처하면서 쌍두 독수리가 새겨진 깃발과 옥새를 사용한다. 여기로부터 이른바 ‘모스크바 제3 로마설’이 나오고, 쌍두 독수리가 러시아의 전통 국장으로 자리매김되기 시작한다. 그러나 시대에 따라 모

양새가 약간씩 달라진다. 처음엔 단순 소박했으나, 16세기에 이르면 모스크바 상징인 성 게오르기 상 도안이 가슴에 삽입된다. 17세기 로마노프 왕가가 들어선 후에는 오른발에 왕관을, 왼발에 교권을 뜻하는 황금구를 추가하고, 두 머리 한가운데 왕관 3개를 올려놓는다. 이로써 국장으로서의 러시아 쌍두 독수리 전형이 완성된다. 그러나 소비에트연방 시기에는 이런 식의 국장은 폐지된다. 그러다가 러시아연방 시기가 도래하자 2000년 의회가 국장 부활을 공식 가결한다. 그러면서 하나의 줄로 세 왕관을 연결하고, 좌우 발에 홀(笏)과 구(球)를 쥐게 한다. 세 왕관은 입법권과 행정권, 사법권을 의미하고 홀과 구는 주권수호 의지와 나라의 통일을 상징한다고 풀이한다.



유럽-아시아를 상징하는 러시아 연방의 쌍두 독수리 국장(모스크바 연방의회 의사당 정문).

아무튼 쌍두 독수리 문장의 두 머리가 상징하듯 15세기 말엽 이래 러시아는 유럽과 아시아, 서양과 동양이란 두 얼굴을 가진 양면(兩面) 국가임에는 이론의 여지가 없다. 그렇다면 이 특이한 두 얼굴(양면성)은 언제 어떻게 형성되었을까? 해답은 자연환경과 인문지리 및 역사 발전에서 찾아야 할 것이다. 초원과 평원이 아득히 펼쳐진 유럽 러시아 땅과 툰드라와 타이가로 뒤덮인 아시아 러시아 땅이 저력이나 기능에서 같을 수가 없다. 그 속에는 원초적으로 뿌리가 다른 인간집단들이 살고 있으며, 그들의 생업과 삶의 형태는 달라질 수밖에 없다. 그나마도 이러한 다름과 갈라짐을 하나로 묶어준 것이 바로 역사이다. 역사가 있었기에 그토록 이질적인 두 땅이 맞붙고, 한 마리 독수리에 달린 두 머리(얼굴)가 상징성으로 인정을 받기에 이르게 된 것이다. 이런 현상을 일컬어 자연과 인문학의 조화라고 한다.

오늘로 이어진 러시아의 역사는 크게 키예프 루시시대, 몽골 지배시대, 모스크바 공국시대, 제정 러시아시대, 소비에트 연방시대, 러시아 연방시대의 여섯 개 시대로 나뉜다. <초기 연대기>라는 러시아어 사적(史籍)에 의하면 러시아의 역사는 키예프 루시시대부터 막이 오르는데, 그 막을 올린 주인공이 누군가는 러시아사학계의 해묵은 논쟁거리다. 노르만 학파는 원주민인 슬라브족이 노르만 계열의 바랑고이(바라그)인들을 초청해 지배자로 옹립함으로써 나라가 세워졌다고 주장한다. 이에 반해 슬라브 학파는 키예프 지역에 살던 슬라브족 스

로가 세웠다고 반박한다. 이른바 외래설과 자생설 간의 각축이다. 누구에 의해 세워졌던 간에 약 400년 동안(9~13세기) 키예프를 수도로 하고 북으로는 발트해, 남으로는 흑해, 서로는 카르파티아산맥, 동으로는 모스크바에서 약 200마일 떨어진 오카강까지의 꽤 넓은 지역에 키예프 루시란 이름의 한 공국이 번성하고 있었던 것만은 사실이다. 아직은 유럽 땅이어서 머리는 하나일 수밖에 없다.

그러다가 1240년 몽골의 서정에 의해 공국은 사라진다. 이때부터 250여 년간 외래의 몽골 지배가 시작된다. 불가강 하류의 사라이에 도움을 정한 킵차크 칸국(1243~1480년)은 러시아를 비롯한 동유럽 일원에 세워진 두 번째의 아시아 제국이다. 첫 번째는 일찍이 근 100년 동안(4~5세기)이나 유럽을 석권한 훈 제국이다. 몽골 지배는 유럽 러시아에 아시아적 정치 문화요소들을 이식시킴으로써 문예부흥이나 종교개혁, 시민운동 등 근대를 지향하는 서구적 시대 흐름으로부터 러시아를 격리시킴은 물론, 러시아로 하여금 장차 두 얼굴의 정체성을 갖게 하는 단초를 제공한다. 한편, 모스크바 유역에서 일어난 모스크바 공국(1271~1613년)은 출범과 더불어 킵차크 칸국과의 불안한 공존 속에서 화전(和戰) 양면 전술로 대응해 오다가 마침내 칸국을 제압하고 유럽 러시아를 통일한다. 그래서 일부 사학자들은 정체성 확립이란 측면에서 키예프 루시시대와 몽골 지배시대를 전사(前史) 시대라고 하며, 모스크바 공국시대부터를 진정한 러시아 역사시대라고 주장한다.

그러나 유럽 러시아를 발판으로 하여 일어난 이 모스크바 공국은 15세기 후반 이반 3세 때부터 비잔틴 제국의 계승자로 자임하면서 쌍두 독수리를 정식 국장으로 채택한다. 그 쌍두가 유럽과 아시아를 상징한 것인지는 천명된 바가 없지만, 그의 뒤를 이은 이반 4세가 카자흐 기병 원정대를 보내 시베리아를 거머쥐기 시작한 점으로 미루어 공개적이건 암묵적이건 간에 쌍두 독수리의 한쪽 머리는 아시아 시베리아를 지향한 것임이 분명하다. 17세기 초엽에 모스크바 공국을 계승한 로마노프 왕조의 제정 러시아시대(1613~1917년)를 거쳐 오늘에 이르기까지 러시아의 정체는 국장에 새겨진 독수리의 쌍두처럼 유럽과 아시아를 아우른 두 얼굴, 즉 양면성인 것이다. 오늘에 와서 이 양면성은 유럽과 아시아를 아우른다는 의미의 합성어인 '유라시아'란 이름으로 포장되고 있다.

러시아가 유라시아 국가로 변모되어 온 과정은 모스크바 공국시대부터 끊임없이 추구해 온 팽창주의의 소산이다. 모스크바 공국의 이반 3세(1462~1505년) 때부터 1917년 제정 러시아시대(차르시대)가 끝날 때까지 약 450년 동안 영토는 하루 평균 약 50평방마일씩 늘어난다. 결과 이반 3세가 즉위할 때 모스크바 공국의 영토는 약 1만5000평방마일이었던 것이 1917년 10월 혁명 당시 러시아의 영토는 그것의 약 567배가 되는 850만평방마일로 급증한다. 영토는 소비에트 연방시기에도 여러 지역을 병합하는 바람에 전 세계 육지 면적의 6분의 1을 차지하기에 이른다. 그리하여 그 땅에 각이한 혈통의 128개 민족이 살고 있으며, 동서로 11시간대에 걸쳐 있는 세계 최대국이 되었다. 소비에트 연방이 해체되어 연방을 구성했던 14개 공화국이 떨어져나갔음에도 불구하고 오늘날 러시아 연방은 여전히 지구 육지 면적의 8분의 1 이상을 점하고 있는 대국으로 남아 있다.



독수리의 쌍두로 상징되는 유럽과 아시아의 두 얼굴을 가진 러시아의 정체성을 제대로 이해하기란 쉽지 않아 보인다. 19세기 러시아 시인 표트르 주트체프는 이렇게 읊조린다. “이성으로 이해할 수 없는 나라 러시아, 일반의 잣대로 잴 수 없는 나라 러시아, 자신만이 독특한 모습을 지닌 나라 러시아, 있는 그대로 믿을 수밖에 없는 나라 러시아.” 그 정체성이 얼마나 혼란스러웠으면 이렇게까지 읊조리겠는가. 작금 많은 유럽인들이 러시아를 유럽 나라로 보지 않는가 하면, 아시아인들은 또 나름대로 러시아를 아시아 나라로 여기지 않는다. 그렇다면 러시아사람은 어떻게 생각할까가 자못 궁금하다.

대체로 자기의 처지와 입장에서 출발해 서구주의와 슬라브주의, 유라시아주의의 세 가지 이념에 따라 서로 다른 대답이 나온다. 서구주의자들은 러시아를 유럽의 일부로 보나 유럽만큼 발전하지 못한 유럽으로 보며, 슬라브주의자들은 서구와는 차별되는 우수한 슬라브적 전통을 지닌 독자적 나라라고 주장한다. 이에 비해 근간에 대두한 유라시아주의자들은 유럽과 아시아의 긍정적 요소들을 두루 공유하고 있는 유라시아 나라라고 절충한다. 이러한 견해에 따라 상이한 발전모델을 찾고 있는데, 서구주의자들은 ‘추격형 발전모델’을, 슬라브주의자들은 ‘독자적 발전모델’을, 유라시아주의자들은 ‘복합적 발전모델’을 각각 추구하고 있는 것이 흥미롭다. 오늘날 러시아 연방이 안고 있는 고민이다.(정수일 한국문명교류연구소장)

#### <러시아 소개서>

예일 리치먼드, <(우리가 몰랐던) 러시아, 러시아인>, 일조각, 2004.

조재익, <굿모닝 러시아>, 지호, 2004.

김병호, <신 러시아, 러시아인 이야기>, 매일경제신문사, 2009.

#### ■ 참고자료2: 추체프, “러시아는 이성으로 이해할 수 없다”

지성만으로는 러시아를 이해할 수 없네,

별난 기준이 그 광대함을 채우고 있기에;  
러시아는 홀로 유일무이하게 서 있도다 -  
러시아에서는 오로지 믿음뿐.

Umom Rossiju ne ponjat',  
Arshinom obshchim ne izmerit';  
U nej osobennaja stat' -  
V Rossiju mozhno tol'ko verit'.

One cannot understand Russia with the mind;  
She cannot be measured with a common yardstick.  
She has a special image.  
One can only believe in Russia.

러시아는 이성으로 이해할 수 없다.  
러시아는 일반적인 척도로 잴 수 없다.  
러시아에는 뭔가 특별한 것이 있으니  
러시아를 우리는 단지 믿을 수 있을 뿐이다.

### ■ 참고자료3: 푸슈킨과 러시아문학

삶이 그대를 속일지라도  
슬퍼하거나 노여워하지 말라!  
슬픈 날을 참고 견디면  
머지않아 기쁨의 날이 오리니.  
마음은 미래에 사는 것  
현재는 언제나 우울한 것  
모든 것은 순간이고 지나가며  
지나간 것은 또 그리워지나니.

알렉산드르 세르게예비치 푸슈킨은 (구력) 1799년 5월 26일 모스크바에서 태어났다. 아버지는 오랜 귀족가문의 세르게이 리보비치였고, 어머니는 나제주다 오시포프나 한니발이다. 그의 어머니는 아프리카 아비시니아(현재의 이디오피아) 태생으로 표트르 대제 시대의 총신 한니발의 후손이었으며 푸슈킨의 곱슬머리와 다소 검은 피부는 이 외가쪽 혈통에 기인한다. 두 부부의 둘째 아이 태어난 푸슈킨은 상대적으로 부모의 무관심 하에 성장했으며 그의 교육은 전부 유모와 가정교사들에게 맡겨졌다. 어린시절에 그가 가정에서 보고 들은 언어는 당시 러시아 상류사회의 공용어였던 프랑스어였으며 그의 러시아어는 전래의 민담 등을 구수하게 들려주던 유모로부터 습득한 것이다. 비록 부모의 사랑을 받지 못했지만 어린 푸슈킨은 아버지 세르게이의 서재에서 많은 책들을 탐독할 수 있었고, 집안을 방문한 여러 귀족 문인들로부터 문화적 교양을 체득할 수 있었다.



소년 푸슈킨의 삶에 있어서 결정적인 전환은 1811년 그가 당시 황제였던 알렉산드르 1세가 세운 차르스코예 셀로(=황제촌)의 리체이(귀족학교)에 입학하면서부터 이루어진다. 리체이는 3년간의 하급반과 3년간의 상급반으로 나뉘어 있었는데, 우수한 교사들에 의해 다양한 과목에 걸쳐서 유럽식 교양과 자유주의 사상이 학생들에게 교육되었다. 예카테리나 여제의 궁전이 자리하고 있던 차르스코예 셀로는 훌륭한 정원과 산책로, 호수 등 빼어난 자연경관을 갖추고 있었고 여러 전승탑과 기념비 등이 세워져 있었다. 소년 푸슈킨은 이곳에서 아름다운 자연을 호흡하며 시적 영감을 불태웠고, 동시에 강한 애국적 정열도 키워나갔다. 그가 1815년 상급반 진급을 위한 시험에서 낭송한 시 <차르스코예 셀로의 회상>에는 푸슈킨의 이러한 면모가 잘 드러나 있다.



러시아의 대화가 일리야 레핀의 그림으로도 남아 있는 이 시낭송 발표에는 당대 러시아 최고의 시인이었던 제르자빈도 참석했었는데, 이 노시인은 푸슈킨의 재능을 격찬하고 축복해 줌으로써 바야흐로 새로운 시대의 대시인이 될 푸슈킨의 앞날을 예견케 했다.

리체이 시절과 졸업 직후에 쓴 여러 시풍의 시들에서 푸슈킨은 다양한 문학적 주제들을 섭렵해나가는 과정을 보여준다. 그런 가운데에서 특히 ‘정치적 자유주의’를 표방하고 있는 일련의 ‘정치시’들은 시인의 장래에 큰 전환을 가져오게 된다. 푸슈킨은 이로 말미암아 1820

년 5월 러시아 남부의 예카테리노슬라프로 추방되는데, 이후에 1826년 모스크바와 수도로 돌아오는 것이 공식적으로 허용되기까지의 기간이 소위 그의 '남방 유배' 시기이다. 푸슈킨의 정치시들은 1812년 나폴레옹 전쟁 이후 유럽전역에 널리 전파된 자유주의 혁명사상에 심취하여 러시아 전제정부의 혁신, 혹은 전복을 꾀하던 당시 젊은 귀족과 장교 들에게 영감을 주었고 많은 영향을 끼쳤다. 이들은 비밀 정치결사를 조직하여 마침내 1825년 12월 알렉산드르 1세의 뒤를 이은 새 황제 니콜라이 1세의 즉위식을 맞이하여 원로원 광장에서 봉기를 일으키게 된다. 이것이 '12월당 봉기'를 뜻하는 '제카브리스트 봉기'이다...



### 기념비(1836)

나는 손으로 만들지 않은 자신의 기념비를 세웠노라,  
 그리로 가는 민중의 오솔길에는 잡초가 자랄 틈이 없고,  
 기념비는 알렉산드르의 기념탑보다도 더 높이  
 머리를 치켜들고 솟아올라 있다.

아니다, 나는 아주 죽지 않으리라 - 영혼은 신성한 리라 속에서  
 나의 유골보다도 더 오래 살아남아 썩지 않으리라 -  
 그리고 나는 영광을 얻으리라, 이 지상에  
 단 한명의 시인이래도 살아남아 있는 한.

나의 명성은 위대한 러시아 전역에 퍼져 가리라,

그리고 존재하는 모든 민족이 그들의 언어로 나를 부르리라,  
자랑스러운 슬라브족의 자손과 핀족, 지금은 야만적인  
통구스족, 그리고 초원의 친구인 칼미크족까지.

그리고 오랫동안 나는 민중의 사랑을 받으리라,  
내가 리라로 선량한 감정을 일깨우고,  
이 가혹한 시대에 자유를 찬양하고,  
쓰러진 자들에게 자비를 호소했으므로.  
(...)



1837년 1월 결투에서의 푸슈킨의 죽음은 당시 전 러시아의 국가적인 이슈가 되었다. 기록에 따르면 그의 결투 소식이 전해진 직후 1월 28-29일에 그의 집 주변에는 대략 2-5만 명의 문상객이 모여들었다고 한다. 푸슈킨의 천재성을 인정하면서도 요주의 인물로 간주했던 당시의 황제 니콜라이 1세는 문상 인파에 놀라서 장례식 장소조차 비밀리에 변경하고 그의 6만의 군대로 하여금 만약의 사태에 대비하도록 했었다.

황제는 시인의 아내 곤차로바를 은근히 좋아했었다. 곤차로바는 푸슈킨이 사망한 후 1844년 란스키 장군과 재혼했으며, 황제 니콜라이 1세는 결혼식에 참석하여 곤차로바에게 다이아몬드 목걸이를 선물로 하사했다고 한다(푸슈킨은 당대 절세의 미녀였던 나탈리아 곤차로바(1812-1863)에게 구혼하여 1831년 2월 18일에 결혼했고, 슬하에 네 자녀를 두었다).



푸슈킨에 대한 사후 평가는 몇 차례 굴곡과 반전을 겪게 되지만 1880년 6월 모스크바에 세워진 최초의 그의 동상 제막과 함께 절정에 이른다. 푸슈킨 주간으로 선포된 3일간의 기념 행사 마지막 날에 행해진 도스토예프스키의 연설에서 푸슈킨은 다시 예언자적 시인으로 호명되고, 위대한 천재로서 셰익스피어, 괴테, 세르반테스와 어깨를 나란히 하는, 아니 전 세계적인 공명을 얻을 수 있는 유일한 시인이라는 점에서 오히려 그들을 능가하는 시인으로 간주되었다...

## 2장 푸슈킨의 <예브게니 오네긴>

1. 푸슈킨의 문학세계
2. <예브게니 오네긴> 읽기

### ■ 참고자료1: 차르스코예 셀로의 푸슈킨

일리야 레핀(1844-1930)의 그림 <차르스코예 셀로의 알렉산드르 푸슈킨>(1911)에서 주목을 끄는 인물은 단연 '무대'에서 당당하고 자신감 있게 자신의 시를 낭송하는 곱슬머리의 소년시인 푸슈킨이다. 왼편에는 그와 키를 맞추기 위해 구부정하게 서서 마치 자신의 시에 대한 메아리를 들으려는 듯, 귀를 기울이며 시낭송을 경청하고 있는 노시인 제르자빈이 그려져 있다. 곳곳하게 다리를 펴고, 턱을 세운 푸슈킨과 팔과 허리를 구부리고 절반쯤 고개를 숙인 제르자빈은 대비되는데, 이것이 이 그림의 주안점이며, '차르스코예 셀로 신화'의 핵심이다.

제르자빈은 이미 일흔을 넘긴 나이였고, 비록 이듬해 세상을 떠날 정도로 노쇠한 상태였음에도 불구하고(두 사람은 56년이라는 많은 나이차를 두고 있다), 이후에 푸슈킨이 '제2의 제르자빈'이란 별칭을 얻은 데에서 알 수 있듯이, 두 사람은 문학적인 '부자관계'이다. 제르자빈에 의해서 푸슈킨은 시인으로서 호명된 것이기 때문이다. 이 호명은 시적 상징계의 호명이기도 하다. 이에 의해서 푸슈킨은 혼자만의 상상계적 시인에서 자기 몫의 이름과 역할을 가진 상징계적 시인으로 이행한다. 그리고 러시아 문학을 이끌어갈 시인, 국민시인으로서의 자리를 제르자빈으로부터 계승한다. 따라서 이 그림은 바로 이 러시아문학사의 세대교체 장면을 묘사함과 동시에 푸슈킨의 시인으로서의 탄생과 함께 나란히 나이를 먹어가게 되는 러시아 국민문학의 탄생을 증언하고 있다고도 할 수 있다(이제 푸슈킨 이후의 문학은 결코 그 이전과는 같지 않게 될 것이다).

푸슈킨 자신이 문학적 전성기에 회고하고 있는 리체이 시절에서도 이 시낭송 장면은 핵심적인 기억으로 자리하고 있다. 그의 대표작인 <예브게니 오네긴>을 마무리하는 제8장 서두 부분에서 그는 처음 시에 입문하던 시절(1813-4년이다), 처음 뮤즈의 방문을 받던 리체이 시절을 떠올린다.

기숙사의 내 방은 홀연히 빛났었네,/ 거기서 뮤즈는 젊은 공상의 향연을 벌이고,/ 어린애다운 명랑함과,/ 우리의 먼 옛날의 영광과, 떨리는 가슴의 꿈을 노래했었지.

자기만의 방 안에서 시적 공상에 빠져있던 시기는 달리 상상계적 단계라고 보아도 무리가 없다. 그리고 뮤즈는 시적 자아의 일종의 자기-이미지라고 할 수 있을 것이다. 시인은 그런 타자적인 자기-이미지(뮤즈)와 자신을 동일시해감으로써 시인으로서의 자아를 형성해나아가게 된다. 하지만, 이 단계의 시적 자아는 2차적 관계에 의존하고 있기 때문에 아직은 나르시시즘적이며 상상계의 테두리를 벗어나지 못한다. 상징계로 나아가기 위해선 제3자가 필요하다. 이 제3자, 아버지-기능의 자리에 놓이는 시인이 다음 연에서 거명되는 제르자빈이다.

세상 사람들은 미소로 그녀를 맞이하고,/ 첫 성공은 우리의 용기를 북돋아주었지./ 연로

한 제르자빈은 우리를 알아보고/ 무덤으로 가며 우리를 축복해주셨네...

여기서 ‘우리’는 물론 화자-푸슈킨과 시의 뮤즈이다. 공개 시낭송의 성공으로 시인 푸슈킨은 크게 고무되고(동급생들까지 그를 위대한 천재로 대우한다), 대시인 제르자빈의 격려는 그에게 새로운 앞날을 열어준다. 푸슈킨은 비로소 ‘세상’에 나오게 되고, 자신의 후계자를 ‘알아본’ 제르자빈은 이제 무덤으로 들어가게 된다. 푸슈킨이 비워둔 2연의 나머지 행들을 그런 제르자빈에 대한 감사와 경의의 뜻을 담고 있을 것이다. 여기에는 일종의 메아리적인 대구가 성립한다. 미래의 시인 푸슈킨은 러시아의 영광된 과거를 노래하고, 과거의 시인 제르자빈은 그런 그의 미래를 축복한다. 요컨대, **푸슈킨은 제르자빈이라는 아버지-기능과의 오이디푸스 콤플렉스를 통과해서, 고전주의의 대표적인 장르인 송시(Ode)를 관통해서 이제 시인으로서의 자신을 정립하게 된다.** 그리고 이것이 그의 데뷔작인 <차르스코예 셀로의 회상>이 갖는 전기적-정신분석적 맥락에서의 의미이다.

참고로, 푸슈킨은 자신이 리체이 시절 초기에 쓴 시들은 ①어린애다운 명량함 ②우리나라의 먼 옛날의 영광 ③떨리는 가슴의 꿈을 노래한 것들로 대별하는데, 이 중 <차르스코예 셀로의 회상>은 두 번째 계열에 속한다. 이 시는 8행을 1연으로 해서 전체 22연, 176행으로 이루어진 비교적 긴, 애국적인 송시풍의 시이다. 리체이의 철학담당 갈리치 선생님이 1814년 가을에 내준 작문 시험과제로 작성된 것이라고 하는데, 푸슈킨은 공개시험 장소에 참석하기로 예정돼 있던 제르자빈도 옆두에 두고 시를 쓴 것으로 돼 있다.

