

고골의 이원론적 시선의 비극성 고찰 : 「아라베스끼」를 중심으로

이경완

1. 들어가며

‘시선’이라 함은 보통 세계를 인식하고 해석하는 관점으로 볼 수 있다. 일반적으로 인간이 세상을 어떻게 인식하고 어떤 식으로 반응하느냐는 그가 세상을 어떤 식으로 ‘바라보느냐’의 문제인 것이다. 서구 철학을 보면, 플라톤이 존재론을 시각적 구도에 따라 정립한 아래로¹⁾ 세계를 어떻게 바라보느냐가 철학의 주된 논점이었다. 그리고 19세기 근대에 감각적인 현상을 다루는 미학이 철학의 주요 흐름으로 부상하고 동시에 영상 예술이 근대 문화의 주요 장르가 되면서, 시각을 통한 현실 인지와 반응 양식의 중요성이 더욱 강조되는 것을 볼 수 있다.

고골에게 ‘시선’은 세계를 인식하는 관점이라는 일반적인 의미 이외에, 고골이 살던 19세기 전반의 문화적 조건과 관련하여 보다 특별한 의미를 갖는다. 고골은 관조를 통해 진리를 직관적으로 인식하는 러시아 정교 문화 속에서 성장한다.²⁾ 또한 19세기 전반부에는 시와 그림을 동일하게 인식

1) R. Grüber, "The "Vanished Portrait", "Living Eyes", and a "Fallen Angel" : Metaphysics of Light in Gogol's "The Portrait"', *Wiener Slawistischer Almanach* 45(2000), p. 16.

2) 그리스 정교에서는 이콘과 언어는 동일한 것으로 간주하며 신성을 상징적으로 재현한 이콘을 ‘바라봄으로써’ 신의 말씀을 듣는 것보다 더 신을 깊게 이해할 수 있다고 생각한다. 러시아 문화는 그리스 정교의 시각 중심 문화와 함께 그와 유사하게 ‘관조와 명상을 통한 직관적인 깨달음’을 중시하는 여러 신비주의 사상들을 흡수하면서 시선을 통해 지혜를 얻는 시각 중심 문화를 발달시킨다. R. A.

하는 18세기의 신고전주의 미학,³⁾ 그리고 세계를 ‘시’로 해석하고 플라톤의 이원론적 관점에서 세계를 인식하는 독일 낭만주의 미학이 러시아 문화계를 지배하고 있었다. 그런 문화적 전통 하에서 고골은 일찍이 시선을 통해 현상을 ‘미적인 기호’로 인지하고 기억하는 습관을 형성한다.

한편, 고골은 어린 시절부터 시각 예술에 개인적으로 깊은 관심을 나타내고,⁴⁾ 특히 회화에 평생 천착한다. 고골은 회화를 천상의 지혜를 지상에 전달하는 데 가장 적합한 예술 장르로 간주하고,⁵⁾ 더 나아가 자신의 작품들에 다각적으로 회화의 요소들을 도입한다. 그는 그림 작품 및 화가를 작품의 주요 소재 및 모티브로 삼아 자신의 작가로서의 소명을 성찰하고,⁶⁾ 동시에 시각적 구성과 언어 기법들을 자신의 작품에 다양하게 적용한다. 결국 고골은 시선을 통해 세계를 인식하는 철학 사상, 시각중심적인 러시아 정교문화, 미학적으로 세계를 인식하는 낭만주의, 그리고 시각 예술에

Maguire, *Exploring Gogol*, Stanford, California: Stanford University, 1994, pp. 99-100, James H. Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture*, Vintage Books, New York, 1970, p. 8.

3) Maguire, pp. 100-102.

4) 실제 전기적인 자료들에 의하면, 고골은 어린 시절부터 회화에 깊은 애착을 가지고 있었고, 로마로 이주한 이후에는 직접 회화 수업을 받고 그림을 그리기도 하였다. 그는 러시아와 유럽의 각종 시각 예술, 즉 회화, 건축, 조각 등에 깊은 조예가 있었고 다수의 비평 에세이를 남겼다. R. Grubel, p. 21, Maguire, pp. 97-98, Владимир Денисов, “Черты Портрета (особенности черновойи первопечатной редакции повести)” // Гоголь как явление мировой литературы. М., ИМЛИ РАН, 2003. с. 186 참조.

5) 이런 추정은 러시아 문화가 이콘을 관조와 직관적인 깨달음의 대상으로 삼는 데서 유추 가능하고, 보다 명확하게는 고골 자신이 회화를 발생학적으로 기독교 정신과 연관시키는 데서 입증된다. 고골은 「아라베스끼」(1835)에 수록된 「조각, 회화, 음악, 조각, живопись и музыка」(1831)에서 각 시대마다 ‘그 시대의 정신에 가장 부합하는 예술 장르’가 유기적으로 생성, 발전하였다고 본다. 그에 따르면, 이교적인 고대에는 ‘미와 감각성 красота и чувственность’을 구현하는 조각이, 기독교 시대에는 “영적인 것이 무의식적으로 모든 것에 침투해 있어서” 보다 더 생생하게 ‘고통’을 표현할 수 있고 ‘공감’과 ‘연민’을 불러일으킬 수 있는 정적(靜的)인 회화가, 19세기 근대에는 열정과 격렬함이라는 시대 정신을 반영하는 음악이 지배적인 장르이다. 고골이 회화를 매개로 예술에 대해 자기반성하는 것은 그의 예술관이 단지 감정 표현이 아니라 삶을 변형시키는 종교적인 목적에 토대를 두고 있었기 때문이다.

6) ‘현실이 기호를 모델링하는’ 낭만주의적 세계인식에 대한 와징크의 견해에 따르면 고골은 낭만주의자로 규정된다. P. M. Waszink, ‘Such Things Happen in the World’: *Deixis in Three Short Stories by N. V. Gogol.* Rodopi, 1988, pp. 21-25,

대한 자신의 개인적인 관심과 소양을 결합하여 자기만의 독창적인 시각중심적인 작품 세계를 형성해나간다.

한편 그의 미학적인 시선은 본질적으로 이원론적이다. 이것은 고골의 문화적 기억이 플라톤의 이데아 철학, 이교적 신비주의, 러시아 정교 문화, 그리고 독일 관념론 및 독일 낭만주의라는 데서 쉽게 유추할 수 있고,⁷⁾ 여기에 고골 자신의 신비주의적이고 이상주의적인 기질을 첨가할 수 있다. 고골은 세계를 현상과 본질의 두 층위로 구분하여 지상의 현실이 절대적 본질의 지배를 받는 것으로 인식한다. 초기 고골에게 있어서 본질은 조화와 통일성으로서의 미 - 선과 진과 본질적으로 동일한 - 의 상징 세계였다.⁸⁾ 우주 만물을 조화와 통일성으로 인식하는 초기의 낭만주의 관점에서 고골은 지상에서도 천상의 조화와 미가 온전히 실현될 것을 기대하고, 이러한 기대가 18세기까지는 인류 역사와 예술에서 실현된 것으로 상정한다.

그러나 고골은 19세기 동시대 현실, 특히 근대 도시 빼제르부르그에서는 천상과 지상의 조화가 파괴되고 지상이 파편성, 불투명성, 양가성을 본질로 하는 악마적인 공간으로 변질된 것으로 인식한다.⁹⁾ 현실의 파편성에 대한 환멸로 인해 고골의 초기의 낭만주의적 세계인식은 빼제르부르그 시기에 내적 분열과 모순의 위기를 겪게 되고, 이러한 내적 분열은 그의 작품 세

7) 19세기 전반 러시아 정교와 독일 철학은 기독교 이외에 플라톤 아래 각종 이원론 사상들 - 영지주의를 비롯한 이교적 신비주의 사상들, 신플라톤주의, 바로크 등 - 을 모두 포용하여 복합적인 이원론적 사고체계를 형성하였다. 고골의 세계관에 미친 다양한 이원론 사상 및 종교에 대해서는 Зен'ковский В.Н. В. Гоголь. СПб., 1994.; Вайскопф М. Сюжет Гоголя: морфология, идеология, контекст. М., 2002. с. 20-51; Maguire, pp. 278-280 참조.

8) 상징 개념에 대한 벤야민의 이해를 살펴보면, 상징은 "조형성"과 "유기체적 총체성"을 특징으로 하고, 자유, 완성, 아름다운 육체의 미를 제시하는 고대의 조각상, 초기 르네상스 및 고전주의 작품에서 주로 구현된다. 상징 작품의 특징은 "변용된 자연", 즉 아름답게 승화된 자연을 제시하는 데 있다. 최문규, ""바로크"와 알레고리 - 발터 벤야민의 언어이론," 「뷔히너와 현대문학」, Vol. 16, 2001, 9쪽.

