

# 블라디미르 나보코프의 < Д а р >—작가의 탄생\*

박 해 경

## I.

1935년에서 37년에 걸쳐 완성된 블라디미르 나보코프(Владимир Набоков)의 <Дар><sup>1)</sup>는 작가의 러시아어로 쓰여진 마지막 작품이라는 점에 있어서 뿐만 아니라, 모국어로 된 가장 훌륭한 소설이라는 점에서 많은 평가를 받아 왔으며, 나보코프의 작가적 발전 과정에서 매우 중요한 역할을 하는 작품으로 이해되어 왔다. 리이(L.L.Lee)는 <재능>을 나보코프의 모국어로 된 소설 중 가장 훌륭하다고 평가했고, 앤드류 필드(Andrew Field)는 “그것은 금세기 러시아 문학이 낳은 가장 위대한 소설이다”라고 극찬하고 있다.<sup>2)</sup> <재능>은 나보코프에게 관심이 있는 사람이라면 누구에게든지 중요한 소설이다. 이 소설에서 전개되고 있는 러시아 문학과 문화에 대한 상세하고 자극적인 토론은 우리에게 나보코프가 문학과 문학 비평에 대해서 기본적으로 어떠한 관점을 가지고 있는가를 보여주고 있으며, 또한 나보코프의 많은 논쟁적인 문학, 정치, 사회적 견해들에 대한 설명적인 열쇠를 제공해 주기 때문이다.<sup>3)</sup> <재능>은 러시아 문학 전통의 재평가이며 복구인 것이다.<sup>4)</sup>

이 소설은 작가 자신이 영역본 서문에서 밝히고 있듯이 러시아 문학에 관한 이야기이다. “우리는 (볼셰비키 혁명을 피해 러시아를 탈출한 수많은 러시아 지식인

---

\* 이 논문은 서울대학교 러시아연구소 대우연구비의 지원을 받은 연구임.

1) 1952년 완성된 형태로 출판. 이후 <재능>으로 표기하겠음.

2) L.L.Lee, *Vladimir Nabokov*(Massachusetts: Twayne Publishers, 1976), p.80

3) David Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of The Novels* (Cambridge: Cambridge Univ.Pr., 1984), p.64.

4) G.M.Hyde, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*(London: Marion Boyars, 1977), p.19

들) 미국 지식인들에게는 알려지지 않았다. (그들은 공산주의자들의 마법에 걸려서 우리를 악랄한 장군, 석유왕, 오페라 글라스를 든 야인 숙녀들로만 알고 있다.) 그 세계는 지금은 가고 없다. 부닌, 알다노프, 레미조프는 떠나갔다. 위대한 러시아 시인 블라디슬라프 호다세비치도 떠나갔으며, 20세기는 아직 그와같은 시인을 만들어 내지 못하고 있다. 늙은 지식인들은 지금 죽어가고 있고, 아직 계승자를 찾지 못하고 있다.

<재능>의 세계는 나의 대부분의 다른 소설들과 마찬가지로 환영의 세계이다. 나는 어느 정도 떨어져서 이 책에 대해서 말할 수 있다. 이것은 내가 러시아어로 썼던, 혹은 쓰게 될 마지막 소설이다. 소설의 주인공은 지나가 아니라 러시아 문학이다.”<sup>5)</sup>

시몬 카를린스키(Simon Karlinsky)는 <재능>에 대해 작가가 러시아 문학 전통에 얼마나 깊이 담겨 있는 지, 그리고 그 자신이 얼마나 많이 그것의 한 부분인지를 마지막으로 완전하게 보여주는 작품이라고 설명하고 있다.”<sup>6)</sup>

이제, 작가 서문에서도 이야기 되고 있듯이, 나보코프에게서 ‘재능’이 의미하는 바가 무엇인지는 분명해 졌다. 그것은 예술가적 재능, 특히 문학가적 재능을 의미한다.

<재능>이라는 제목은 소설에서 여러 의미를 갖지만 가장 중심이 되는 것은 표도르의 예술적 재능이다. 어린 시절의 시, 아버지의 전기, 체르느이세프스키의 전기를 거쳐 소설이 끝나갈 무렵, 즉 모든 주제들이 해결되어 갈 무렵 표도르는 자신의 재능이 성숙했음을 느낀다. 그러나 이 소설은 단순히 표도르 개인에게만 집중되어 있는 것은 아니다.

표도르의 재능이나 감각뿐만 아니라 전체로서의 러시아 문학도 주제가 되고 있다. 표도르는 조국의 문학 전통을 존경한다. 그는 스스로를 러시아 문학 전통의 계승자로 보고 있다.”<sup>7)</sup>

그러나 러시아인이면서도 러시아라는 토양을 잃어버린, 조국으로부터 자신의 문학성을 인정 받을 수 없게 된 나보코프에게 있어서 작가로서의 예술적 창조성의 추구는 결국 러시아 문학의 포기를 의미했을 것이다. 즉 러시아 문학을 고집한다

5) Vladimir Nabokov, *The Gift*, tr.by Michael Scammell (New York:Paragon Books, 1979), 서문.

6) David Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire* (Columbia:Univ.of Missouri Pr., 1982), p.14.

7) D.Barton Johnson, *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov* (Ann Arbor:Ardis, 1985), pp.93-94.

는 것은 문학 일반, 예술 일반의 관점에서 보자면 아무런 의미가 없는 것이기 때문이다. <재능> 이후 나타난 영어 소설들은 결국 이러한 과정을 거친 작가 자신의 문학 발전의 결과라 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 나보코프가 마지막 러시아어 소설 <재능>에서 자신의 작가적 능력을 길러준 러시아 문학 전통에 대해 이야기하는 것은 어쩌면 당연한 귀결인 것이다. 결국 <재능>은 나보코프가 러시아 작가로서의 한계와 그 한계를 극복하고 발전된 예술 창조자로서의 성장 가능성을 보여주는 작품이다. 나보코프는 영역본 서문에서 이 소설이 결코 자신의 이야기가 아님을 강조하고 있다. “나는 표도르 고두노프-체르드인체프(Фёдор Годунов-Чердынцев)가 아니며, 결코 그가 되어본 적도 없다. 나의 아버지는 중앙아시아 탐험가가 아니다. 나는 지나 메르츠(Зина Мерц)에게 구애한 적도 없다. 시인 콘체예프(Кончев)나 다른 작가에 대해서 걱정해 본 적도 없다.”<sup>8)</sup>

그러나 이와 같은 나보코프의 부인에도 불구하고 표도르는 창조자의 대변자이다.

“서문에서 나보코프가 부인하고 있는 것은 그가 말하는 것의 반대가 진실임을 보여준다.”(S.E.Hyman)

“표도르의 문학적 견해들은 분명 나보코프의 것이다.”(카롤린스키 Karlinsky)

“표도르의 목소리는 거의 완벽하게 나보코프의 목소리와 동일하다.”(파울러 Fowler)<sup>9)</sup>

구체적으로 이 소설은 표도르라는 한 젊은 러시아 이민작가의 문학적 발전 과정을 그리는 성장 소설로서, 모두 5장으로 구성되어 있다. 1장은 표도르가 어린 시절 쓴 시에 집중되어 있다. 2장은 표도르의 문학 발전에서 푸시킨을 향한 파도를 보여주고 있고, 아버지의 탐험여행을 묘사하려는 시도를 하고 있다. 3장에서는 고향에게로 이동하고 있지만, 실제 중심은 지나에게 바치는 사랑의 시이다. 4장은 체르드인체프스키의 전기이다. 5장은 앞 장의 모든 주제를 결합하고 있으며, 표도르가 언젠가 쓰기를 꿈꾸는 책 <재능>의 윤곽을 그리고 있다.<sup>10)</sup> 작가 자신이 영역본 서문에서 정리하고 있는 이와 같은 내용들은 각각의 개별적인 주제와 구조를 가지고 있지만, 동시에 표도르가 러시아 문학 전통의 영향 아래 예술적인 재능을 발전시켜 나가는 과정을, 그리고 그것을 극복해 나가려는 노력을 이야기하고 있다는

8) Vladimir Nabokov, 앞의 글, 서문.

9) David Rampton, 앞의 글, p.70.

10) Vladimir Nabokov, 앞의 글, 서문.

점에서 연결고리를 찾을 수 있다. 또한 각각의 장들의 연결성은 이와 같은 한 예술가의 성장과 발전이라는 내용과 주제에서 뿐만 아니라<sup>11)</sup>, 반복되어 사용되는 디테일들에서도 찾아볼 수 있는 데, 특히 이들은 마찬가지로 반복적으로 나타나고 있는 나선형 구조와 연관되어 주제의 의미를 한층 강화시켜준다. 이와 같은 고리구조, 즉 각각의 독립적인 나선형 주제 고리를 가진 고리구조는 작품 전체의 구조를 특징 짓는다. (내접 삼각형을 이룬 야샤의 그룹, 체르느이세프스키 전기의 앞뒤를 장식하는 소네트, 반복되어 나타나는 열쇠의 테마등이 그것의 예이다.)<sup>12)</sup> 표도르의 발전 단계에서 중요한 계기가 되는 사건이나 디테일은 고리 구조를 이루게 되는 데, 이것은 그 자체로서 하나의 완결을 뜻함과 동시에 나선형의 다음 고리로의 이동을 나타낸다. 이전의 고리가 없이 다음 고리로의 이동은 있을 수 없지만, 또한 이전으로 되돌아 갈 수도 없다. 러시아 문학의 전통이라는 바탕이 없이는 작가 표도르가 탄생하고 발전할 수 없었지만, 그것은 뫼비우스의 띠<sup>13)</sup>와 같아서 한 번 지나고 나면 결코 돌아가는 것이 불가능해진다. 이와 같은 고리 구조는 작품의 전체 구조와 의미를 이해하는 데 있어 핵심이 된다.

먼저 이 소설의 주제는 에피그라프에서 이미 충분히 이야기되고 있다.

Дуб - дерево. Роза - цветок.

Олень - животное. Воробей - птица.

Россия - наше отечество. Смерть неизбежна.(5)<sup>14)</sup>

참나무는 나무이다. 장미는 꽃이다.

사슴은 짐승이다. 참새는 새이다.

러시아는 우리의 조국이다. 죽음은 피할 수 없다.

이것은 주제에 대한 힌트뿐만 아니라, 그것의 모양까지 전해주는 소설의 진정한 소개문이다. 예술가로서의 나보코프의 모든 주제들, 즉 러시아, 러시아의 것, 러시아어, 우리들의 필연적인 운명을 포함하고 있음을 미리 소개하고 있는 것이다.<sup>15)</sup>

11) 나보코프의 대부분의 소설에서 주요 테마는 예술 자체이며, 그는 창작의 내적 과정을 주제화하고 있다.(David Packman, 앞의 글, p.21.)