## ■ 참고자료2: 푸슈킨의 시간관과 성숙의 의미

푸슈킨의 시간적 상상력은 공간에서의 환유적인 상상력과는 달리 은유적이라고 말할 수 있다. 그에게 시간은 같은 시간의 연속이 아니라 다른 시간들로의 도약이다. 시간은 양적인 것이 아니라 질적인 것으로 주어지며, 이 시간을 살아가는 일은 성장하고 변화/성숙하는 일이다. 때문에 과거의 가치이념이 현재에도 유효한 것은 아니며, 어제의 진리가 여전히 오늘의 진리로 통용될 수도 없다. 그리하여 시간 속에서 모든 것은 이중적이다. 그것을 잘 보여주는 예로 <예브게니 오네긴>의 마지막 8장의 한 대목을 보라. 여행에서 돌아온 오네긴은 사교계의 귀부인이 된 타치야나와 재회하고 ‘어린아이처럼’(30연) 사랑에 빠지게 되는데, 그러한 오네긴의 심리묘사(28연)에 이어지는 화자-푸슈킨의 논평(29연)이다.

어느 나이에든 사랑은 찾아올 수 있다:/ 한편으로, 젊고 순진한 가슴에  
사랑의 충동은 유익하다,/ 마치 봄날의 폭풍우가 들뜬에 그러하듯이:  
열정의 비를 맞으며 그들은 생기를 찾고,/ 되살아나서, 성장한다 -  
왕성한 생명력이/ 화려한 꽃과 달콤한 열매를 준다.  
하지만 때늦은 불임의 나이에,/ 우리 인생의 전환기에,  
죽어버린 열정의 흔적은 슬프다./ 마치 차가운 가을의 비바람이  
초원을 습지로 바꾸어놓고/ 주변의 숲을 벌거숭이로 만드는 것처럼.

여기서 대비되고 있는 것은 계절의 봄/가을에 대응하는 인생의 봄/가을이다. 자연적 시간에서와 마찬가지로 인생의 사계(四季)에도 모퉁이, 즉 ‘전환기’가 가로놓여 있으며, 그것을 기준으로 하여 삶의 가치들은 전도되기도 한다. 예컨대, 열정이란 것도 청춘의 열정과 때늦은

나이의 열정이 삶에서 갖는 기능은 봄비와 가을비의 그것처럼 상반되며 전혀 다른 결과를 가져오는 것이다. 이 ‘죽어버린 열정의 흔적’을 애타게 되살리려고 하는 주인공이 바로 오네긴이며 따라서 그의 열정이 슬픈 결말에 이르게 되는 것은 당연하다.

오네긴에게서 특징적인 기질은 ‘장소를 바꾸고 싶어 하는 욕망’이었는데, 그에게선 새로운 공간과 연결하고자 하는 욕망은 강하게 나타나지만 그것이 시간축 상에서의 성숙과 결합되지는 않는다는 데 그의 비극이 있다. 때문에 그는 ‘어린아이’에서 더 성장하지 못한다. 타치야나에 대한 그의 때늦은 열정이 ‘엄마’에 대한 어린아이의 무제한적인 요구, 즉 상징계가 결여된, 따라서 법적 책임성을 수반하지 않는 무제한적인 상상계적 요구를 반복하고 있는 것은 그런 맥락에서 이해할 수 있다. 물론 그의 때늦은 요구를 충족시켜줄 수 있는 ‘엄마’는 더 이상 존재하지 않는다. 그의 때늦은 열정이 실재와 대면하는 마지막 장면은 이렇게 묘사된다. 이 48연의 장면은 <예브게니 오네긴>의 플롯을 실질적으로 마무리 짓는 장면이기도 하다.

그녀는 나가버렸다. 예브게니는,/ 마치 벼락이라도 맞은 듯이 서 있다.  
어떤 폭풍 같은 감정의 상태에/ 지금 그의 마음은 빠져버렸다!  
그러나 갑작스레 박차의 방울소리 들리더니,/ 타치야나의 남편이 나타났다.

이 대목은 전형적인 오이디푸스적 장면이다. ‘어린아이’ 예브게니(오네긴이란 성(姓)이 여기서 표시되지 않는다)의 애정에 대한 요구가 남편에 대한 충실성을 이유로 ‘엄마’ 타치야나로부터 거절당하고, 대타자로서 타치야나의 남편이자 예브게니의 아버지의 형상인 장군과 맞닥뜨리게 되는 장면인 것이다. ‘벼락’은 물론 최고신 제우스의 징표이면서 아버지의 권위를 상징한다. 오네긴에 대한 타치야나의 사랑은 삶의 ‘전환기’에서 아래의 도식에서 보듯이 이미 새로운 남편에 대한 충실성으로 이행해갔지만, 그러한 성숙으로의 이행을 지속적인 장소의 변화에서 찾으려고 한 오네긴은 끝내 성숙으로의 도약에 실패하고 마는 것이다. 반면에 젊은 타치야나와 더불어 이 운문소설에서 성숙해 가는 화자-푸슈킨이 도달하게 되는 결말은 오네긴의 경우와 대조된다.

지금 나의 주인공이/ 그로서는 불행한 순간을 맞은 이 지점에서  
독자들여, 우리는 이제 그를 내버려두자,/ 아주 오랫동안... 영원히... 그를 쫓아서  
우리는 단 하나의 길을 따라/ 세상을 충분히 헤매고 다녔다. 지금은  
육지에 다다른 것을 서로 축하하자. 만세!/ 벌써 도착했어야 했지만!(그렇지 않은가?)

주인공 오네긴을 ‘폭풍’ 속에 내버려두고 화자-푸슈킨이 독자들과 함께 도달한 곳은 ‘육지’이다. 폭풍으로부터 바다에서 시의 공간인 안전한 육지, 혹은 참나무숲으로의 이동은 그의 시에 반복적으로 나타나는 성숙의 모티브이다. 시 <아리온>(1827)에서 선원들(=제카브리스트)의 죽음을 대가로 치르고 혼자 살아남은 아리온처럼 ‘러시아의 아리온’ 푸슈킨은 ‘자신의 친구’ 오네긴(=제카브리스트)의 뒤를 쫓는 여정에서도 그가 상징적인 죽음과 직면하는 장면에서 그를 홀로 남겨두고 자신의 뮤즈인 타치야나와 함께 살아남는다. 그것은 그가 상징적 질서(=법질서)를 수용함으로써 더 이상 ‘어린아이’가 아니기 때문이다. 이 대목이 쓰일 무렵 곤차로바와의 결혼을 앞두고 있던 푸슈킨에게서 이러한 성숙의 테마는 타치야나와 동일한 도식을 반복하는 것이 된다...

### 3강 레르몬토프의 <우리시대의 영웅>

1. 레르몬토프의 문학세계
2. <우리시대의 영웅> 읽기

#### ■ 참고자료1: 레르몬토프와 ‘시인의 죽음’

레르몬토프가 시인으로서 자신의 이름을 알리게 되는 것은 1837년 푸슈킨을 죽음을 권력층의 ‘음모’로 비판한 시 <시인의 죽음>을 발표하면서이다. 푸슈킨의 죽음에 부친 시이면서도 정작 푸슈킨이란 이름은 한 번도 등장하지 않는 그 시는 이렇게 시작된다.



시인이 죽었다! - 명예의 노예 -  
헛소문과 비방으로 쓰러졌다,  
가슴에 복수의 열망과 총알을 박은 채,  
당당한 머리를 숙이고 쓰러졌다!  
시인의 영혼은 사소한 모욕의  
불명예를 참지 못하고,  
그는 세상의 소문에 대항하여 일어섰다  
혼자서, 예전처럼... 그리고 살해당했다!

당연한 일이지만, 레르몬토프는 이 일로 유배당하며, 그에 대한 황제의 미움은 거기에서부터 비롯되었다. 그는 이후에 불과 4년을 더 살았을 뿐이다. 레르몬토프 전공자들이 흔히 하는 얘기지만, 레르몬토프와 마찬가지로 27살에 죽었다면 역시나 총각으로 죽었을 시인 푸슈킨(1799-1837)의 문학적 명성이 레르몬토프를 크게 앞지르진 못했을 것이다. 그리고 고골(1809-1852)은 <검찰관>(1836) 공연의 스캔들로 아마 상심해서 죽었을 것인바 아주 재미 있고 재능 있는 '괴짜' 정도로 기억됐을 것이고, 톨스토이(1828-1910)는 자전 3부작이나 끼적거리다가 문학사의 여백으로 사라져버렸을 것이다. 도스토예프스키(1821-1881) 또한 페트라세프스키 사건(1849)으로 말미암아 형장의 이슬로 사라져버렸을 것인바 고골의 아류 작가 정도로 기억됐을 것이다...



■ 참고자료2: 푸슈킨과 레르몬토프

내가 소란한 거리를 따라 배회하거나,  
사람들로 붐비는 사원에 들어갈 때나,  
분별없는 젊은이들 틈에 앉아 있을 때,  
나는 나의 공상들에 빠져든다.

나는 말한다: 세월이 흐르고,  
여기 모인 우리가 몇 명이든 간에

우리는 모두 영원한 안식처로 갈 것이고 -  
누군가는 벌써 때가 가까워졌다고.

외로이 서 있는 참나무를 볼 때마다  
나는 생각한다: 이 숲의 족장은  
내 망각의 세기도 살아가리라고,  
조상들의 세기를 살아왔듯이.

사랑스러운 아기를 어루만질 때  
나는 벌써 생각한다: 잘 있거라!  
너에게 내가 자리를 내어주마  
나는 썩고 너는 꽃피어야 할 시간이다.  
하루하루, 한 해 한 해를  
나는 생각에 잠겨 보내는 데 익숙하다,  
장래의 기일(忌日)이 그 가운데  
언제일까를 짐쳐보려 하면서.

어디에서 운명은 나에게 죽음을 보낼까?  
싸움터일까, 방랑길일까, 바다에서일까?  
아니면 가까운 골짜기가  
내 차가운 시신을 거두어줄까?

비록 감각이 없는 육신에게는  
어디서 썩든지 마찬가지지만,  
그래도 사랑하는 나라 가까이에서  
나는 잠들고 싶어라.

무덤 입구에서  
젊은 생명이 뛰놀게 하고,  
무심한 자연이  
영원한 아름다움으로 빛나게 하라.

-푸슈킨, <내가 소란한 거리를 따라 배회하거나>(1829)

나 홀로 길을 나선다.  
안개 속으로 자갈길이 빛나고,  
밤은 고요하다. 황야는 신에게 귀를 기울이고,  
별들은 별들과 속삭인다.

하늘은 장중하고 아름답구나!  
대지는 푸른 빛 속에 잠들고...

도대체 무엇이 나를 이토록 아프고 힘들게 하는 걸까?  
무엇 때문에 기다리는 걸까? 무엇을 후회해야 하는 걸까?

이미 나는 인생에서 아무것도 기대하지 않고,  
나에게 과거는 전혀 후회스럽지 않다.  
나는 자유와 평온을 찾고 있다!  
나는 모든 걸 잊고서 잠들고 싶다!

하지만, 무덤 속의 차가운 잠이 아니라...  
영원히 그렇게 잠들었으면,  
생명의 힘이 가슴 속에서 조곤조곤 잠들어,  
숨쉴 때마다 조용히 가슴이 부풀어 오르게.

밤새도록, 하루 종일 나의 귀를 즐겁게 해주며,  
달콤한 목소리가 나에게 사랑을 노래하고,  
내 위로는 영원히 푸르른,  
울창한 참나무가 몸을 숙여 수군거렸으면.

-레르몽토프, <나 홀로 길을 나선다>(1841)

이 시는 1841년 5월에서 6월초에 씌어졌다. 레르몽토프가 결투로 사망하게 되는 것이 7월 15일이므로 죽음을 두 달도 채 남겨두지 않은 시점이다. 1연에서부터 눈에 띄는 것은 ‘혼자/홀로’라는 서정적 화자, 레르몽토프의 자의식이다. 이러한 자의식은 그를 둘러싼 자연이 서로 화합하고 호응하는 시간에도 혼자만의 무거운 상념으로 이끈다. “도대체 무엇이 나를 이토록 아프고 힘들게 하는 걸까?” 이러한 상념은 어떻게 극복될 수 있으며 자연과의 불화는 어떻게 해소될 수 있는가?

2연의 4행, 그리고 3연에서 보듯이, 서정적 화자에게서 기다림의 대상으로서의 미래와 후회의 대상으로서의 과거라는 시간 개념은 아무런 의미가 없다. 그는 아무것도 기다리지 않고 아무것도 후회하지 않기 때문이다. 따라서 그에게서 시간은 특정한 방향성을 갖고 있지 않으며, 전략이나 비약 또한 논리적으로 불가능하다. 다만, 그가 찾는 것은 ‘자유와 평온’이다. 그리고 그러한 자유와 평온의 상태로서 그가 지향/소망하는 것은 잠이다. 이 잠의 내용을 꿈꾸는 것이 그에게서 상상력이 갖는 몫이다. ‘하지만’이라는 4연의 서두가 말해주듯, 그의 잠은 죽음을 상징하는 일반적인 잠과 다르다. 일반적으로 ‘무덤 속 차가운 잠’(=죽음)으로서의 잠은 삶의 종단을 전제로 하는 죽음 이후의 다른 삶, 다른 시간의 체험이지만, 이 시의 4-5연에서 묘사되는 잠은 삶의 연속으로서 현재의 시적 자아가 더 확충되는 경험이다. 즉 여기서 ‘나’와 자연의 조화는 ‘나’라는 자의식의 소멸을 통해서 자연과 합일/통합되는 방향으로 이루어지는 것이 아니라 자연 전체가 ‘나’에게 순응하는 방식으로 이루어진다. 그런 맥락에서 볼 때, 이 시에서의 상상력은 자연으로의 회귀가 아니라 자아의식의 확대/심화에 봉사한다.

정신분석학적으로 볼 때, 이 시는 자궁회귀로의 충동 혹은 욕망을 그대로 표현하고 있는 시이다. 4연에서 생명이 가슴에서 조용히 부풀어 오르는 잠이란 (모체의 자궁 속에서의) 태아의 잠에 다름 아니다. 그리고 5연에서, 밤낮으로 사랑의 노래를 불러줄 수 있는 ‘달콤한 목소리’의 주인공은 물론 어머니이며, 동그만 ‘나’의 무덤/자궁 위에 있는 ‘울창한 참나무’는 아버지의 형상이다. 그렇다면, ‘나’는 부모로부터 모든 것을 요구하는 자궁 속 ‘어린아이’이다. 다만, 이 ‘어린아이’는 실제의 태아와는 달리 ‘나’라는 자기의식을 보존/유지하고 있다는 점이 다르다. 즉 그는 자신이 즉자로서의 태아임을 의식하고자 하는, 행복의 극대치를 경험하고자 하는 대자(‘나’)이다. 물론 이러한 즉자-대자적 존재는 상상력 속에서만 가능하며, 이 상상 속의 ‘나’와 대조되는 것이 1연에서 혼자 길을 나서는 불행한/무거운 현실의 ‘나’이다. 이 ‘나’는 아버지와 어머니를 모두 일찍 여윌으로써 자신이 소망하는 행복의 결여와 일찌감치 마주하게 된 고아 레르몬토프의 형상이다.

### ■ 참고자료3: 레르몬토프와 페초린

푸슈킨이 결정적인 장면에서 오네긴과 작별을 고하는 데 반해서, 레르몬토프는 그의 분신적 형상인 페초린과 보다 긴밀한 유대를 보여준다. 이것은 그가 1인칭 시점하에 페초린의 내밀한 언어로 보다 밀착된 페초린의 형상을 묘사하고 있는 데에서도 확인할 수 있다. 가령, 레르몬토프는 <우리시대의 영웅>(1840)에서 (남편에 대한 지조를 맹세한 타치야나와는 달리) 남편에게 페초린에 대한 사랑을 고백하고 떠나가 버린 베라를 (벼락을 맞은 듯이 서 있던 오네긴과는 달리) 있는 힘을 다해 뒤쫓아 가는 페초린을 그대로 보여준다.



만일 내 말이 10분만 더 달릴 힘이 있었다면, 모든 것이 구원받을 수 있었을 것이다! 하지만, 자그마한 계곡에서 올라와 산에서 벗어나 가파른 모퉁이에 이르자, 말은 쓰러지고 말았다. 나는 곧바로 뛰어내려, 말을 일으키려고 고삐를 잡아당겼지만, 아무 소용이 없었다. 겨우 들릴 듯한 신음소리가 짝 다문 이빨 사이로 새어나왔다. 몇 분 후에 말은 숨을 거두었다. 나는 마지막 희망을 잃어버린 채 홀로 초원에 남았다. 걸어서 가보려고

했지만, 다리가 움직여지지 않았다. 낮의 불안감과 간밤의 불면 때문에 기진맥진한 나는 축축한 풀밭에 쓰러졌다. 그리고는 어린아이처럼 울기 시작했다.

그렇게 울기 시작한 페초린은 한참동안 통곡을 하며, 그의 성격을 특징짓는 ‘의연함’과 ‘냉정함’은 ‘연기처럼’ 사라져버리고 만다. 즉 인용한 대목에서는 페초린의 가장 약한 모습이, 그의 ‘성격갑옷’이 일시적으로 제거된 채 드러나 있다. 그리고 그 본모습이란 불가능한 것을 요구하는 ‘어린아이’의 모습이다. 하지만 이 요구는 현실에서 좌절되기 마련이며, 이에 대한 정서적인 상관물이 어린아이 같은 울음이다. 그것은 페초린 자신이 곧 자인하듯이, 대타자의 시선으로 볼 때에는 경멸적으로 외면할 만한 모습이다. 때문에 평소의 페초린이라면, 철저히 가장했을 터인데, 이 문제의 장면에서는 그것이 적나라하게 노출되고 있다.

여기서 페초린 자신의 분신이자 그의 신체의 연장(extension)으로서의 말은 가파른 모퉁이에서 쓰러지는데(이 말이 쓰러지자 페초린은 더 걸지 못한다), 모퉁이란 두 공간이 서로 이접되는 지점을 말한다. 그것은 시간의 모퉁이, 즉 전환점에서 시간이 이접되는 것과 마찬가지로이다. 시간축 상의 전환점으로 가장 중요한 것은 상상계와 상징계의 이접이다. 그것은 어린아이와 (예비)어른의 경계이다. 하지만, 페초린의 ‘어린아이’는 이러한 상징계적 차이의 질서를 수용하지 못하며/않으며 상상계적 자아상에만 집착한다. 성숙한 어른이 되는 것은 자신의 왜소함을 불가피한 것으로 받아들인 연후에만, 전능함에 대한 자신의 꿈을 단념한 연후에만 가능하다. 하지만, ‘어린아이’의 요구에는 이러한 인정/단념이 결여되어 있다. 따라서 그는 전부에 대한 요구를 계속적으로 고집하며 불가능성에 도전하는 것이다.

<우리시대의 영웅>에서 페초린은 바로 그러한 ‘어린아이’이며, 그런 점에서 작가 레르몽토프의 형상을 반복하고 있는 것처럼 보인다. 페초린에게서 어머니에 대한 기억은 억압돼 있으며, 카프카즈에서 ‘아버지’를 대신하는 인물인 막심 막시프이치는 너무 나약한 권위의 ‘아버지’인데(페초린에게 권위적인 아버지상으로 등장하는 인물은 <타만>에서의 안코가 유일한다), 이것은 레르몽토프적 상황과 대동소이할 따름이다. 레르몽토프적 상황이란 것은 2자적 관계에서 동일시의 대상이었던 ‘어머니’를 상실하고 3자적 관계에서 그가 이상적-자아로서 지향해야 할 ‘아버지’는 약화/결여되어 있는 상황이었다. 그것을 낳은 원인은 어머니의 이른 죽음이기도 했고, 너무 이른 결혼과 출산으로 인한 부부간의 불화이기도 했다. 어쨌든 그러한 결과로 그는 상상계와의 이접 이후에 상징계에서 자신의 자리를 제대로 할당받지 못한다. 그리고, 그에게선 ‘상징적 아버지’를 ‘상상적 아버지’와 궁극적으로 구별되지 않는 ‘팔루스적인 어머니’ 혹은 ‘남근을-가진-어머니’가 대신한다. ‘남근을-가진-어머니’란, 성교 중에 아버지의 음경을 ‘잘라내어’ 자기 것으로 만든 어머니, 혹은 아버지로부터 팔루스의 상징을 ‘거세’한 어머니이다. 레르몽토프에게서 이러한 팔루스적인 어머니상과 일치하는 것은 외조모 아르세니예바 부인이다. 이러한 어머니상은 자신 속에 ‘나’를 다시 집어넣은, ‘나’를 다시 흡수한, 그래서 ‘나’를 자신의 팔루스로, 혹은 무(無)로 환원시켜버리는 ‘어머니’이며, 그것은 행복과 죽음의 현혹이다. 이에 대한 레르몽토프적인 공포는 페초린의 결혼에 대한 공포에 반영돼 있다. 그에게 결혼이란 말은 마법과도 같은 힘을 발휘하는데, 불가피한 결혼에 대한 연상은 모든 열정에 종말을 가져오며, 그의 마음을 돌처럼 굳어버리게 만든다. <공작의 딸 메리>에서의 그의 고백을 직접 들어보자.

나는 이 결혼만 아니라면 모든 걸 희생할 각오가 되어 있다. 스무 번이라도 내 생명을, 심지어 명예까지도 내기에 걸겠다... 하지만 나의 자유는 팔아넘길 수 없다. 무엇 때문에 나는 그것을 그토록 소중히 여기는가? 그 속에 있는 무엇이 내게 필요하단 말인가? 나는 무엇이 되려는가? 나는 미래로부터 무엇을 기대하는가? 사실은 정말 아무것도 없다. 이것은 어떤 타고난 공포이며 설명할 수 없는 예감이다. 거미나 바퀴벌레나 쥐들을 본능적으로 무서워하는 사람들이 있지 않은가... 고백해야할까? 내가 아직 어린아이였을 때 한 노파가 어머니에게 나의 대한 점을 쳐준 일이 있다. 그때 노파는 '악한 아내 때문에 죽게 될 것'이라고 내게 예언했다. 그 말은 나에게 깊은 충격을 주었다. 나의 마음에는 결혼에 대한 극복하기 힘든 혐오감이 생겨났다... 그러는 사이에 뭔가가 노파의 예언이 실현될 거라고 내게 말해주곤 한다. 적어도 나는 그것이 늦춰지도록 노력할 것이다.

여기서 페초린은 자신의 결혼에 대한 공포에 대해서 두 가지 이유를 든다. 하나는 사람들이 거미나 바퀴벌레, 쥐를 무서워하는 것과 마찬가지로의 '타고난 공포'라는 것이고, '악한 아내 때문에 죽게 될 것'이라는 점쟁이 노파의 예언 때문이라는 것이 다른 하나이다. 하지만, 결혼에 대한 본능적인 공포란 것은 인간의 본성에 각인될 수 없는 것이며, 이 '타고난 공포'는 노파의 예언 때문이라는 두 번째 이유와 양립되지 않는다. 또한 노파의 예언이 두려워서 결혼에 대한 혐오감을 갖게 됐다는 것도 사실 <운명론자>에서 죽음을 무릅쓰고 자신의 운명을 시험해보는 페초린의 모습과는 어울리지 않는 모순적인 것이다. 페초린적인 태도는 결혼이 두려워서 회피하기보다는 정말로 자신의 예언이 실현되는가를 확인해 보기 위해서 결혼하는 것에 가깝기 때문이다(나보코프는 페초린의 죽음이 페르시아에서 돌아오는 도중의 불행한 결혼과 연관되었으리라고 추측한다).