9) 벤야민의 용어로 하면, 19세기는 고골에게 알레고리의 시대이다. 고골의 악마성 개념은 벤야민이 바로크 비극을 연구하면서 정립한 근대적인 알레고리 개념과 부분적으로 부합한다. 벤야민에게 상징은 "순간적인 총체성"의 발현인 반면, 알레고리는 상징의 파편 조각이며, 의미를 파악하려는 시도들의 끊임없는 실패를 반영한다. John McCole, Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition, Cornell Univ. PRee, Ithaca and London, 1993, 126-136참조. 또한 벤야민이 정립한 알레고리 개념은 기표와 기의의 통일성이 아니라 둘 간의 극단적인 불일치를 특징으로 한다. 최문규, 9-12쪽, 김영옥, "벤야민의 역사철학과 미학이론," 「뷔히너와 현대문학」, Vol. 15, 2000, 338-340쪽.

계에 그대로 투영된다. 그러나 고골은 이러한 내적 모순에도 불구하고 세계의 본질이 미라는 초기의 견해를 끝까지 견지하고, 상징으로서의 세계관 및 예술관을 재정립한다.

본 논문은 그의 세번째 문집『아라베스끼』(1835)¹⁰⁾를 주요 분석 텍스트로 삼아, 고골 초기의 낭만주의적 예술의 내적 분열 및 자기 복원 노력을 규명하는데 초점을 맞춘다. 이를 위해 먼저 고골의 메시아적이고 상징적인 예술관을 에세이들을 통해 고찰하고, 이러한 견해가 어떻게 그의 문학 작품 속에 용해되어 있는지를 예술가 형상을 통해 구체적으로 살펴본다. 그 다음 동일한 문학 작품들에 재현된 19세기 근대 현실에 대한 고골의 알레고리인 시선과 그에 상응하는 알레고리 글쓰기 방식을 조명한다. 그리고 마지막으로 19세기 알레고리 현실을 '새로운 상징 언어'를 통해 상징 세계로 변형, 복원하고자 하는 그의 메시아적 기획을 고찰하고 그 의미를 규명한다.¹¹⁾

2. 지상에 강림한 메시아로서의 예술

『아라베스끼』 문집 이전부터 고골은 낭만주의적인 예술관을 정립하고 있었다. 이것은 고골의 첫 에세이인 「여인(Женщина)」(1831)에서 입증된다. 이 에세이에서 고골은 예술을 여성과 함께 조화와 통일성을 담보하는 '미'의 매개체로 인식한다.¹²⁾

10) 이 문집의 구성에 대해서는 William Edward Brown, *A History of Russian Literature of the Romantic Period v. 4*, Ardis, Ann Arbor, p. 293 참조.

11) 고골과 벤야민은 많은 공통점이 있지만 역시 100년의 시간적인 격차와 국적과 민족, 사회적 상황의 차이 때문인지 차이점도 쉽게 발견된다. 유사성으로는 둘 다 궁극적으로는 상징적인 세계인식을 견지하면서도 19세기 현실은 알레고리로 해석하고, 메시아적 예술관을 정립하며, 언어의 마법적인 구원의 힘에 대한 신비주의적인 믿음을 견지한다는 점을 들 수 있다. 그러나 벤야민은 지상의 역사 전체를 알레고리로 인식하고 세계를 총체적인 상징으로 변용시키는 모든 상징적 예술을 비판하는 반면, 고골은 19세기 근대에 세계가 과편화되고 분열된 것으로 인식한다. 그는 그 이전의 역사와 예술은 여전히 총체적인 상징체계로 기호화한다. 구원관에 있어서도, 벤야민은 알레고리적 현실은 알레고리적 예술을 통해 '가능성은 회박하지만' 구원에 도달할 수 있다고 보는 반면, 고골은 19세기의 알레고리적 근대 사회를 새로운 '상징 예술'로 구원하고자 한다.

12) Бочаров, С. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя» // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003, с. 16-17.

Что женщина? —язык богов! ..(....). Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. На нас горят ее впечатления, и чем сильнее и чем в большем объеме они отразились, тем выше и прекраснее мы становимся ..(....). Отчего же художник с таким несытым желанием стремится превратить бессмертную идею свою в грубое вещество, покорив его обыкновенным нашим чувствам? Оттого, что им управляет одно высокое чувство — выразить божество в самом веществе, сделать доступно людям хотя часть бесконечного мира души своей, воплотить в мужчине женщину.(VII ; 7-8)¹³⁾

여성은 누구인가? - 신들의 언어이다! ..(....). 그녀는 시이다! 그녀는 사고이며 우리는 단지 그녀의 현실에서의 구현일 뿐이다. 그녀에 대한 인상은 우리를 불태우고, 그 인상들이 강렬하면 할수록, 더 포괄적이면 포괄적일수록, 우리는 더 높아지고 더 아름다워진다 ..(....). 예술가는 왜 우리의 일상적인 감정에 조야한 물질을 굴복시키면서, 불멸의 이념을 물질로 변형시키려는 채워질 수 없는 욕망에 사로잡히는 것일까? 왜 신성을 물질로 표현하고, 자신의 영혼의 무한한 세계의 단 일부라도 사람들에게 전해주고, 여성을 남성 안에 체현하려는 숭고한 감정이 그를 지배하는 것일까?

젊은 고골에게 여성은 '신들의 언어, 시, 사고'이며 플라톤의 용어로 현상의 본질로서의 이데아이다. 여성과의 합일은 곧 신과의 합일이며, 그 순간 인간은 신성한 존재로 변형(metamorphosis)된다. 예술은 여성을 물질로 변형시키는 작업이며, 예술가는 신성을 물질로 표현함으로써 자신의 내면의 무한한 세계를 사람들에게 전달하고자 한다. 따라서 예술 작품을 감상하는 사람의 시선에 물질은 사라지고 "예술가의 가없고, 끝없고, 형체 없는 이데아(безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника)"(3:8)만이 펼쳐진다. 바로 그 때 관찰자와 예술가 두 영혼의 합일이 이루어진다.

고골의 초기 예술관은 플라톤의 예술관이 신플라톤주의를 거쳐 독일 낭만주의에서 새롭게 변용된 양태이다. 낭만주의자들은 미라는 이념을 물질로 구현하는 것을 예술의 진정한 본질로 인식하였다.¹⁴⁾ 위에서 고골은 예

13) Гоголь Н.В. Собр. соч. в восьми томах. М., 1984.

14) Бочаров С. Указ. соч. С. 19.; Вайскопф М. Указ. соч. С. 61-64. 고골의 초기 낭만주의 예술관은 당시 러시아에 유행하던 신비주의 사상들과 셀링의 동일성 철학과 독일 낭만주의의 직접적인 영향, 그리고 동시에 고골 자신의 신비주의적이고

술이 절대적 이념을 물질로 구현하는 작업이며, 예술 수용자는 시선을 통해 물질이 아니라 물질 속에 내재해 있는 이념을 통찰할 것을 요구한다. 이것은 예술에 정신과 물질, 천상과 지상의 중개자의 위상을 맡기는 것이다. 결국 고골은 예술이 지상의 인간에게 천상의 절대적인 이념을 계시해주어야 한다는 낭만주의의 메시아적 예술관을 개진하고 있는 것이다.¹⁵⁾

그런데 고골은 이러한 낭만주의적인 평온한 미적 체험에 숭고함의 개념을 결합시켜 '숭고한 미'의 개념으로 나아간다. 숭고함이란 장엄하고 거대한 대상 앞에서 인간의 감각 작용이 전율하고, 절대적인 존재를 '무(無)'로서 인식하게 되는 것을 의미한다. 즉 이 개념에 따르면, 갑작스럽게 출현한 응대하고 장엄한 대상 앞에서 인간은 감각 기관의 순간적인 마비와 사고의 정지를 체험하고, 그럼으로써 인지할 수는 없지만 실존하는 초월자를 상기하게 된다.¹⁶⁾ 고골은 「근래의 건축에 대하여(Об архитектуре нынешнего времени)」 (1831)에서 숭고함과 그것의 미학적 효과인 전율과 마비에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

Со мною согласится всякий, что нет величественнее, возвышеннее и приличнее архитектуры для здания христианскому богу, как готическая. И что же должны мы тогда уничтожить, чего лишиться? Величественного, колоссального, при взгляде на которое мысли устремляются к одному и отрывают молельщика от низкой его

미를 추구하는 기질이 작용한 결과이다. 고골의 문학과 세계인식에 미친 과거의 이원론 사상들에 대해서는 Вайсколф М. С. 19-53 참조.

15) 독일 낭만주의 연구의 권위자인 벤야민에게 낭만주의는 일종의 메시아니즘으로 인식된다. 특히 셀레겔, 노발리스 등이 정초한 예나 낭만주의 미학 이론은 근본적으로 종교적인 구원의 뉘앙스를 항시 내포하고 있었다. *Walter Benjamin and Romanticism*, edited by Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin, Continuum, New York, 2002, pp. 13-17.