12) D.B.Johnson, 앞의 글, p.95.

13) Julian W.Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self And Other* (Cambridge:Cambridge Univ. Pr., 1992), p.218.

14) Владимир Набоков, *Дар*, *Собрание сочинения в четырёх томах*, Том 3. (Москва: Правда, 1990), p.5./ 이후 본문 인용 텍스트는 각 인용문 끝에 페이지 숫자만을 기록하겠음.

15) L.L.Lce, 앞의 글, p.82.

나무, 꽃, 동물, 새는 자연세계를 의미한다. 인간도 역시 자연세계의 일부이다. 러시아는 러시아인들의 조국이다. 인간이 자연의 일부이듯, 러시아인들은 러시아 땅의 일부일 수밖에 없다. 죽음을 피할 수 없는 것과 마찬가지로, 이렇게 주어진 운명은 피할 수 없다. 그러나 러시아인이라는 운명은 죽음의 운명 앞에는 굴복하고 만다. 결국 피할 수 없는 죽음이란, 죽음에 의해서 인간이 자연과, 조국과 분리될 수밖에 없음을 의미하는 것이기도 하다. 여기서 죽음이란 물론 인간으로서의 죽음을 의미하는 것이지만, 나보코프에게서 그것은 러시아 작가로서의 죽음을 뜻하는 것이라 볼 수 있다. 이 소설이 작가의 러시아어로 된 마지막 작품임은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 그러나 이것은 단순히 작가의 끝이 아니다. 진정 창조적인 작가로서 성숙해 가고 새로운 창조의 단계로 나아가기 위해서는 러시아적인 것은 극복되어야만 한다.

따라서 <재능>은 19세기 러시아 고전 소설의 전통에 아주 가깝기는 하지만<sup>16)</sup>, 또한 부분적으로는 러시아 고전 소설에 대한 찬사이기는 하지만, 동시에 그 장르에 대한 패러디이기도 하다. 소설은 러시아 문학의 전통적인 특징인 ‘정직성’에 대한 조롱으로 시작되고 있다.<sup>17)</sup>

(иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы - в силу оригинальной честности нашей литературы - не договаривают единиц) (5)

(외국의 비평가들은 비록 많은 소설들, 예를 들어 모든 독일의 소설들은 날짜로 시작을 하지만, 단지 러시아의 작가들만은 - 우리 문학의 본래적인 정직함의 결과-그들의 일원이 되기를 동의하지 않는다는 것을 알아차렸다.)

나보코프 자신도 이와 같은 러시아의 전통을 따르기는 하나 (소설은 “192...년 4월 1일”로 시작하고 있다.), 작가의 의식 속에서 이것이 당연한 것으로 받아들여지지 않고 다른 나라의 문학 전통과 다르다는 것이 인식되었을 때, 이미 그러한 러시아의 전통은 진지한 정직함을 잃고, 풍자적인 경향성을 드러내 보이는 것이다.

16) D.B.Johnson, 앞의 글, p.93.

17) D.B.Johnson, 앞의 글, p.109.

## II. 예술가의 탄생과정

### 1. 표도르의 시

표도르는 소설 첫 부분에서 자신의 첫 시집을 발간한다. 나보코프는 1장의 끝부분은 표도르의 시에 집중되어 있다고 말했다. 그러나 이 시들은 진짜 시아면서 동시에 패러디화된 시이다. 작가는 전혀 자신이 아닌 인물에게 그의 시를 넘겨 주고, 따라서 그 시를 이중적이고 불안정한 것으로 만든다.

표도르의 시에 대한 토론 역시 진지한 패러디이다. 신문에 실렸다는 '서평'은 부차적이고 농담이고 속임수이다. 표도르가 알렉산드르 야코블레비치 체르노이세프 스키(Александр Яковлевич Чернышевский)의 집에 도착했을 때, 그는 서평이 아니라 신문의 4월1일자라는 날짜를 가리킨다. 실제 서평은 없고 표도르 자신에 의한 서평만이 있을 뿐이다.<sup>18)</sup> 존재하지도 않는 표도르의 시에 관한 서평이 만우절에 사람들이 표도르를 상대로 즐기는 오락이라면, 4월 1일 시작한 이 소설 자체도 거짓이고 작가가 독자를 상대로 게임을 즐기고 있는 것은 아닐까?

1장은 표도르가 어린 시절 쓴 시를 중심으로 전개되고 있는 데, 이것은 동시에 그가 앞으로 쓰기를 원하는 작품과 글쓰기의 방향 제시이기도 하다. 그가 바라보는 주위의 모든 사물은 예술 창조물의 재료가 될 수 있다. 예술가는 마치 거울을 운반하는 짐꾼과도 같아서 거울에 비친 사물이 짐꾼의 의지대로 움직이듯이, 자연세계, 인간세계의 모든 대상은 작가가 그것을 어떻게 다루는가에 따라 의미를 갖게 된다. 따라서 중요한 것은 작가의 자유로운 의지이다. 물론 그것이 아직은 완벽하게 예술화될 수는 없다. 그러나 언젠가는 시인에게 봉사할 것이다.

в этом порядке есть свой композиционный закон, ... но может быть роение ритма тут ещё не настало, и в будущем, повинувшись контрапункт, они постепенно начнут сходиться.(7)

이 질서에는 자신만의 구성 원칙이 있다.~ 그러나 리듬의 성장은 아직 때가 되지 않은 것 같다. 앞으로 그것들은 대위법을 따라 점차 모이기 시작할 것이다.

표도르는 이렇게 완성되어 가는 자신의 재능이 언젠가는 러시아를 버린 문학

18) L.L.Lee, 앞의 글, pp.84-85.

애호가들에게서만이라도 인정받을 것을 확신하고 있다.

시집 전체의 하나의 주제는 '어린 시절'이다. 이것은 결국 회상(воспоминание)이나 기억의 문제와 연관된다. 수호슈코프의 말대로 "과거는 항상, 특히 예술에 있어서 우리와 함께 있다." 표도르가 어린 시절을 주제로 택한 것은 그것이 모든 회상들 중에서 가장 초기의 것이고 가장 진정한 것이기 때문이다. 동시에 기억은 미래를 향해 나아갈 수 있도록 기억의 주체를 교육시킨다.

я напрягаю память до последней крайности чтобы вкусить этой тьмы и воспользоваться её уроками ко вступлению во тьму будущую.”(12)

나는 할 수 있는 데까지 기억을 긴장시켜서 이 어둠의 빛을 보고, 미래의 어둠으로 들어가기 위한 교육을 받겠다.

이 말은 결국 과거를 극복한 예술가의 창조성을 추구하는 작가 나보코프가 그러한 창조성은 필연적으로 과거를 바탕으로 할 수밖에 없음을 주인공 표도르를 통해 표현하고 있는 것으로 이해될 수 있다. 표도르가 시에서 의도했던 것은 어린 시절의 회상을 일반화하는 것이고(обобщить воспоминания), 자신에게 확실하고 완벽하며 불순물이 섞이지 않은 것만을 시에 받아들이는 것이었다. 표도르가 추구하는 시는 사회적, 정치적 이념으로 오염되지 않은 순수예술이었다.

그러나 표도르의 창작물은 стратегия вдохновения, тактика ума, плоть поэзия, призрак прозрачной прозы.(10)로 정의될 수 있다. 영감을 전략으로 하고, 이성을 전술로 삼아 창작을 했을 때, 그것은 시의 형체를 갖추게 되었지만, 동시에 이것은 투명한 산문의 환영이 된다. 그에게 있어서 시장르는 예술적 발전과정의 한 단계 이기는 하겠지만, 결코 이것이 그가 추구하는 진정한 예술의 형태는 아니며, 지금은 환영처럼 투명하게 보이고 있는 산문이 발전된 단계의 예술에서 구체적으로 나타나게 될 것이다. 비록 실패하기는 했지만 표도르가 아버지의 전기를 쓰려고 했다는 것이나, 체르노이셰프스키의 전기를 쓰게 된 것은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

따라서 1장에서 중점적으로 다루어지고 있는 것도 표도르 시의 내용이나 형식상의 창조성, 독창성 등과 같은 우수함이라기 보다는 작가 스스로 느끼는 자신의 시의 부족함과 기억의 문제이다. <재능>의 기본적인 의미는 삶에서의 앞선 경험들을 보유하고 새로이 하는 예술의 잠재성이다. 그런데 시인은 어린 시절에 관한 자신의 시에 삶이 부족하다고 걱정한다. 그는 그것들이 엘범시의 장르를 과연 넘어설 것인지 의문을 갖는다. 삶이 없는 것에 삶을 부여하는 것, 이것이 표도르의

미래의 사명 중의 하나가 될 것이다.<sup>19)</sup> 더우기 작가 스스로 자신의 창작물에서 부족함을 느꼈다는 것은 그것을 극복할 수 있다는 믿음을 수반하는 것으로 이해할 수 있다.

흥분을 잃지 않고, 이 시들의 훌륭함을 확신하기 위해 문까지 잠그고 자신의 시를 읽지만 잃어버린 공예 관한 내용의 첫번째 시를 읽은 후 표도르가 보이는 반응은 시에 쓰인 단어가 마음에 들지 않는다는 것이다.( Почему мне не очень по нутру эпитет <трепещущую>? (11)

왜 <흔들리는>이라는 형용사가 내 마음에 들지 않을까?) 갑자기 고장이 나서 멈추어버린 오르골 인형에 대한 시를 읽고서는 자신의 시도 것처럼 굳어버리지 않을까라는 생각을 한다. 시에 쓰인 <ватная шапка>(18)라는 말이 요구되는 것올 거의 표현하지 못한다고 생각한다.

이처럼 표도르가 자신의 시를 읽으면서 느끼는 것은 어린 시절 그에게 깊은 인상을 주었던 사물이나 사건들에 대한 회복된 기억(공감)이 아니라, 성장한 예술가의 눈에 비쳐진 어색함이나 부족함이다. 시인은 이것을 자신의 기억이 이미 굳어져 버렸기 때문이라고 한탄한다.

воспоминание либо тает, либо приобретает мертвый лоск, так что взамен дивных привидений нам остается веер цветных открыток. Этому не поможет никакой поэзия (17)

회상은 녹아버리거나 죽음의 광택을 얻어서, 우리에게는 놀라운 환영 대신에 채색된 엽서의 부채만이 남겨졌다. 어떤 시도 이것을 돕지는 못할 것이다.

я уже с трудом собираю части прошлого, уже забываю соотношение и связь еще в памяти здравствующих предметов которые вследствие этого и обрекаю на отмирание.(18)

나는 이미 과거의 단편들을 모으는 데 힘을 들여야 하고, 아직 기억 속에서는 건강하게 살아있는 대상들의 관계나 연결을 잊어가고 있고, 그 결과 나는 쇠퇴할 운명에 처해있다.