정신분석학적으로 보자면, 이 두 가지 이유는 페초린의 제2의 본성(second nature)으로서 결혼에 대한 공포의 직접적인 원인을 가장하고 있는 것에 불과하다. 그렇다면 그에게서 억압되어 있는 직접적인 원인이란 무엇일까? 레르몬토프의 전기와 관련하여 지적할 수 있는 것은 앞에서 언급한 '남근을-가진-어머니'에 대한 공포, 즉 거세 공포이다. '본능적으로'란 말은 현대적인 관점에서 '무의식적으로'란 의미인데, 거미나 바퀴벌레 등 다리가 많은 동물들의 무의식적인 상징 또한 거세공포이다(다리가 많은 것은 자신의 남근이 거세되지 않을까라는 불안 심리의 반영이다). 그리고 그것의 원인으로 '남근을-가진-어머니'는 자궁회귀본능의 대상이 되는 어머니와는 다른 어머니이며, 이 '팔루스적인 어머니'로의 회귀가 '어린아이'로서는 죽음에의 현혹이면서 공포의 대상이 되는 것이다. 페초린의 경우에 노파의 예언이 실제로 있었다면, 그것은 이 거세 공포에 대한 상징적인 명명이라고 할 수 있다. 즉 노파의 예언은 그의 거세공포에 대한 사후적인 승인에 해당한다.

결혼의 불가라는 예언의 지평 속에 놓여 있는 시간은 연속적이며 균질화된 시간이다. 그러한 지평에서는 시간의 질적인 비약이 가능하지 않다. 레르몬토프의 공간적 상상력이 대지와 하늘을 두 축으로 한 은유적인 상상력이었다면, 그의 시간적 상상력은 (페초린의 경우에 미루어서 말하자면) 예언에 속박된 환유적 상상력이다. 이러한 환유적 상상력 속에서 '나'는 세계 전체로 확장될 수 있지만, '너'라는 타자의 세계로의 비약은 가능하지 않다. 때문에 레르몬토프의 창작세계에서 '나'의 고독은 필연적이다.

## 4장 고골의 <삐제르부르그 이야기>

1. 고골의 문학세계
2. <삐제르부르그 이야기> 읽기

### ■ 참고자료: 고골의 웃음과 공포

“날 좀 내버려 뒤흐요, 왜 그렇게 나를 못살게 구는 거요?”

이 한 대목만 가지고 작가와 작품을 떠올리기는 어렵겠지만, 러시아 작가 니콜라이 바실리예비치 고골(1809~1852)의 걸작 단편 「외투」(1842)를 읽고 난 다음이라면 이 대목을 읽기도 어렵다. 러시아 문학에서 가장 수수께끼 같은 작가 고골, 푸슈킨과 함께 러시아 근대 문학의 토대를 닦은 고골은 과연 러시아 문학사, 더 나아가 세계 문학사에 어떤 족적을 남겨놓았을까? 그의 문학은 어째서 아직도 많은 수수께끼를 남기고 있는 것일까?



### ‘웃음’과 ‘공포’의 환상적인 조화

고골은 1809년 4월 1일에 러시아의 지배 아래 있었던 우크라이나의 한 시골 마을에서 태어났다. 말하자면 그 당시엔 ‘소러시아’라고 불린 우크라이나가 그의 출신지이고 고향이다. 그가 처음 문학적 명성을 얻게 된 작품집이 그곳 민담들을 소재로 한 <지칸카 근촌 야화(夜話)>(1831)인 것은 그런 배경을 갖고 있다. 고골의 아버지와 어머니는 그 지역의 소지주 출

신이었다. 어린 나이에 결혼하여 고골을 낳기 전 두 차례나 사산(死産)을 경험한 어머니는 자신의 불행을 다독이기 위해 더욱 독실한 정교회 신자가 되었다. 그리고 어렵게 얻은 아이들의 이름을 교회 이름을 따서 '니콜라이'라고 지었다.

교회를 열심히 다니면서 늘 기도를 드리던 어머니의 신앙은 미신적인 성향이 강했다. 아들을 각별히 사랑하면서도 그녀가 어린 고골에게 입버릇처럼 들려준 이야기는 주로 최후의 심판과 지옥의 고통에 관한 것이었다. 이런 미신적이고 광신적인 신앙을 물려준 어머니와 달리, 아마추어 극작가이자 연극 애호가였던 아버지 바실리 고골은 아들에게 어릴 때부터 문학과 연극에 대한 열정을 심어 주었다. 직접 대본을 쓰고 연출을 맡고 배우로 무대에 서기까지 했던 아버지의 모습을 보면서, 고골은 연극에 대한 관심과 문학적 감수성을 키워 나갔다.



이렇듯 다소 이질적인 부모의 영향은 이후 작가 고골의 삶에 깊은 흔적을 남겼다. 러시아 사회의 속물성과 관료주의적 폐해를 풍자적이면서도 유머러스하게 묘사함으로써, 고골은 뛰어난 문학적 재능을 유감없이 발휘했다. 하지만 한편으로는 자신의 재능이 진지한 구원의 메시지를 전달하는 데 적합하지 않을지도 모른다는 생각에 고통 받았다. 덕분에 우리가 얻게 된 것은 '너무도 경쾌하고 코믹한 고골'과 '너무도 진지하고 우울한 고골'이라는 서로 상

반되는 작가의 이미지다. 그는 자신의 재능과는 잘 맞지 않는 과제, 혹은 사명을 스스로에게 부과함으로써 고통을 자초한 것은 아니었을까.



가령 고골 창작의 전환점이 된 희곡 <검찰관>(1836)을 들여다보자. 이 작품은 지방 여행 중에 돈이 떨어져 여관에서 오도 가도 못하게 된 한 하급 관리 흘레스타코프가, 수도 페테르부르크에서 온 검찰관으로 오인되는 바람에 벌어지는 한바탕 소동을 그린 5막 희극이다. 흘레스타코프가 떠나고 난 뒤에야 자신들이 속았다는 사실을 알게 된 시장과 지역 유지들은 분통을 터뜨리는데, 바로 그때 진짜 검찰관이 도착했다는 전갈을 듣는다. 무대 위의 모든 인물들이 경악과 함께 몸이 화석처럼 굳어져 버리고 관객은 폭소를 터뜨리는 것으로 이 작품은 막을 내린다. 한데, 고골은 지문에서 이 마지막 장면을 모든 배역이 거의 1분 30초가량 굳어 버린 자세를 취하고 있는 ‘정지 장면’으로 처리하도록 요구했다. 그리고 실제 공연에서 이 요구가 잘 지켜지지 않자 화를 내기도 했다. 그렇다면 작가는 어떤 효과를 거두기 위해 그토록 이 장면을 강조한 것일까?



<검찰관>에는 “제 낮짝 비뚤어진 줄 모르고 거울만 닦한다.”라는 러시아 속담이 제사로 쓰였다. 고골은 자신의 작품을 일종의 ‘거울’로 간주했다. 관객들은 무대 위에서 펼쳐지는 우스꽝스러운 소동을 보면서 마음껏 웃음과 조롱을 퍼붓는 동시에, 마치 거울처럼 관객 자신의 모습을 비추는 정지 장면에 섬뜩함을 느끼게 된다. 고골은 관객이 그런 깨달음을 얻기를 기대했고, 그 깨달음을 위해 필요한 최소한의 시간이 1분 30초라고 본 것이다. 따라서 이 장면은 처음엔 웃음을 유발하지만, 차츰 그 웃음은 자신도 무대의 속악한 인물들과 다를 바 없다는 깨달음과 더불어 공포로 바뀐다. 고골의 의도는 그 공포와 함께 관객들을 도덕적인 정화(淨化)와 참회에 이르도록 하는 데 있었다. 얼핏 상반되어 보이지만, ‘웃음’과 ‘공포’는

그런 점에서 고골 문학의 핵심적인 구성 요소다. 곧 그의 이야기들은 기본적으로 우스운 이야기면서 동시에 무서운 이야기다.



69. Акакий Акакиевич в департаменте  
Художники Кукрыни́ксы, 1952 г., б., черная акварель

### 총동의 인간에서 욕망의 인간으로 - 「외투」

머리가 벗겨진 중년 9급 관리의 불행한 이야기를 다룬 「외투」의 경우도 사정은 다르지 않다. 일단 작품은 기본적으로 코믹하며 언어 유희적이다. 주인공의 이름부터가 그런데, ‘아카키 아카키예비치’가 그의 이름과 부칭이고, ‘바슈마크(구두)’라는 말에서 유래한 ‘바슈마치킨’이 성(性)이다. ‘아카키예비치’가 부칭이라는 사실은 아버지의 이름도 ‘아카키’였다는 걸 뜻한다. 곧 아버지도 아카키고 아들도 아카키다. 새로 태어난 아이의 이름 후보들이 모두 마

음에 들지 않자 그의 어머니는 그냥 남편의 이름을 아이에게 물려주기로 결정한 것이다. 그런데 이 ‘아카키 아카키예비치’란 이름에서 반복되는 ‘카카(kaka)’란 말이 러시아 어에서는 ‘똥’이나 ‘응가’를 뜻하는 유아어이기도 해서, 주인공의 이름을 들을 때마다 러시아 독자들은 묘한 재미를 느끼게 된다. 이 가련한 주인공은 동시에 가장 우스꽝스런 주인공이기도 한 셈이다. “세례를 받을 때 아기는 울어 버렸고, 마치 9급 관리가 될 것을 미리 예상이라도 한 듯 얼굴을 찡그렸다.”

러시아 관료제는 18세기 초반 표트르 대제(1672~1725) 시대에 관료제 개혁 이후 14등관제로 개편되었으며, 9등관(9급)은 가장 대표적인 하급 관리에 속했다. 서류를 정서하는 일이 주된 업무인 아카키 아카키예비치 역시 9급 관리였다. 그는 사무실에서 아무도 거들떠보지 않는 존재이며, 경비조차도 그가 지나갈 때는 자리에서 일어나지 않았을 뿐 아니라 심지어는 그저 파리 한 마리가 지나가는 정도로 여겼다. 같이 근무하는 동료들은 그를 조롱하거나 짓궂게 놀려댔다. 아카키는 아무런 대꾸도 하지 않았지만 그의 팔까지 건드리며 정서를 방해할 때는 “날 좀 내버려 뒤편, 왜 그렇게 나를 못살게 구는 거요?”라고 애처롭게 기어들어 가는 목소리로 말했다. 얼떨결에 남들을 따라서 아카키를 조롱하던 젊은 직원은 이 말을 듣고서 뭔가에 찢린 듯이 움찔했다. 거기엔 “나도 당신들의 형제요.”란 소리도 반향으로 묻어났다. 그 뒤 이 젊은이는 평생 동안 인간의 잔인함에 몸서리를 쳤다고 이야기의 화자는 전해 준다.

사실 고골의 「외투」는 러시아 문학에서 가장 유명한 단편이면서, 또 가장 많이 오해받은 작품이다. 이 작품을 박애주의를 표방한 것으로 이해한 사례가 대표적이다. 그러한 시각에서는 작가 고골이 이 소설에서 아카키 아카키예비치 같은 ‘작은 인간’에 대한 연민과 동정을 드러내고 있다고 본다. 그리고 그 근거로 “나도 당신들의 형제요.”라는 구절을 자주 인용한다. 하지만 이런 시각은 주인공이 자신의 일에서 발견하고 있는 지극한 즐거움을 간과하는 경향이 있다. 그에게 정서는 단순한 직무가 아니라 어떤 사랑의 대상이었고, 자족적인 즐거움의 세계였다. 화자는 이렇게 말한다. “그처럼 자신의 일에 충실한 사람을 어디서 찾을 수 있을까. 단순히 열성적으로 일한다고 하는 것만으로는 부족했다. 아니, 그는 애정을 갖고 근무했다. 이 정서하는 일에서 그는 다양하고 즐거운 자신만의 어떤 세계를 발견한 것이다.”

아카키는 이러한 자기만의 세계에 몰입해 있는 인물이었다. 그에게는 정서하는 일 외에 아무것도 존재하지 않아서, 옷차림 따위에도 전혀 신경 쓰지 않았고 거리를 걸으면서도 오로지 자신의 필체로 쓴 글씨들만을 떠올렸다. 근무가 끝나고 집에 돌아와서도 그는 수프와 양파를 곁들인 쇠고기 요리에 파리가 붙었거나 말거나 무슨 맛인지도 모른 채 간단히 요기만 하고는 다시 정서를 시작했다. 서류를 정서하기도 하고 취미로 필사본을 만들어 두기도 했다. 일에 대한 열정만을 가지고 본다면 아카키는 5급 직책을 하사받을 만도 한 인물이었다. 말하자면 아카키에게는 두 가지 모습이 있었다. 혹은 두 명의 아카키가 있었다. 평소의 9급 관리 아카키와 5급 관리의 열정을 갖고 정서할 때의 아카키. 정서하다가 자신이 좋아하는 글자들이 나오면 너무 기뻐하는 모습은 마치 딴 사람처럼 보일 정도였다. 이렇듯 “즐거운 자신만의 어떤 세계”를 갖고 있는 인물이 동정의 대상이 된다면 좀 이상하지 않을까?

정신 분석학의 용어를 사용하자면 정서하는 일에서 지극한 만족감을 얻는 아카키는 ‘충동’

에 의해 지배되는 인물이다. 충동(drive)은 어떤 대상을 끊임없이 손에 넣으려고 애쓰는 욕망(desire)과는 달리 어떤 대상의 주위를 맴도는 데서 만족을 얻는다. 곧 충동의 목적은 주체와 대상 간의 순환적인 경로를 반복하는 것이다. 아카키가 정서하는 일에서 느끼는 만족은 바로 이러한 충동에서의 만족이다. 이런 성격의 만족에는 외부적 현실이 필요하지 않으며, 따로 방해자만 없다면 언제까지라도 지속될 수 있다. “400루블의 급료로 자신의 운명에 만족하며 살아가던 한 인간의 평화로운 삶은 그렇게 흘러가고 있었고 아마 또 그렇게 순조롭게 말년을 맞이할 수도 있었을 것이다.”



71. Акакий Акакиевич у значительного лица  
Художники Кукрыниксы, 1952 г., б., черная акварель

그렇다면 아카키의 사회적 고립과 소외는 결코 불운하거나 불행한 것이 아니다. 그렇게 보

는 시각은 단지 외부적 시점을 투사한 것에 불과할 수도 있다. “날 좀 내버려 뒤편, 왜 그렇게 나를 못살게 구는 거요?”란 아카키의 항의는 그에 대한 조롱뿐만 아니라 동정에도 적용될 수 있을 듯싶다. 그리고 그 항의의 또 다른 대상이 될 만한 것이 있으니 바로 페테르부르크의 겨울에 사납게 휘몰아치는 북풍이며, 이것이 그의 가장 강력한 적이기도 하다. 고골 스스로가 처음 페테르부르크에 상경했을 때 추위 때문에 크게 고생한 경험이 있으므로 남의 일만도 아니라고 해야겠다. 불행하게도 아카키의 낡은 외투는 더 이상 바람막이가 되어 줄 수 없어서, 그는 재봉사 페트로비치의 강력한 권유에 따라 새 외투를 장만하는 데 몰두한다. 곧 페테르부르크의 겨울 추위는 아무런 결핍도 없이 자기만의 세계에 만족해 있던 아카키 아카키예비치를 바깥으로 끄집어내어 ‘외투 없는 존재’로 새롭게 규정한다.

새 외투를 욕망하게 되면서 아카키는 전혀 다른 인물로 변모한다. 그는 외투 값을 장만하기 위해서 지독한 내핍 생활을 감수하며 습관처럼 저녁을 굶는다. 요컨대, 미래의 행복을 위해서 그는 현재의 만족을 기꺼이 포기하고 유예한다. “그 대신에 미래의 외투에 대한 끝없는 이상을 머릿속에 그려 보며 정신적인 포만감을 얻을 수 있었다.”

하지만 무엇인가가 결여된 상태에서만 작동하기 시작하는 욕망은 근원적으로, 그리고 궁극적으로 충족될 수 없다. 새 외투를 장만하여 행복해한 것도 잠시, 아카키가 곧 불량배들에게 자신의 외투를 강탈당한 것은 이러한 욕망의 메커니즘을 단적으로 보여 준다. 그는 파출소장과 고위층 인사를 찾아다니며 외투를 되찾기 위해 애를 쓰지만, 관료제 사회의 몰인간적이고 사무적인 습성에 젖은 인물들에게 차별 대우만을 받고서 앓아누웠다가 결국 세상을 떠난다. 하지만 그렇다고 해서 관료제 사회의 사무적인 무관심이 아카키를 죽음으로 몰고 갔다고 말할 수 있을까? 보다 근본적인 원인을 찾자면, 아카키가 충동의 인간에서 욕망의 인간으로 변신한 데 있을 것이다. 그리고 물론 그 변신의 원인은 ‘페테르부르크의 추위’였다.

#### 피할 수 없는 욕망에 대한 공포

고골은 욕망을 가진 인물들, 곧 자신의 신분과 직분을 벗어나서 더 높은 사회적 지위와 숭고한 가치를 갈망했던 인물들이 파멸하는 이야기를 자주 들려주었다. 이러한 욕망이 두려운 이유는 그것이 그 주체를 떠나서도 존재하기 때문이다. 사람은 죽어도 욕망은 죽지 않는다고나 할까. 「외투」는 죽은 아카키의 유령이 자신의 외투를 찾기 위해 배회하다가 고위층 인사의 외투를 강탈해 간다는 내용으로 마무리된다. 그런 점에서 「외투」는 욕망의 섬뜩한 공포까지도 되새기게 해 주는 작품이다.

결코 충족되지 않는 것이 욕망인 만큼 욕망의 세계에서 구원이란 없다. 때문에 고골의 세계에서는 욕망에 빠진 인간에게 구원의 계기가 필요하다. 하지만 고골은 자신의 문학적 재능 안에서는 그러한 계기를 찾을 수 없었다. 고골 또한 자신의 ‘외투’(창작의 의미)를 강탈당한 ‘불운한 아카키 아카키예비치’가 아니었을까.

## 5강 투르게네프의 <첫사랑>

1. 투르게네프의 문학세계
2. <첫사랑> 읽기

■ 참고자료1: 이반 투르게네프(1818-1883)



- 1818년 10월 28일 중앙 러시아 오를 현 스파스코예에서 부유한 귀족의 아들로 출생.
- 1833년 모스크바 대학교 철학부 어문학과 입학.
- 1824년 페테르부르크대학 철학부로 옮겨감.
- 1836년 페테르부르크대학 졸업. 셰익스피어의 <오셀로>와 <리어왕>을 러시아어로 옮김.
- 1837년 음악회에서 푸슈킨을 처음 만남. 며칠 후 결투로 사망한 푸슈킨의 장례식에 참석.
- 1838년 베를린 대학에 입학하기 위해 독일로 감. 스탄케비치와 친교.
- 1841년 베를린에서 귀국.
- 1842년 어머니의 농노인 이바노바와의 사이에서 딸 출생.
- 1843년 벨린스키와 교우. 서사시 <파라샤> 발표.
  - 11월 스페인계 오페라 가수 폴린 비아르도(1821-1910)와 만남.
- 1847년 잡지 <동시대인>에 <사냥꾼의 수기> 연작 중 첫 작품 <호리와 칼리느이치> 발표.



- 1848년 파리 혁명. 게르첸과 친교.
- 1850년 모스크바에서 어머니 사망.
- 1852년 고골의 사망에 부친 추도문이 문제가 되어 자택 연금. <사냥꾼의 수기> 출간.
- 1856년 장편소설 <루딘> 발표.
- 1859년 <귀족의 보금자리> 발표.
- 1860년 ‘햄릿과 돈키호테’ 강연. <전야> 발표. <첫사랑> 발표. 학술원 준회원이 됨.
- 1861년 러시아 농노제 폐지.
- 1862년 <아버지와 아들> 발표.
- 1867년 <연기> 발표.
- 1877년 <처녀지> 발표.
- 1882년 <산문시> 발표.
- 1883년 파리에서 숨을 거둠. 유언에 따라 페테르부르크에 있는 벨린스키의 무덤 옆에 묻힘.

■ 참고자료2: 투르게네프와 윤동주

거지

거리를 걷고 있노라니... 늙어빠진 거지 하나가 나의 발길을 멈추게 한다.

눈물 어린 충혈된 눈, 파리한 입술, 다 헤진 누더기 옷, 더러운 상처... 오오, 가난은 어찌  
 면 이다지도 처참히 이 불행한 인간을 갉아먹는 것일까!

그는 빨갱게 부푼 더러운 손을 나에게 내밀었다... 그는 신음하듯 중얼거리듯 동냥을 청한다.

나는 호주머니란 호주머니를 모조리 뒤지기 시작했다... 지갑도 없다, 시계도 없다, 손수건마저 없다... 나는 아무것도 가진 것이 없었다.

그러나 거지는 기다리고 있다... 나에게 내민 그 손은 힘없이 흔들리며 떨리고 있다. 당황한 나머지 어쩔 줄을 몰라, 나는 힘없이 떨고 있는 그 더러운 손을 덥석 움켜잡았다...

<용서하십시오, 형제, 아무것도 가진 게 없구려.>

거지는 충혈된 두 눈으로 물끄러미 나를 바라보았다. 그의 파리한 두 입술에 가느다란 미소가 스쳤다... 그리고 그는 자기대로 나의 싸늘한 손가락을 꼭 잡아주었다.

<괜찮습니다, 형제여> 하고 그는 속삭였다.

<그것만으로도 고맙습니다. 그것도 역시 적선이니깐요.>

나는 깨달았다... 나도 이 형제에게서 적선을 받았다는 것을.

### 투르게네프의 언덕

-윤동주

나는 고개길을 넘고 있었다 그때 세 소년 거지가 나를 지나쳤다.

첫째 아이는 잔등에 바구니를 둘러메고, 바구니 속에는 사이다병, 간즈메통(\*통조림통), 섯조각, 흰 양말짝 등 폐물이 가득하였다.

둘째 아이도 그러하였다.

셋째 아이도 그러하였다.

덥수룩한 머리털, 시커먼 얼굴에 눈물 고인 충혈된 눈, 색 잃어 푸르스름한 입술, 너들너들한 남루, 찢겨진 맨발, 아아 얼마나 무서운 가난이 이 어린 소년들을 삼키었느냐! 나는 측은한 마음이 움직이었다.

나는 호주머니를 뒤지었다. 두툼한 지갑, 시계, 손수건 있을 것은 죄다 있었다.

그러나 무턱대고 이것들을 내줄 용기는 없었다. 손으로 만지작만지작거릴 뿐이었다.

다정스레 이야기나 하리라 하고 "애들아" 불러 보았다.

첫째 아이가 충혈된 눈으로 흘끔 돌아다볼 뿐이었다.

둘째 아이도 그러할 뿐이었다.

셋째 아이도 그러할 뿐이었다.

그리고는 너는 상관없다는 듯이 자기네끼리 소근소근 이야기하면서 고개로 넘어갔다.

언덕 우에는 아무도 없었다.

질어가는 황혼이 밀려들 뿐-

### ■ 참고자료3: 피테와 투르게네프

아, 누가 그 아름다운 날을 가져다 줄 것인가

그 첫사랑의 날을

아, 누가 그 아름다운 시절의 오로지 한 조각만이라도 돌려 줄 것인가.