16) 슈피커는, 고골이 관조자와 숭고한 대상 간의 시점화하는 거리(perspectivizing distance)에 대한 낭만주의적 관점 보다는, 미학화할 수 있는 거리를 거부하고, 너비가 아니라 높이를 추구한다고 주장한다. Sven Spieker, "Gogol's Via Negations: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in *Arabeski*," *Wiener Städtischer Almanach*, 34 (1994), pp. 120-122. 그러나 고골에게는 '거리가 있는 높이(distanced height)'와 '거리' 자체 역시 미적 체험의 주요 조건으로 기능하는 것을 볼 수 있다. 이에 대해서는 머파이어의 분석 참조. Maguire, pp. 102-109 고골은 미적 거리를 둔 파노라마적인 시선과 거리 없이 나타난 높은 대상 앞에서의 순간적인 전율을 모두 받아들이고 결과적으로 미와 숭고함, 너비와 높이를 분리하지 않고 '미적 숭고함'의 개념으로 종합하고 있다.

хижини? ...(...) Великолепие повѣргает простолюдина в какое-то онемение, и оно-то единственная прижина, двигающая диким человеком. Необыкновенное поражает всякого, но тогда только, когда оно смело, резко и разом бросается в глаза.(7:74)

누구나 기독교의 신에게 어울리는 건물 양식으로서 고딕 양식보다 더 위대하고 승고하고 유쾌한 건축은 없다는 내 의견에 동의할 것이다. 그러면 우리는 무엇을 없앤 것인가, 무엇을 잃었는가? 그것을 바라봄으로써 사고가 하나로 집중되고, 사람이 기도할 때 그를 낫은 오두막에서 분리시키는 위대하고 거대한 것이 아닌가? (...) 응장함은 속인(俗人)을 마비시키고, 야만인을 동요시키는 유일한 원동력이다. 비범한 것은 누구나 전율케 하지만, 그러기 위해서는 대담하고 격렬하게, 단 한 번에 시선을 사로잡아야 한다.

위의 인용문에서 고골은 승고함으로 인한 전율과 마비는 상당한 도덕적, 종교적 각성 효과를 지님을 강조한다. 중세 기독교는 신의 권위를 무식한 사람들에게 전하기 위해 고딕 건축이 갖는 승고함의 미적 효과를 이용하였다. 고골은 중세인들이 기독교 전파 수단으로 시각적인 미적 승고함을 이용한 것처럼, 19세기 현실에서도 '감각이 마비되고 영혼이 잠들어 있는' 사람들에게 예술이 '전기 불꽃'이나 '번개'의 역할을 해야 한다고 주장한다. 고딕 예술의 승고한 아름다움이 그것을 감상하는 사람의 영혼을 신에게로 향하게 한다는 주장은, 고골이 미와 선, 진리를 동일한 이념의 서로 다른 이름으로 인식하였음을 시사한다. 그런 의미에서 고골에게 승고한 미를 표방하는 예술은 '신성의 현현' 그 자체로 인식되는 러시아의 이콘과 같은 높은 위상을 지니게 된다.

그런 맥락에서 고골은 예술이 메시아로서의 신성한 소명을 19세기 현실에서 어떻게 실현할 수 있을 것인가라는 의문을 스스로에게 제기한다. 고골은 이 문제를 자기의 화두로 삼고, 죽는 날까지 이 문제에 대해 자기 성찰한다. 예술과 예술가의 옮바른 상에 대한 그의 무한한 자기 성찰은 그의 작품들의 내적 추동력이자 형식적 원칙이 되었다. 이러한 자기 성찰은 예술과 예술가를 테마로 하는 작품들에서 특히 강하게 드러난다.

3. 예술과 예술가 형상

고골은 2장에서 논의한 예술관을 「아라베스끼」에 수록된 세 편의 뼈째르부르그 이야기 중 「넵스끼 거리(Невский проспект)」(1835)와 「초상화(Портрет)」(1835, 1842)에서 문학적으로 형상화한다. 이 작품들에서 그는 여러 예술가 형상들을 형상화하면서 자신의 예술적인 자화상을 다듬어간다. 고골이 창조한 예술가 형상들을 그들이 그리거나 그들의 내면의 영혼을 반영하는 그림과 회화적 이미지를 중심으로 살펴보면서 고골의 메시아적 예술관을 규명하기로 한다.

3-1. ■루지노의 비앙카

「넵스끼 거리」에서 예술가 뼈스까료프는 차르뜨꼬프처럼 “뼈째르부르그의 예술가”이면서 동시에 전형적인 낭만주의 예술가로 묘사된다. 그가 대상을 이원론적이고 미학적인 시각에서 인식하는 낭만주의 예술가라는 것은 자신이 첫 눈에 반한 여인을 성녀의 형상인 ‘뼈루지노의 비앙카’로 상징화하는 데서 뚜렷이 나타난다.

고골은 이 작품에서 화자를 등장시켜 그로 하여금 뼈스까료프의 언어 코드를 재현하게 한다. 고골은 이러한 이중 재현 기법을 통해 주인공의 낭만주의적인 세계인식과 언어를 탈자동화시켜 독자로 하여금 주인공의 언어를 낯설게 받아들이게 한다. 여기에서 재현되는 대상에 대한 화자의 ‘드러난’ 태도는 그 대상에 대한 고골의 ‘감추어진’ 태도와 완전히 부합하지 않는다. 인물에 대한 화자의 태도와, 그 인물과 화자 각각에 대한 작가의 태도가 서로 다르기 때문에, 독자는 화자에 의해 재현되는 인물과 화자, 작가의 삼중 관계를 스스로 재구성해야 한다. 그리고 여기에 더하여 작가-화자-주인공의 관계는 가변적이며 양가적이다.

따라서 삼자의 관계를 명확히 규명하기가 쉽지 않다. 여기에서 이들의 관계를 규명하는 데, 재현 대상에 따른 화자의 태도와 어조가 약간의 차별성을 보인다는 사실이 미약하나마 큰 도움이 된다. 즉, 묘사 대상에 따른 화자의 어조와 태도의 변화를 통해 화자 뒤에 숨어있는 작가의 입장을 어느 정도 유추, 해석하는 것이 가능하다.

예를 들어, 고골은 화자가 뼈스까료프의 낭만주의 언어 코드를 ‘재현’할 때 화자의 서술에 아이러니칼한 비판적인 태도를 부여한다. 이러한 태도는

특히 뼈스까료프의 순진함, 비현실성, 집착이 강조되는 부분에서 선명히 드러난다. 그러나 자신이 '페루지노의 비앙카'라고 생각한 여인이 실제로는 창녀임을 발견하고서 주인공이 느끼는 절망과 비애에 대해 묘사할 때 화자의 어조에서는 아이러니칼한 태도가 사라지고, 오히려 화자의 공감과 연민이 표출된다. 화자는 여성을 "이상하고 이중적인 의미를 갖는 존재(странные двусмысленное существо)," "약하고 아름답고 우리와는 너무 구별되는 존재(слабое, прекрасное и отличное от нас существо)"(3:16)로 일반화하고, 자신의 언어로 '타락한 미'를 애도한다. 여기에서 화자의 비애는 작가 자신의 비애인 것으로 여겨진다.

이러한 서술 어조의 변화는 고골이 미의 신성한 본질에 대한 주인공의 낭만주의적 인식에 원칙적으로 공감하고 있음을 암시한다. 즉, 아름다운 여인은 주인공에게 뿐만 아니라 고골에게도 지상에 강림한 미의 이념으로 인식된다.

В самом деле, никогда жалость так сильно не овладает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата. Пусть бы еще безобразие дружилось с ним, но красота, красота нежная.... она только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях. Красавица, так околовавшая бедного Пискарева, была действительно чудесное, необыкновенное явление.(3:17)

사실, 타락의 숨결에 쏘이 부패하는 미를 볼 때만큼 비애감에 강하게 사로잡히는 때는 없다. 추한 것은 타락할 테면 하라지, 그러나 미, 부드러운 미... 그것은 우리의 정신에서는 오직 흄없는 순결함과 만 어울린다. 불쌍한 뼈스까료프를 그토록 매료시킨 미녀는 정말로 신비롭고 예사롭지 않은 현상이었다.

이 인용문에서 뼈스까료프는 미-선-진과 추-악-거짓의 이항대립쌍을 세계의 영원한 본질로 인식하고, 지상의 현실에서 그러한 질서가 깨어진 것에 대해, 즉 미와 악, 추와 선이 결합하는 것에 절망한다. 그는 창녀를 '타락한 신성한 미'로 이상화하고 그녀를 타락으로부터 구원하여 다시 미의 상징으로 복원시키고자 한다. 그는 신성한 미의 공간을 '진정한 현실(realiora)'로 인정하고, 미가 타락한 지상의 현실은 비본질적인 '가상의 현실(realia)'로 인식한다.