표도르의 의식이 발전해 감에 따라 이전에 그를 흥분시켰던 테마들은 점차 그 힘을 잃어간다. 그런데 그는 어린 시절의 기억에서 매우 중요한 부분을 차지하는 아버지와 관련된 시반은 이 시집 속에 포함시키지 않았다. 나비를 다룬 시를 개인

19) 윗글, p.202.



적으로는 가장 좋아하면서도, 그것이 아버지 테마와 관련되어 있기 때문에 포함시키지 않았다고 고백하고 있다. 이것은 창조성을 절약(экономия творчества)하기 위해서이다. 아버지의 테마는 표도로프에게 있어 이 단계에서 다루어질 내용은 아니다. 그것은 보다 발전된 예술 창조 영역으로의 상승을 의미하며, 시장르가 아니라 산문장르로 다루어셔야 한다.<sup>20)</sup>

표도로프의 시는 외형상으로는 예술가의 기억의 문제, 창조성의 부족 등을 이야기하고 있지만, 동시에 이것은 작가가 주인공에게 창조적 글쓰기를 가르치는 과정이기도 하다. 그러나 이 둘 사이의 관계를 분명하게 규정하는 것은 어렵다.

J.W.Connolly는 <새봄>의 서술 양식에 관하여 상당히 자세하고 체계적인 분석을 하고 있다. 그에 따르면 이 소설에서 자신의 창조적 작품을 위한 적절한 도구를 이해하는 주인공의 능력이 증가한다는 것은, 즉 주인공의 성장 과정은 이야기 차원에서만 설명되고 있는 것이 아니라, 단화차원에도 반영되어 있다는 것이다. 서술 양식에서 놀라운 조식이 관찰된다. 소설 전체를 통해서 서술은 내재적인 1인칭 시선과 외재적인 3인칭 시점 사이를 오간다. 서술 도안의 복잡성은 소설 첫 페이지에서부터 분명히 드러난다. 1인칭의 자전적인 목소리는 인물 표도로프와 연결된 듯이 보이지만, 좀 더 자세히 관찰해보면 1인칭 화자의 목소리가 인물의 인상을 단순히 반영하는 가능으로만 작용하지는 않음을 알 수 있다. 소설 끝에 가면 1인칭 목소리는 인물 표도로프로부터 떨어져 나가 진행되는 단화의 허구적인 본성의 의식을 표현한다. 1인칭 화자는 인물 표도로프와 명백하고 친밀한 관계를 가지고 있기는 하지만 항상 동일하지는 않으며, 둘 사이의 관계는 소설의 중요한 발전 과정에 종속되어 있다. 소설 사체가 예술적 성장의 과정이기 때문에 1인칭-3인칭 서술 양식 사이의 관계 역시 발전을 경험한다. 소설 끝에 가면 표도로프 내부의 작가적 성분은 인물 성분을 부수고 진정한 작가의 시위를 얻는 성도까지 성숙된다. 즉 표도로프의 작가적 요소가 인물적 요소를 뒤에 남겨두고 작가적인 진능함과 통제를 얻는 단계로 상승한다.<sup>21)</sup>

소설의 시작부터 서술 시점으로서의 'я'와 'он'의 위치와 구분은 매우 모호하다. Connolly의 지적대로 1인칭 화자가 항상 표도로프이고 3인칭 화자가 항상 작가라고 보기는 어렵다. 이렇듯 둘 사이의 경계가 모호하기는 하지만 둘은 계속해서 상대방을 의식하고 있으며, 상대방의 말에 귀를 기울이고, 그에 반응한다.

20) 이에 대해서는 다음 장에서 자세하게 다루어질 것이다.

21) J.W.Connolly, 앞의 글, pp.197-199.

Любезный мой, это ложь. Я был всегда равнодушен к театру. (13)  
이것 보십시오, 그것은 거짓말입니다. 나는 항상 연극에 무관심했  
습니다.

이것은 표도르와 그의 누이가 연극을 좋아했다는 화자의 지석에 대한 표도르의 반발이다. 이렇듯 두 개의 목소리는 끊임없이 교차하고 있으며, 상대방의 목소리에 주의를 기울이고 있다.

하나의 목소리('나'로서 지칭되는 화자)가 자신의 시에서 부족한 점들을 지적하  
면, 다른 목소리('그'에 관해 이야기할 하는 목소리)는 그림에도 불구하고 그가(고  
두노프-체르드인체프) 자신의 시적 과업을 제대로 해결했음을 부인할 수는 없다  
고 인정한다. 표도르의 시가 창조적 발전을 위해서는 극복되어야 하사만, 예술 창  
작을 배워가는 입장에 있는 그로서는 이것만으로도 충분히 가치가 있음을 인정하  
고 있는 것이다. 이것은 예술 창조를 배워가는 1인칭 화자와 그를 이끌어 주는 3  
인칭 화자 사이의 대화이다. 인물의 경험적 측면이 그의 삶을 회상하는 반면, 인물  
의 직가적 측면은 예술적 경향을 연마한다는 코널리의 지석은<sup>22)</sup> 이러한 점에서 타  
당하다.

표도르의 시집이 갖는 주세적 측면에서의 이러한 성격은 구조에 의해 더욱 강  
화된다. 시집은 잃어버린 꿈에 관한 시로 시작해서, 되찾은 꿈(<О мяче найденном>)  
에 관한 시로 끝난다. 시의 외형적 구조는 훌륭하고 완벽하다.( Внешний вид книги  
приятен.(27)) 시의 소재가 되고 있는 꿈의 모양도 동글고 전체 시집의 구조도 동  
글 원의 형상을 하고 있다. 원은 그 자체로서 완벽한 구조이다. 그러나 동시에 원  
은 닫힌 구조이기도 해서 더이상의 발전은 불가능함을 의미한다. 즉 한편으로는  
행복하고 근심이 없고 깨뜨리기 어려운 것으로 보이지만, 다른 한편으로는 복잡하  
고 괴롭고 주위와는 완전히 분리된 구조이다.<sup>23)</sup> 이와 같은 시의 폐쇄성 구조는 표  
도르로 하여금 그것을 포기하게 만든다. 그는 문학적인 성공을 꿈꾸지만 자신이  
위대한 시인이 되는 환상의 세계와 그가 뿌리없는 방랑자로 살고 있는 공허한 베  
를린을 연결시킬 수는 없다.<sup>24)</sup> 어린 시절의 예술성은 그 자체로서의 기능을 모두  
수행했기 때문에 이제 표도르에게 더이상의 도움은 줄 수 없다. 그는 새로운 방향  
을 모색해야 한다.

22) 윌갈, p.202.

23) 아사, 루돌프, 울가의 관계를 규정짓는 내적 삼각형의 구조가 이러한 성격을  
가지고 있는데, 내적 삼각형이란 원 안에 그려지는 것이기 때문에 원구조의 특  
성이 닮기도 한다.

24) G.M.Hyde, 앞의 글, p.20.

조국으로부터 인정을 받을 수 없다는 사실이 그의 깊은 고통이기는 하지만, 그래서 그는 독백을 할 수밖에 없지만, 이것은 동시에 다른 단계로의 발전을 의미한다.

Благодарю тебя отчизна,  
за злую даль благодарю!  
Тобой полн, тобой не признан,  
**и сам с собой говорю.**  
И в разговоре каждой ночи  
сама душа не разберет,  
мое ль безумие бормочет,  
твоя ли музыка растет...(52)  
조국이여, 그대에게 감사한다,  
지독히도 멀리 떨어져 있는 것에 감사한다!  
그대로 용만하였지만, 그대에 의해 인정받지 못해,  
**나는 나 자신과 대화한다.**  
매일 밤 대화에서  
나의 영혼은 이해할 하지 못하고,  
나의 무분별함은 중얼거리고,  
당신의 음악은 자라난다...<sup>25)</sup>

조국으로부터 지독히 멀리 있다는 것은 단순히 거리상의 문제만이 아니다. 시인의 창조력을 길러 주었던 어린 시절을 지낸 조국이 이제는 대화조차 나눌 수 없을 정도로 멀어졌기 때문에, 그래서 시인은 시구는 독백을 할 수밖에 없지만, 진정한 예술가의 창조성을 얻기 위해서는 이를 극복해야만 한다.

이처럼 표도르의 시에 집중되어 있는 1장은 예술가의 발전 단계에 있어서 매우 근본적인, 즉 창조력을 일깨워주고 길러준 어린 시절 러시아에 대한 기억을 담고 있다. 그러나 아직 이 시기의 시에서는 예술적 창조성은 발견하기가 어렵다. 표도르의 시집에는 창조자의 개성과 생명력이 결여되어 있다.<sup>26)</sup>

이와 달리 아버지의 탐험 여행과 푸쉬킨을 다루고 있는 2장에서는 표도르의 예술성에 좀 더 가까이 접근할 수가 있다. 젊은 예술가의 예술적 영감의 바탕이 된 푸쉬킨, 즉 문학의 아버지 푸쉬킨과 중앙아시아 탐험가인 그의 아버지, 이들은 인간으로서의 표도르와 작가로서의 표도르의 근원, 즉 존재의 근원이다.

25) 역자 강조

26) J.W.Connolly, 앞의 글, p.204

## 2. 푸쉬킨을 향한 파도의 아버지의 전기

왜 표도르는 이 장에서 푸쉬킨과 아버지를 함께 다루고 있는 것인가? 그들이 표도르에게 가지는 의미는 무엇인가? 왜 표도르는 아버지의 전기를 쓰려고 했지만, 그것이 결국 실패하게 되고, 그 후 푸쉬킨에서 고골에게로 이동하는가?

1장에서 표도르가 이민 작가 중에서 유일하게 자기의 경쟁자라고 생각하는 콘체예프와 러시아 문학사에 대한 상상의 대화를 나누는 장면에서 그는 푸쉬킨만은 건드리지 말아달라, 그는 우리 문학의 황금 연못이다라는 이야기를 한다. 하이드는 푸쉬킨 예술의 자연성이 표도르에게 영향을 주었다고 이야기 한다.<sup>27)</sup>

표도르는 푸쉬킨과 함께 살면서, 단어의 정확함과 그 결합의 절대적인 순수함을 배우면서, 그가 만나는 사람들에게서 푸쉬킨의 인물들을 보면서—사람들의 동일함이 아니라, 푸쉬킨의 통찰력을 보면서—언어 정복과 객관성을 향한 마지막 걸음을 내딛는다. 이것은 표도르가 소설가가 되는 것을 가능하게 하고 주관적인 시인과는 다른 무엇인가를 가능하게 한다.<sup>28)</sup> 표도르는 문학적 과업을 준비하기 위해 푸쉬킨을 읽었을 때, 그의 산문의 투명함과 관찰의 정확함에 감명을 받는다.<sup>29)</sup>

많은 비평가들이 표도르에게 있어 푸쉬킨이 차지하는 의미를 정의하고 있지만, 소설 안에서 푸쉬킨에 관한 직접적이고 구체적인 언급이 많은 분량을 차지하는 것은 아니다.