나는 쓸쓸히 이 상처를 기르고 있나니

끊임없이 새로와지는 탄식과 더불어

사라진 행복을 슬퍼하고 있는 것  
아, 누가 그 아름다운 날을 가져다 줄 것인가  
그 즐겁던 시절을.  
-괴테, <첫사랑>

투르게네프의 단편 <파우스트>(1856)는 연이어 씌어지는 <아샤>(1858), <첫사랑>(1860)과 같은 자전적인 성격의 이야기이다. 투르게네프가 1829-1841년 독일 유학시절과 그 직후에 괴테에 몰입했었고, 젊은 시절 괴테와 편지를 주고받은 인연이 있는 베티나 폰 아르니프와도 자주 만나 교류를 가졌던 사실도 작품의 배경을 이룬다. 이 시기에 그는 괴테의 작품들을 집중적으로 연구했고 <파우스트>의 러시아어 번역본에 대한 평문도 발표한다. 그러다 한동안 괴테를 멀리하다가 1850년대 들어서 다시금 괴테의 작품들을 탐독하는데, 이러한 작가의 이력은 <파우스트>의 화자가 첫 번째 편지에서 회고하는 대목에서 그대로 반복된다.

내가 외국에서 가지고 돌아온 책도 발견되었는데, 그 속엔 괴테의 <파우스트>도 섞여 있던군. 자네는 아마 모를지도 모르지만, 나는 한때 <파우스트>를 한 자도 빼놓지 않고 암송한 적이 있었다네.(물론 1부였지) 아무리 읽어도 싫증이 나질 않았네... 하지만 세월이 바뀌면 꿈도 바뀌는가봐, 지난 9년 동안은 한 번도 괴테를 손에 들지 않았네. 나는 너무나도 익숙한 그 작은 책자(낡은 1828년판이야)를 보게 되니까 말로 표현하기 어려운 감정이 복받치더군. 나는 책을 손에 들고 침대에 누워서 읽기 시작했네. 그 웅장한 제1막이 얼마나 나를 감동시켰는지!

작품의 배경이 되는 시간은 1850년의 여름이지만, 화자 파벨 알렉산드로비치의 나이가 마흔이 다 된 것으로 제시되고(실제 나이는 35살) 이 작품을 발표하던 시기 투르게네프의 나이가 30대 후반(38살)이었다. 9년 만에 자신의 영지로 돌아온 파벨은 어느 날 대학시절의 동창인 프리임코프를 이웃 지주로 만나게 되고 그의 아내가 예전 젊은 시절(23살)에 처음 만났던 (당시 16살의) 베라 니콜라예브나란 사실을 알게 된다. 이탈리아 가게의 피가 흐르는 베라는 어머니로부터 엄격한 교육을 받으며 성장하는데, 그녀의 어머니 엘초바 부인은 공상을 불러일으킬 수 있는 모든 것을 두려워하여 딸에게 문학작품은 읽지 않도록 교육한다 (당시에 파벨은 베라에게 구혼했다가 엘초바 부인에게 거절당한다). 덕분에 베라는 이후 10여 년이 지나 스물여덟의 나이가 되고 세 딸을 가진 어머니가 돼서도 단 한편의 소설, 단 한편의 시도 읽지 않는다. 물론 결혼 이후에는 엘초바 부인의 금지로부터 해방되지만 베라는 스스로 문학을 멀리한다. 그런 그녀에게 파벨은 괴테의 <파우스트>를 가져다 읽어주게 되며, 이 작품의 낭송은 베라에게 새로운 정념을 불러일으키며 예기치 않은 효과를 낳는다. <파우스트>의 1부를 읽으며 파벨과 베라는 서로에 대한 사랑에 빠지게 된다.

투르게네프는 1860년 ‘햄릿과 돈키호테’라는 주제의 공개강연을 한 바 있다. 햄릿(사색가형)과 돈키호테(행동가형)이라는 두 원형적 주인공을 대비시킨 것으로도 유명한 강연이다. 셰익스피어와 괴테에 대한 투르게네프의 사숙이 그의 문학세계 형성에 큰 몫을 차지한다면, 두 작가의 대표적인 인물-형상을 모티브로 한 <파우스트>는 그만큼 투르게네프를 이해하는데 중요한 의미를 갖는다고 유추해볼 수 있다. 그렇다면 사색적인 동시에 이기적이고 자기 분석적인 햄릿과 대비되는 파우스트는 어떤 인물형인가? 러시아에서의 괴테 수용이 갖는 두

드러진 특징으로 지적되는 것이지만 괴테는 무엇보다도 ‘낭만주의자’로 인식되었고 투르게네프의 괴테관 역시 이 범주에서 크게 벗어나지 않는다. 그때의 낭만주의란 자유와 욕망, 그리고 정념의 무제약성에 대한 옹호로 정리될 수 있다. 괴테의 『파우스트』에서 파우스트 박사가 메피스토펠레스의 힘을 빌어서 실현/충족시키고자 하는 것이 바로 자신의 무한한 욕망이기 때문이다. 자기 안에 있는 그러한 욕망과 삶의 충동을 베라는 파벨이 가져다 준 <파우스트>를 통해서 발견하게 된다. 두 사람이 함께 나간 뱃놀이에서 파벨과 베라는 이런 대화를 나눈다.

나는 내내 무슨 말인가를 그녀에게 하고 싶었지만 입을 다물고 있었다. 하지만 이런 질문은 한 기억이 난다. 왜 그녀는 집에 있을 때 항상 마치 병아리가 엄마 닭의 품속에 숨어 있는 것처럼 엘초바 부인의 초상 밑에 앉아 있느냐고. 그녀는 이렇게 대답했다. “당신의 비유가 맞아요. 나는 한 번도 어머니의 날개에서 빠져나갈 생각을 하지 않았어요.” 나는 재차 물었다. “자유로 빠져나오고 싶지 않으세요?” 그녀는 아무 말도 하지 않았다.

하지만 베라의 대답은 다른 방식으로 주어진다. 이튿날 파벨이 정원을 거닐면서 <파우스트>를 읽어주던 정자 옆을 지날 때 독일 민요 <삶을 즐겨라("Freut euch des Lebens...")>를 부르는 명랑하고 즐거운 목소리를 듣게 되는데, 그 목소리의 주인공이 바로 베라였던 것이다. 파벨은 그런 베라의 모습에 반한 듯 사랑에 빠지게 되고 베르테르적 슬픔(고통)을 겪는다. 이때 그는 “오, 메피스토펠레스여! 너도 나를 도와주지는 못하는구나.”라고 한탄을 하는데, 이 대목에서 파벨은 자신의 욕망(사랑)을 갖게 된 파우스트, 하지만 메피스토펠레스의 힘을 빌지 못하는 무력한 파우스트이다. 두 사람이 베라의 집 서재에서 대면할 때, 베라의 무릎 위에는 <파우스트>가 놓여 있다. 그녀는 파벨에게 파우스트와 그레첸(그레트헨)의 대화 장면을 낭송해달라고 부탁한다. 파우스트에 대한 사랑에 빠진 그레첸이 그에게 신을 믿느냐고 묻는 장면이다(그레첸은 독실한 신자이기에 자신의 배우자로서의 자격을 파우스트에게서 확인하고자 한다). 파벨이 이 대목을 낭송하자 베라는 자신을 이렇게 만든 그를 자책하면서 파벨에게 사랑을 고백한다. 베라는 방을 나가고 파벨에게는 잠시 생각할 시간이 주어진다. 그리고 재회한 자리.

프리임코프가 나갔다. 그녀는 갑자기 고개를 들더니 큰소리로 내게 물었다. “이제 어떻게 하실 건가요?”

나는 당황해서 목이 잠긴 소리로, 대답하기를, 명예를 아는 인간으로서의 의무를 이행하겠노라고 했다. 그리고 이렇게 덧붙였다. “왜냐하면 나는 당신을 사랑하기 때문입니다. 베라 니콜라예브나, 당신은 분명 전부터 눈치를 챘을 겁니다. 그녀는 다시금 자수위로 머리를 숙이고는 생각에 잠겼다.

베라는 큰소리로 파벨의 의중을 타진하지만 자신의 욕망의 끝까지 가보고자 했던 파우스트와는 거리가 먼 파벨-햄릿은 다시금 우유부단한 모습을 보여준다. 파벨은 자신의 운명을 스스로가 선택하지 않으며 책임을 베라에게 전가한다. 오히려 밤에 정원의 정자에서 다시 만나자는 제안은 베라에 의해서 이루어진다. 하지만 두 사람의 첫 키스이자 마지막 키스의 순간 베라는 죽은 어머니의 환영을 보게 되며 곧바로 앓아누운 그녀는 두 주도 지나지 않아

숨을 거둔다. 그 마지막 병상에서 베라는 파벨에게 <파우스트> 마지막 장에서의 그레첸의 대사를 말한다(베라는 병석에서 쉬지 않고 자신의 어머니 엘초바를 ‘마르타’나 ‘그레첸의 어머니’라고 부른다. <파우스트>의 그레첸은 자신의 어머니와 아이를 죽인 죄로 사형 당한다). 감옥에서 사형 집행을 앞둔 그레첸이 자신을 구하러 온 파우스트의 청을 거절하는 이 장면에서 그레첸이 가리키는 ‘그’는 파우스트가 아니라 메피스토펠레스이다. 즉, 이 장면에서만 큼은 유혹자 파벨은 그레첸의 사랑의 대상인 파우스트가 아니라 메피스토펠레스가 된다.



베라에게 <파우스트>를 소개하고 파우스트적 세계에 눈뜨게 한 것은 분명 파벨이지만, 베라는 그로 인해 베라는 비극적인 파멸로 치닫게 된다. 스스로가 억제해왔던 삶의 욕망을 새롭게 발견한 결과이다. 이 욕망을 어떻게 해야 하는가? 이것은 투르게네프가 작품의 제사(에피그라프)로 가져오고 있는 파우스트의 대사에서 시사를 얻을 수 있다. “Entbehren sollst du, sollst entbehren.”(너 자신을 거부하라, 스스로의 욕망을 굴복시키라.) 이것이 말하자면 투르게네프가 이끌어내고 있는 『파우스트』의 결론이라고 볼 수 있을까? 사실 파우스트의 이 대사는 『파우스트』 1부의 서재 장면에서 그가 지상의 삶에 대해 불평을 토로할 때 내뱉는 말이다. 즉, 파우스트는 이러한 ‘영원한 노래’에 불만을 느끼고 자신의 모든 욕망을 (금지시키는 것이 아니라) 충족시켜주겠다는 메피스토펠레스와 계약(내기)을 하게 된다.

하지만 투르게네프의 「파우스트」의 비극적 결말은, 그러한 욕망의 부추김이 얼마나 위험한 것인가를 다시금 확인시켜준다(마지막 편지에서 파벨은 어린시절 자신이 깨뜨린 꽃병에 관한 에피소드를 언급한다. 아버지는 그에게 이렇게 말했다. “그것 보라, 네가 무슨 짓을 했는지 알겠니? 그렇게 아름답던 꽃병을 다신 볼 수 없게 됐구나. 이젠 그 무엇으로도 돌이킬 수가 없게 됐어.”). 이렇듯 스스로의 욕망을 굴복시켜야 한다고 말한다는 점에서 <파우스트>의 주제는 파우스트적 욕망의 제어라고 할 수 있겠다. 투르게네프는 욕망(Es)이 있던 자리에 자아(Ich)를 갖다놓는다. 물론 이때의 자아를 채우는 정념은 주로 뒤늦은 회한이거나 상실의 슬픔, 곧 애도이다.



■ 참고자료4: 투르게네프와 <첫사랑>

-<첫사랑>은 투르게네프가 ‘창작이 아니라 나의 과거’라고 말했을 정도로 자전적인 요소를 많이 포함하고 있는 작품.

-투르게네프의 아버지는 세르게니 니콜라예비치는 장교로서 보로디노 전투에서 수훈을 세워 훈장을 받기도 함. 수려한 용모와 여성 편력으로 유명했던 그는 1816년 23세의 나이에 농노 5,000명을 거느린 스물아홉의 부유한 여지주 바르바라 페트로브나와 정략결혼. 세르게이의 영지에는 100여 명의 농노가 있었을 뿐. 결혼 이후에도 다른 여자들과 연애 행각을 벌임. 투르게네프는 부모 사이에 존재하는 내적 긴장을 알고 있었고 <첫사랑>에서 자서전적으로 묘사.

-아버지가 갖고 있던 단호한 성격과 의지력, 결단력은 투르게네프가 평생 갖지 못한 성격으로서 그는 그것을 갈망했다. 아버지와의 이런 미묘한 관계 때문에 그의 인생에는 어떤 상실감과 박탈감이 내내 존재.

-어머니 바르바라는 행복하지 않은 유년시절과 소녀시절을 보냄. 아버지는 요절하고 어머니는 재혼했으나 계부는 그녀를 싫어했음. 삼촌에게 갔으나 그 또한 그녀를 영지의 죄수처럼

다름. 서른 살이 다 되었을 때 갑작스레 사망한 삼촌으로부터 광대한 영지를 상속받음.  
 -어린시절 투르게네프는 어머니에게 아무 이유 없이 맞았던 기억이 있음. 자기가 왜 벌을 받는지 말해달라고 간청하자 어머니는 “네가 왜 매를 맞고 있는지는 네가 잘 알고 있잖아. 네가 한 무례한 짓을 스스로 인정하기 전까지는 너는 매일 매를 맞게 될 거야.” 너무 놀란 투르게네프는 가출까지 계획하지만 집을 나서는 그를 독일인 가정교사가 가까스로 진정시킴.



-모스크바 근교에 있는 부모의 별장에서 투르게네프가 청소년기의 첫사랑으로 정신적 충격을 경험하게 된 것은 1833년 여름. 청소년기의 주인공이 자신이 숭배하는 여자에게 어린아이 취급을 받아 고통스러워하다가, 자신의 아버지가 그녀와 사랑을 나누고 있으며, 그녀가 아버지를 노예처럼 숭배하고 있다는 사실에 충격을 받는 내용.  
 -1834년 아버지 사망.

-“투르게네프는 성적 이상(異常)의 인간이었으며 어떤 의미에서는 성적 이상의 작가였던 것 같다. 이러한 설명만이 사랑의 가능성에 대한 계속적인 그의 거부 - 어떤 소설에서는 거의 고의적인 사랑의 파괴에까지 이르고 있다.”(어빙 하우스, <소설의 정치학>)

## 6장 도스토예프스키의 <죄와 벌>

1. 도스토예프스키의 문학세계
2. <죄와 벌> 읽기



### ■ 참고자료1: 도스토예프스키와 돈

‘세계적인 대문호 도스토예프스키의 가장 속물적인 돈 이야기?’ 표지의 문구가 그렇다. 사실 ‘위대한 작가’ 도스토예프스키의 전기나 소설을 몇 권 읽어본 독자라면 ‘도스토예프스키와 돈’이라는 주제가 낯설게만 느껴지지는 않을 것이다. 도스토예프스키 입문서로도 제 값을 할 만한 석영중의 <도스토예프스키, 돈을 위해 펜을 들다>(예담 펴냄)는 이 주제에 관한 종합 보고서이자 흥미로운 뒷담화이다.

사실 도스토예프스키의 데뷔작이 <가난한 사람들>이라는 것부터가 이 ‘잔인한 천재’의 앞날을 예고해주는 듯한데, 우리에게 가장 널리 읽히는 <죄와 벌>은 가난한 대학생 주인공이 전당포 노파를 살해하는, ‘돈에 죽고, 돈에 또 죽고’ 하는 이야기였다. 또 만년의 걸작 <카라마조프가의 형제들>은 호색한 아버지와 불한당 아들 사이의 주된 갈등이 3000루블이란 돈을 놓고 벌어진다. 아예 “<카라마조프가의 형제들>은 3000루블에 관한, 3000루블에 의한, 3000루블을 토대로 하는 소설”이라고 말해질 정도다.

그렇다면 이 러시아 작가는 왜 그토록 돈 얘기를 주저리주저리 늘어놓는가? 저자가 작가의 어린 시절로 거슬러 올라가 보여주는 것은 ‘낭비가’의 초상이다. 빈민구제 병원의 의사인 아

버지가 근면과 성실을 삶의 보증으로 삼은 전형적인 자수성가형 인간이었다면 아들 도스토예프스키는 책읽기를 좋아한 조숙한 소년이면서 동시에 부잣집 동급생들의 눈에 흑여라도 가난하게 보일까 봐 ‘과시용 소비’를 일삼은 미숙한 속물이었다. 공병학교에 다니던 시절부터 그는 끊임없이 돈을 요구하는 내용의 편지를 ‘울먹이는 문체’에 담아서 아버지에게 보내며 그렇게 받은 돈은 들어오기가 무섭게 다 써버렸다. 한술 더 떠서 앞으로 들어올 돈을 상상하며 당겨썼다. 이런 식의 턱없는 지출 때문에 그는 항상 쪼들렸고 언제나 주변 사람에게 돈을 꾸어달라고 간청해야 했다.

그런 낭비벽의 소유자가 작가가 됐다. 자기 기질을 숨겨놓을 방도는 없어서 그의 작품에 등장하는 인물 대부분이 ‘가난한 사람들’이고 ‘모욕당한 사람들’이며 ‘돈을 구걸하는 사람들’이다. 도스토예프스키는 톨스토이나 투르게네프 같은 귀족 출신의 동시대 작가와는 창작의 명분이 달랐다. 그는 돈을 위해 썼고 생존을 위해 써야 했다. ‘문학은 돈이 아닐지 모르지만 원고는 확실히 돈’이라는 사실을 그는 알고 있었고 언제나 의식했다. 때문에 그는 ‘팔리는’ 소설을 쓰고 싶어 했고 써야 했다. 그래서 어떻게 했는가? 신문을 읽었다. 그는 ‘광적인 신문 애독가’로서 당대의 신문과 잡지를 게걸스럽게 읽었다. 대작 장편소설의 아이디어를 대부분 신문의 사회면에서 얻었을 정도다. 그런 탓에 살인과 자살 같은 자극적인 사건과 통속적인 요소가 그의 작품에 많이 포함돼 있다. 그의 궁여지책이 어떤 의미에서는 활로였던 셈이다.

평생 돈에 쪼들리면서 돈을 위해 펜을 들기는 했지만 도스토예프스키는 돈에 모든 걸 걸지는 않았다. <백치>의 여주인공 나스타샤가 구애자금으로 받은 거금 10만 루블을 벽난로 불구멍이에 집어넣는 장면 등에서 볼 수 있듯이 그의 인물들은 돈보다 우선해 자기가 자존심을 가진 인간임을 보여주기 위해 애쓴다. 저자가 마지막 장편 <카라마조프가의 형제들>을 다룬 장의 제목을 ‘돈을 넘어서’라고 붙인 것은 그래서 시사적이다. 저자는 이렇게 정리한다. ‘도스토예프스키는 돈을 잘 이해했고, 돈을 읽었고, 절실히 아주 절실히 돈을 필요로 했지만, 돈을 원하지는 않았던 것 같다. 그는 오로지 돈을 필요로만 했지, 원하지도 사랑하지도 아끼지도 않았다.’

왜 돈만으로는 충분하지 않은가? 사람이란 배가 부르면 배고팠던 시절은 떠올리지 않기 때문이다. <미성년>에 등장하는 한 인물의 말을 빌리면, 인간이란 족속은 ‘자, 이제는 배가 부릅니다. 이번에는 무엇을 해야 하지요?’라고 질문하게 되는 것이다. 돈은 그러한 질문과 맞닥뜨리게 해줄 뿐이지 그 질문에 해답을 제시해주지는 않는다. ‘도스토예프스키와 돈’에 대해 배부르게 읽고 나니 이런 질문이 생겨난다. 이번에는 무엇을 읽어야 하지요?

## ■ 도스토예프스키의 세 여인

러시아 문학자 마르크 슬로님의 책은 20세기 러시아문학사인 <소련의 작가와 사회, 1917-1977>(열린책들, 1986)이 번역/소개된 바 있다. 그가 러시아어로 쓴 책 중의 하나가 <도스토예프스키의 세 여인>(1953)이다(<도스토예프스키: 인간의 심연>(신구문화사, 1974)으로 번역돼 있다). 도스토예프스키의 전기를 한번이라도 읽어본 독자라면 그 연인/여인을 바로 꼽아볼 수 있는데, 첫 번째 아내였던 마리아 이사예바, 잠시 염문을 뿌렸던 여대생 아

폴리나리아(폴리나) 수슬로바, 그리고 두 번째 아내 안나 그리고리에브나가 그들이다. 슬로님의 책은 주로 이 세 여인과의 관계를 통해서 작가 도스토예프스키의 생애를 살핀다.



Фотография конца 1850-х гг.

"흥미진진한 것은 결혼 직후부터 물질적인 곤궁과 걱정으로 눈코 뜰 새 없었을 소설가가 다시 베르그노프(\*베르구노프)에게 뛰어다니며 「그는 친형제보다 중요하다」고 말하는 일이다. 청년 교사에 대하여 소설가는 호기심과 호의가 섞인 기묘하고 무언가 육체적인 감정을 품고 있었다. 여자든 남자든 자기의 배우자를 그 전에 사랑했던 사람에 대하여 자주 느끼는 감정이다. 이러한 감정은 질투심과는 상반되어 어떤 때는 질투심과 함께 실지로 존재하는 것이다. 이것은 일종 특별한 애욕적인 인척관계에서 어떤 사람에게는 병적인 힘을 수반하여 나타난다. 도스토예프스키의 제자인 로자노프라면 다분히 이 감정을 「만인의 친척」이라는 근친 간통에 가까운 성적 육체적인 공유의 감각으로 설명하고 한량없는 성감정을 가지는 사람들에게 특유한 생각이라고 말할 것이다. 도스토예프스키는 참말로 이러한 종류의 인간에 속하였다."(71)

도스토예프스키는 첫 번째 아내가 되는 이사에바와는 시베리아의 유형지에서 만나게 되며 간곡한 구애 끝에 1857년에 결혼하게 된다(사진은 1850년대말에 찍은 것으로 돼 있다). 첫 남편을 잃고 미망인이 된 이사에바에게 베르구노프란 청년 교사가 새로운 등장함으로써 한 동안 도스토예프스키의 애를 태우게 되는데, 그와 이 연적과의 '기묘한' 관계에 대해선 모츨스키의 평전에서도 자세히 기술되고 있다. 자연스런 일이지만 작가의 경험은 창작에도 흔적을 남기게 되는데, 모츨스키는 <영원한 남편>과 <네토즈카 네즈바노바> 같은 작품을 거명한다. 거기에 덧붙여, <죄와 벌>에서 마르멜라도프의 아내 카테리나 이바노브나가 이사에바를 모델로 했다는 것은 잘 알려진 일이다. 카테리나와 마찬가지로 이사에바 또한 폐병을 앓았으며 그 때문에 1864년 세상을 떠난다.