그리하여 뼈스까료프는 자신이 유일하게 ‘진정한 현실’로 인정하는 상징 공간을 되찾기 위해 아편을 복용하고, 환상 속에 천상의 여신으로서 등장하는 그녀를 숭배한다. 그리고 그는 지상에서 악마에 의해 짓밟혀진 천상의 미를 구출해야 한다는 강박관념에 사로잡혀¹⁷⁾ 결국 미인을 타락으로부터 구원하기 위해 스스로 ‘기사’가 된다. 고골은 그의 행동을 화자의 입을 빌어 ‘어린아이다운 순진함, 경솔함, 어리석음’ 등의 가치평가적인 어휘를 사용하여 비판하기도 하지만, ‘우리’라는 용어를 사용하여 그의 낭만주의적인 애도를 진지하게 공유하기도 한다.¹⁸⁾

뼈스까료프에 대한 고골의 공감은 이렇듯 미에 대한 화자의 묘사에서 뚜렷이 노출된다. 고골의 공감은 비속한 도시인인 소령 뼈로고프를 묘사할 때 화자가 일관되게 보여주는 가벼운 아이러니의 태도와 그런 화자에 대한 작가의 양가적인 태도와 대비하였을 때 더욱 명확해진다.

그러나 타락한 미를 구원해야 한다는 뼈스까료프의 소명의식에 고골은 원칙적으로 공감하면서도,¹⁹⁾ 뼈스까료프의 행위에 대해서는 공감하지 않는 것을 볼 수 있다. 고골은 오히려 그를 파멸시킴으로써, 그와 같은 순진한 낭만주의로는 타락하고 파편화된 19세기를 구원할 수 없고 오히려 자신의 생존이 위협당할 뿐임을 보여준다. 즉, 고골은 낭만주의적이고 이상주의적인 기질에 있어서는 뼈스까료프와 유사하지만, 19세기에 실현해야 할 예술 기법에 있어서는 뼈스까료프의 낭만주의 언어를 극복한 것으로 볼 수 있다.

17) 이를 정신분석학적인 관점에서 해석해보면 주인공의 내면과 그의 행동 방식을 심층적으로 이해할 수 있을 것이다. 크리스테바에 따르면 인간은 보통의 경우 대상의 상실을 받아들이고 그 대상을 언어로 표상함으로써 상실의 슬픔을 극복한다. 그러나 대상의 상실을 부인하는 사람의 경우 그는 상실한 대상을 단념하지 못함으로써 우울증과 페티시즘 - 대상의 물신화 - 에 빠진다. 그런 경우 페티시즘 환자는 환몽을 통해 그리고 행위로 이행하면서 심적 고통을 대체한다. 줄리아 크리스테바, 「검은 태양: 우울증과 멜랑콜리」, 동문선, 1987, 60-64쪽 참조.

18) Бочаров С. С. 30-33.

19) 예술가 뼈스까료프처럼, 고골 역시 자신의 미학적 이상의 파괴로 인해 우울증을 앓고 있었음을 그가 친구들과 나눈 편지들을 통해 확인할 수 있다. 고골은 글쓰기를 통해 자신의 우울증의 굴레에서 가까스로 벗어나곤 했다고 고백하고 있다. Вересаев В. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 57, 166-167, 386-387. 우울증의 치료 방식이 예술을 통해 상상계를 창조하여 상실한 대상을 승화시키는 것이라고 할 때, 고골의 글쓰기는 우울증의 자가 치료라는 의미도 지녔다. 크리스테바, 125-127쪽.

3-2. 타락한 천사

예술가 뼈스까료프가 낭만주의적 미학관에 갇혀 깨어진 이념 - 혹은 상징 - 을 구원하는 데 실패한다면, 「초상화」 제1부의 주인공 화가인 차르뜨꼬프는 19세기 뼈제르부르그라는 현실 속에서 도시를 지배하는 악마의 유혹에 굴복함으로써 비극적인 운명을 맞이한다. 그의 타락은 인간으로서는 불가항력적인 악마의 의지와 인간의 이기적인 욕망이라는 심리적이고 주관적인 요인이 동시에 작용한 결과이다.

차르뜨꼬프는 1835년에 발행된 초판에서는 '악마(черт)'에서 파생된 '체르뜨꼬프(Чертков)'라는 이름을 지니고 있었지만, 1842년의 수정판에서는 직접적인 악마적인 이미지는 삭제되고, 단지 "무관심, 무감각, 성급함, 유행에의 추종"이라는 인간적인 약점을 지니는 인물로 그려진다. 그런 차르뜨꼬프에게 현실의 강한 유혹을 물리칠 수 있는 힘과 의지는 결여되어 있었다. 고골은 그에게 처음에는 뼈스까료프에게처럼 '재능있는 젊은 화가'로서 따뜻한 시선을 보낸다. 화자가 "우리 예술가" 혹은 "무감각한 우리 시대"라고 말할 때 그 표현에는 예술가가 겪지 않을 수 없는 시대와의 갈등에 대한 공감과 화자 자신의 비애가 담겨 있다. 그러나 차르뜨꼬프가 악마의 힘에 굴복하여 대중의 취미에 영합하는 그림을 무한히 '복제'하는 단계에서 화자는 차가운 객관적인 태도를 견지한다.

이 작품에서 기표들의 자기복제성은 차르뜨꼬프를 악의 길로 이끄는 고리대금업자의 "살아있는 눈(живые глаза)"으로도 비유된다. 차르뜨꼬프는 임종 직전에 이 초상화의 무한한 복제를 환영으로 보게 된다.²⁰⁾ 이것은 그의 정신분열증의 증거일 뿐만 아니라 근대 현실의 본질인 기표의 자기복제성의 상징이기도 하다.²¹⁾

초상화의 악마적인 눈은 악이 지상에 침투하여 생존하는 통로가 되고 있다. 이것은 눈이 그 눈을 지닌 사람의 마음과 영혼을 반영한다는 고골의 생각의 반영이기도 하다. 또 다른 한편, 눈으로 환유되는 고리대금업자의 초상화의 악마성은 예술로 재현됨과 동시에 실제로 현실에 구현된다. 고골

20) “모든 이들이 (...) 그에게는 끔찍한 초상화들로 보였다(Все люди (...) казались ему ужасными портретами).”(3:100)

21) 기표의 자기복제성에 대해서는 '4. 근대 도시의 만화경 - 알레고리'에서 더 자세하게 살펴보기로 한다.

은 정신이 물질로 재현됨으로써 현실에 실존하게 된다는 신비적인 예술관을 갖고 있었음을 고려할 때, 그가 대상을 사진처럼 묘사하는 사실주의적인 화풍을 부정적으로 본 것은 매우 당연한 일이다. 악을 선의 정신으로 정화하지 않고 맹목적으로 모방하면 곧 악을 재생하는 결과를 놓고 만다는 것이 고골의 신비주의적인 예술관이었다. 그런 이유로 고골은 근대의 사실적인 화풍이나 기존의 유형의 기계적인 모방을 악마적인 것으로 간주한다.

한편, 차르뜨꼬프는 선과 미의 이념이 구현된 상징적인 그림 앞에서 전율과 마비를 체험하고 젊은 날의 화풍으로 돌아가기로 결정한다. 그러나 이미 복제에 굳어버린 그의 손은 그의 뜻대로 움직이지 않는다.²²⁾ 그것은 그가 악마적인 예술을 수행한 데에 대한 신의 징벌이라고 할 수 있다. 이런 상황에서 그는 자신이 ‘타락한 천사’라고 느낀다. 차르뜨꼬프는 자신의 삶을, 지상에 미와 선을 전해줘야 할 소명을 안고 강림하였다가 오히려 악마의 유혹에 넘어가 악의 종이 되어버린 천사로 상징화한다. 이 ‘타락한 천사’ 형상은 비단 차르뜨꼬프 뿐 아니라 그처럼 기계적인 모방으로 출세하는 모든 예술가들을 상징한다. 더 나아가 이 형상은 근대 사회에서 메시아적 소명을 막강한 모든 예술과 예술 이론을 상징한다. 고골이 보기에도, 근대의 예술가는 그 어느 때의 예술가보다도 더 타락한 천사로 전락할 위험성이 큰 것이다.