표도르는 아버지의 전기를 쓰기로 결정했을 때, 푸쉬킨의 음차 (пушкинский камертон)로 써야 한다는 것을 알고 있었다. 표도르의 기억 속에서 그의 아버지는 시에 거의 관심이 없었지만, 푸쉬킨만은 예외였다. 다른 사람들이 교회 의식을 알고 있는 만큼 아버지는 푸쉬킨을 알고 있었다. 아버지가 그의 존재의 근원이듯 푸쉬킨은 그의 문학적 존재의 기반이다. 푸쉬킨의 목소리와 아버지의 목소리가 그의 피 속에서 합쳐진다. (Пушкин входил в его кровь.(88) 푸쉬킨이 그(표도르)의 핏속으로 들어갔다.) 그에게 있어 푸쉬킨은 문학의 아버지이며, 러시아 문학사와 예술가의 창조에 있어서 첫걸음이다. 왜냐하면 그가 제공하는 것은 좁은 의미에 있어서의 '예술'뿐만 아니라 삶에 대한 통찰인 예술이기 때문이다.<sup>30)</sup>

27) "표도르는 푸쉬킨과 자연이 같은 것임을 발견한다. 푸쉬킨 예술의 자연성은 러시아 고유의 재료와 외국의 재료를 함께 북는 위대한 종합의 달성이었다."  
(G.M.Hyde, 앞의 글, p.23.)

28) L.L.Lee, 앞의 글, p.88.

29) David Rampton, 앞의 글, p.92.

30) L.L.Lee, 앞의 글, p.89.

От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца.(88)

푸쉬킨의 산문으로부터 그는 그(아버지)의 삶으로 넘어갔고, 그래서 처음에는 푸쉬킨 시대의 리듬이 아버지 삶의 리듬과 합쳐졌다.

이처럼 문학적 아버지인 푸쉬킨의 언어로 아버지의 전기를 서술하는 것, 이것은 러시아 문학의 바탕 위에서 이루어진 자신의 문학적 재능에 대한 확인작업이었다. 그러나 이러한 처음의 의도는 전기가 진행되어 감에 따라 점차 방향을 달리한다. 시작은 분명 전형적인 전기의 형태이다. (Мой отец родился в 1860 году. (92) 그러나 그 다음 행적은 16년이나 뛰어넘어 페테르부르크 김나지움을 졸업하고 케임브리지 대학에 입학했다는 사실이 서술되고 있다. 이처럼 일반적인 전기 서술과는 구별되는 서술자적 태도는 곳곳에서 눈에 띈다.<sup>31)</sup>

Такова общая схема жизни моего отца, выписанная из энциклопедии. (93)

백과 사전에 묘사되고 있는 나의 아버지의 삶의 일반적인 구조가 그러하다.

또한 화자는 전기 작가에게 요구되는, 그리고 그의 어머니가 그에게 당부한 가족적인 감상주의를 벗어난 객관적인 서술 태도를 취해야 함에도 불구하고 끊임없이 가치 평가를 개입시킨다.

Мучительный. едва выразимый словами, чем-то кощунственный вопрос(93)

괴롭고, 말로는 거의 표현할 수 없는 외람된 질문이 있다.

이와 같은 서술방식으로 전기를 써서는 안된다는 것을 표도르 자신도 분명히 알고 있으며, 그 때문에 괴로워한다.

Да, я знаю, что так не следует писать - на этих возгласах вглубь не уедешь - но мое перо еще не привыкло следовать очертаниям его образа(99)

그래, 나는 이렇게 써서는 안된다는 것을 알고 있다. — 이 목소리로 너는 깊이 들어가지 못해. — 하지만 나의 펜은 그의 윤곽을 따라가는 데 익숙하지 못해.

31) 4장 체르노이세프스키 전기에서도 이러한 서술태도를 살펴볼 수 있다.

위 인용분에서는 서술자의 문제와 관련하여 또 하나의 흥미로운 사실을 살펴볼 수 있다. 신기를 서술하는 1인칭 화자 이외에 다른 목소리가 개입하고 있다는 것이다. 자신의 칼쓰개로 고통받고 있는 표도르에게 말을 건네는 목소리가 있다는 사실, 이것으로 인해 표도르가 쓰고 있는 것이 단순히 전기가 아니라, 그의 새로운 창작 훈련임을 알 수 있게 된다. 이와 같은 사실은 앞장 표도르의 시에서 살펴본 왔던 두 목소리간의 관계와 연관시켜 생각해 볼 수 있을 것이다.

표도르는 아버지의 전기를 쓰기 위해 많은 객관적인 자료들을 모은다. 어머니의 기억, 아버지를 아는 많은 사람들의 기억, 책에서 발견한 기억, 그리고 자기 자신에게 남아 있는 기억들을 모은다. 어린 시절의 시처럼 과거의 기억을 회복함으로써 창작은 시작된다. 그러나 아버지의 시저에 걸려 있던 마르고 폴로의 그림을 기억해 내는 순간 더이상 객관적인 전기 작가의 서술태도를 유지하지 못한다. 마르고 폴로가 베네치아를 떠나는 그림에 대한 회상은 연상작용을 일으켜 아버지 탐험대의 준비에 대한 상상으로 이끈다.

**теперь воображал снаряжение отцовского каравана в Пржевальске (105)**  
 지금 프르제발스키로 향하는 아버지 탐험대의 준비를 상상하고 있다.

이제 다이상 아버지의 전기가 아니다. 객관적인 서술 태도를 잃은 전기는 표도르의 새로운 창작의 단계로 나아간다. 이러한 작가의 심상은 진행되면서 점차 상상을 뛰어넘어 마치 작가 스스로 여행에 참가한 듯이 그의 눈 앞에 그려지기 시작한다.

**Я вижу** затем, как, прежде чем втянуться в горы, он вьется между холмами...(105)

나는 그리고 나서, 산으로 들어가기 전에 그가 언덕들 사이를 뚫고 있는 것을 본다.

아버지의 여행 장면은 이처럼 **я вижу**의 반복적 사용으로 묘사되고 있다. 즉 표도르의 상상력은 아버지의 탐험을 새롭게 구성하고 있는 것이다.

그런데 이러한 상상은 더욱 흥미있는 방향으로 발전하게 된다. 그것은 상상의 단계를 뛰어 넘어 시점의 이동, 즉 아버지의 여행으로부터 나의 여행으로 주체가 변화한다.

Проведя все лето в горах, **наш караван** направился на восток(108)

여름을 산 속에서 지내면서 우리 탐험팀은 동쪽으로 향했다.

이와 같은 self-doubling의 기법은 바로 푸쉬킨이 Евгений Онегин, Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года 등에서 보여주었던 기법이다.<sup>32)</sup>

아버지의 여행을 재창조하면서 그는 아버지의 여행을 상상할 뿐만 아니라 아버지의 형상 위에 자기 자신의 인상을 투사시키기 시작하고, 그래서 그는 작가가 다른 사람의 내적 삶을 완성시킬 때 필요한 '분리'라는 비평적 기준을 상실하고 있다.<sup>33)</sup> 즉 문학 창조자가 자신의 창조적 과정에 너무 사로잡혀 있어서 그는 모든 분리의 원칙을 잃고 자신의 개성을 피창조자에게 전가시켜, 그 결과 피 창조자는 완전히 사라지는 정도에까지 이르게 되는 것이다.<sup>34)</sup>

물론 아버지의 전기는 실패했다. 이것은 또다시 구조적 성격에 의해 보다 더 분명해 진다. 아버지의 전기는 표도르의 시와 마찬가지로 또 하나의 고리 구조를 이루고 있기 때문이다. 마르코폴로 그림을 회상하며 떠올렸던 아버지의 탐험에 대한 상상, 그리고 자신의 탐험으로의 시점 이동은 마르코폴로에 대한 기억과 함께 끝이 난다. 앞에서도 이야기했듯이 고리 구조 자체로서는 완벽한 것이지만, 그것은 더 이상의 발전은 불가능하게 하는 것이다.

하지만 자신에 의해 쓰여진 책이 자신의 조화로운 꿈과는 얼마나 먼가를 한탄하는 표도르의 외침 속에서, 그리고 그러한 책을 결국 쓰지 못하겠다는 그의 고백 속에서 밝혀지는 것은 표도르의 창조적 무능력이 아니라, 그가 추구해야 할 창조성은 다른 것임을 이해해야 한다. 표도르는 아버지와 관련된 모든 자료들을 모아 놓고, 언젠가는 전대미문의 훌륭한 책을 쓸 수 있을 것임을 확신하지만, 지금은 모든 것이 무겁고 복잡하게 느껴진다. 그는 그 책이 정말 자신에 의해 쓰여질 수 있을 것인가에 대해 의심하며 그로 인해 고통스러워한다. 이것은 책이 자신의 의도와는 다른 방향으로 전개되기 때문이다. 결국 표도르 자신은 인식하지 못했다 할지라도 그의 내부에서는 새로운 작가적 모습이 나타나고 있는 것이다.

한편 아버지의 전기가 갖는 이러한 성격은 표도르와 푸쉬킨의 관계를 설명하는 것이기도 하다. 1장 표도르의 시와 비교해 볼 때, 2장은 예술가의 발전 과정에서

32) M.Greenleaf, "Fathers, Sons and Imposters: Pushkin's Trace in *The Gift*", *Slavic Review* 53, no.1 (Spring 1994).

Greenleaf 는 이 논문에서 푸쉬킨의 Борис Годунов의 등장 인물과 <재능>의 등장 인물들의 유사점에 대해 *Speak Memory*를 근거로 하여 흥미로운 분석을 하고 있다.

33) J.W.Connolly, 앞의 달, p.202.

34) 윗글, p.204.

보다 상승된 단계를 보여주고 있으며, 시창작을 벗어나서 산문창작으로 나아가는 과정을 묘사하고 있다. 문학의 아버지인 푸쉬킨의 언어를 모방해서 아버지의 전기를 쓰려 했지만 이것이 결국 작가의 상상으로 끝이 났다는 것, 이것은 작가의 창작 훈련의 과정으로 이해해야 한다. 그리고 아버지의 전기가 결국 실패했다는 사실은 표도로가 푸쉬킨의 영향을 극복해야 함을 의미한다.