폴리나와의 여행: "많은 남성들은 사랑하는 여자가 자기를 배반하고 딴 남자에게 몸을 맡기면 증오를 느끼기보다 더 그 여자에게 마음이 쏠리는 것이다. 마치 타락이 그 여자에게 일종의 특별한 신비적인 부끄러운 애욕적인 매력을 주는 것과 같은 것이다. 소설가는 가장 중요한 그 일만 빼놓고는 마치 신혼부부와 같은 이 여행에서처럼 여자로서의 폴리나에게 모욕을 당한 일은 없었고, 또 이처럼 그녀를 그리워한 일도 없었다... **발에 키스하고 싶었다**는 에피소드나 폴리나의 「안타까운」 발바닥의 표현은 참말 도스토예프스키답다. 확실히 그는 페티시즘의 특징을 가지고 있었다. 그에게 있어서 여성의 발이란 그 이전에도 그 이후에도 불타는 애욕의 흥분의 대상이었다."(119)

“그녀는 소설가를 상대로 자기의 권력을 시험하고 자극적인 즐거움을 느끼면서 육체관계를 거부하였다. 하기는 육체관계의 거부는 특별한 노력의 소산은 아니었다. 「나는 앞으로 누구도 사랑하지 않을 것이라고 생각한다」고, 그녀는 바덴에 도착한 후 일기의제일 첫줄에 썼다. 또 그녀는 다음과 같은 레르몬토프의 말을 되새기고 있다. 「인생은 냉정하게 조심하여 내다보면 허무하고 어리석은 농담이다.」... 차디찬 모멸 질은 조소로써 그녀는 자기를 소유하려고 하는 소설가의 가냘픈 행동을, 그의 정욕의 발작을 바라보고만 있다. 그를 희롱하고 또 할 수 있는 데까지 유혹하면 갑자기 즐거워져 견딜 수 없었다. 사실 거기에는 독특한 쾌락이 있었고, 그 쾌락도 소설가는 맛보았다. 그에 대한 그녀의 태도는 늘 이중이었으나 이때만은 문자 그대로 잔인성과 전제주의에 질게 물들어 있었다.”(120)

“도스토예프스키는 아이들이 벌을 받거나 매를 맞는 모습을 몇 번이고 그렸다. 아이들의 완전한 무방비, 꼬집든가 매질하든가 폭행하든가 되는 대로 내버려두는 방심이 악의 없는 즐거움을 유박하고, 어두운 본능에 호소하는 것이었다. 아이들은 저항하지 못한다. 어른들은 애들 상대로 한없는 포악의 욕망을 실현한다. 도덕적 정신적인 사디즘이 육체적인 사디즘으로 바뀐다. 이것이 도스토예프스키가 즐긴 테마의 하나이다. 루소의 <참회록>을 비롯하여 세계문학은 체형의 에로틱한 성질이나 죄와 성적인 쾌락의 결합을 때때로 그리고 있으나, 도스토예프스키는 이 테마가 그밖에 모든 그의 테마가 그러하듯이 아주 깊게 파들어가고 형이상학적으로 된다. 그는 매질이나 발길로 차는 폭행을 인간의 기초적인 잔인성, 인간의 죄

많은 저주스러운 본성에 대한 악의, 어쩔 수 없는 지배력이라고 생각하여, 아이들에 대한 고문을 아담의 원죄 탓이라고 한다... 이 소설가 자신은 유년시절에 한 번도 체형을 받은 경험이 없다. 의사 도스토예프스키의 가정에는 체형이란 볼 수 없었다. 그와 같이 아버지가 된 소설가도 아이들에게 손가락 하나 건드려본 일이 없다.”(165)



“그녀(안나)는 선량하고도 그에게 필요한 존재였다. 그는 고독에 고민하여 결혼에다 정신적인 의지를 구하였다. 그와 동시에 결혼만이 그를 육욕의 동요에서 해방시킬 수 있다. 그는 결혼을 교회와 신에게서 축복받은 동서(同棲)라고 믿고 종교적인 근거와 애욕의 정당성을 가져오는 것이라고 생각하였다. 또 결혼은 배신과 기만에 대한 최상의 보증이기도 했다... 현재의 그에게는 새로운 이탈이 필요하였다. 아내와 가정을 가지고 환영과 이념의 세계, 끊임없는 정열과 불타는 고뇌의 세계에서 사적이고도 가정적인 작은 세계에로의 도피가 필요하였다... 자신의 병적인 것을 버리고 천재라든가 간질병 환자라든가, 구신주의자도 유형수도 방탕자도 이상주의자도 아닌 것이 되고 싶었다. 결국 세상의 모든 사람들과 같이 평범하고 싶었다. 결혼은 꼭 필요하였다. 그는 그것을 자각하고 안나와 「주판 따짐」으로 결혼할 각오를 하였다. 그는 의식적인 계산과 본능적인 지향의 교착을 「주판 따짐」이라고 불렀다. 이 경우 그의 늘 있는 전격적인 사랑이란 볼 수 없었다. 소설가가 고지식하고 단정한 여비서 속에서 여자를 알아본 것은 조금 후의 일이었다.”(187)

“정신분석학자들은 도스토예프스키의 미친 듯한 도박열 속에서 그의 성적인 콤플렉스나 불만의 탈출구를 무조건 발견한다. 그러나 룰렛이 그를 꼭 붙잡아매 놓은 것은 불합리 속으로의 도피였었고 우연한 세계와의 접촉을 위한 것이었다. 룰렛의 성공, 불성공은 논리의 법칙에 대한 모독이다. 그것은 도덕도 유클리드 기하학의 유한 공간도 아직 없었던 인간세계의 애매한 어두컴컴한 근원에 통하는 것이다. 도박 속에는 탄생이나 빈곤, 신분, 경우 등의 불공평을 행운의 멋진 일격, 운명에 대한 도전에 의하여 시정하는 무한의 가능성이 있다... 안나는 이러한 일을 부분적으로 막연하게 느꼈다. 그녀는 「그것」을 고질이라고 부르고, 그 병에 연관되는 모든 것을 운명이라고 생각하고, 억지로 남편을 완쾌시키려고 하지는 않았

다.”(217)

“도스토예프스키가 좀 침착하여 가정생활에 재미를 붙이기 시작한 것은 50고개를 훨씬 넘어서였다. 그는 여전히 조용한 밤, 쌍촛불 밑에서 일을 하는 것을 즐기고 아침에는 늦잠을 잤다. 그는 신사복에 넥타이를 매고 조반상에 나타났고 줄곧 옷에 묻은 때를 걱정하였다. 그는 차를 잘 마셨으나 그 차 만드는 방법에 조건이 많았으므로 안나조차도 거절하는 정도였다. 그러면 그는 손수 주전자와 더운 물을 가져다 몹시 달고 진한 차를 두 잔 연거푸 마시고 석 잔째는 서재로 가지고 들어가서 일을 하면서 마셨다. 그의 방안은 늘 같은 상태로 있지 않으면 안 되겠기에 매일 아침 안나는 가구나 책상 위의 서류, 신문, 책의 위치를 점검한다. 간밤 소님이 왔을 경우는 더 한층 심하다. 책상이나 서류의 먼지를 털는 것도 그녀만의 일이었다. 만일 무어 하나라도 모습이 다르면 도스토예프스키는 반드시 한참 떠들썩했다. 또 그의 책상과 나란히 연필과 수첩을 놓은 안나의 조그만 책상이 있어 여기서 그녀는 속기나 교정을 한다. 도스토예프스키는 원고를 새까맣게 가필하고, 여백에는 사람 얼굴이나 집이나 물건 모양을 그렸다. 그의 책상 서랍에는 사탕과자(과일과 설탕으로 만든 과자), 건포도, 호두 같은 것이 들어 있어 애들이 어머니의 눈을 숨어가면서 서재로 뛰어들면 그것을 뿌려주었다. 4시 가까이 그는 산책을 나간다. 돌아올 때는 초콜릿, 튀김, 통조림 등을 산다. 6시에 저녁을 먹고 9시에는 온 가족이 같이 차를 마신다. 그리고서는 그는 일을 하거나 외출하거나 한다. 때로는 손님을 부른다. 손님은 거의 극친한 사람뿐이었다. 그는 친구들이 찾아오는 것을 좋아하였다.”(234-5)



“스트라호프는 말한다. 도스토예프스키를 좋은 인간이라고도 행복한 사람이라고도 부를 수는 없다. 왜냐하면 그는 「질투장이이고 방탕자이고, 일평생 자신을 비참하게 할 만한, 그가 것처럼 심통 사납고 영리하지 않았다면 우스꽝스럽게 밖에 보이지 않았을 흥분 속에서 지냈다. 그 사람은 루소처럼 자신을 가장 뛰어난 인간, 가장 행복한 인간이라고 생각하고 있었

다... 스위스에서는 내 눈앞에서 하인을 무참하게 막 부렸다. 하인은 끝내 성을 내며 『저도 인간입니다』하고 그에게 말하였다. 이러한 광경은 늘상 일어났다. 그가 자신의 악의를 누를 수 없었기 때문이다.”(236)

### ■ 참고자료3: 거인 도스토예프스키의 명암(박노자)

1877년 말, 러시아와 터키의 전쟁이 막바지를 향할 무렵이다. 우세한 무기를 갖고 있는 러시아 군대는 터키의 수도인 이스탄불(비잔틴 제국 시절의 옛 이름은 콘스탄티노플)을 위협할 정도로 확실한 승리를 거두고 있었다. 서구의 금융자본에 의한 착취, 러시아의 끊임없는 남하, 근대화 부진으로 ‘유럽의 병자’라는 별명이 붙을 정도로 약해진 터키 제국은, 발칸 지역에 대한 패권을 러시아에 넘겨주는 셈이 되었다.

30여년 뒤에 바로 발칸의 패권 문제가 발단이 되어 러시아 제국을 무너뜨릴 제1차 세계대전이 터질 줄 알 리 없는 러시아의 보수적 지식인들은 콘스탄티노플(이스탄불이라는 이슬람식 명칭을 그들은 외면한다)을 어떻게 처리해야 할지 토론하고 있다. ‘러시아 문명론’을 내놓은 당대 우파의 유명 논객 다닐레프스키(N.Y.Danilevsky)는, 콘스탄티노플을 “러시아를 위시한 모든 동방민족을 위한 자유 도시로 만들자”는 아이디어를 제시한다. 당시의 분위기를 고려한다면 꽤 관대한 제안이었다. 그러나 서구에 대한 멸시와 러시아의 ‘영성’에 대한 거의 광적인 집착에서 다닐레프스키보다 한수 위인 우파의 저명한 작가 도스토예프스키(1821~81)는 “그 따위 비열한 타협”이라며 단호하게 반대한다:

“러시아인과 기타 슬라브 민족들이 서로 비교라도 될 만한가? 러시아는 기타 슬라브의 각 민족보다 위대하고, 모든 민족들을 하나로 묶어도 그들보다 위대하다. 거인이 난쟁이들 보고 평등을 설교해봤자 쓸데없는 일 아닌가? 우리가 점령한 콘스탄티노플은 영원히 우리만의 도시로 남아야 하고, 콘스탄티노플과 인근 지역, 그리고 흑해와 지중해 사이의 해협을 지키기 위해 육·해군을 주둔해야 한다”(〈작가의 일기〉, 1877년 11월)

이 정도면, 도스토예프스키를 ‘도덕성의 절대성과 인간의 심층적인 심리를 매우 깊숙이 아는 작가’로만 알고 있는 한국의 일반 독자는 놀라움을 금치 못할 것이다. “무고한 생명을 살해한 일은 절대로 선(善)이 될 수 없다”는 이념을 기조로 전 세계의 독자를 매료시킨 <죄와 벌>을 쓴 사람이, 콘스탄티노플을 ‘우리 도시’로 만들기 위해 어느 정도로 많은 무고한 생명들이 죽어야 하는지는 몰랐던 것일까? 위대한 인본주의자로 알려진 사람이 폭력으로 남의 것을 빼앗는 일에 왜 그토록 열중했는지에 대한 궁금증으로 도스토예프스키의 1인 잡지인 <작가의 일기>를 읽으면, 더 큰 수수께끼에 맞닥뜨린다. 왜냐하면 그 다음에 도스토예프스키는 ‘짐승 같은’ 터키인들을 쫓아낸 뒤에 “사회주의의 모태가 된 프랑스를 독일인과 함께 손잡아 박살내야 한다”는 이야기를 늘어놓기 때문이다. 즉 권위주의적인 독일 제국과 함께 사회주의를 허용할 만큼 ‘타락한’ 민주적 프랑스를 멸망시키는 것이 러시아의 ‘민족적 사명’이라는 이야기다. 그 과정을, 도스토예프스키는 “이슬람 짐승들과 적그리스도인 사회주의를 예수의 이름으로 이기는 성전(聖戰)”이라고 부른다.

작품 속에서는 ‘생명 존중’을 그토록 강조한 도스토예프스키가, 왜 자신의 사회 참여적인 잡

지에서 이처럼 끔찍한 군사주의적·배타주의적 언어를 썼을까? 일설에 따르면 자신의 농노를 학대하다가 살해당한 가혹하고 속물적인 아버지를 두었고, 군사기술자학교(일종의 사관학교)에서 온갖 집단 괴롭히기를 목격·체험한 도스토예프스키는, 젊었을 때부터 악(惡)의 문제에 대해 매서운 성찰을 하게 되었다고 한다. 처음(1840년대)에 그는 초기 사회주의적 성향의 혁명가와 어울려 개혁·혁명을 통한 악의 제거와 인간·사회의 개선을 꾀했다.

그러나 사회주의를 지향하는 젊은 도스토예프스키의 구도(求道)를, 제정 러시아 정권은 가혹하게 차단해버렸다. 갑작스러운 체포(1849년)와 사형 선고, 총살 현장에서 죽음을 기다리는 영원한 듯한 수감분, 그리고 마지막 순간의 감형(사실 ‘훈육을 위한 연극’이었다.). 그 뒤 4년간 시베리아 감옥살이를 하고 질병으로 오지에서 4년간 복무한 그에게는 ‘사상범 전과자’라는 빨갱이 딱지가 붙었다. 혁명적 신념이 강한 사람이라면 그러한 상황에서 망명을 하거나 혁명에 투신했을 것이다. 그러나 시베리아에서 사회주의를 포기한 도스토예프스키는 그때부터 정반대 길을 가기로 한다. 그는 자신의 ‘불온한’ 과거를 애써 부정하고 오히려 반사회주의운동의 선봉에 서는 특별한 ‘충성’을 보인다. 특히 귀족계·황실과 관계가 가까워진 1870년대 후반에 그는 ‘빨갱이 딱지를 떼기’ 위해 노력을 아끼지 않는다. **일제 시대의 많은 전향자들처럼 러시아 제국의 국체(國體)인 정교회 신앙과 관제 민족주의로 돌아온 전향자 도스토예프스키는 ‘국체 명징(明徵)’- 즉 어용적 이념의 강조·선포- 에 남다른 공을 들였다.**

‘전향’ 이후에도 그의 평생 화두인 ‘악의 문제’에 대한 고민이 끝난 것은 아니었다. 그러나 고민의 형태는 완전히 바뀌었다. 악을 가능하게 하는 환경을 ‘단순한 표피’로 규정한 채 도스토예프스키는 ‘영혼 속의 악의 본질’에 대한 탐구에 매달리기 시작했다. 종교적 색채가 강한 이러한 탐구는 종교를 명분으로 내거는 제정 러시아 사회에서 환영할 만한 것이었다.

하지만 실제로 영혼 속에 악한 본질이 내재돼 있다는, 성악설(性惡說)적인 면모가 짙은 그의 결론은 러시아 국교인 정교회의 교리보다는 고대·중세의 신비주의적 이단인 그노시스교(Gnosticism·靈知敎)에 더 가깝기도 했다. 자신의 ‘온건함’을 입증하려는 욕망에 불탄 도스토예프스키는 교회와 국가의 역할을 더 강조했다. 러시아 진보진영으로부터 오랫동안 비웃음을 받아온 최초의 ‘반사회주의적 소설’ 가운데 하나인 <악령>을 쓴 1870년대의 도스토예프스키는, 교회와 국가가 없는 한 인간의 악한 본질이 그대로 드러나 사회가 생지옥이 될 것이라는 것을 의심치 않는 ‘기독교적 국가’의 광신도였다.

“하나님이 없는 한 모든 것들이 다 허용돼 있다”는 도스토예프스키의 명언은, “하나님의 신앙을 강요·훈육하는 교회와 국가가 없으면 모든 악이 허용돼 있다”는 뜻으로 해석된다. <작가의 일기>에서 체벌과 범죄에 대한 엄벌을 옹호한 것은, 도스토예프스키의 끈질긴 훈육주의적 경향과 연결지어 이해할 수 있다. ‘인간의 악을 억제해주는’ 국가와 교회를 비판하는 사회주의자들은 물론 제1호 적이었다. 19세기 초반의 유토피아적 사회주의 책을 읽었을 뿐, 그 외의 진보운동 관련 소식을 보수적 신문을 통해서만 읽은 도스토예프스키는, 모든 사회주의자들을 ‘억제를 받지 못해 악한 본질이 발전된 적그리스도형 인간’으로 취급했다. 노동자들이 빼앗긴 여유와 자유, 경영 참여와 정치 참여의 자유를 노동자에게 돌려주려는 것이 사회주의의 취지였다는 것은, 사회주의를 배대한 유럽의 문화토양을 매우 피상적으로만 알고 있는 도스토예프스키로서 이해할 수 없는 일이었다.

그는 사회주의를 배대한 유럽- 특히 자유분방한 분위기가 강한 프랑스- 의 자유주의마저도, '하나님의 은근한 부정'으로 규정해 저주하기에 이르렀다. 기독교 문화권인 유럽에 대한 인식이 그 정도였으면 러시아 제국의 경쟁자인 터키 같은 비유럽 국가에 대한 그의 생각은 말할 필요조차 없다. 결국 '인간의 악한 본질을 억제하는 구세(救世)의 위업(偉業)'으로서 가장 '건전한'- 즉 보수적이며 권위주의적인- 러시아와 독일의 세계 제패는 그의 열망이 될 수밖에 없었다. 위에서 언급한 <작가의 일기> 1877년 11월호에서 러시아 육·해군에 대한 애착과 관심의 비결은 바로 이 같은 세계관과 욕망의 구조였다.

이념가로서의 도스토예프스키가 광적인 수구주의로 기울어졌다고 해서 작가 도스토예프스키의 천재성을 간과할 수는 없다. 천부적 재능에 고생과 고민으로 점철된 그의 인생은 그를 위대한 작가로 만들었다. 그러나 그의 소설의 저변에 흐르는 인간에 대한 불신과 '외부로부터의 훈육'에 대한 기대 심리, 국가 권력에 대한 거의 맹목적 시각 등을 바로 이해해야 그의 작가로서의 위대성도 바로 볼 수 있는 것이 아닐까? 거인의 명암을 다 아는 것이야말로 오히려 거인에 대한 존중이 아닌가 싶다.

#### ■ 참고자료4: 라스콜리니코프의 분열증적인 삶

가장 러시아적이면서도 가장 유럽적인 작가, 도스토예프스키의 <죄와 벌>(1866)은 이후 <카라마조프의 형제들>(1880)에 이르는 위대한 작가적 여정의 첫 번째 이정표이다. 이미 작가는 중편 <지하생활자의 수기>(1864)를 통해서, 당시 유럽과 러시아의 젊은이들 사이에 유행하던 공리적 사회주의의 이념을 공박하면서, 진정 '살아있는 삶'에 대한 관심을 촉구한 바 있다. <죄와 벌>은 이러한 관심의 연장선상에 놓여 있다.

<지하생활자의 수기>에 등장하는  $2 \times 2 = 4$ 의 수학적 공리의 세계(합리적 이성의 세계)는 <죄와 벌>에서 주인공 라스콜리니코프의 범죄이론으로 변형된다. 그에 따르면, 모든 인간은 범인(凡人)과 비범인(非凡人)으로 나눌 수 있고, 이때 비범인은 초법적인 권리를 행사할 수 있다. 그는 역사상의 모든 입법자나 건설자들은 이와 같은 권리를 행사해왔다고 주장함으로써 자신의 이론을 정당화한다.

가난한 전직 대학생 라스콜리니코프에게 중요한 것은 과연 자기 자신이 비범인인가, 아닌가 하는 것이었다. 러시아어로 '(범)죄'의 어원적인 뜻은 '한 발작 넘어섬'인데, 그는 자기 자신이 모든 장애를 딛고 한 발작 넘어설 수 있는가를 시험해보고자 한다. 그리고 이를 위해서 고리대금업을 하는 전당포 노파에 대한 살인을 계획하고 이를 실행한다. 하지만 살인 사건 이후에 그는 줄곧 혼미한 정신상태에서 헤어나지 못하는데, 그것은 주로 자신이 한 발작 넘어서서 첫 번째 걸음을 옮기는 데 실패했다는 자책 때문이다. 그리하여 그에게는 일종의 정신분열이 일어나는데, 학대받는 늙은 말을 끌어안고 울던 유년시절의 라스콜리니코프와 유럽 합리주의의 세례를 받은 청년 라스콜리니코프 사이의 분열이 극대화되는 것이다. 이것은 동시에 러시아와 유럽의 분열을 함축한다.

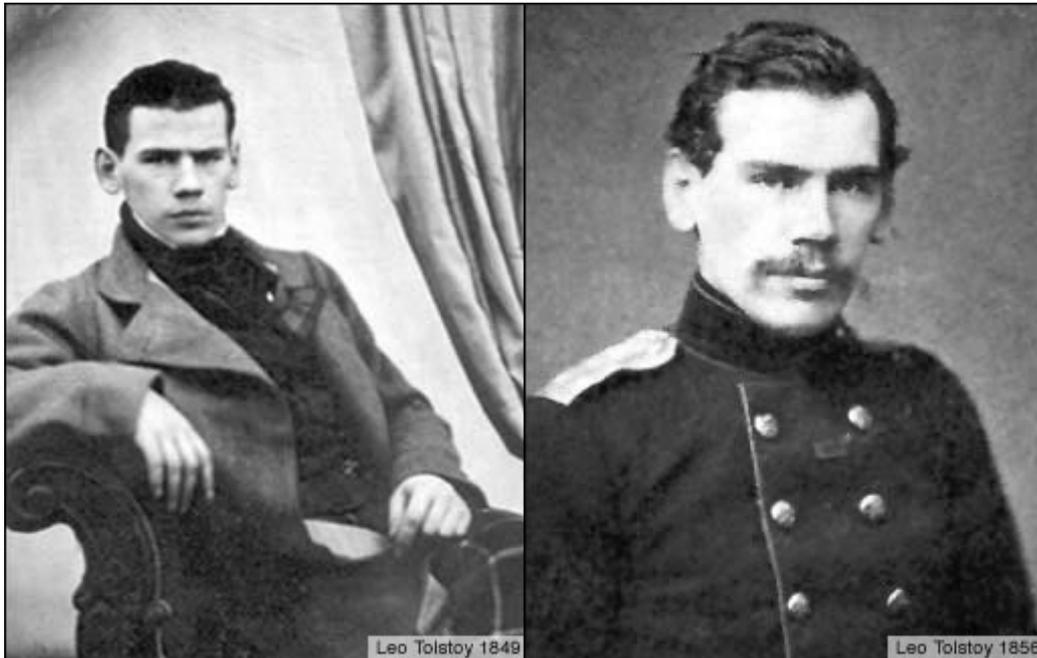


사실 주인공의 이름에서 '라스콜'은 러시아어로 분리/분열을 뜻하는 것이기도 하다. 이러한 분리/분열이 해소되는 것은, 루터가 '악마의 창녀'라고 부른 이성의 대변자 라스콜리니코프가 자수를 결심하고 성스런 창녀 소녀의 권유대로 광장에서 대지에 입을 맞추게 됨으로써이다. 하지만, 8년간의 시베리아 유형을 선고받은 라스콜리니코프가 진정한 갱생에 이르는 과정의 이야기는 작가의 말대로 이 작품의 주제가 아니다. 나폴레옹 모방이 아닌 그리스도 모방으로서의 진정한 인간의 삶, 혹은 위대한 죄인의 생애를 묘사하고, 고통과 수난을 통한 삶의 구원을 역설하고자 한 작가의 고투는 이후 <카라마조프의 형제들>의 알료샤에 이르는 여정을 남겨놓는다.

<죄와 벌>의 현재적 의의란 어떤 것일까? 라스콜리니코프의 이론과 그 실행을 소비에트 러시아(1917-1991)의 건설과 파산에 견주어볼 수도 있을 것이다. 그럴 경우 작가가 유난히 강조한바, 결코 변증법으로 대체할 수 없는 '살아있는 삶'은, 모두가 합리적/계산적 이성에 근거한 공산주의도 자본주의도 아닌, 새로운 정치학으로서의 윤리학을 요구한다. 역사의 종언 이후에 우리에게 남겨진 삶은 바로 이 갱생의 삶이다.