3-3. 성모 마리아와 아기 예수

「초상화」에는 예술에 모든 것을 헌신하고 자신의 그림으로 예술의 메시아적 소명을 실현하는 화가들이 등장한다. 그 중 한 명인 차르뜨꼬프의 동료 화가는 ‘예술의 온상지’인 로마에서 수학하면서 라파엘 등 이탈리아 거장들의 작품들을 모방하여 자신의 고유한 스타일을 창조한다. 이 화가는 삶의 소용돌이에서 벗어난 은둔자(отшельник)로서 예술에 헌신한 끝에 숭고하고 아름다운 성화를 완성한다.²³⁾

22) “차가운 의미없는 메카니즘이 충동 전체를 차갑게 가라앉혔고 상상력이 뛰어넘을 수 없는 문턱이 되었다(Простой, незначащий механизм охладил весь порыв и стоял неперескочимым порогом для воображения).”(3:98)

23) 그는 “창조의 위대한 이념, 사고의 강렬한 미, 신적인 붓의 높은 매력 (величавая идея созданья, могучая красота мысли, высокая прелесть небесной

한편, 고골은 이 화가 이외에 또 다른 예술적 자화상을 창조한다. 그 인물은 바로 「초상화」 제2부에서 자신의 예술을 악의 도구에서 선의 도구로 변화시키는 종교 화가이다. 이 화가는 악마적인 형상을 사실적으로 재현하여 악을 유포시키는 비극적인 결과를 초래한 데에 깊은 회오를 느끼고, 참회와 종교적 수행을 통해 자신의 영혼을 정화시켜서 드디어 성스러운 예술을 창조한다. 그 화가가 재현하는 성스러운 형상은 1835년도 초판에는 사람들을 축복하는 성모 마리아였고, 1842년 수정판에서는 탄생 순간의 아기 예수와 그를 애워싼 성모 마리아와 동방의 왕들로 변화된다.

고골은 이 종교 화가의 형상을 보다 발전시켜 그를 통해 작가 자신의 예술관을 개진한다.²⁴⁾ 그런데 이 예술관이 원칙적으로 그가 첫 에세이 「여인」에서 개진한 낭만주의의 미학적인 예술관과 근본적으로 다르지 않음이 놀랍다.

...но все были поражены необыкновенной святостью фигур. Чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных божественном чудом царей, (...) - все это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатление было магическое." (3:117-118)

.....그러나 모두 형상들의 범상치 않은 성스러움에 전율하였다. 아기를 내려다보는 지고지순한 어머니의 얼굴에 감도는 신성한 평안과 온유함, 마치 이미 뭔가 먼 곳을 바라보는 듯한 신성한 아기의 눈에 감도는 심원한 이성, 신의 기적에 전율하는 황제들의 장엄한 침묵... 이 모든 것이 그토록 조화로운 힘과 강렬한 미로 나타나 마법적인 인상을 주는 것이었다.

위의 인용문에서 '눈(очи)'이라는 단어는 고리대금업자의 '눈(глаза)'과는

кисти)"(3:96)을 통해 "하늘에서 예술가에게 내려온 사고의 결실 (плод налетевшей с небес на художника мысли)" (3:97)을 창조해 낸다.

24) 고골은 초판에서 독일 낭만주의의 환상성의 직접적인 영향을 받아 다소 상투적인 예술관을 보이는 반면, 7년 이후의 수정판에서는 완전히 자기화된 예술관을 보여준다고 할 때, 여기에서 피력되는 예술관은 고골의 완전한 자기 예술 선언서라고 할 수 있다.

다르게 천상의 영역을 향하는 신성한 눈으로서,²⁵⁾ 성스러운 예술을 상징한다. 악마의 눈(глаза)에서 성스러운 예수의 눈(очи)으로 재현 대상이 변화되는 것은 종교 화가의 예술의 본질 자체가 악마성에서 신성으로 변화되었기 때문에 가능하다. 이것은 곧 그의 영혼 자체가 순수한 영혼으로 정화되었음을 의미하기도 한다. 바로 여기에서 고골이 추구하는 이상적인 예술가상은, 현실에서 더럽혀진 자신의 영혼을 참회를 통해 정화하고 예술의 성스러운 소명을 구현하는 상징 예술가임을 알 수 있다. 그런 예술가는 자신의 성스러운 작품으로 사람들을 전율시키고 그들의 잠든 영혼을 일깨우고 망각한 이념에 대한 기억을 일깨운다. 이런 예술가 상은 안드레이 루블료프와 같은 전통적인 수도사-화가 유형의 변형에 다름아니다.

두 종교 화가는 고골에게 가장 이상적인 예술적 자화상이다. 그러나 그들은 종교 텍스트 속에 존재하는 이미 상징화된 인물들을 재현하는 작업만 수행하고 있다. 반면에, 고골은 19세기의 세속화되고 과편화된 현실 자체를 재현 대상으로 삼고 있다. 그로 인해 고골에게는 19세기에 적합한 상징적인 예술 텍스트 창조 방법을 탐색하는 과업이 주어진다.²⁶⁾

4. 근대 도시의 만화경 - 알레고리

지금까지 고골의 상징적인 메시아적 예술관과 상징 예술에 대한 성찰을 에세이와 예술을 테마로 하는 두 허구 작품을 통해 살펴보았다. 그리고 고골은 이러한 상징적 예술관을 재현하는 데에 상징적인 언어를 사용함을 위의 인용문들에서 확인할 수 있었다.

고골은 반면에, 현실, 특히 19세기 근대 도시 자체를 재현할 때는 총체적이고 논리적인 언어가 아니라 현실의 부패와 죽음을 일깨워주는 알레고리적 언어, 즉 불연속적이고 기표와 기의가 충돌하는 언어를 주로 사용한다.²⁷⁾ 즉, 그는 19세기 빼제르부르그의 넵스끼 거리를 총체성 없는 과편화,

25) 그뤼벨은, 고골 문학에서 'глаза'와 'очки'가 갖는 이항대립적인 의미를 설명하면서, 예수님의 시선을 의미하는 'очки'를 문학과 종교를 결합시키는 고골의 후기 미학의 핵심 상징으로 간주한다. Grüber, p. 12.

26) 이에 대해서는 '5장, 새로운 상징 언어 탐색'에서 논의하기로 한다.

27) 알레고리적 글쓰기 방식은 크리스테바에 따르면 기호들의 세련된 연금술, 즉 기표들의 음악화, 어휘소들의 다음성, 어휘 단위, 통사 단위, 서술 단위들의 분해

모든 것이 실제와는 다르게 보이게 하는 ‘가상성, 기만성, 환상성’을 특징으로 하는 기호 공간으로 간주하고,²⁸⁾ 그에 상응하는 파편화된 글쓰기 방식으로 재현한다.

고골의 파편화된 글쓰기 방식은 벤야민의 알레고리 개념을 통해 어느 정도 일목요연하게 개념화될 수 있다. 「넵스끼 거리」의 풍경 묘사에서 그 구체적인 현상들을 쉽게 발견할 수 있다. 거리의 풍경 묘사에서 고골은 시간의 파편적인 공간화 기법을 사용하고 있다.²⁹⁾ 고골은 시간의 흐름에 따른 넵스끼 거리의 하루 풍경의 변화를 시간대별로 분할하여 ‘만화경’이라는 기호적 공간으로 재현한다. 이 만화경 속에는 환유적인 사물 이미지들이 파편적으로 병치된다.

Какая быстрая совершается на нем фантасмагория в течение
одного только дня! (3:6)

단 하루 동안에 얼마나 빠르게 만화경이 펼쳐지는지!

В это благословенное время от двух до трех часов пополудни, которое может называться дваждыющимся столицей Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой - греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая - пару хорошеных глазок и

등으로 분석된다. 크리스티바, 129쪽. 벤야민 역시 그와 유사한 글쓰기 방식을 알레고리로 제시한다. 그에 의하면 알레고리 작가는 단편적인 사물 기호들을 끝없이 나열, 축적함으로써 뭔가 이념을 제시하고자 하지만 실제로는 혼돈스러운 무질서만 창조되고, 그 단편들은 이율배반적으로 부폐와 타락의 표상들로 기능하고, 그 이외에 급격한 전복, 회화적인 이미지들의 폭발, 언어의 분절, 의미의 불안정성 등이 알레고리의 특징으로 제시된다. McCole, J. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell Univ. PRee, Ithaca and London, 1993, pp. 140-145.

28) 이 작품에서 고골은 화자를 통해 "모두 거짓이고, 모두 꿈이며, 모두 보이는 것과는 다르다 (Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется)." (3:38)라고 주장한다.

29) 근대의 특징으로서 시간의 공간화 양상에 대해서는 Beatrice Hanssen, " 'Dichtermut' and 'Blödigkeit': Two poems by Friedrich Hölderlin, interpreted by Walter Benjamin," *Walter Benjamin and Romanticism*, edited by Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin, Continuum, New York, 2002, p. 154 참조.