이러한 내적인 변화는 외적인 변화에 의해서 의미가 한층 강화된다. 반강제적으로 하숙집을 옮겨야 한다는 사실과 그 거리가 러시아의 푸쉬킨 거리와 고골 거리 만큼 차이가 난다는 사실은 이제 표도로가 푸쉬킨의 영향을 벗어나서 고골적인 것들을 받아들일 수밖에 없음을 분명히 하는 것이다.<sup>35)</sup> 또한 “теперь путешествие кончилось”(131)라고 했을 때, 이 말은 실제 여행의 끝, 즉 더이상 이사가지 않아도 된다는 것에 대한 확신일 뿐만 아니라, 예술 창조를 위한 방향이 끝났다는 의미도 포함하고 있다.

### 3. 지나에게 바치는 사랑의 시

3장은 푸시킨에서 고골에게로의 이동을 이야기하고 있지만 진짜 중심은 지나에게 바치는 사랑의 시라고 나보코프는 말한다. 그러나 실제로 고골에 대한 구체적인 언급은 없으며<sup>36)</sup>, 지나에게 바치는 사랑의 시도 많은 부분을 차지하지 않는다.

35) Lee는 이것을 예술적으로 더욱 공감이 가는 고골로부터 배울 가능성과 타협하는 것이라고 설명하고 있다. (L.L.Lee, 앞의 글, p.88.)

36) 램프턴은 나보코프와 고골의 일반적인 차이를 설명하고 있다.

두 작가는 기본적인 방법에 있어서 차이가 난다. 나보코프가 훨씬 인간적이기 때문 일 것이다. 고골을 *пошлость*로 읽는 것은 조야함, 저속함, 초라함에 관하여 배우는 것이다. 나보코프를 같은 주제로 읽는 것은 모든 것에 관해서, 즉 그에 관해서 그리고 그가 혐오했던 것들의 긴 항목에 관해서 배우는 것이다. 고골은 인간의 불합리함을 드러내는 데 있어서 무자비하다. 그러나 그는 그의 주인공들이 취하는 길을 따라 여행한다. 그리고 그가 우리를 피하고자 할 때 그는 자신이 창조한 세계로 숨어버린다. 반면 나보코프가 누군가 혹은 무엇인가를 조롱했을 때 우리는 그와 그가 경멸하는 대상 사이의 건널 수 없는 간격을 느낀다.

<재능>에서 묘사되고 있는 러시아 국민들은 부지한 방관자의 집합으로 나타난다. 고골 역시 평범한 사람들의 무지를 조롱하기는 하지만, 나보코프만큼 날카롭게 그들을 취급하지는 않는다.

고골은 그를 위대한 작가로 환호하고 그에게 부족한 점을 비평하는 조국 러시아 안에서 활동했으며, 그의 작품은 김열에도 불구하고 출간되었다. 그는 ‘우리 러시아’라는 말을 할 수 있었다. 그러나 나보코프는 할 수 없었다. (David Rampton, 앞의 글, pp.95-97.)



따라서 이 장에서 살펴보아야 하는 것은 표도르의 문학 발전 과정에서 고골과 지나가 차지하는 의미와 위치가 무엇인가 하는 문제이다.

3장은 문학에 대해서, 특히 표도르의 문학발전에 대해서 앞의 두 장보다 좀 더 구체적이고 직접적으로 이야기되고 있다. 특히 그가 아버지와 푸쉬킨의 영향 아래 더욱더 머물고 있지 않음은 처음부터 분명히 드러난다.

문학에 있어서만은 표도르는 아버지와는 달랐으며, 이러한 사실은 그 스스로도 분명하게 인식하고 있는 문제였다. 푸쉬킨만을 진정한 시인의 모습으로 생각하는 아버지에게는 표도르가 추구하는 새로운 러시아 시가 하찮고 이해할 수 없는 것이었다. 그래서 그의 앞에서 표도르는 그러한 시에 자신이 끌리고 있음을 말할 수가 없었다. 그러나 이제 그는 분명히 말할 수 있게 되었다. 아버지가 비난하는 현대시가 과거의 문학을 거부하는 것이 아니라, 그 안에는 분명 푸쉬킨의 길고 생명을 주는 빛이 존재하고 있다는 것을. 결국 새로운 문학이란 과거에 대한 단순한 거부가 아니라 과거를 바탕으로한 과거의 극복이라는 것을, 역사는 나선형의 고리와 같아서 과거로 되돌아 갈 수는 없지만, 과거가 현재의 뿌리라는 것은 거역할 수 없는 사실이다. 표도르가 추구하는 문학 발전은 이러한 맥락으로 이해할 수 있다.

표도르의 문학 창작은 사랑의 고통과 함께 시작되었다. 이런 사실 사랑하던 한 여인에 대한 고통이 시 창작의 고통을 불러 일으켰다. 이것은 1인칭 화자 я가 2인칭 ты에게 이야기할 하는 형식을 취하고 있다.

нет, нет, я вовсе не хочу сказать, что я ее любил больше тебя,  
или что ее свидания были счастливее наших вечерних встреч с  
тобой...(134)

아니, 아니, 나는 그녀를 당신보다 더 사랑했다거나 그녀와의 만남이 당신과의 저녁 데이트보다 더 행복했다고 말하려고 하는 것은 아닙니다.

당신이 누구인지에 대한 언급은 없지만, 시나임을 추측할 수 있다. 과거의 그녀와 표도르의 사랑, 현재의 지나와 표도르의 사랑은 서로 대응 관계를 이루며 시인의 사랑과 창작의 분열을 세기하고 있는 데, 이로 인해 표도르의 창작 발전에서 지나의 역할이 보다 분명해 지는 것은 물론이다. 과거의 사랑의 고통에서 표도르가 얻었던 것은 사랑의 소리를 가능한 빨리 시로 옮기고자 하는 경험 부족함 희망이었고, 거칠고 빈약한 단어들의 보음이었다. 그러나 이러한 사랑의 고통에서 표도르의 시인으로서의 재능은 나타나기 시작했던 것이다. 전형적인 시를 탈피하고(표도르는 더욱 복잡하고 풍부한 구조의 시를 쓰고자 열망했고, ямб에 대한 자연스러

운 경향성과 싸우면서 3운각에 끌려들어갔다.) 영감에 의한 시를 쓰고자 했던 표도르의 열망은 사랑의 감정으로부터 솟아나왔던 것이며, 사랑이 식어버린 후에도 그러한 태도는 사라지지 않고 더욱더 발전해 간다.

이후 표도르가 다시 해방감을 느끼게 되는 것은 <Стихи>(어린 시절의 시)에 전념하고 있는 중에 일어났다. 이것을 유일하게 이해하는 사람이 지나였다. 표도르가 자비로 출간한 500부중 51부만이 팔렸는데, 그 중의 하나를 지나가 구입했던 것이다. (이러한 사실은 물론 나중에 밝혀졌다.) 지나는 이때부터 이미 그의 시적 재능을 인정하고 있었다. 표도르가 시에서 아직 자신의 재능을 충분히 발휘하고 있지 못하지만, 언젠간은 대단한 활약을 할 것을 기대하고 있었다.

표도르는 이처럼 자신의 재능을 인정해 주는 지나를 만나기 위해 소설의 반을 이끌어 간다.<sup>37)</sup> 그녀는 화가 레미조프에 의해 1장에서 아무런 중요성이 부여되지 않은 채 언급되고, 이후 몇 번 그녀의 이름은 우연히 반복되는 데, 이는 독자들을 계속해서 경계 상태에 두려는 것이다.<sup>38)</sup> 지나는 표도르가 이사해간 러시아 이민자의 딸로서 마침내 소설에 등장하게 된다. 소설의 두 주인공 중 러시아 문학은 처음부터 나타나고 있지만, 지나 메르쾅은 이제서야 정식으로 등장하고 있다. 지나는 표도르의 사랑일 뿐만 아니라 그의 청중이고 영감이며 예술가로서의 그의 성장의 일부이다. 그녀는 표도르에게 체르느이세프스키의 전기를 쓰도록 격려하고, 표도르를 자극해서 마침내 그로 하여금 이전의 그의 시와는 다른 무엇인가를 쓰게 하는 것이다.<sup>39)</sup>

이러한 지나의 역할은 그녀의 이름의 의미에서 보다 분명해진다.

Как звать тебя? Ты полу-Мнемосина, полу-мерцание в имени твоём (140)

당신을 어떻게 불러야 할까? 당신의 이름 속에서 당신은 반은 르네모지네이고 반은 깜박거림이다.

르네모지네는 기억의 여신이자, 제우스와의 사이에 낳은 뮤즈들의 어머니이다. 지나라는 이름은 르네모지네의 뒷부분이며, 본명 지나이라는 그 자체로서 제우스의 딸을 의미한다. 이처럼 지나가 반은 르네모지네이고 동시에 제우스의 딸이라면 그녀는 뮤즈 중의 한 명임에 틀림없다. 결국 그녀는 표도르 시의 뮤즈이다.<sup>40)</sup>

37) L.L.Lee, 앞의 글, p.83.

38) 윌클, p.87.

39) 윌클, p.90.

40) J.W.Connolly, 앞의 글, p.204., D.B.Johnson, 앞의 글, p.98., Carl R. Proffer, *A Book of Things about Vladimir Nabokov* (Ann Arbor : Ardis, 1974), p.77-78.

항상 어둠 속에서 갑자기 그림자처럼 나타나는 그녀는 표도르를 완벽하게 이해하는 귀를 가지고 있었다. 그는 쉬갈료프(지나의 의붓 아버지)의 집에서 지나를 처음 만난 것이지만, 처음 본 순간부터 그에게 낯설지 않다. 어느 누구에게도 무엇에게도 자신의 영혼을 완전히 주는 것이 불가능한 그가 사랑도 도달하기 어려운 매우 높은 부드러움, 열정, 연민에 도달하게 되는 것도 그녀에 의해서이다. 표도르는 그녀에게만은 자신의 책에 대해 말하고 싶어한다.

Я только хотел вам насчет моей книжки: это не то, это плохие стихи, то есть не все плохо, но в общем.(162)

나는 당신에게만은 나의 책에 관해서 말하고 싶습니다.: 이것은 좋지 않은 시들입니다. 아니 모두 나쁜 것은 아니지만, 대체로 좋지 않습니다.

그들은 지금까지 다른 길을 걸어왔고, 서로 다른 성향을 가지고 있지만(그들이 만남의 장소로 올 때 항상 서로 다른 길을 택했다고 하는 것, 그리고 어려서부터 표도르는 주로 선을 그렸지만, 지나는 끝이 없는 남을 그리기 싫어했다고 하는 것이 그 예가 될 것이다.), 이제 표도르의 창작발전에 있어서 지나는 절대적인 존재가 된다. 표도르가 체르느이셰프스키의 전기를 쓰게 되는 것도 지나의 권유에 의해서 였다. 지나는 표도르가 글을 쓰지 않는 것을 안타까와 한다.