## 7장 톨스토이의 <안나 카레니나>

1. 톨스토이의 문학세계
2. <안나 카레니나> 읽기



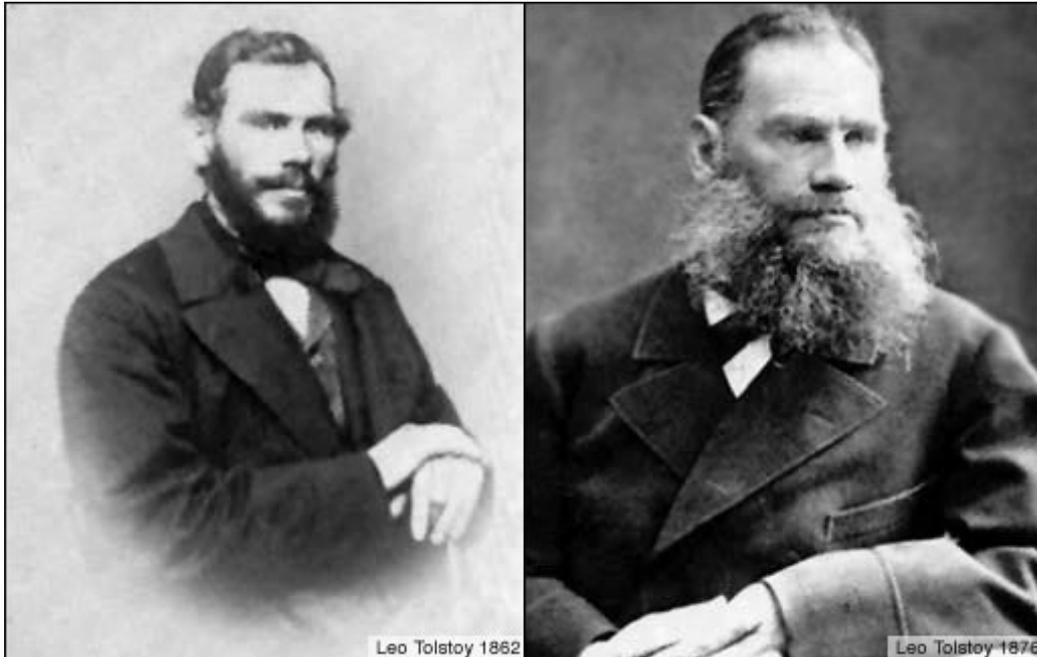
### ■ 레프 니콜라예비치 톨스토이(1828-1910)

- 1828 니콜라이 일리치 톨스토이 백작과 마리아 톨스타야(결혼 전 성은 볼콘스카야) 사이의 5남매 중 4남으로 영지인 야스나야 폴라나에서 태어남.
- 1830 어머니 사망.
- 1837 모스크바로 이주. 아버지 사망. 먼 친척벨 부인이 5남매를 돌봄.(\*고아 이광수)
- 1844 카잔대학교 동양어학부 입학. 투르크어, 페르시아어 전공. 동대학 법학부로 편입.
- 1847 일기를 쓰기 시작. 카잔대학교 자퇴. 영지인 야스나야 폴라나로 이주.
- 1851 형 니콜라이를 따라 카프카스지방으로 감. 소위보로 군에 입대. 산악부족과의 전투에 참여.
- 1852 잡지 <동시대인>에 <유년시절> 발표.(이후 <소년시절>, <청년시절>을 각각 55년, 57년에 발표함으로써 자전 3부작 완성.)
- 1859 <가정의 행복> 발표. 농촌의 어린이 교육 문제에 많은 관심을 갖고 헌신.
- 1862 소피야 안드레예브나 베르스와 결혼(9.23). 신부의 나이 18세.
- 1864-69 <전쟁과 평화> 집필 및 발표.
- 1875-77 <안나 카레니나> 발표.
- 1878-82 정신적 위기 경험. <참회록> 저술.
- 1889 <크로이체르 소나타> 발표.
- 1897 <예술이란 무엇인가> 발표.

1899 <부활> 발표.

1901 러시아 정교로부터 파문당함.

1910 10월 28일 가출. 11월 7일 간이역 아스타보역에서 사망. 11월 9일 야스나야 폴라나에 묻힘.



#### ■ 너희가 '톨스토이'를 아느냐(박노자)

한국에 톨스토이 소개의 매개가 된 메이지 말기의 일본의 경우처럼, 톨스토이의 가르침은 근대 미증유의 폭력성에 환멸과 절망을 느낀 이상주의적 젊은 지식인들에게 살육과 중오가 없는 '대안적인 근대'의 길을 보여주었다. 톨스토이가 보여준 길이 꼭 현실적인 것은 아니었지만, '약육강식'의 세계에 인도주의적 대안이 제시됐다는 것은 양심을 보유하는 지성인에게 반가운 일이었던 것이다. 또한 불굴의 독립운동가 양기탁이 <신생>(新生)이라는 잡지의 창간호(1928년 10월)에 쓴 논설이 보여주듯, 제정 러시아의 부패와 폭정에 도전하여 박해와 비방을 감수하고 빈농들과 살기를 실천한 '안빈낙도의 지사(志士)', '직언(直言)의 선비'의 이미지와 부합된 톨스토이의 인격은 유교적인 심성에 젖은 근대 초기의 지성인들에게 크게 어필하였다.

한국 지식인들은 유교와 불교, 묵가(墨家) 철학 등의 동아시아 사상에 대한 톨스토이의 존경의 태도에 감탄하기도 했다. 예컨대 <조양보>(朝陽報) 제10호(1906년 9월25일자)에서 톨스토이를 한국 언론 사상 최초로 소개한 한 개신 유림은, 그가 “맹자의 이상을 이룩하려는 세계 일류의 사상가이니 한국의 유림들도 자애 자중할 수 있다”고 했다. 스스로 나폴레옹이나 비스마르크처럼 되자는 것이 대다수 개화파의 소원이었지만 한국이 부득이하게 '떡히는' 쪽에 속하는 약육강식의 정글에서, 이 '약육강식'을 부정하면서 동아시아에 대한 보기 드문 존경심을 가진 톨스토이의 가르침에 관심이 가지 않을 수 없었다.

그러나 한국에서의 톨스토이 사상의 수용을 연구하자면 한 가지 수수께끼에 부딪히게 된다. 톨스토이의 저작 중 <기독교와 애국주의>(1894), <두개의 전쟁>(1898), <죽이지 말라>(1900), <러시아를 비롯한 기독교 민족들이 왜 곤궁에 빠졌는가?>(1907년 탈고) 등 말년의 논문들은 국가와 교회, 애국주의의 허상과 ‘문명’의 허망한 꿈, 과학의 권위 등을 이론적으로 부정할 뿐만 아니라 양심이 있는 사람이라면 각자 군대나 학교, 교회 등의 살육·노예화·기만의 기구들을 등지고 살라는 실천적 요구를 담은 것이었다. **100년 전의 톨스토이 저작물들을 읽어보면 많은 성역들이 이미 깨져버린 오늘에조차 그 탈(脫)근대주의적 과감함에 놀라게 된다.** “유럽 정부들은 국회에서의 자유주의적 궤변이나 거리에서의 사회주의적 시위들을 엄청난 양보를 하는 척하면서 용납해도 병역 거부나 군비로 쓰일 세금의 납부 거부는 절대적으로 용납하지 않을 것이다. 병역 거부야말로 모든 지배의 폭력적인 성격을 노골화하는 피지배자 해방의 첩경이기 때문이다. 군사 존폐의 문제를 지배자들의 의지에 맡긴다면 전쟁이 더 끔찍해지지 끝날 리는 없다. 전쟁을 없애려면 지배자에 대한 공포나 지배자들이 제시하는 이득 몇 톨 때문에 살인자들의 대오에 몸을 팔아 자신의 자유와 존엄성을 스스로 짓밟는 자들이 사회의 지탄을 받는 동시에, 모든 박해에도 불구하고 병역 거부의 길로 가는 사람들이 선각자의 대접을 받아야 한다!”(<평화 회의와 관련해서>·1899)

국가와 폭력을 ‘과도기의 필요악’으로 생각하는 100년 전의 ‘주류’ 사회주의자보다도 톨스토이가 훨씬 더 철저한 근대의 이단아임을 알 수 있다. 그렇다면 나폴레옹과 비스마르크 같은 군사주의적 ‘영웅’들이 ‘신민(新民)의 모범’ 대접을 받고 병역이 ‘국민의 신성한 의무’로 의식됐던 개화기나 일제시대에, 어떻게 이와 같은 철두철미한 ‘급진파’ 톨스토이가 조선 지성계의 스타가 될 수 있었을까? 이 의문을 풀기 위해 톨스토이의 조선 초기 숭배자 중의 한 사람인 최남선의 사례를 들어보자. 나폴레옹의 신봉자로서 <나폴레옹 격언집>까지 잡지 <청춘>(제8호·1917년 6월)에 실은 육당이 어떻게 톨스토이를 동시에 숭배할 수 있었을까? 자본주의적 근대국가에 대한 육당의 시종일관적인 전망을 아는 사람이라면 톨스토이를 1908~10년에 ‘예수 이후의 최대 인격자’, ‘대선지자’(大先知者), 공자와 같은 ‘부자’(夫子)로 불렀던 그의 태도를 논리적으로 이해하기 어렵지만, 톨스토이의 죽음에 대한 육당의 “톨스토이 선생을 곡(哭)함”(〈소년〉, 제9호·1910년 12월)이라는 일종의 톨스토이 평전을 읽어보면 최남선의 톨스토이관(觀)이 어느 정도 논리적으로 이해할 수 있다.

최남선이 본 톨스토이는 금욕적인 생활과 ‘원수까지 사랑하는 일’, 미신이 아닌 이성애 근거를 두는 ‘신봉’(信奉·신앙)을 예수처럼 가르쳐준 ‘종교인’이었다. 즉, 그의 탐욕·폭력 극복론은 현실적인 방안이 아닌 원론적인 종교적 이상이라는 것이 톨스토이 사상에 대한 육당의 근본적인 생각이었다. ‘영(靈)의 철학가 톨스토이’ 이미지를 만들려는 최남선은 병역 거부에 대한 톨스토이의 신념에 대해서는 자세하게 언급하지 않는다. 일제의 대륙 침략을 어디까지나 불가피하고 필요한 것으로 보는 육당이었기에, 전쟁을 일으킨 러·일 양쪽 정부가 다 강도에 불과하다는 취지의 톨스토이 러일전쟁 반대의 서한(1904년 8월7일자로 일본의 사회주의자 기관 <평민신문>에 게재)도 이 글에서 언급되지 않는다. 한마디로 친일적 성향의 신예 개화파가 톨스토이의 탈근대적 대안을 추상화·종교화해서 병역 거부·국가에 대한 불복종 호소와 같은 그의 정치·사회적인 핵심을 빼버린 것이다. 그리하여 <소년>과 같은 개화 잡지에서 나폴레옹의 ‘격언’과 톨스토이의 ‘교훈’이 옆자리에 나란히 공존할 수 있었던 것이다.



Л. Н. Толстой и С. А. Толстая  
Фото 1906 г.

근대 지상주의를 벗어나지 못하는 ‘은권’ 지성인들에 의해 종교화돼 ‘개인 수양의 이념’으로 탈바꿈돼버린 톨스토이주의의 비극... 물론 톨스토이주의의 주된 ‘강령’으로 “군직(軍職)에 들어가지 말라”(즉, 병역 거부해라)는 것을 든(<개벽>, 제9호·1921) 진보적 천도교인 박달성(朴達成·1895~1934)과 같은 급진적 언론인이나, 지배계급을 ‘기생충’에 비유한 톨스토이의 노동중시론을 선호했던 1920년대 국내외의 조선 ана키스트 등은 사회·정치 사상가로서의 톨스토이를 스승으로 생각했지만, 이광수와 같은 부류의 ‘주류’ 예속 부르주아층의 논객들에게 톨스토이주의는 다만 비정치적인 ‘인격 수양’ 또는 ‘개량된 기독교 윤리’에 불과했다. 그렇게 해서 그들은, 조선 지식인들에게 큰 호소력을 지닌 톨스토이의 대안 담론을 근대적 국가주의의 지배 담론에 종속시키려고 했다. 그들의 노력은 성공한 듯하다. 러시아 밖에서 톨스토이가 가장 잘 알려지고 가장 큰 권위를 지닌 나라들 중 하나인 한국에서 톨스토이 사상의 가장 핵심인 병역 거부와 국가주의에의 절대적 반대는 대다수 한국인들에게 생소한 이단으로 보이기 때문이다. 톨스토이의 문학작품들이 ‘교양인’에게 거의 필독으로 돼 있지만, 군대와 국가를 부정하는 그의 논문들을 읽은 사람은 그리 많지 않다. 최남선과 이광수식의

톨스토이 이해의 한계를 우리가 언제 넘을 수 있을 것인가? 21세기에 접어든 우리가 아직도 100년 전의 친일적인 근대주의자들이 만들어놓은 세계관의 경계선을 넘지 못하는 것은 부끄러운 일이다.

■ <안나 카레니나> 이전의 톨스토이

=가정의 행복(1859)

=<전쟁과 평화>(1869)

-킹 비더 감독, 오드리 헵번 주연의 <전쟁과 평화>(1956)

-세르게이 본다르추크 감독, 류드밀라 사벨레예바 주연의 <전쟁과 평화>(1968)



■ <안나 카레니나> 읽기

-복수는 나에게 있으니 내가 이를 갚으리라.(로마서)

[17] 아무에게도 악으로 악을 갚지 말고 모든 사람 앞에서 선한 일을 도모하라

[18] 할 수 있거든 너희로서는 모든 사람으로 더불어 평화하라

[19] 내 사랑하는 자들아 너희가 친히 원수를 갚지 말고 진노하심에 맡기라 기록되었으되 원수 갚는 것이 내게 있으니 내가 갚으리라 고 주께서 말씀하시니라

[20] 네 원수가 주리거든 먹이고 목마르거든 마시우라 그리함으로 네가 숯불을 그 머리에

쌓아 놓으리라

[21] 악에게 지지 말고 선으로 악을 이기라

1부

-모든 행복한 가정은 서로가 엇비슷하지만, 불행한 가정은 제각기 나름대로의 불행을 안고 있다.

-‘그렇다! 아내는 용서하지 않을 거다. 또 용서할 수도 없을 거다. 무엇보다도 무서운 것은 모든 원인이 나에게 있지만, 이를테면 잘못은 나에게 있지만, 죄는 별로 없다는 것이다. 거기에 이 드라마의 모든 것이 있다.’(스테판 아르카지치)

-대학시절에 그는 하마터면 딸인 돌리한테 열을 올릴 뻔했지만, 그녀는 곧 오블론스키에게 출가해 버렸다. 그래서 그는 둘째 딸에게 마음을 쏟기 시작했다. 그는 웬지 자매 중의 한 사람을 꼭 사랑해야 한다고 느끼면서도 다만 어느 아가씨를 사랑해야 할지 판단을 내리지 못하는 것 같았다.(...) 가문도 좋고 재산도 있고 나이 서른 두 살인 그가 스펠레바츠키가의 영애에게 구혼했다는 것보다 더 손쉬운 일은 없을 거라고 생각되었을 것이며, 또 어느 모로 보나 그는 훌륭한 배필이라고 인정되었을 것이다.(...) 키치를 만나기 위해 발을 들여놓은 사교계에서 거의 매일같이 키치와 대면하면서 두 달 동안 모스크바에서 황홀하게 지낸 뒤, 그는 갑자기 그런 일을 불가능한 것이라고 단정하고 시골로 내려가 버렸다. 레빈이 그렇게 행동하게 된 근거는 그가 키치의 육친의 눈으로 봤을 때 아름다운 그녀에게는 불리하고 마땅치 않은 배우자로서 비쳤을 거라는 생각과 키치 자신도 또한 그를 사랑할 수 없었을 것이라고 여겼던 데에 있었다.(...) 그가 스스로를 그렇게 여기고 있던, 즉 못생기고 착하기만 한 인간은 친구로서 사랑할 수는 있지만, 그 자신이 키치를 사랑하는 것과 같은 사랑을 받을 수 없을 거라고 그는 생각하고 있었다. 그런 사랑을 받기 위해서는 무엇보다도 잘생기고 비범한 인간이어야 한다고 생각했던 것이다.

-스펠레바츠키 공작의 영애 키치는 금년으로 열여덟 살이 되었다. 그녀는 이번 겨울에 처음으로 사교계에 나갔지만, 사교계에서의 그녀의 성공은 두 언니를 능가했고 공작부인의 예상을 뒤엎었다.(...) 그녀로서는 레빈과 브론스키 사이의 어떠한 비교도 할 수 없었다. 레빈에게 있어 그녀의 마음에 들지 않는 것은 그의 기묘하고 날카로운 사고방식과 사교계에서 보인 그의 서투른 태도, 그리고 가축이나 농사꾼을 상대로 시골에서 보내는, 그녀의 견해에 따르면 야만스러운 그의 생활 등이었다.(...) 반면 브론스키는 그녀의 모든 주문을 만족시켜 주었다. 대단한 부자인 데다가 총명하고 집안도 좋고 시종무관으로서 장래가 촉망되며, 더욱이 매력적인 미남이었다. 그 이상은 바랄 수도 없을 정도였다.

-브론스키는 도무지 가정생활이라는 것을 몰랐다. 어머니는 젊었을 때 사교계의 눈부신 여주인공이었으며 결혼해서도, 특히 과부가 되어서도 갖가지 로맨스를 뿌리는 것으로 정평이나 있었다. 아버지에 대한 기억은 전혀 없었고 유년 학교에서 교육을 받으며 성장했다.(...) 결혼이라는 것은 그에게는 단 한번도 가능한 일로 생각된 적이 없었다. 그는 가정생활을 좋아하지 않았다. 일반적으로 그가 누리고 있는 독신자의 세계에서 보면 자기는 가정, 특히 남편이라는 것과는 어쩐지 인연이 없고 사용할 수 없는, 더욱이 우스꽝스러운 데가 있는 것

처럼 생각되었다.

-브론스키는 차장의 뒤를 따라 객차 안으로 들어가려다가 입구에서 때마침 나오는 귀부인에게 길을 비켜주었다. 브론스키는 사교인으로서 몸에 밴 감각으로 그 부인의 외모를 보고, 그녀가 상류사회에 속하는 사람이라는 것을 한눈에 판정했다.(...) 그가 뒤를 보았을 때 그녀 역시 고개를 돌렸다. 짙은 속눈썹 때문에 강하게 빛나는 잿빛 눈은 사뭇 친근하게 주의하여 그의 얼굴을 쳐다보았다. 마치 그를 알고 있기라도 한 것처럼. 그러나 곧 누군가를 찾기도 하는 듯 가까이 다가오는 군중 쪽으로 시선을 옮겼다. 이 순간의 응시에서 브론스키는 재빨리 그녀의 얼굴에서 약동하는, 정숙하고 생생한 표정을 읽었다. 빛나는 두 눈과 보일락 말락하는 미소로 일그러진 빨간 입술 사이에서 과잉된 그 무엇이 그녀의 온몸으로 넘쳐흘러 그것이 그녀의 의사와는 상관없이 눈의 반짝임과 미소로 나타나는 것 같았다.

-안나는 사교계의 귀부인이나 여덟 살 난 아이를 둔 어머니같이 보이지 않았다. 만일 키치를 감동시킴과 동시에 키치의 마음을 강하게 끈, 진지하고 때론 침울하기도 한 그 눈의 표정이 없었더라면 그 부드러운 태도며 싱싱한 모습이며 미소며 언제나 생기가 도는 얼굴 시선 등 그 모든 것이 스무 살 난 아가씨를 연상케 했을 것이다.(...) 안나는 키치가 꼭 입기를 소망했던 연보라색의 옷을 입지 않고 가슴이 깊게 팬 검정 벨벳 옷을 입고 오래 된 상아처럼 잘 닦아 다듬어진 풍만한 어깨와 가슴, 섬세하고 조그마한 손을 가진 둥글둥글한 팔을 드러내고 있었다.(...) 브론스키가 안나에게 말을 건넬 때마다 그녀의 눈에는 기쁨의 빛이 역력히 타올랐고, 그 빨간 입술이 허물어지곤 했다. 그녀는 그러한 표정으로 기쁨의 징후를 보이지 않으려고 스스로 노력하는 듯했지만, 그 기쁨은 저절로 얼굴에 나타나곤 하는 것이었다.

-레빈은 어머니에 대한 기억은 전혀 없었다. 어머니에 대한 생각은 그로서는 신성한 추억이었고, 따라서 그의 공상 속에 그리고 있는 미래의 아내는 아름답고 신성한 여성의 이상적 재판이어야 했다 그것은 그의 어머니이기도 했다.

-지독스러운 눈보라가 정거장 구석구석에서 일어 열차의 바퀴 사이와 기둥 주위를 휘몰아치며 윙윙 울부짖었다.(...) 그녀는 요 며칠 동안 여러 번이나, 아니 바로 지금도 브론스키 따윈 자신에게는 도처에서 얼마든지 만날 수 있는, 영구히 똑같은 청년들 중의 하나에 불과하며, 그따위 사나이에 대해선 생각하는 것조차 자신에게 허용하지 않으리라고 마음속으로 혼자 말했지만, 막상 다시 그를 대하고 보니 그 최초의 순간부터 별안간 기쁨에 찬 자만심이 온통 그를 사로잡는 것이었다.(...) 자기의 말과 그의 말을 잠시 되새겨 보았을 뿐인데도 그녀는 그 짧은 동안의 대화가 두 사람을 무섭게 접근시켰다는 것을 직감적으로 깨달았다. 그 점에 대해 그녀는 놀랐으며 또한 행복하게 생각했다.

-기차가 멈춰 페테르부르크의 플랫폼에 내렸을 때, 곧 그녀의 주위를 끈 최초의 얼굴은 남편의 얼굴이었다. ‘어쩌면 좋아! 어째서 저이의 귀는 저렇게 생겼을까?’ 남편의 냉랭하고 당당한 풍채를 보고, 특히 지금 새삼스럽게 그녀를 놀라게 한 귀를 바라보면서 그녀는 이렇게 생각했다.(...) 특히 그녀를 놀라게 한 것은 남편을 보는 순간 느낀 자신에 대한 불만의 감정이었다. 이것은 그녀가 남편에 대하여 항상 경험하고 있던 가정적 감정이었으며, 자기기만

과 흡사한 것이었다. 그녀는 전에는 이 감정을 깨닫지 못했었다.

-집에서 첫 번째로 안나를 맞아준 것은 아들이었다.(...) 그러나 아들도 남편과 마찬가지로 뭔가 환멸에 가까운 감정을 안나의 마음속에 불러일으켰다. 그녀는 제 자식도 실제보다 훨씬 더 좋게 상상하고 있었던 것이다.

-알렉세이 알렉산드로비치의 생활은 1분 단위로 구분되고 예정되어 있었다. 매일 해야 할 일을 빠짐없이 처리하기 위해서 그는 지극히 엄격한 규율을 지키고 있었다. '서두르지 말고, 쉬지 말고'라는 것이 그의 신조였다.(...) 옷을 갈아입고 그녀는 침실로 들어갔다. 그러나 그녀의 얼굴에는 모스크바에 있을 동안 그 눈과 미소에서 그토록 솟아나오던 생기가 없었을 뿐만 아니라, 이제는 도리어 생명의 불길이 꺼졌거나 아니면 먼 곳으로 숨어버린 것 같았다.