удивительную шляпку, пятый - перстень с талисманом на щекольском мизинце, шестая - ножку в очаровательном башмачке, седьмой - галстук, возбуждающий удивление, осьмой - усы, повергающие в изумление. Но бывает три часа, и выставка оканчивается, толпа редеет ... (3:9)

넵스끼 거리의 움직이는 수도라고 불러도 좋을 한낮 2시에서 3시 사이, 이 축복받은 시간에는 인간의 가장 멋진 작품들의 전시회가 열린다. 어떤 이는 가장 좋은 해피 모피로 만든 비단 코트를 보여주고, 둘째 사람은 그리스 풍의 아름다운 코를, 세 번째 사람은 너무나 빼어난 구레나룻을 가지고 다니고, 네 번째 여인은 한 쌍의 아름다운 눈과 놀라울 따름인 모자를, 다섯 번째 사람은 정성들여 다듬은 작은 손가락에 긴 행운의 보석이 박힌 반지를, 여섯 번째 여인은 매력적인 단화를 신은 다리를, 일곱 번째 사람은 찬탄을 불러일으키는 넥타이를, 여덟 번째 사람은 놀라지 않을 수 없는 콧수염을 가지고 다닌다. 그러나 세 시가 치면, 전시회는 끝나고, 군중은 적어진다...

넵스끼 거리에서는 시간대별로 차로 재듯이 거리 풍경이 일변하기 때문에 각 시간별 거리의 풍광은 공간적으로 인식되고, 이것은 다시 수많은 분할 공간들로 회화적으로 재현된다. 시간의 연속성의 비연속적인 공간으로의 변형은 동시대 재현에 있어서 고골의 보편적인 창작 기법이며, 이것은 그가 19세기 근대 현실을 시간의 파편적 공간화, 공간의 분열성과 파편화 성으로 인식하고 있었음을 의미한다.³⁰⁾

또한 고골은 화려한 의복과 장신구, 그리고 멋진 몸맵시와 신체 부위를 환유적으로 분리시켜 전체를 대체하게 하고, 그 환유 기호들을 나란히 병치하여 독자들에게 '전시'한다. 그러한 기호들로 가득 찬 넵스끼 거리는 전시회라는 공간으로 규정된다. 고골은 넵스끼 거리는 무대 공간으로, 거리를 거니는 인물들은 무대 배우 혹은 예술 작품들로 인식하고 있다. 넵스끼 거

30) 고골은 도시를 '분산, 구획'이라는 원칙에 따라 의미화된 공간(смыслоное пространство)으로 인식한다. 그리고 그는 자신의 미학적으로 기호화하는 시선을 통해 도시의 가시적 형상들을 바빌론, 예루살렘, 로마와 신화론적인 매개들과 결합시키고, 서구의 도시들을 각각 물질을 추구하는 당녀와 같은 도시, 내적인 영혼의 도시, 유쾌한 희극성의 도시로 범주화한다. 뼈째르부르그는 파리와 타락한 바빌론으로 상징화된다. Щукин В. "Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства" // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 63.

리의 인물들은 자신의 있는 그대로의 현실이 아니라 유행과 관습 기호에 자신을 맞추어 '가공된 현실'을 살고 있는 것이다. 이들은 각자 자신의 삶을 일종의 연극이자 전시회로 간주하고 사람들의 시선을 늘 인식하고 있는 것이다. 이러한 근대 현실의 두드러진 특성들은 뼈제르부르그의 악마성이 라는 전통적인 개념의 사회적인 발현으로 해석할 수 있다.³¹⁾

한편, 고골의 알레고리적 시선은 자신의 묘사 대상에 대한 열렬한 환희와 몰아적인 감탄, 찬양의 어조에서도 드러난다. 넵스끼 거리를 가득 메우는 '뛰어난 인간 작품들'을 열렬히 찬양하는 화자의 태도는 마치 미라는 송고한 이념의 현현인 미인을 열렬히 찬양하는 낭만주의 예술가의 환호와 열정과 정서적으로 부합하는 면이 없지 않다. 그러나 고골이 인정하는 절대적인 미에 찬탄하는 뼈스까료프와는 달리 화자는 근대의 세속화된(profane) 미를 찬양한다는 점에서 서로 구별된다.

화자는 넵스끼 거리의 세속적인 아름다움을 열렬한 어조로 화려하고 다채로운 장식어구들을 사용하여 유쾌하고 가볍게 묘사한다. 그런데 화자의 절제되지 않은 장식 어구들의 폭발적인 남용은 오히려 이를 배반적으로 찬양의 진정성에 대한 의구심을 불러일으킨다. 그러한 의구심은 인간의 가장 뛰어난 작품들 가운데 하나인 '콧수염' 이미지에 대한 화자의 열렬한 찬양과 탄복에서도 발견된다.

Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакой кистью не изобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни, - предмет долгих бдений во время дня и ночи, усы, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, усы, которые заворачиваются на ночь тонкою вел-еневою бумагою, усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие. Тысячи сортов шляпок, платьев, платков, - пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владетельниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте.(3:8) [굵은 글씨-역자 강조]

31) 뼈제르부르그의 악마성이 형이상학적이고 신화시학적인 차원에서, 사회적인 차원에서, 인간의 주관적인 삶과 내면 심리 차원에서 이질동상적으로 구현된다고 할 때, 사회적인 차원에서 총체성 없는 파편들의 혼돈스런 결합은 사회적인 차원에서 구현되는 악마성의 한 발현 양태로 볼 수 있다.

여기에서 여러분은 더없이 아름답고, 그 어떤 펜으로도, 그 어떤 붓으로도 묘사할 수 없는 콧수염을 발견하게 될 것입니다. 인생의 가장 좋은 시절이 바쳐진 - 밤낮동안 오래도록 주의를 기울여온 대상인 콧수염, 더없이 황홀해지게 하는 향수와 향기들이 쏟아부어지고 가장 값비싸고 귀한 온갖 모든 종류의 포마드 기름이 발라진 콧수염, 밤새도록 얇은 고급 피지로 말려진 콧수염, 소유자의 가장 감동적인 애착이 불어넣어지고 행인들이 시샘하고 마는 콧수염. 수천 가지의 모자들, 옷들, 손수건들 - 알록달록하고 가볍고, 가끔 이틀 내내 소유자의 애착이 사그라들지 않고, 넵스끼 거리의 누구라도 어쩔하게 한다.

콧수염이라는 동일 모티브가 5번 반복되고, 그 모티브들에 5-7개의 단어들로 이루어진 수식어구 - 명사구와 관계절을 포함하여 - 가 8개 종속되는 장황한 묘사가 한 문장을 이룬다. 이 문장에서 '콧수염'이라는 단어는 환유적인 기법에 의해 개별 기호로 독립해서 자체의 생명력을 갖는다.

한편 화자는 표면적으로 뼈째르부르그인들이 놀라운 콧수염을 만드는데 기울이는 노력을 친양한다. 그들의 헌신과 몰두에 대한 화자의 친양은 에세이와 허구 작품에서 고골이 중세의 기사나 예술에 헌신하는 예술가를 친양할 때와 유사한 열정을 담고 있는 듯이 보인다. 그리고 화자는 콧수염 이외에도 넵스끼 거리에서 구경할 수 있는 온갖 종류의 의복들, 장신구들도 경탄의 시선으로 바라본다.

그러나 사실 이러한 경탄에는 아이러니적인 양가성과 애매모호함이 내포되어 있다. 사실적인 사물 기호들은 기표 - 표현, 혹은 형식에 상응하는 - 자체는 극히 사실적이고 물질적이지만, 기의는 원래의 기의 이외에 다른 의미를 부여받고 있는 것이다.³²⁾ 사실 이 친양과 경탄의 대상인 모든 사물 기호들은 외연이라는 액면 그대로의 의미 - 기의 - 이외에 텍스트 맥락에 따라 더욱 본질적인 의미, 즉 내연을 부여받는다. 넵스끼 거리를 가득 메우는 화려한 물건과 아름다운 신체 부위들의 내연은 외적인 화려함과는 모순되게도 역설적으로 넵스끼 거리의 비속함과 총체성 없는 파편화를 지시한다.

이것은 '전혀 반대의 방식으로', '다르게' 표현하는 알레고리적 재현 방식

32) 이 기호들은 마치 입체파 회화의 '사실적인 디테일'들과 같은 기능을 한다.

으로 해석가능하다. 화자의 양가적인 아이러니는 근대 도시의 기호적 공간을 구성하는 사물 기호들이 화려한 기표와 '무상함과 공허'라는 내연적인 의미에 의해 내적으로 단절되어 있다는 의미에서 알레고리와 맞닿아 있다. 넵스끼 거리의 무수한 사물 기호들의 알레고리성은 화자의 열정적이고 유쾌한 찬양의 태도가 작품 마지막에 넵스끼 거리의 기만성에 대한 두려움과 불안함의 태도로 변화하는 데에서 확인된다.