Мне жалко, что ты так и не написал своей книги. Ах у меня тысяча планов для тебя. Я так ясно чувствую, что ты когда-нибудь размахнешься. Напиши что-нибудь огромное, чтоб все ахнули. (174)

나는 당신이 결코 당신 자신의 책을 쓰지 않는 것이 유감스러워요. 아, 나에게서는 당신을 위한 수많은 계획이 있는데. 당신이 언젠가는 활약을 시작할 거라고 분명히 느끼고 있어요. 모든 사람들이 놀랄만한 빈가 대단한 것을 쓰세요.

지나는 지금까지의 표도르의 문학 창작은 모두 그의 것이 아니었음을, 단지 진정한 예술 창조로 나아가기 위한 준비 과정이었음을 분명하게 알고 있었다. 그녀가 표도르를 위해 수많은 계획을 가지고 있는 것, 그리고 그의 활약을 믿는다기 보다는, 분명하게 느끼고 있다고 하는 것은 존슨의 분석대로 뮤즈의 역할이다. 결국 표도르의 문학 발전에 있어서 지나는 창조의 샘이다.<sup>41)</sup> 지나는 표도르를 위해

41) 존슨은 이러한 지나의 측면을 표도르가 그녀에게 바치는 시 중에서 열쇠(ключ-

가지고 있던 수많은 계획 중에서 체르노이세프스키의 전기를 쓰도록 충고한다.<sup>42)</sup> 이에 대해 표도르는 농담조로 대답한다.

Я напишу - сказал в шутку Федор Константинович - биографию Чернышевского.(174)

체르노이세프스키의 전기를 쓰겠습니다.- 라고 표도르 콘스탄티노비치가 농담조로 말했다.

알렉산드르 야코블레비치가 자신의 조상인 체르노이세프스키의 전기를 써달라고 부탁했을 때는 거절했던 것을 시나의 한 마디 말에 흔쾌히 받아들인다는 사실로 지나가 그에게 얼마만한 중요성을 갖고 있는가 하는 문제는 더이상 언급할 필요가 없다. 오히려 위 인용문에서 주의해 보아야 할 것은 표도르의 대답이 농담조였다는 사실이다. 이 말은 결국 표도르가 쓰는 체르노이세프스키 전기의 성격을 규정짓는다고 볼 수 있다. 그리고 이로 인해 표도르는 고골과 연결 고리를 갖게 되는 것이다.<sup>43)</sup> 나보코프가 3장은 푸쉬킨에서 고골에게로의 이동이라고 설명했던 원인을 여기에서 찾아볼 수가 있다. 진지함이 결여된 체르노이세프스키의 전기는 문학 발전을 추구하는 표도르가 거처야 하는 또 하나의 과정이다. 표도르의 뮤즈인 시나의 권유로 고골식의 이념으로 쓰여진 체르노이세프스키의 전기, 이것은 과녁을 맞추기 위한 사격연습 (Упражнение в стрельбе), 즉 그가 진심으로 추구하는 문학에 도달하기 위한 연습과정이다. 따라서 진지함과 외적인 진실성이 결여된 이 전기가 완성되었을 때, “Газета”誌의 편집장은 이를 거부하지만, 시나에게서만은 인정받을 수 있었던 것이다.

이처럼 3장은 표도르에게 있어서 한층 발전된 창작 과정을 보여주고 있으며, 그것은 고골과 지나와의 관계를 통해서 얻어진 것이다.

4) 모티프와 관련하여 구체적으로 분석하고 있다. 열쇠를 뜻하는 러시아어 *ключ*는 동시에 생물을 의미한다. 뮤즈들은 전통적으로 산의 생물과 관련되어 있으며, 특히 파르나소스 산에 사는 9명의 뮤즈들은 예술적인 영감의 샘인 카스탈리안 샘의 보호자이다. 결국 지나는 표도르의 뮤즈이기 때문에 그의 영감의 샘의 보호자인 셈이다. (D.B. Johnson, 앞의 글, pp.98-99)

42) Lee는 지나와 알렉산드르 체르노이세프스키 집안이 모두 유대인이라는 사실에서 그 근거를 찾으려 한다. 예술은 삶에 의해 영향을 받기 때문이란 것이나. (91)

43) Hyde는 <재능>에서 나타나는 고골적인 웃음의 요소를 자세하게 분석하고 있다. (G.M. Hyde, 앞의 글)

#### 4. 체르노이세프스키 전기

체르노이세프스키의 전기는 표도르의 전환점이다. 이것은 표도르가 창조적인 의식과 문학 이해의 주체 사이의 적절한 관계를 점차 정복해가고 있음을 보여준다. 여전히 비성숙한 면이 보이기 는 하지만 완성된 텍스트는 표도르의 내부에서 상당한 정도 예술적 성상이 있었음을 보여준다.<sup>44)</sup>

체르노이세프스키의 전기를 다룬 4장은 책에서와 마찬가지로 이유로 이민 저널 "Современные записки"로부터 출간을 거절당했다. 전기에서 작가가 현대의 급진주의자, 과거의 자유주의자들의 영웅인 체르노이세프스키를<sup>45)</sup> 다루는 방식은 매우 독특하며 많은 논쟁을 불러 일으킨만한 소시를 가지고 있다. 표도르가 묘사하고 있는 체르노이세프스키는 종합, 애착의 힘, 살아있는 관계를 추구하지만, 붕괴, 고독, 소외만이 준비되어 있는 인물이다. 그는 모든 것에서 정당함, 명료함을 선포하지만, 자신은 바보, 미치광이, 부분별한 사람들에게 둘러싸여 있어야 할 운명이다. 또한 그에게는 문학성이 부족하기 때문에 고도의 표현성에는 도달하기가 어렵다. 사랑에 있어서도 사랑하는 여인을 다른 여인들과 비교하지만 근시안적이기 때문에 생생하고 독특하며 필요한 비교를 하지 못하는데, 이것은 동시에 그의 예술에 대한 관계의 일면이기도 하다. 그에게 있어서는 삶이 회화보다 소중했으며, 따라서 현재의 삶에 대한 솔직한 묘사, 시민들의 고통, 마음에서 우려난 시를 선호했다. 이러한 성향을 갖는 체르노이세프스키는 고골의 작품에 등장하는 인물들, пошлость로 정의 내릴 수 있는 하찮은 인간의 속성을 지니고 있는 인물이다.

Николай Гаврилович летел проворным аллюром бедных гоголевских героев.(201)

니콜라이 가브리로비치는 불쌍한 고골 주인공들처럼 빠른 걸음으로 나는듯이 걸어갔다.

그렇다면 왜 표도르는 굳이 이처럼 논쟁의 소시를 다분히 가지고 있는 체르노이세프스키를 선택해서 문학적으로 형상화하고 있는가? 물론 외면적인 동기는 후손 체르노이세프스키의 부탁과 지나의 격려에 의해서 였지만, 보다 근본적인 것은 그와 표도르 사이의 문학적, 예술관의 차이에서 찾아보아야 할 것이다. 표도르에

44) J.W.Connolly, 앞의 글, p.205.

45) L.L.Lee, 앞의 글, p.91.

게 — 그리고 나보코프에게 — 체르노이세프스키는 거의 적이었다. 순수예술을 지향하는 표도르(작가 나보코프도 마찬가지로이지만)와는 달리 공리주의자인 체르노이세프스키는 예술의 절대적인 기능은 사회적인 변화를 야기시키는 것이라고 주장했다. 그에게 예술은 유용한 것이지 자치적인 것이 아니었다. 예술은 실제(reality)에 대한 어느정도의 적절한 모방에 불과한 것으로서 항상 그것이 표현하는 실제보다 하위이다라는 것이 체르노이세프스키의 생각이었다.<sup>46)</sup> 나보코프는 이처럼 자신과는 반대되는 예술적 성향을 가진 체르노이세프스키의 전기를 통해 러시아 비평가들에게 강력한 영향력을 행사하고 있는 그의 이론적 부족을 드러내기를 원했는지도 모르겠다.<sup>47)</sup> 그렇기 때문에 체르노이세프스키의 개인적인 삶은 전혀 표도르의 관심사가 아니었다. 리이는 전기가 체르노이세프스키의 본래의 삶과 빈틈없이 정확하다고 주장하고 있지만<sup>48)</sup>, 램프턴은 체르노이세프스키의 실제 삶과 전기가 차이가 나고 있음을 구체적인 예를 들어가며 증명한다.<sup>49)</sup> 반면 코넬리는 이러한 논쟁 자체가 의미가 없는 것이라고 이야기한다. 그에 의하면 체르노이세프스키의 전기가 많은 논쟁을 불러일으킨 것은 사실이지만, 초상의 정확성이나 그럴듯함에 대한 논쟁은 거의 핀트가 어긋난 것이며, 표도르가 말한대로 그의 목적은 '사격연습'이다. 라는 것이다. 표도르가 체르노이세프스키를 다루는데 있어서 가장 현저한 특성은 그가 역사적 인물을 문학적 인물로 변형시킨 방법이다. 표도르는 인간 체르노이세프스키를 인물 체르노이세프스키로 변형시키는 데 진지한 중요성을 부여하고 있다. 이러한 변형은 예술 작품이 삶의 하위라고 주장하는 비평가들에 대한 아이러니한 복수이다. 사실은 테마가 되고 다른 역사적 인물들은 새로운 등장인물이 되고 있다.<sup>50)</sup> 또한 체르노이세프스키는 문학적 인물일 뿐만 아니라, 문학사적 인물이다. 그의 예술관은 도브롤류보프, 피사레프에게로 이어진다. 따라서 체르노이세프스키는 체르노이세프스키들이 되고, 나보코프가 그를 택한 것도 바로 이러한 이유에서 일 것이다.

기본적으로 체르노이세프스키의 전기는 주인공의 어린 시절, 성격, 외모, 교육, 일, 결혼, 아이들, 유형, 죽음 등, 전기가 갖추어야 할 일반적인 요소들을 갖추고 있다. 그러나 그러한 것들은 작가의 의도아래 축소되고 생략되고 있으며, 경우에 따라서는 왜곡되기조차 한다. 표도르는 그의 미학적 디자인에 맞지 않는 디테일들

46) 윗글, p.91.

47) J.W.Connolly, 앞의 글, p.206.

48) L.L.Lee, 앞의 글, p.91.

49) David Rampton, 앞의 글, pp.64-82.

50) J.W.Connolly, 앞의 글, pp.205-208.