## 2부

-거의 만 1년 동안 브론스키에게는 이전의 온갖 욕망을 대신해 그의 생활의 유일하고도 절대적인 희망을 형성하고 있던 것, 그리고 안나에게는 생각하기조차 두렵고 불가능했던 것, 그럼으로써 더욱 매력을 가진 행복의 공상이었던 것, 그것들이 이제 끝나버렸다.(...) 그녀는 자신은 너무나 죄 많고 벌 받아 마땅한 몸이라고 여겼다. 그래서 자신을 낮추고 용서를 빌 도리밖에 없다고 생각했다.(...) 한편 그는 살인자가 자기가 죽인 시체를 보고 느끼는 것과 같은 감정을 느끼고 있었다. 그가 죽인 이 시체가말로 그들의 사랑이었고, 그들의 사랑의 첫 단계였다. 수치심이라는 무서운 대가를 치르고 얻은 것을 회상해보니, 거기에는 뭔가 무섭고 더러운 것이 있었다.

-반면에 자기의 생각을 지배할 힘이 없는 꿈속에서는 그녀의 현재의 처지는 추악한 발가숭이의 모습 그대로 나타났다. 거의 똑같은 꿈이 매일 밤 그녀를 찾아들었다. 그녀는 꿈속에서 두 사람이 다 자기의 남편이고 자기한테 애무를 퍼붓는 것을 보았다. 알렉세이 알렉산드로비치는 그녀의 손에 키스하고 울면서 이렇게 말했다. '우린 지금 얼마나 행복한가!' 그리고 브론스키도 역시 거기에 있었고, 그 또한 그녀의 남편이었다. 그러면 그녀는 자기가 이때까지 그것을 불가능한 것으로 생각했던 일에 새삼 놀라며, 웃으면서 두 사람의 남편에게 이렇게 말하는 편이 훨씬 간단하고 양쪽이 다 만족스러우며 행복하지 않느냐고 설명하는 것이었다. 하지만 이 꿈은 악몽과 같이 그녀를 짓눌렀고, 그러면 그는 소스라치게 놀라 잠을 깨는 것이었다.

## 3부

-콘스탄틴 레빈에게 있어서 시골이란 생활의 무대, 즉 기쁨과 슬픔과 노동의 무대였다(...) 레빈은 오랫동안 베어 나감에 따라 더욱더 무아지경의 순간을 느끼게 되었다 그런 때에는 이미 손이 낫을 휘두르는 것이 아니라 낫 그 자체가 자기의 배후에서 끊임없이 자기를 의식하고 있는, 생명으로 가득 찬 육체를 움직이고 있기라도 하듯이, 마치 요술에 걸리기라도 한 것처럼 일에 대해서는 아무 생각도 하지 않는데도 일이 저절로 정확하고 정교하게 되어 가는 것이었다. 그런 때가 가장 행복한 순간이었다.

-그들은 그이가 8년 동안 내 삶을 얼마나 질식시켰고, 내 가슴속에 살아있던 모든 것을 얼마나 압박했는가에 대해서는 모르고 있는 것이다. 내가 사랑을 필요로 하는 살아있는 여자라는 사실에 대해 그이는 단 한 번도 생각해 본 일이 없다는 것을 그들은 모르고 있는 것이다.(...) 난 그를 사랑하려고 애쓰지 않았던가? 그리고 이미 남편을 사랑할 수 없게 되었을 때에는 아들을 사랑하려고 노력하지 않았던가? 그러나 때가 온 것이다. 난 더 이상은 나 자신을 기만할 수 없다는 사실을 깨닫게 되었다. 나는 자신이 살아있는 여자이며 자신에게는 죄가 없다는 것을, 그리고 하느님께서 나를 사랑하기도 하고 살기도 해야 하는 인간으로 만들어놓았다는 사실을 깨달은 것이다.

-죽음, 만물의 피할 수 없는 종결은 처음으로 불가항력을 지니고 레빈의 앞에 나타났다. 그리고 이 죽음은, 비몽사몽간에 아무런 의미도 없이 다만 습관적으로 하느님을 부르기도 하고 악마를 부르기도 하면서 신음하고 있는 사랑하는 형의 내부에 있는 이 죽음은 지금까지 그가 생각하고 있었던 것처럼 그렇게 멀리 있는 것은 결코 아니었다. 죽음은 자기 자신 속에도 있었다. 그는 그것을 느꼈다. 오늘이 아니면 내일, 내일이 아니면 30년 후, 어쨌든 간에 결국 마찬가지로 아닌가?..

#### ■ 안나 카레니나와 비인칭적 열정

밀란 쿤데라는 <소설의 기술>에서 “안나 카레니나는 왜 스스로 목숨을 끊는가?”란 물음을 던지고 “전혀 뜻밖의 충동”에서 비롯된 것이라고 답한 적이 있다. “이것은 그녀의 행위가 뜻 없는 것이라고 말하는 것이 아니다. 다만 이 뜻은 합리적으로 이해할 수 있는 인과성 너머에서 찾아진다.”는 것이 그의 견해다. 또 다른 에세이집 <커튼>에서는 이 장면에 대한 조금 더 자세한 설명을 내보인다. 요지는 안나가 자살하기 위해서가 아니라 브론스키와 재회하기 위해서 기차역으로 가지만 플랫폼에서 갑자기 브론스키와 처음 만나던 날 기차에 깔려 죽은 인부를 기억해내고서야 비로소 자신도 무엇을 해야 할지 깨닫게 된다는 것이다. 즉 그녀는 자살을 통해서 자신의 사랑 이야기에 아름답고 완전한 형식을 부여하고자 했다. 그런 의미에서 안나의 자살은 도덕적 자살이 아니라 심미적 자살이다. 그녀는 자살을 통해 삶을 응징하려고 한 것이 아니라 구제하려고 했던 것이다. 안나의 이러한 자살은 분명 도스토예프스키의 <악령>에 등장하는 키릴로프의 자살과 대비된다. 그 차이를 쿤데라는 <소설의 기술>에서 이렇게 대비시킨다. “도스토예프스키는 자기 논리의 끝까지 가기를 고집하는 이성의 광기를 포착한다. 톨스토이는 그 반대다. 그는 비논리적인 것, 비합리적인 것의 개입을 드러내 보여준다.”

이 ‘비논리적인 것’ 혹은 ‘비합리적인 것’은 소설에서 어떤 생기의 ‘과잉’으로 묘사된다. 브론스키가 기차역에서 안나와 처음 조우하는 장면에서 그가 갖는 느낌을 묘사한 대목을 보라. “마치 과잉된 뭔가가 그녀의 몸속에 넘쳐흐르다가 그녀의 의지에 반해서 때론 그 눈의 반짝임 속에, 때론 그 미소 가운데 나타나는 것만 같았다. 그녀는 일부러 눈 속의 빛을 꺼뜨리려 했다. 그러나 그 빛은 그녀의 의지를 거슬러 그 옅은 미소 속에서 반짝반짝 빛을 냈다.” 이렇듯 브론스키를 매혹시킨 것은 그녀의 의지에 반하여 흘러넘치던 생기였고 ‘과잉된 뭔가’였다. 그것은 안나라는 ‘주체’를 넘어선 어떤 것이면서, 안나라는 ‘장소’에서 일어나는 비인칭적 생명의 운동이다.



안나의 그러한 생기는 오빠의 가정불화를 중재하기 위해 갔던 모스크바에서 오랜만에 활짝 꽃피지만 남편이 있는 페테르부르크로 다시 돌아온 이후에는 자취를 감춰버린다. “그녀는 옷을 벗고 침실로 들어갔다. 하지만 모스크바에 머무는 동안 그녀의 눈동자와 미소에서 뿜어져 나온 생기는 더 이상 그녀의 얼굴에서 찾아볼 수 없었고, 오히려 지금은 그녀 안의 불꽃이 꺼져 버렸거나 어딘가 멀리 숨은 것처럼 보였다.” 말하자면 카레닌과의 결혼생활이 그녀에게 ‘살아있는 삶’이 아니라 ‘죽어있는 삶’이었던 것이다. 삶과 죽음 사이의 선택이라면 따로 고민할 필요가 없을 것이다. 하지만 브론스키와의 만남 이후에 안나에게 가로놓인 건 ‘도덕적이지만 죽어있는 삶’(결혼)과 ‘부도덕하지만 살아있는 삶’(불륜) 사이의 양자택일이다. 그녀는 어떤 선택을 할 수 있을까? 혹은 어떤 선택을 해야만 할까?

안나의 곤경을 가장 잘 말해주는 건 그녀의 소망을 적나라하게 보여주는 꿈이다. 브론스키와 남편 사이에서 갈등하던 그녀는 밤마다 같은 꿈을 꾸는데, 꿈속에서는 두 사람 모두가 그녀의 남편이고 두 사람이 동시에 그녀에게 애무를 퍼붓는다. “알렉세이 알렉산드로비치는 그녀의 손에 입을 맞추고 울면서 이렇게 말했다. ‘아아, 난 지금 정말 행복해요!’ 그리고 알렉세이 브론스키도 거기에 있었으며 마찬가지로 그녀의 남편이었다.” 두 명의 알렉세이 모두 만족스럽고 행복하다면 이보다 더 간단한 해결책이 없을 테지만, 그것은 불행하게도 안나의 꿈속에서나 가능한 일이다.



현실의 안나는 결국 남편에 대한 의무 대신에 브론스키에 대한 열정을 선택하고, 이 선택은 그녀를 사회적으로 고립시킨다. 비밀스런 불륜은 당시 러시아 상류사회에서 흔한 일이었지만 문제는 안나가 자신의 불륜을 굳이 숨기고자 하지 않았다는 데 있었다. 그러한 솔직함을 사교계는 용납하지 않았다. 더불어, 사교계는 안나가 갖고 있는 대단한 열정, 혹은 두 사람 몫의 생기도 이해할 수 없었을 것이다. 사실 꿈속에서처럼 두 남자, 두 명의 알렉세이에게서 동시에 사랑받기 위해서라면 안나 또한 두 사람 몫의 열정을 갖고 있어야 하지 않을까. 브론스키의 아이를 낳은 후 산욕열로 죽어가던 안나가 열에 들떠서 남편 카레닌에게 이렇게 고백하는 장면을 보라. “내 안에 다른 여자가 있어요. 난 그녀가 무서워요. 그녀는 그 남자와 사랑에 빠졌어요. 그래서 난 당신을 증오하려고 했지만, 그래도 예전의 나를 잊을 수 없었어요. 그 여자는 내가 아니에요. 지금 내가 진짜예요.”

말하자면 두 명의 안나가 있는 셈이다. 죽음의 문턱을 넘나들던 안나는 카레닌에게 용서를 구하고, 한술 더 떠서 곁에 있던 브론스키까지 용서해달라고 부탁한다. 두 손으로 얼굴을 가리고 있는 브론스키에게는 “얼굴을 보여줘요. 이분을 봐요. 이분은 성자예요”라고 말한다. 브론스키는 고뇌와 수치로 얼굴이 일그러지고, 카레닌은 눈물을 흘리며 브론스키에게 손을 내민다. 예사 소설이라면 이러한 화해의 장면으로 마무리될 수도 있었을 것이다. 하지만 안나는 의사들의 예측과 달리 되살아난다. 그리고 다시금 전혀 ‘다른 여자’가 된 안나는 브론스키와 함께 아예 외국여행을 떠나버리며, 소설은 아직도 절반의 이야기를 남겨놓게 된다. 안나 스스로도 주체할 수 없는 생기 혹은 과잉의 자기운동이라고 할 수 있을까. 쿤데라가 ‘자살의 산문성에 대한 톨스토이의 탐구’라고 부른 <안나 카레니나>는 ‘비인칭적 열정’의 자기전개를 다룬 드라마이기도 하다.

## 8강 체호프의 <갈매기>

1. 체호프의 문학세계
2. <갈매기> 읽기

### ■ 체호프의 삶과 문학

일본작가 무라카미 하루키를 좋아하는 작가에 미국의 단편작가 레이몬드 카버가 있다. 하루키는 카버의 단편집을 일본어로 직접 옮기고 작품해설까지 붙였다. 바로 그 카버가 “가장 위대한 단편소설 작가”라고 경탄한 이가 있으니 바로 러시아 작가 체호프이다. 그 자신이 ‘아메리칸 체호프’라고 불리기도 했던 카버는 체호프를 자신의 모델로 삼았고, 문학적 유언이라 할 마지막 단편소설 <심부름>에는 주인공으로 등장시키기까지 했다. 신병 치료차 독일의 한 휴양도시에 갔다가 숨을 거두게 되는 체호프의 임종 장면을 다룬 작품이다.



안톤 파블로비치 체호프는 1860년 러시아의 조그만 항구도시 타간로그에서 태어났다. 그의 할아버지는 농노 출신이었지만 장사를 통해 부를 축적했고 아버지도 잡화상을 운영했다. 하지만 가게가 파산하자 가족은 모스크바로 이주하고 막내인 체호프는 고향으로 중학교를 마치고서야 모스크바대학 의학부에 입학한다. 의대에 다니면서 체호프는 가족의 생계를 위해 유머잡지들에 기고하기 시작한다. 이때 쓴 콩트와 단편들로 인기를 끌었고 그는 안토샤 체혼데 등의 필명으로 400여 편 이상의 작품을 쓴다. 대학을 졸업한 후에도 그는 개업을 하는 대신에 문학에 전력을 기울였다.

단편작가로 확고한 명성을 얻던 1890년 체호프는 사할린 섬으로 긴 여행을 떠난다. 시베리아철도가 개설되기 이전이라 마차로 시베리아를 횡단해야 하는 힘든 여정이었다. 그는 4월에 길을 떠나 7월에 사할린 섬에 도착하고 3개월간 체류하면서 당시 유행지였던 사할린 섬의 실태를 조사하고 주민들과 일일이 만나 면접카드를 만드는 작업을 한다. 이때 작성한 카

드만 8,000장 이상이었다. 그리고 바닷길을 통해 다시 모스크바에 돌아온 것이 그해 12월이었다. 이 여행 이후에 그는 <시베리아 여행>이란 기행문과 <사할린 섬>이라는 객관적인 인류학적 보고서를 발표한다. 이 보고서는 하루키의 소설 <1Q84>에서도 언급된다.

문학사가들은 이 여행을 통해서 사회적 현실에 대한 작가의 관심이 더 넓어지고 깊어진 것으로 평가한다. 그의 작품의 ‘코믹’과 ‘우수’는 여전했지만, 그것은 저울에 추를 단 것처럼 다소 무거워진 코믹과 우수가 되었다. 한 시골 자선병원의 의사가 자신의 생활에 환멸을 느끼던 차에 정신병동에서 유일하게 총명한 청년을 만나 자주 대화를 나누다가 미친 걸로 간주돼 감금되고 결국은 맞아 죽은 이야기를 그린 <6호실>. 자신을 외부로부터 끊임없이 보호방어하기 위해 애쓰다가 결국은 계단에서 굴러 떨어져 허무한 죽음을 맞은 시골학교 교사를 그린 <상자 속의 사나이> 등을 사례로 들 수 있다.



단편소설을 꾸준히 발표했지만, 정작 체호프가 좋아하고 더 많은 관심을 기울였던 쪽은 연극이었다. 이미 1886년에 첫 완성희곡 <이바노프>를 쓰지만, 여러 차례의 시행착오와 낙담의 시기를 거쳐서 그가 극작가로서 명성을 얻게 되는 것은 <갈매기>(1895)부터이다. 초연

에는 실패했지만 <갈매기>는 스타니슬라프스키와 네미로비치 단첸코가 세운 모스크바예술극장에서 재공연되어 대성공을 거둔다. 새롭게 힘을 얻는 체호프는 이후에 <바냐아저씨>, <세 자매>, <벚꽃동산> 등의 걸작을 연이어 발표하고 모스크바예술극장의 무대에 올리게 된다. 이 작품들에 대해선 특히 영국의 비평가들이 열광적인 반응을 보여서 체호프는 '셰익스피어 이후 최고의 극작가'란 평을 얻는다.



흔히 체호프의 드라마에는 주제도, 플롯도, 사건도 없다고 한다. 그것은 주로 작품의 중심에 놓인 것이 '잘난 놈들'의 이념이나 행동이 아니라 '못난 놈들'의 무능력과 불가피한 회한인 것과 무관하지 않다. 콩트에서 시작하여 단편과 중편소설까지는 썼지만 그가 장편소설로까지 나가지 않은 것은 장편소설을 지탱할 만한 이념이나 행동을 인물들에게 부여할 수 없었기 때문이다. 그는 톨스토이와 도스토예프스키 같은 '설교적인' 작가가 아니었다. 단지 세상을 관찰하고 그가 보고 느낀 것을 정확하게 기록하고자 했을 따름이다.

그런 그가 쓴 드라마들이 '아무런 사건도 일어나지 않는 드라마'라는 건 이상하지 않다. 그의 주인공들은 모험에 나설 만한 용기도, 여자를 쫓을 만한 재간도 갖고 있지 못하다. 그렇다고 사색가나 사상가도 아니다. 대학교수인 처남을 숭배하면서 25년간 뒷바라지를 하느라

‘도스토예프스키’(잘난 소설가)도 ‘쇼펜하우어’(잘난 철학자)도 되지 못한 ‘바냐 아저씨’의 경우가 대표적이다. 체호프의 인물들은 주로 삶의 결정적인 기회들을 두 눈 다 뜨고 놓쳐버린 가련한 ‘등신들’이다. 그걸 확인한 이상 차라리 ‘자살’이라도 하면 ‘비극적’일 테지만, 이 ‘등신들’은 다시 마음을 가라앉히고 아무런 희망 없이 담담한 회한만을 가슴에 안은 채 예전의 일상적 삶으로 되돌아간다. 그런 인물들이 체호프가 남긴 전 작품 속에 무려 2,355명이나 등장한다. 말 그대로 ‘러시아 전체’다. 작품이나 무대를 통해서 체호프를 읽고 감상하는 것은 그 주인공들의 나약함과 회한을 이해하고 공감하는 일이라고도 할 수 있을까.

결핵을 지병으로 앓던 체호프는 1904년 6월에 의사의 권유에 따라 독일의 바덴바일러로 연극배우인 아내 올가 크니페르와 함께 요양을 떠났다. 건강이 약간 호전되는 듯했지만, 7월 2일 새벽 갑자기 병세가 악화되어 세상을 떠났다. 삼페인을 마시고 싶다는 것이 그의 마지막 유언이었다.



### ■ 사할린 여행 이후의 체호프

체호프의 전기나 연보를 유심히 읽어본 사람이라면 놓칠 수 없는 것이 1890년, 그러니까 그의 나이 서른에 감행한 사할린 여행이다. 알다시피, 체호프는 순전히 생계의 방편으로 모스크바대학 의학부 학생시절에 유머 단편들을 쓰기 시작하면서 작가의 길로 들어섰다(이 시기에는 ‘체혼테’ 등의 필명을 사용한다). 하지만, 그런 생활이 어느덧 10년, 체호프는 자신의 삶과 작가생활에 있어서 어떤 한계에 직면하게 되는데, 이를 타개/돌파하기 위한 방편으로 기획하고 실행한 것이 사할린 여행이었다. 시베리아 철도가 개설되기 이전이라 사할린 섬으로의 여행은 마차로 시베리아를 횡단해야 하는 고난의 여정이었다. 체호프는 1890년 4월에 길을 떠나 7월에 사할린 섬에 도착하고 3개월간 체류하면서 당시 유형지였던 사할린 섬의 실태를 조사하고 주민들 혹은 죄수들과 일일이 만나 면접카드를 만드는 작업을 한다(이때 작성한 카드만 8,000장 이상이였다). 그리고는 바닷길을 통해 다시 모스크바에 돌아온 것이 그해 12월이었다. 이 여행 이후에 그는 <시베리아 여행>(1890)이란 기행문과 <사

할린 섬>(1895)이라는 아주 ‘객관적인’ 보고서를 발표하며, 문학사가들은 이 여행을 통해서 사회적 현실에 대한 작가의 관심이 보다 넓어지고 깊어진 것으로 평가한다. 그러한 맥락에서, 우리는 사할린 여행 이후의 체호프를 ‘중기 체호프’로 분류해도 좋으며(‘후기 체호프’는 <갈매기> 이후 드라마 작가로서의 체호프이다), 이 중기의 체호프는 ‘코믹’과 ‘우수’의 작가 ‘체호테’와는 연속적이면서도 좀 다른 체호프이다. 즉, 그의 코믹과 우수는 저울추를 단 것처럼 다소 무거워진 코믹과 우수가 되었다(그걸 비극과 비애라고 말할 수는 없더라도). 한 시골 자선병원의 의사가 자신의 생활에 환멸을 느끼던 차에 정신병동에서 유일하게 총명한 청년을 만나 자주 대화를 나누다가 미친 걸로 간주되어 감금되고 결국은 맞아 죽은 이야기를 그린 <6호실>과 자신을 외부로부터 끊임없이 보호/방어하기 위해 애쓰다가 결국은 계단에서 굴러 떨어져 허무한 죽음을 맞은 시골학교 교사를 그린 <상자 속의 사나이>는 이러한 중기 체호프의 대표작들이다.

<6호실>의 주인공인 의사 안드레이 예피르치치는 시골 자선병원의 원장으로 부임하여 아주 불결하고 암담함 병원상태를 둘러보고는 “이 시설이 비도덕적일 뿐만 아니라 거주자의 건강에도 매우 해롭다는 결론”에 도달한다. 그래서, “현재로서 가장 현명한 조치는 환자를 퇴원시키고 병원을 폐쇄하는 일”이라고 생각한다. 그러니까 문제는 환자가 아니라 병원 자체였던 셈. 하지만, 그는 곧 그러한 ‘현실’과 타협하고 만다. “자기 혼자 힘으로는 부족하며 또한 그것은 무의미한 것이라고 생각”해서이다. 그는 지성과 성실(=정직)을 사랑했지만, “박력(=의지)과 자기 권리에 대한 확신”이 부족했기 때문에 결국은 자기 주변의 무지와 불성실(=부정직)을 그대로 방치하고 만다. 물론 안드레이 예피르치치도 처음엔 사명감을 가지고 매우 열심히 일을 한다. 하지만, 얼마 지나지 않아서 “일의 단조로움과 무익함에 싫증을 느끼기 시작했다.” 그가 아무리 열심히 일한다고 해도 시골 읍의 사망률은 전연 줄지 않았고 환자의 발걸음도 도무지 그칠 줄 몰랐던 것이다. 그는 결국 체념하게 되며 자신의 체념을 죽음과 고통에 대한 철학적 성찰을 통해서 정당화한다(체념과 나태는 철학의 어머니이다!).

가령, “푸슈킨은 죽음에 임하여 무서운 고통을 맛보았고(참고로, 푸슈킨은 결투에서 복부관통상을 입고 반나절 이상을 신음하다가 죽었다), 불쌍한 하이네는 여러 해를 중풍으로 병석에 누워있었다. 그렇다면 어쩌서 일개 안드레이 예피르치치나 마트로나 사비쉬나 따위가 고통을 맛보아서는 안된다는 것인가? 그들의 생활은 무미건조하기 짝이 없어서 만약에 고통마저 없다면 아주 공허하게 되어 아메바의 생활과 다를 바가 없게 될 텐데 말이다.” 그는 이런 논리, 즉 우리가 아메바와는 다른 삶을 살기 위해서라도 고통은 필요하다는 ‘고통의 철학’에 압도당해서 아예 병원에 가는 일조차 그만두고 만다.