한편, 근대의 만화경은 시간의 공간성과 현실의 연극성, 기만성 이외에 동일 기호의 무한한 자기 복제성을 특징으로 한다. 만화경은 하나의 대상을 두 거울이 무한히 반영하게 하는 장치이다. 넵스끼 거리에서는 같은 시간대별로 동일 현상이 매일 변함없이 반복됨으로써 같은 시간대의 기호적 풍경이 동일하다. 마찬가지로 고골의 작품 세계 전반에 걸쳐 근대는 기의 없는 기표가 무한히 자기복제되는 가상의 기호 공간으로 묘사된다.

그러한 자기복제적인 사물 기호들로 「초상화」에서 차르뜨꼬프가 동일 유형을 기계적으로 반복하여 창조하는 유행화들이 있다. 그리고 그의 복제화처럼 당시 빼제르부르그와 러시아에 널리 퍼진 유럽의 값싼 복제화와 유행화 이외에도 자기복제성을 본질로 하는 다양한 현상들이 고골의 작품에 재현되고 있다. 그 구체적인 현상들 가운데에는 다양하게 수다와 소문 및 대중들의 여론, 그러한 여론을 조장하는 대중 잡지와 대중 문학과 연극들, 같은 모양으로 무한히 주조되는 돈과 훈장, 그리고 유행하는 인물-기호를 실제 삶에서 모방하는 비속한 인물 유형들, 그리고 복장, 에티켓의 유행들이 존재한다.³³⁾

이 중 유행은 근대 도시에서 특히 중요한 현상으로 인식된다. 유행은 지속적인 '신구'의 교체 현상으로서, 지나간 것을 대체한 새로운 것은 얼마지나지 않아 더 새로운 것에 의해 매장당한다. 반면, 유행하는 새로운 현상은 언제나 이미 알려지고 익숙해진 과거의 요소를 내포한다. 따라서 유행은 '영원히 새로운 것-동일한 것' 혹은 '영원히 동일한 것- 새로운 것'이라는 자기 모순을 지닌다. 즉, 유행은 늘 새로운 것을 추구하지만 사실은 동일한 것의 반복에 지나지 않는다. 이러한 결론 역시 근대 현실의 자기복제성과

33) 이러한 글쓰기 방식은 벤야민, 아도르노, 보드리야르 등 20세기 문예학자들이 강조하는 원본 없는 시뮬라크르의 무한한 자기 복제 개념을 상당 부분 선취한 것이다. 시뮬라크르의 자기 복제에 대해서 조나단 크래리, 「관찰자의 기술: 19세기의 시작과 근대성」, 문학과학사, 1998, 27-28쪽 참조.

무관하지 않으며, 이것은 유행이 추구하는 '새로움'이 사실은 기의 없는 기표, 즉 텅빈 기호임을 암시한다. 유행이 본질로 하는 '새로움'은 기의 없는 텅빈 기호일 뿐이며, 이로써 근대 사회의 가상성, 환상성은 강화된다.³⁴⁾

이 외에도 예술에 신비로운 아우라(aura)를 부여하는 낭만주의적 예술관의 입장에서 고골은 상품의 예술적 가치와 효용 가치보다 전시 가치 - 혹은 재현된 가치 - 와 교환 가치를 더 중시하는 자본주의 메카니즘을 비판한다. 고골은 예술 작품 경매장을 "예술의 혼돈(хаос искусств)," "장례 행렬(погребальная процессия)"(3:102)로 묘사하는 방식으로 예술품의 전시 가치와 교환 가치가 그것의 주요 가치로 평가되는 현상을 예술품의 죽음으로 유비시킨다.³⁵⁾

결국 고골은 근대 도시를 벤야민의 용어로 알레고리적 시선으로 바라보고,³⁶⁾ 다양한 알레고리 글쓰기 방식으로 생생하게 재현한다.

5. 새로운 상징 언어 탐색

19세기 근대 사회, 특히 러시아에서 고골은 자신이 구현해야 할 새로운 언어 예술을 모색한다. 낭만주의적인 상징적 예술을 이상으로 간주하는 고골은 전복되고 파편화된 알레고적 현실을 단지 알레고리적인 글쓰기로 재현하는 데 만족하지 않고 현실을 새로운 상징적 공간으로 변용시키는 메시아적 구원 작업에 착수한다. 이것은 고골이 '부정적 이상'을 통해 완전한 이상을 상기시키기를 소망한 철러의 신고전주의적인 작업을 한 단계 더 발전시킨 것으로 볼 수 있다. 상징적인 예술 창조에 대한 고골의 강한 집념은 러시아 민족의 보편적인 경향인 사회적 공민으로서의 책임의식과 그 개

34) Чинция де Лотто, "Гоголь: одежда и мода" // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. с. 82-84. 벤야민의 '유행' 개념에 내포된 알레고리적 세계인식에 대한 보다 일반적인 이해를 위해서는 최문규, 12-13쪽, 김영옥, 345쪽 참조.

35) 이와 유사하게, 벤야민은 근대 자본주의 사회에서 상품들의 물신화 현상, 전시 가치가 사용 가치를 대체하는 현상을 '만화경의 원형'들로 해석한다. 김영옥, 343쪽. 그리고 19세기 대도시에서 개최되는 박람회는 상품 송배를 위한 순례지로 인식된다. 최문규, 12쪽.

36) 상징이 순간적으로 훌끗 엿보이는 총체성을 제공한다면, 알레고리적 시선은 역사와 자연을 저항할 수 없는 부패에 종속된 황폐화된 풍경으로 드러낸다. 바로 크의 알레고리적 시선은 세상을 총체적인 상징이 아니라 깨어진 상징으로 인식하는 것이다. John McCole, pp. 138, 155.

인적인 이상주의적 기질로 설명 가능하다.

고골은 19세기 러시아의 현실에서 정교의 원칙에 입각한 새로운 메시아적 예술관이 회화에서 이루어 졌다고 생각한다. 그는 「친구들과의 서신 교환(Выбранные места из переписки с друзьями)」(1847)에 수록된 「역사화가 이바노프(Исторический живописец Иванов)」에서 화가의 그림 "민중에게 나타난 예수(Явление Христа народу)"를 19세기의 시대 정신을 이념적인 측면에서 구현하고 있다는 점에서 역사화로 장르 규정한다. 그에게 역사화란 세태화처럼 시대를 있는 그대로 재현한 그림이 아니라, 그 시대의 사람들이 지향해야 할 절대적인 비전을 제시해주는 상징화인 것이다.

고골은 이러한 예술관을 자신의 문학에도 적용하여, 자신의 언어가 이론처럼 병든 현실을 치유하는 '새로운 언어'가 되기를 희망한다.³⁷⁾ 고골이 추구하는 새로운 언어는 알레고리적인 재현에 머물지 않고 궁극적으로 현실을 상징적으로 변용해야 한다. 고골이 「초상화」 수정판과 같은 해인 1842년에 발표하는 『죽은 혼』 1권에서 진술하는 19세기의 진정한 작가의 상은 그런 맥락에서 이해해야 한다.

Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, - всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кимит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, (...) Ибо не признаёт современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых; Ибо не признаёт современный суд, что многое нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья.
(5:132-133)

그러나 매순간 눈 앞에 있는 것, 무심한 시선은 보지 못하는 것을 모두 감히 밖으로 표현하는 그런 작가의 운명은 그런 것이 아니고

37) 말의 마법적 힘에 대한 고골의 신비주의적인 믿음에 대해서는 Заславский О. Б. "Проблема слова в повести Н. В. Гоголя "Вий"" // Wiener Slawistischer Almanach 39(1997), pp. 16-18, 믹хед П.В. "Преображение Гоголя: <Ближайший ко Христосу>(О функции иконографии в новой эстетике Гоголя)" // Творчество Н. В. Гоголя: Истоки, Поэтика, Контекст. СПб., 1997. 참조.

다른 운명을 지닌다. - 우리의 삶을 혼돈스럽게 만드는 모든 자잘한 것들의 끔찍하고 전율케 하는 진흙탕, 우리의 지상의 차갑고, 때때로 쓰라리고 따분한 길에 우글거리는 차갑고 분열되고 일상적인 성격들의 모든 심연, (...) 왜냐하면 동시대 재판관은 태양을 바라보는 창문들과 눈에 뜨이지 않는 별레들의 움직임이 똑같이 신비롭다는 것을 인정하지 않기 때문이다. 동시대 재판관은 경멸할 만한 삶에서 채택한 그림에 빛을 비추고 그것을 창조의 진주로 승화시키기 위해서는 매우 심오한 정신이 필요하다는 것을 인정하지 않기 때문이다.

고골이 보기에, 19세기의 새로운 언어를 발견하는 시인은 고상한 시의 영역에 머물러 있을 수 없고, 본질과 현상이 괴리된 현실에서 사소하고 일상적인 대상들을 고귀한 예술 작품으로 승화시켜야 한다. 근대의 파편화되고 타락한 현실을 예술로 변형시키는 이러한 작업을 고골은 진흙을 진주로 변형시키는 것과 비교한다. 위의 인용문에서 나타나는 고골의 예술관은 벤야민의 개념을 사용하면, 깨어진 상징으로서의 알레고리를 다시 원래의 상징의 형태로 복원하는 작업일 것이다.