은 피한다.”<sup>51)</sup> 작가는 당대의 문체에 열성적으로 연루되어 있는 비평가, 문학이 당대의 문체에 대한 논평인 한에만 관심을 가지는 비평가들은 진정한 예술을 전혀 이해할 수 없음에 틀림없다는 것을 증명하고자 했고, 그를 위해 체르느이세프스키나 다른 급진적 비평가들의 과도하게 비실체적인 문학 평가에 집중했다. 그가 하나의 예를 든 것은 모든 급진적 비평가들은 페트와 같은 순수 예술가를 혐오했다는 사실이다. 그러나 체르느이세프스키는 실제로 네크라소프에게 보내는 편지에서 뮤즈의 요구에 복종하는 페트와 같은 시인들의 권리를 옹호하고 있다. 이처럼 표도르는 체르느이세프스키를 다른 급진적 비평가들과 한 그룹 속에 포함시키고 있지만, 그러나 푸쉬킨에 대해서 체르느이세프스키와 피사레프는 분명 달랐다. 체르느이세프스키는 결코 그의 시를 쓰레기 같고 화려하다고는 말하지 않았다. 그에게 있어서 푸쉬킨은 러시아 문학의 주춧돌이었다. “푸쉬킨의 천재성은 너무나 위대하고 뛰어나서 그의 작품의 놀라운 예술적 미에 넋을 잃지 않을 수 없다.”고 체르느이세프스키는 말하고 있다. 반면 피사레프는 푸쉬킨의 시가 순수하게 상상적이며, 그것은 미학적 가치 이외에는 아무것도 가지고 있지 않고, 러시아의 실제 삶에 대한 그것의 관련성은 무시해도 좋은 것이라고 믿었다. 체르느이세프스키는 푸쉬킨이 바이런과는 전혀 다르고 바로 이 점에 그의 위대성이 놓여져 있다는 사실을 주장한다. 즉 체르느이세프스키는 표도르가 의미했던 바와 같은 방식으로 푸쉬킨을 버리지는 않았다. 실제로 있어서 체르느이세프스키는 정직과 용기를 보여주었다.<sup>52)</sup>

그렇다면 왜 표도르가 비난하고 있는 푸쉬킨에 대한 체르느이세프스키의 말과 체르느이세프스키가 실제 푸쉬킨에 대해 쓴 것 사이에는 차이가 존재하는가? 이에 대해 Maurice Couturier는 다음과같이 이야기하고 있다. “체르느이세프스키의 전기와 초상화는 무엇보다도 글쓰기 연습이다. 표도르는 자신의 글쓰기가 인물을 침묵시키고 책이라는 무대에서 그를 대신할 만큼 강하고 아름답다는 것을 증명하기를 갈망했다. 나보코프에게 있어서 소설가는 역사가가 아니라 낱쓰기라는 직업을 가진 학식있는 사람이었다.”<sup>53)</sup>

따라서 4장은 진지하게 쓰여진 전기로서가 아니라 표도르의 예술 창작으로, 새로운 문학 연습으로 읽혀져야 한다. 특히 이 장에서는 보다 발전된 화자 서술 양

51) 표도르는 체르느이세프스키의 어린 시절 12년 간을 짧은 두 단락으로 처리하고 있다. 여행하는 동안 계속해서 체르느이세프스키는 책을 읽는 것으로 묘사되고 있지만, 실제로 그가 동생에게 보낸 편지 속에는 사기가 본 것에 흥분하고 있으며 그것을 묘사하는 데 열중하고 있는 것으로 나타나고 있다.(David Rampton, 앞의 글, pp.65-66.)

52) 앞글, pp.71-78.

53) 앞글, p.78.

식을 보이주고 있다는 점에서 주목할 만하다.

<새농>에는 3개의 전기가 소개되고 있다. 야샤 체르노이세프스키 (Яша Чернышевский)의 전기와 표도르 아버지의 전기, 그리고 19세기 러시아 남진주의 비평가 니콜라이 가브리일로비치 체르노이세프스키 (Николай Гаврилович Чернышевский)의 전기다. 이 3편의 전기는 시기적으로 표도르의 문학 발전 단계와 일치하고 있으며, 특히 서술 양식의 변화에서 이것은 분명히 관찰된다.

야샤의 전기는 표도르에 의해 거부되었지만 어쨌든 그에 의해 이야기되어진다. 야샤는 표도르와 비슷한 나이였고, 그와 마찬가지로 시를 썼다. 그러나 시인으로서의 그는 매우 교활했고 실제 창작도 하지 않았다. 그는 시로 그러저럭 살아간 뿐이었다. 그는 러시아 문학 작품과는 아무런 공통점도 가지고 있지 않았다. 이처럼 표도르의 관점에서 보았을 때, 야샤의 창작은 결코 창조적인 것이 아니었으며, 진부한 시대적 현상에 불과한 것이었다. 야샤가 죽음으로 그 해결점을 찾는 사람의 고통도 표도르에게는 진부한 삼각관계에 불과했다. 빠르게 변화하는 세계 속에서 레닌, 푸치니, 프랑스, 어빙, 벨로리가 죽었는데, 그 사이에서 야샤의 죽음이 갖는 의미가 무엇이겠는가? 때문에 야샤에 대해 표도르는 풍자적인 태도를 취한다. 야샤 이야기가 끝에 덧붙여진 베를린의 일화(행복한 소풍객들이 장난삼아 경찰에게 총을 쏘다가 3살짜리 소년을 죽이는 내용)는 가족들의 슬픔과는 관계없이 야샤의 죽음을 무의미한 것으로 만들어 버린다.

이 부분에서 서술은 1인칭 화자(표도르)에 의해 전개된다. 소설 시작에서 끊임 없이 교체하던 두 개의 목소리는 식어도 이 부분에서만단 하나의 목소리가 된다. 그러나 표도르의 목소리가 독자성을 갖는 것은 아니다. 그는 질저하게 보이지 않는 다른 목소리에 종속되어 있고, 그의 지배를 받는다.

아버지의 전기에서도 목소리는 하나, 표도르의 것이다. 야샤의 전기에서처럼 1인칭 화자는 3인칭 화자에게 지배받고 있다.<sup>54)</sup> 여기에서 특징적인 것은 표도르가 서술 주제에 자신을 대체시키는 것이다.

이러한 서술자의 태도가 체르노이세프스키 전기에 이르면 한층 더 발전된 양상을 보여준다. 1인칭 화자와 3인칭 화자는 대등한 입장으로 우리가 되어 소설을 이끄고 나간다. 또한 인물 체르노이세프스키에게 자신을 투사시키지도 않는다. 그는 연대기자로서 항상 분리되어 있다.<sup>55)</sup>

Поздоровавшись с нами, Николая вновь надевает шляпу.(191)

54) 아버지 전기에서 서술자의 문제는 2장에서 다루고 있다.

55) J.W.Connolly, 앞의 글, p.208.



우리와 인사를 나누고 나서 니콜라는 다시 모자를 쓴다.

물론 여기에서도 3인칭 화자는 표도르의 글쓰기를 주의깊게 살펴보며 그가 주제에서 벗어날 경우에는 갑자기 나타나서 경고하기도 하고 설득하기도 한다.

Но стоп: тема слез непозволительно ширится... вернемся к отправной ее точке.(198)

하지만 잠깐: 눈물의 테마가 허락도 없이 너무 멀리 나아갔다. 처음으로 되돌아가자.

때로는 표도르의 말에 부연설명을 하기도 한다. 이렇게 해서 체르느이셰프스키는 표도르만의 주인공이 아니라 우리의 주인공이 되는 것이다. 이말은 동시에 표도르의 작가성의 상승을 의미한다. 두 화자는 때로 의견의 충돌을 보이기도 한다.

Но как ни хочется поскорее вылезти из черного уголка, куда нас завел разговор о кондитерских и перейти на солнечную сторону жизни Николая Гавриловича, все же среди некоей скрытой связности, я еще немного тут потопчусь.(204)

제과점에 관한 이야기가 우리를 이끌고 갔던 어두운 구석으로부터 아무리 빨리 빠져나와 니콜라이 가브리일로비치의 밝은 삶으로 이동하기를 원한다 할지라도, 나는 아직 조금 더 여기에 머물고 싶다.

앞의 두 전기에서, 특히 아버지의 전기에서 자신의 의도와는 상관없이 이야기가 전개된다는 사실에 고통스러워하던 표도르는 체르느이셰프스키 전기에 따르면 글쓰기를 완전히 자신의 펜 아래 굴복시킨다. 창조성을 얻어가는 작가의 모습을 볼 수 있다.

그러나 체르느이셰프스키의 전기에서 화자가 도달하는 문학적 창조성은 단순히 인물과의 분명한 거리 유지를 통해서만 이루어지는 것은 아니다.

인물에 대한 서술 태도는 객관적인 거리 유지와 동시에 상당히 풍자적이다. 예를 들어 체르느이셰프스키가 자연에 무관심했다는 부분을 살펴보자. 그는 고틀이 예찬했던 러시아의 경치에는 무관심하다.

ландшафт, короче говоря, воспетый Гоголем, прошел незамеченным мимо очей восемнадцатилетнего Николая Гавриловича.(192)

간략히 말해서 고틀에 의해 예찬되었던 경치가 18세의 니콜라이

가브릴로비치에게는 거의 눈에 띄지 않는 채 지나가 버렸다.

위 인용문은 자연이나 고골에 관심이 없다는 체르노이세프스키의 일반적인 성향을 객관적으로 서술하고 있는 듯이 보이지만, 18세라는 나이와 고골의 자연에 관심이 없다는, 실제 아무런 연관성이 없는 두가지 사실이 마치 당연한 인과관계를 갖는 듯이 서술함으로써, 오히려 인물을 우스꽝스럽게 만들고, 동시에 독자들을 긴장시킨다. 이것은 고골이 *даже*를 반복적으로 사용함으로써 독자들로 하여금 그 뒤에 오는 말에 더욱 의미 부여를 하게 하지만, 실제로는 아무런 연관성이 없는 말을 연결시킴으로써 자아내는 효과와 비슷하다고 볼 수 있다.

화자는 끊임없이 독자들을 의식하고 있고, 그들로 하여금 자신이 글을 쓰고 있다는 사실을 계속 인식하게 한다.

**Мы, сознательно, залетели вперед: вернемся к...(196)**

우리는 너무 앞으로 나아갔음을 인정해야 하겠다.....로 돌아가자

독자들은 이런 문장에 부딪혔을 때, 체르노이세프스키의 전기에 물입할 수 없으며, 그의 전기가 쓰여지고 있다는 사실을 너무도 분명하게 인식하게 된다..

독자들은 이처럼 창작의 과정에 포함될 뿐만 아니라, 작가에 의해 조롱받기도 한다.

**Гениальный русский читатель понял то доброе, что тшетно хотел выразить бездарный беллетрист.(248)**

천재적인 러시아 독자들은 재능없는 순수예술가가 표현하고자 했던 좋은 것들을 이해했다.