작가 체호프는 삶의 문제에 대한 ‘철학화’, 혹은 삶에 대한 철학의 (과잉)결정에 언제나 회의적이었다(때문에 그는 톨스토이즘과도 결별한다). 안드레이 예피르치치의 ‘고통의 철학’(=고통의 일반화) 또한 그 자체의 논리로는 완벽하지만, 거기에는 고통의 구체성이 결여되어 있다. 다시 말해서, 그는 ‘안드레이 예피르치치 라긴’이라는 고유명사로 불리기는 했지만, 구체적으로 존재하는 게 아니라 그저 막연하게 존재했다. 즉 존재했던 것은 ‘안드레이 예피르치치 라긴’이란 단독자가 아닌 그의 유령이자 그림자였던 것이다. “내가 왜 죽어야 하나?”가 아니라 “아아, 어쩌서 인간은 죽어야 하나?”와 같은 철학적 상념에 빠져서 책임감에만 몰두하던 안드레이 예피르치치는 그러던 차에 어느 봄날 정신병동인 6호실을 방문한다. 그

리고, 거기에서 자신의 유일한 대화상대가 될 만큼 사색적이고 총명한 청년을 만난다. 피해 망상증 환자로 분류돼 6호실에 수용된/감금된 이반 드미트리치 그로모프였다(사람들은 그를 애칭인 ‘바냐’로 불렀는바, 그는 ‘바냐 총각’이다).

“일반 사람들은 행복이나 불행을 외부에서 구합니다. 즉, 마차(=여행)나 서재(=독서)에서 구합니다만 사색적인 인간은 자기 자신에게서 찾습니다.”란 의사 안드레이의 ‘철학’에, 환자 이반은 “그런 철학은 오렌지꽃이 피는 따스한 그리스에 가서나 설교하시죠. 여기선 기후가 맞지 않으니까요.”라고 대꾸한다. 그리고 의사가 늘어놓는 ‘스토아 철학’ 예찬에 대해서 환자는 성난 표정으로 말한다. “외적인 것, 내적인 것... 미안합니다만 내게는 이해가 안됩니다. 내가 아는 건 신이 나를 따뜻한 피와 신경으로 창조했다는 한 가지 사실뿐입니다! 유기적 조직은 생활능력이 있는 경우에 모든 자극에 대해 반드시 반응해야 합니다. 그래서 난 반응을 하는 거죠! 고통에 대해서 나는 비명과 눈물로 대답하고 비열성에 대해서는 분개로, 추행에 대해서는 혐오로 대답하는 겁니다. 유기체가 저급이면 저급일수록 감수성이 둔하고 자극에 대한 반응이 약하며, 반대로 고급일수록 현실에 대해 한층 더 민감하게 정열적으로 반응합니다. 이런 것을 어째서 모르십니까? 의사이면서도 이런 시시한 것도 모르다니!”

다소 길게 인용된 이 대목에서 안드레이와 이반, 즉 의사-환자의 관계는 전도된다. 이것은 니체가 <도덕의 계보>에서 수행한 ‘가치의 전도’를 연상시키는데(사실 저급한 존재와 고급한 존재의 구별은 바로 니체의 것이기도 하지 않은가?), 이어지는 두 사람의 대화가 따라서 ‘정신병자’ 바냐의 레슨이라는 형식을 띠게 되는 것은 우연이 아니다. 요컨대, “이반 드미트리치 그로모프는 이렇게 말했다”가 되는 것이다(그의 성 ‘그로모프’의 어근인 러시아어 ‘그롬’은 ‘번개’ ‘벼락’이란 뜻이다). 이반이 무엇보다도 문제 삼는 것은 인간의 평안과 만족이 자기 외부에 있는 것이 아니라 내부에 있다고 간주하는 현자적, 혹은 철학자적 태도이다. 그는 의사 안드레이에게 “당신은 인생을 깨닫느니 고통에 대한 떨시니 하는 문제를 꺼낼 자격이 있느냐”고 반문한다. 즉, “당신은 예전에 괴로워한 적이 있나요? 고통이 어떤 것인지 알고 있나요? 당신은 어릴 때 회초리로 맞은 적이 있습니까?” 이에 대해서, 안드레이는 자신의 양친이 육체적 형벌에 대해 혐오감을 갖고 있었다고 답하지만(즉, 그는 한 번도 맞아 본 적이 없다), 이반 왈 “하지만 난 아버지한테 사정없이 맞았죠.”(작가 체호프 또한 잡화점 주인이었던 아버지한테 어린시절 사정없이 맞았다.) 그러니 이반이 보기에 안드레이가 고통을 경멸하고 어떤 일에도 놀라지 않는 것은 그가 생활(=삶)이란 걸 전혀 모르며 이론적으로만 현실을 알고 있기 때문이다. 그리고 내적인 것과 외적인 것에 대한 구분이나, 생활과 고통, 죽음에 대한 경멸 따위는 모두 러시아 농부들의 철학에 불과하다(농부들이 부유하다고 해서 사정이 달라지는 건 아니다).

그러한 농부가 철학의 궁극적인 귀결은 무엇인가? 그것은 같은 6호실에 감금돼 있는, 멍청한 얼굴에 뚱뚱하게 비겟살이 켜 농부인바, 그는 “이미 오래 전부터 생각하거나 느끼는 능력을 상실하고 몸은 제대로 가누지도 못하면서 먹기만 하는 불결한 동물이었다.” 병동의 수위 니키타가 그의 시중을 들 때마다 자기 주먹이 아픈 것도 아랑곳없이 힘껏 때려 패지만, “무서운 것은, 그가 얻어맞은 사실이 아니라, 이 무감각한 동물이 구타에 대해서 비명이나 몸을 피하거나 눈을 부라리는 따위의 반응조차 나타내지 않고, 목직한 통처럼 약간 흔들릴 뿐이라는 점이다.” 그런 점에서, 이 ‘무감각한 동물’ 혹은 ‘목직한 통’은 현실을 초월해 있으

며, 바로 그런 점에서 이 ‘철학적인’ 통은 ‘디오게네스의 통’이라 할 만하다. 요컨대, 고통에 대한 감각을 상실한 이 농부야말로 철학자연하면서 고통을 무시하는 의사 안드레이 예피르미치의 짝패이자 이면이다(안드레이 왈 “디오게네스는 통속에서 살았습니다만 지상의 모든 국왕보다도 행복했던 것입니다”). 그에 대한 이반의 결론은 이렇다. “당신은 고통을 무시하고 있지만, 그렇게 말하는 당신 역시 손가락이 문에 찌이면 고래고래 소리를 질러댈 겁니다!” 안드레이 예피르미치는 이러한 이반 드미트리치와의 대화에 감명을 받아서 이후에 6호실에 자주 드나들게 되며 그로 인해서 그는 주변 사람들로 부터 오해를 사서 면직되며 결국은 ‘치료’를 위해서 강제적으로 6호실에 감금되는 처지가 된다. 그리고 역설적이지만, 그는 자신의 일상생활과 현실의 ‘바깥’이었던 이 정신병동에서야 비로소 생활이 무엇인지, 현실이 무엇인지, 고통이 무엇인지를 체험하게 된다. 즉, 그는 답답한 마음에 한밤중에 산책을 나가겠다고 수위인 니키타를 억박지르다가 난생처음 구타라는 걸 당하게 되는바, “갑자기 니키타가 문을 뚧 열더니 두 손과 무릎으로 난폭하게 예피르미치를 밀어젓혀 놓고 주먹을 들어 그의 얼굴을 후려쳤다... 그는 파도 위로 떠오르려고 하는 것처럼 양팔을 휘젓기 시작하다가 누구의 침대인지 붙잡았다. 그때 니키타가 두 번 등을 후려치는 것을 느꼈다... 그는 공포심을 가지고 또 한 번 얻어맞을 것을 이제나저제나 하고 기다리고 있었다”

안드레이는 자신이 20년 이상이라는 긴 세월 동안 이러한 ‘현실’에 대해서, ‘고통’에 대해서 몰랐을 뿐 아니라, 알고도 조차 하지 않았다는 사실이 도저히 믿어지지 않았다. 그에겐 비로소 “양심이, 니키타처럼 완고하고 난폭한 양심이, 그로 하여금 저도 모르게 머리서부터 발끝까지 오싹 소름이 끼치게 하는 분노로 몰아세웠다.” 하지만, 그건 좀 뒤늦은 분노였다. 그는 바로 다음날 저녁 무렵에 뇌일혈로 사망했으니 말이다.

다소간 어이없는 주인공의 죽음을 그리고 있다는 점에서 <상자 속의 사나이>는 <6호실>을 닮았다. 하지만, 이 작품에서 상징적 공간은 ‘6호실’에서 ‘상자’로 더 축소되었다(덕분에 그 상징성은 더 확대된다). 6호실에는 적어도 대여섯 명의 환자가 함께 감금돼 있었지만, 시골 학교의 그리스어 교사 벨리코프의 ‘상자’는 오로지 그만의 것이다. 그가 왜 ‘상자 속의 사나이’인가? 그는 “날씨가 매우 좋은 때에도 덧신을 신고 우산을 드는데다가 반드시 숨이 든 방한 외투를 입고 외출”했기 때문이다. 화자인 동료 교사 부르킨에 의하면, “어쩌면 그것은 격세유전의 한 현상으로 인류의 조상이 아직 사회적인 동물이 되지 못하고 각자가 자기 동굴 속에서 살고 있었던 시대로 되돌아가려는 건지도 모르고, 또 어쩌면 그저 인간의 다양한 성격 중 하나인지도 모른다.” 어쨌든 벨리코프가 자신을 외부의 영향으로부터 격리시켜 방어하려는 ‘상자들’로 자기를 감쌀수록 그에게서 사회적 동물로서의 자질, 즉 사회성은 배제/결여되게 된다. 이 벨리코프가 찬양한 것은 과거의 세계, 그리스어의 세계뿐이었으며, 그에게 인간은 “듣기 좋고 아름다운 말” 그리스어의 ‘안트로포스’에 의해서 지시될 뿐이었다. 그런데, 아이러니컬한 것은 꽤나 똑똑한 동료교사들을 포함해서 학교 전체가 꼬박 15년 동안 “언제나 덧신을 신고 우산을 들고 다닌 이 사나이”, 언제나 무슨 일이 생기지나 않을까 두려워하던 이 소심한 사나이의 손아귀 안에 있었다는 사실이다.

이후의 이야기는 나이가 마흔이 넘은 이 노총각 벨리코프를 타지에서 온 동료교사의 누이인 서른 살의 바렌카와 결혼시키려던 일이 어떻게 실패로 돌아갔는가에 대한 것이다. “아무 일도 생기지 말아야 할 텐데”란 말(이 또한 그의 ‘상자’이다)을 입버릇처럼 달고 다니는 이 사

나에게 결혼이란 ‘일’만큼 어울리지 않는 것도 드물어 보이지만, 하여간에 그는 주변의 모의 덕분에 거의 결혼할 뻔한다. 하지만, 결혼 뒤에 어떤 일이 생길는지 확실할 수 없었던 벨리코프는 바렌카에 대한 청혼을 주저하며, 그러던 중 결정적인 사건이 터지고 만다. 사건이란 건 언제나 활달하며 ‘하하하’ 하고 웃음을 터뜨리는 바렌카가 어느 일요일에 동생 코발렌코와 함께 자전거를 타고 가는 걸 벨리코프가 목격하게 된 것을 말한다. **너무도 날씨가 좋아서 가만히 있을 수 없었다고 활기차게 재잘거리고 지나간 바렌카와는 대조적으로 벨리코프는 안색이 창백해진다. 그로선 부인네나 처녀가 자전거를 탄다는 걸 상상조차 할 수 없었기 때문이다(요컨대 ‘상자 속의 사나이’가 견딜 수 없었던 건 ‘살아있는 삶’이었다).** 게다가 그건 공고로써 ‘허가’된 일도 아니지 않은가! 충격을 받은 벨리코프는 다음날 학교도 결근한 채 저녁 무렵 여름 날씨였는데도 불구하고 역시나 두꺼운 옷을 껴입고 주의를 당부하려 코발렌코를 찾아가지만, 오히려 봉변만을 당하고 계단에서 굴러 떨어진다. 우연히 그 장면을 목격한 바렌카는 예의 또 ‘하하하’ 하는 웃음을 터뜨리고, 결국은 ‘무슨 일이 터져버린’ 벨리코프는 집으로 돌아오자마자 앓아눕게 되며 한 달 뒤에 죽고 만다.

벨리코프 이야기의 결말은 이렇다. “관 속에 든 그의 표정은 조용하고 편안해 보였으며 명랑해 보이기까지 했습니다. 흡사 드디어 상자 속에 들어가게 해 주어서 이제 두 번 다시 그곳에서 나오지 않아도 된다는 것을 기뻐하고 있는 듯했습니다. 그렇죠, 그는 글자 그대로 자기의 이상에 도달한 셈입니다. 그리고 그에게 경의를 나타내려는 듯 장례식 날은 잔뜩 흐려서 비가 올 듯한 날씨였으므로 우리들은 모두 덧신을 신도 우산을 들고 있었습니다.”

요컨대, ‘상자 속의 사나이’의 삶은 상자(관) 속에 들어감으로써 완성된 것인데, 그러한 사실이 암시하는 것은 그의 ‘상자-속의-삶’이란 것 자체가 이미 절반은 죽은 삶이었다는 것이다. 즉, 그는 죽음(=상자)이란 외피를 두름으로써만 연명할 수 있었던 삶, 살아있지만-죽어있는 삶을 살았던 것. 그렇다면, 이 작품 또한 ‘살아있는 삶’이란 주제를 다루고 있는 것인바, 이 주제는 성 바울의 주제(“너희는 너희가 살아있는 줄 아느냐?")이면서 동시에 러시아 문학의 고유한/유구한 주제이기도 한다(특히 도스토예프스키 계보의 주제이다). 그런 의미에서도 체호프는 러시아 문학의 전통 바깥에 있지 않다. 하지만, 그는 그러한 주제를 제기만 할 뿐, 어떠한 해답도 제시하지 않는다는 점에서 톨스토이나 도스토예프스키와 구별된다.

사실 <상자 속의 사나이>는 벨리코프의 죽음만으로 이야기가 마무리되지 않는다. 벨리코프의 죽음으로 주변 사람들은 모두 이제는 자유를 누리며 살 수 있을 거라 기대했지만, 생활은 전혀 달라지지 않았다. “똑같이 고지식하고 걱정스럽고 무의미한 생활, 공식적으로 금지돼 있지는 않으나 그렇다고 자유가 완전히 보장되지도 않은 생활, 요컨대 조금도 나아지지 않은 생활”이 그들을 기다리고 있었으며, 벨리코프는 무덤에 묻혔지만 그런 ‘상자 속의 사나이’는 많이 있으며 앞으로 또 나올 것이었다. 이야기를 마친 화자 부르킨은 헛간 밖으로 나와 밤하늘을 쳐다본다. “(그에겐) 어둠의 적막 속에서 여러 가지 고통이나 괴로움이나 슬픔에서 벗어나 밤의 그늘에 감싸여 웬지 마음이 부드러워지고 슬프고 아름다워지고 어쩐지 하늘의 별들도 정다운 감동을 지닌 눈길로 내려다보는 것 같았다. 지상에는 이제 악이 없었고 모든 것이 원만하게 수습되고 있는 듯한 느낌마저 들었다.” 벨리코프의 ‘코믹’한 삶에 덧붙여진 것은 이렇듯 지상의 악에 ‘무심한 자연’이 낳는 ‘우수’이다(‘무심한 자연’은 투르게네프의 주제이다). 체호프와 동시대의 러시아 작가 레스코프는 “사방이 다 6호실이다. 이것

이 러시아다”라고 말했고, 한 여성 작가는 “저에겐 전 러시아가 상자 속 같이 느껴진답니다.”라고 체호프에게 편지를 썼다. 물론 우리는 그러한 진단을 더 확장하여 “세계는 6호실이다” 혹은 “세계는 상자 속이다”, “우리 모두는 상자 속의 인간”이라고 일반화시켜서 말할 수도 있을 것이다(하지만 체호프는 그러한 일반화를 분명히 혐오했을 것이다)...



#### ■ <갈매기>에 나타난 삶과 예술의 관계

먼저 4막에서 니나가 트레플료프에게 하는 말: "난 이제 진짜 여배예요. 난 즐겁게 기꺼이 연기를 하고 무대에 서면 도취하여 자기를 훌륭하다고 느껴요.(...) 무대에 서는 거나 글을 쓰는 거나 마찬가지로예요. 우리의 일에서 명성이니 영광이니 하고 내가 공상하고 있던 것이 아니라 실은 인내력이라는 것을 나는 알았어요.(...) 자기 십자가를 지는 법을 알고 다만 믿을 지어다, 이거죠."

이 대사는 <갈매기>라는 연극의 세계에서 자신의 역할을 깨닫는 유일한 주인공인 니나라는 주장을 뒷받침하면서 결국 삶을 '인내'하지 못하고 권총 자살하는 주인공 트레플료프와 니나를 구별시켜 준다. 또한 이 4막의 희곡에서 유일하게 뭔가 등장인물의 의지(힘)을 담고 있는 대사이기도 하다. 니나를 제외한 대다수의 인물들의 자신의 삶과 운명에 대해서 체념하고 달관했던 것과는 달리, 그래서 "난 아직 생활이란 걸 해본 적이 없어"(소린), "내겐 의지라는 게 없어"(트리고린)라는 식의 한탄이나 좋았던 시절에 대한 추억, 힘에 겨운 삶에 대한 푸념으로 세월을 낭비하는 것과는 달리, 니나는 적극적으로 삶에 뛰어들었고 뭔가 경험했으며 그래서 정말 자신을 '살아있는 인물'로 만들었다. 이는 트레플료프의 희곡에 대해서 니나가 '살아있는 인물'이 없다고 평한 것과 직접적으로 맞물리는 것이며 <갈매기>의 한 주제적 층위를 이루는 것이다.



Нина (М. Роксанова) и Тригорин (К. Станиславский)

과거의 유명한 여배우였던 아르카지나나 유명한 작가 트리고린, 그리고 신출내기 극작가인 트레플료프는 모두 예술행위에 종사하는 이들이지만 이들에게서 이미 예술은 어떤 '행위'의 활력을 잃고 있다. 그래서 이들은 자신이 한정된 예술적 삶의 테두리 안에 자기 자신을 가두어놓을 따름이다(<갈매기>에 등장하는 많은 문학작품의 인용을 보라. 이들은 예술을 모방하는 삶을 산다). 즉 이들은 자신의 삶에 대한 장르적 규정에서 한 걸음도 벗어나려고 하지 않는다. 이견 의지(능력)의 문제이기도 하다. 하지만 나나는 뭔가 다른 모습을 보여준다.

꿈 많고 성공에 대한 열망으로 가득 찬 젊은 처녀로 등장하고 있는 나나는 3막이 끝날 때까지는 감상적 여주인공의 형상에서 크게 이탈한 모습을 보여주지 않는다. 이러한 형상은 트레플료프가 그녀에게 부여한 형상이면서 동시에 그녀를 읽어내는 독자들이 부여한 형상이기도 하다. 자신을 갈매기로 비유하는 나나에게 트레플료프가 자신이 쏘아죽인 갈매기를 보여주는 것은 그가 나나에게 부여하고 있는 형상(일종의 강박관념)이 어떤 것인가를 시사하고 있다. 갈매기처럼 자유롭게 비상하는 삶이라는 건 환상에 불과하다는 것. 삶에 대한 이러한 경직된 태도는 4막에서 나나와 트레플료프가 대면하는 장면 때까지 계속 견지된다. 나나는 잘난 소설가를 따라나섰지만 버림을 받고 배우로서도 빛을 보지 못한 채 2년 만에 고향에 들른 것이다. 여기까지만 보자면 나나 역시 감상적 여주인공이라는 문학적 형상에 대한 모방이다. 하지만 이미 앞에서 인용한 대사에서 보여지듯이 그녀가 보다 넓은 세상에서의 경험을 통해 얻은 삶에 대한 통찰은 문학적 모방으로서의 감상적 여주인공의 그것이 아니다. 그것을 넘어선다.

이렇듯 달라진 그녀의 모습(이걸 우리는 '성숙'이라 부를 수 있을까)은 그녀가 4막에서 다시

반복하는 트레플료프의 대사를 전혀 다른 각도에서 이해할 수 있도록 해준다. "인간도, 사자도, 독수리도, 뇌조도, 뿔 달린 사슴도, 거위도, 거미도, 물 속에 사는 말없는 물고기도, 바다에 사는 불가사리도, 사람 눈으로 볼 수 없던 것들도, 한 마디로 말해서 모든 생물, 모든 생명, 생명이라는 생명은 모두 슬픈 순환을 마치고 사라져 버렸다..." 이것은 1막에서 트레플료프가 20만년 후의 이 지상의 모습으로 그리고 있는 것인데, 이 미래의 시점에서 보자면 현재의 삶이라는 것은 너무나도 미소해서 거의 무가치할 지경에 이른다. 이른바 반인간적, 반생명적인 폐시미즘이다. 그런데 이 폐시미즘을 나나는 4막에서 "정답고 산뜻한 꽃과 같은 감정"으로 다시 암송한다. 이는 그러한 폐시미즘과 허무의 긍정으로 읽힐 수 있다. 나나는 자신을 버린 트리고린을 전보다도 더 사랑하고 있다고 고백하고 있지 않은가!

자신의 창조한 인물(나나는 트레플료프의 여주인공이다)의 이러한 예기치 못한 성숙과 배반은 창조자의 입김이 더 이상은 필요하지 않다는 걸 암시한다. 이제부터 그녀는 자신의 의지에 의한 자기만의 삶을 당당하게 살아갈 것이기 때문이다(마지막 대면에서 그녀는 트레플료프의 품을 빠져나와 유리문 밖으로 나간다. 즉 연극의 공간에서 삶의 공간으로 이동한다, 결정적으로.). 트레플료프의 자살은 이렇듯 (정서적으로도 논리적으로도) 더 이상 자신의 품으로 돌아오지 않는 나나에 대한 유일한 대응으로 보인다. 그의 '갈매기'는 죽은 것이기 때문이다. 그렇게 해서 그의 죽음과 함께 연극 <갈매기>는 막을 내리게 되는 것이다.

이런 시각에서 볼 때, <갈매기>는 성숙한 시기의 작가 체호프의 삶과 예술에 대한 깊은 성찰을 읽을 수 있게 한다. 많은 단편들에서 초기의 체호프는 삶의 결정적인 순간을 놓치고 마는 인물들의 무능력과 행복에의 의지 결핍, 그리고 의사소통의 단절과 서로에 대한 냉담함이라는 다소 우울한 주제들을 때론 풍자적이고 희극적으로, 때론 서정적으로 다루었다. 그러나 차츰 그의 작품세계에서 희망은 보다 많은 비중을 차지하게 된다. 물론 그렇다고 해서 그의 작품들이 낙관적인 무드로 채색되는 것은 결코 아니다(어떤 의미에선 작고 사소한 희망이 오히려 절망을 더 깊게 할 수도 있다). 20만년 후라는 먼 미래의 시점에서 볼 때 그렇듯이 인간의 유한한 삶은 한 치의 낙관이나 희망도 허용하지 않는 것처럼 보인다(모두가 소멸할 것이기에).

그러나 그럼에도 불구하고 유한한 삶 속에서 순간순간이라도 제 목소리와 빛을 뿜내는 사소한 즐거움이 있는 것이고, 작가 체호프는 이러한 즐거움에의 권리는 충분히 존중되어야 한다고 말하는 듯하다. 그것이 바로 자신의 불행한 경험에 유폐되지 않고 보다 적극적인 삶에의 의지로 승화시키는 나나와 같은 여주인공의 형상으로 나타나는 것이 아닐까. 전체적으로 삶에 대한 비관론을 견지하면서도 여인들의 아름다움과 문명적 이기들의 안락함, 쾌적함을 사랑한다고 고백했던 작가를 다시 한 번 되새겨보게 된다.