한편, 그런 소명을 스스로에게 부여하는 예술가는 그 이전의 어느 때보다 더 큰 초인적인 의지를 필요로 한다. 알레고리를 상징으로 변용하는 작업은 엄청난 비약을 수반하기 때문이다. 고골은 점차 19세기의 진흙탕과 같은 현실에서 진주를 창조하고 현실 자체를 진주로 변형시키는 일이 얼마나 절망적인 작업인지를 인식하게 된다. 그러나 그는 이 실패를 자신의 개인적인 실패로 받아들일 뿐 기획 자체의 실효성에 대해서는 죽는 날까지 희망을 잃지 않는다.³⁸⁾

6. 마치며

고골은 미학적이고 이원론적인 시선을 통해 대상을 예술적으로 기호화하는 작가이다. 그의 작품 세계는 플라톤적이고 신비주의적인 세계인식과 낭만주의 그리고 러시아의 토착 문화인 러시아 정교를 문화적인 기억으로 갖고 있다. 그런 토대 위에 고골은 세계를 총체적인 상징으로 해석하는 메

38) Мария Виролайнен. "Ранний Гоголь: катастрофизм сознания," // *Гоголь как явление мировой литературы*, М.: ИМЛИ РАН, 2003, с. 10-11.

시아적 예술관을 정립한다. 그 예술관은 「아라베스끼」에 수록된 예술에 세이들과 「넵스끼 거리」, 그리고 「초상화」에서 직접적으로 혹은 인물 형상 및 다양한 서술 기법에 투영되어 있다. 특히 고골은 「넵스끼 거리」의 순진한 낭만주의 예술가 뼐스까료프, 「초상화」의 세속적인 예술가 차르뜨꼬프, 그리고 메시아적 예술에 자신의 모든 것을 헌신하는 젊은 화가 와 늙은 종교화가를 통해 자신의 작가로서의 소명과 비전에 대해 진지하게 성찰한다. 그리고 고골은 최종적으로 자신의 예술에 적용해야 할 이상적인 예술가 모델로서, 시련을 극복하고 상징 언어를 구현하는 종교 화가 형상을 선택한다.

그러나 고골은 '새로운 상징 언어'를 자신의 작품 속의 화가들처럼 성서나 다른 종교 텍스트 속의 인물을 통해 구현하지 않고, 비속하고 타락한 19세기 인물들을 통해 구현하려 하며, 결과적으로 그 혁명적인 기획의 실현에 실패하고 있다. 그의 실패 원인을 작가가 생존할 당시부터 오늘날까지 많은 연구자들은 그의 천재성은 현실 자체의 생생한 재현 능력에 있지 상징적인 묘사 능력에 있지 않음을 지적하곤 하였다.

여기에서 고골의 기질과 능력이 어느 쪽에 있었느냐는 문제와는 별개로, 그의 예술관 자체의 타당성에 의문을 제기할 수도 있다. 그와 관련된 한 가지 일반적인 의문은 깨어진 알레고리적 현실을 상징 예술로 변용시키고 그럼으로써 현실의 알레고리성을 치유하는 것이 인간에게 가능한 일인가 하는 점이다. 이러한 의문은 높은 이상과 지상의 현실 사이의 간극은 지상에 갇힌 실존적 인간이 아니라 천상의 초월적 존재가 다루어야 할 문제라는 견해에서 제기될 수 있다.

다른 한편, 고골의 실패와 관련하여 다음과 같은 의문, 즉 고골의 메시아적 예술관이 현실적으로 타당한가에 의문을 제기할 수도 있다. 그의 이원론은 러시아 정교 뿐 아니라 플라톤 철학과 다양한 이교적 신비주의 사상을 내포한다. 이러한 혼종성과 절충성은 포괄성과 다면성을 추구하는 고골로서는 자연스러운 현상이다. 그러나 그의 예술관에 순수한 기독교 정신과 그와 모순되는 탐미적이고 에로틱한 이교적 신비주의가 혼합된 결과, 하나의 사상이 순수하게 적용되었다면 발휘되었을지도 모를 잠재적 가능성이 오히려 약화, 소멸된 것은 아닌지 의문이 든다.

참고문헌

- 김영옥. "벤야민의 역사철학과 미학이론," 『뷔히너와 현대문학』, Vol. 15, 2000.
- 최문규. "'바로크'와 알레고리 - 발터 벤야민의 언어이론," 『뷔히너와 현대문학』, Vol. 16, 2001.
- 크리스테바, 줄리아. 『검은 태양: 우울증과 멜랑콜리』, 동문선, 1987.
- 크래리, 조나단. 『관찰자의 기술: 19세기의 시각과 근대성』, 문학과학사, 1998.
- Бочаров С. «<Красавица мира>. Женская красота у Гоголя» // Гоголь как явление мировой литературы. М., ИМЛИ РАН. 2003.
- Вайсконф М. Сюжет Гоголя: морфология, идеология, контекст. М., РГГУ. 2002.
- Вересаев В. Гоголь в жизни. М., Моск. рабочий. 1990.
- Виролайнен М. "Ранний Гоголь Катастрофизм сознания" // Гоголь как явление мировой литературы. М., ИМЛИ РАН. 2003.
- Гоголь Н. В. Собр. соч. в восьми томах. М., 1984.
- Де Лотто Ч. "Гоголь: одежда и мода" // Гоголь как явление мировой литературы. М., ИМЛИ РАН. 2003.
- Денисов В. "Черты Портрета(особенности черновой первопечатной редакции повести)" // Гоголь как явление мировой литературы. М., ИМЛИ РАН. 2003.
- Заславский О.Б. "Проблема слова в повести Н. В. Гоголя "Вий"" // Wiener Slawistischer Almanach 39(1997).
- Лотман Ю.М. "О <реализме> Гоголя" // О русской литературе. СПб., Искусство-СПб. 1995.
- Михед П.В. "Преображение Гоголя: <Ближайший ко Христосу> (о функции иконо графии в новой эстетике Гоголя)" // Творчество Н. В. Гоголя: Истоки, Поэтика, Контекст. СПб., 1997.
- Щукин В. "Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства" // Гоголь как явление мировой

- литературы. М., ИМЛИ РАН. 2003.
- Billington, J. H. *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture*, Vintage Books, New York, 1970.
- Cassedy, S. "Icon and Logos: The Role of Orthodox Theology in Modern Language Theory and Literary Criticism," *Christianity and the Eastern Slavs, VII Russian Culture in Modern Times*, edited by Robert P. Hughes and Irina Paperno, Univ. of California Press, 1994.
- Hanssen, B. "'Dichtermut' and 'Blödigkeit': Two poems by Friedrich Hölderlin, interpreted by Walter Benjamin," *Walter Benjamin and Romanticism*, edited by Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin, Continuum, New York, 2002.
- McCole, J. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell Univ. PRee, Ithaca and London, 1993.
- Walter Benjamin and Romanticism*, edited by Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin, Continuum, New York, 2002.
- Waszink, P. M. 'Such Things Happen in the World': *Deixis in Three Short Stories by N. V. Gogol.*' Rodopi, 1988.

Резюме

**Исследование трагичности дуалистического
мировоззрения Гоголя: на материале «Арабесков»**

Ли Кенг Ван

Взгляды Гоголя характеризуются символизацией мира сквозь призму эстетического и дуалистического мировоззрения, которое объясняется влиянием романтического идеализма и православия, с одной стороны, и личной устремлённостью Гоголя к идеализму, с другой стороны. В связи с этим, его отражение действительности имеет большое значение в его миропонимании как способ ощущения мира и в его творчестве как способ живописного представления мира. Но дуалистическое мировоззрение Гоголя представляется в его произведениях противоречиво в зависимости от предмета изображения. Когда речь идёт о высоком - об искусстве и художниках, Гоголь относится к ним серьёзно с точки зрения своего мессианского и символизированного понимания искусства и представляет их символичным способом. А к "пошлой", низкой действительности он относится с иронией и представляет её аллегоричным способом: с помощью фрагментальности, повторов, параллелизма и т. д. Стремясь достичь нового символизированного представления разрушенной, по его мнению, действительности, Гоголь терпит неудачу. Неудача писателя может объясняться или принципиальной невозможностью достижения гармонии для человечества, или нецельностью его мировоззрения, в котором совмещены разнородовые дуалистические философские взгляды, такие как платоновский, романтический, религиозный и т. д.

Key words: эстетическое и дуалистическое мировоззрение, символ, аллегория

주 제 어: 미학적이고 이원론적인 세계인식, 상징, 알레고리