투르게네프나 톨스토이도 불러일으키지 못했던 강한 영향력을 체르노이세프스키가 불러일으킬 수 있었던 것은 그의 천재성이 아니라 러시아 독자들의 천재성에 의해서 가능했다면, 왜 그들의 천재성은 투르게네프와 톨스토이에게서는 발휘되지 못한 것일까라는 의문을 떠올릴 수 있다.

체르노이세프스키의 전기는 표도르의 한층 발전된 문학 창작의 가능성을 보여 주는 것이기는 하지만, 아직 완벽한 것은 아니다. 푸쉬킨의 영향을 극복해야 하듯이 고골의 영향도 역시 극복해야 한다. 작품의 시작과 끝을 장식하고 있는 두 개의 소네트, 이것은 내용상 체르노이세프스키에게 바쳐지는 것이지만, 구조적으로 하나의 고리를 이룬다.

## 5. 종합

5장은 앞의 모든 테마들을 결합하고 표도르가 언젠가 쓰기를 꿈꾸는 책 <재능>의 윤곽을 그리고 있다. 표도르의 책에 대한 사람들의 반응이 있고, 그를 유일하게 인정해주는 콘체예프가 지적하는 그의 책의 부족한 점들이 있다. 사람들의 반응은 다양하다. 전기 앞뒤에 놓여 있는 시를 왜 소네트라고 부르는지 모르겠다라는 의문에서 시작해서 표도르의 전기가 잘못 다루고 있는 부분을 정정하기도 하고, 그의 텍스트가 읽기에 너무 난해하다는 지적도 한다. 그의 책은 간간이 재치가 있기도 하지만, 대부분 민감한 독자들에게 놀라움과 혐오를 불러일으킨다는 지적도 있다. 표도르가 자유주의 러시아의 가장 순수하고 가장 용감한 아들들 중의 하나를 조롱하고 있다는 것 때문에 분노하는 사람도 있다. 이러한 지적들은 그 타당성 여부를 떠나서, 모두가 작가의 상상의 산물임에 주목해야 한다. 콘체예프에 의한 지적이 표도르의 상상이듯 이것은 작가의 상상인 것이다. 당신들이 무슨 이야기를 할지 모두 알고 있다는 뜻이 독자들의 반응을 미리 예상하는 작가와 표도르, 이들은 분명 독자보다 우위에 있으며, 그들을 창작의 과정 속에 포함시킬 뿐만 아니라, 긴장하게 만든다.

5장은 기본적으로 표도르 자신에 관한 이야기, 즉 새로운 예술가로서의 탄생 과정이 그려지고 있다. 이것은 그루네발트(Груневальд) 숲을 중심으로 일어난다. 표도르는 자신의 탄생과정에 독자들을 초대한다.

Дай руку, дорогой читатель, и войдем со мной в лес.(297)

친애하는 독자들, 내게 손을 주시오, 그리고 나와 함께 숲으로 들어갑시다.

표도르가 살고 있는 곳으로부터 3베르스타 정도 떨어져 있는 이 숲은 태고의 천국(первобытный рай)이다. 이 숲 속에서 표도르는 옷을 벗고 태양아래 몸을 드러내고 수영을 한다. 이것은 표도르가 예술가로서 새롭게 태어나기 위해 거쳐야 하는 의식이다. 표도르의 외면을 덮고 있는 옷은 사회에서 요구하는 껍데기이며 진실을 가리는 포장이다. 태고의 천국에서는 이러한 것이 필요없다. 나체가 되었을 때 느끼는 점연쩍음은 오래전에 주위 세계와의 관계를 상실한, 때문에 주위 세계와 부조화를 이루고 있는 무방비의 흰색에 대한 우리의 의식에 달려 있는 것이다.(Неловкость обычно сопряженная с наготой зависит от сознания нашей беззащитной белизны давно утратившей связь с окраской окружающего мира а потому и

аходящейся в искусственной дисгармонии с ним. (299) 그러나 태양은 여백을 가득 채워주고, 그에게 자연과 동등한 별거벗을 권리를 주고 그래서 태양에 대위진 육체는 수치를 느끼지 않게 된다. 별거벗은 육체가 자연과 일체가 되듯 인물은 자연과 일치됨을 느낀다. 그리고 이것은 새로운 탄생의 신호가 된다. 작가에 의해 창조되고 문학 수업을 받던 표도르와 분리된 작가의 탄생이 일어나게 되는 것이다.

Как сочинение переводится на экзотическое наречие, я был переведен на солнце. Тоший, зябкий, зимний Федор Годунов-Чердынцев был теперь от меня так же отдален, как если бы я сослал его в Якутскую область. Тот был бледным снимком с меня а, этот, летний, был его бронзовым, преувеличенный подобием. Собст-вное же мое я, то, которое писала книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину - как-то разошлось и растворилось.(299)

글짓기가 이국적인 부사로 변해가는 것처럼 나는 태양으로 변해갔다. 여위고 추위에 민감한 겨울의 표도르 고두노프-체르드인체프는 마치 내가 그를 야쿠츠크 지역으로 추방해 버린 것처럼 지금 나로부터 너무 멀리 떨어져 있다. 그는 나의 창백한 모방이었지만, 여름의 이사람은 그의 청동과 같고 과장된 유사물이다. 책을 썼고 단어, 생각게임, 러시아, 초콜렛, 지나를 사랑했던 나 자신의 나는 어떻게 된 일인지 분산되고 용해되었다.

표도르가 문학의 스승인 러시아의 전통을 극복한 글쓰기를 위해 노력했던 과정은 이제 표도르를 극복한 새로운 작가의 탄생으로 이어지고 있으며, 그것은 자연성을 회복한, 자연과의 일체를 경험하는 것에 의해서 도달되고 있다. 이전의 표도르는 이제 사라지고 용해되어 버렸다.

이러한 것을 경험한 후 표도르는 되돌아가기 위해 옷을 찾는다. 그러나 옷은 그 안에 든 집 열쇠와 함께 사라지고 없다. 고리 구조가 처음으로 깨어지고 있다. 고리 구조는 표도르의 시, 아버지의 전기, 체르노이체프스키의 전기에서 반복적으로 사용되며 각 이야기에 주제적인 연관성을 부여하였고, 그 자체 닫힌 구조로서 더 이상의 발전이 불가능함을 상징했었다. 때문에 새로운 창조적 탄생을 경험한 이후, 그것을 새로운 문학 작품으로 형상화시키지 못한 상황에서 고리 구조는 닫혀져서는 안된다. 만약 표도르가 옷을 다시 찾아 입고 되돌아갔다면 그것은 발전의 가능성이 없는 또 하나의 닫힌 구조에 불과할 것이다. 아직 표도르에게 옷을 찾아 주어서는 안된다.

열쇠 테마는 작품에서 여러번 반복되어 사용되며 좀 더 복잡한 기능을 수행한다. 이것은 소설의 처음부터 나타난다. 표도르는 새로 이사해 간 하숙집 열쇠를 두고 나와 그날 저녁 집에 들어가지 못하게 되었을 때, 화가 레미조프를 배웅하던 로렌조 부인이 문을 열어줌으로써 들어갈 수 있다. 표도르는 레미조프를 통해 지나와 알게 된다. 열쇠의 테마는 지나에게 바치는 사랑의 시에서 또 한번 반복된다. 그리고 마지막으로 옷과 함께 열쇠를 잃어버림으로써 다시 되찾을 수 있는 가능성이 차단된 채 소설은 끝이 난다. 이것은 잃어버린 옷과 함께 또 하나의 열린 구조를 보여준다.

그러나 이렇게 한 작가의 탄생 과정을 그리는 마지막 부분 역시 진지함보다는 작가의 유희로 보여진다. 열쇠를 잃어버린 표도르는 지나에게 열쇠가 있을 것이라고 생각하고, 부모에게서 열쇠를 받지 못한 지나는 표도르에게 열쇠가 있을 것이라고 생각하면서 행복을 꿈꾸며 그들의 집으로 향한다. 상대방에게 열쇠가 없을지도 모른다는 의심은 전혀 떠오르지 않으며, 결국 인물들에게는 알려지지 상태로 소설은 끝이 난다. 그것은 작가와 독자들만이 알고 있는 사실이다. 이전까지는 작가와 인물이 독자를 상대로 게임을 했다면, 이제 작가와 독자가 함께해서 인물을 바라보게 되었다. 게임의 주체가 뒤바뀌었다. 인물들이 느끼는 행복은 그래서 오히려 그 의미가 경감되고 우습게 느껴진다.

그들이 들어가려고 하는 집은 러시아인의 집이다. 그 집의 열쇠를 잃어버렸다는 것은 러시아로 되돌아 갈 가능성을 포기했다는 것뿐만 아니라, 러시아의 문학 전통을 더이상 고수하지 않을 것임을 의미하는 것이기도 하다.

그리고 이러한 상태로 인물 표도르와 분리된 그의 작가적 성분은 이 책을 떠나 새로운 창작의 단계로 나아가게 된다.

Прощай же, книга!.....

...продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, - и не кончается строка.(330)

책이여 잘 가거라!.....

...연기된 존재의 환영은 페이지의 경계 너머에서 마치 내일의 구름처럼 푸르게 변해가고 있다. - 하지만 줄은 끝나지 않을 것이다.

그러나 작가의 새로운 창작의 단계도 결국에는 전체 고리 구조의 한 마디이기 때문에 지금은 하나의 원으로서 완결되지 않았다 할지라도, 언젠가는 끝이 날 것이고, 그는 또다시 다음 단계의 고리를 추구하게 될 것이다. 때문에 줄은 끝나지 않을 것이다.

## III.

에피그라프에서 살펴보았듯이 이 작품의 주요 테마는 러시아의 것, 러시아의 역사, 문화, 특히 러시아 문학과 관련된 모든 것이다. 표도르 문학의 아버지일 뿐만 아니라 러시아 문학의 아버지 표도르, 나보코프와 비슷한 상황(비참여 문학)을 가졌던 고골, 순수예술을 지향했던 채홉, 그와 반대로 삶을 순수 예술의 우위에 두었던 체르느이셰프스키로 대표되는 참여문학가들(노브롤류보프, 피사레프, 곤차로프, 악사코프, 세드린)에 대한 고찰이며, 시, 희곡(아버지와 삼촌의 대화장면), 전기, 소설 등 모든 문학 장르에 대한 실험이다. 또한 표도르 자신의 가족과 사랑에 대한 이야기이기도 하다. 이러한 것들은 모두 러시아적인 것에 대한 작가의 집착을 보여주는 것이지만, 동시에 그것을 극복하려는 노력이라고 볼 수 있으며, 이후의 영어 소설을 준비하기 위해 그에게 문학 창작의 길을 열어 주었던 러시아적인 것에 대한 마지막 고찰이라고 볼 수 있다. 러시아적인 문학 전통을 극복함으로써 그는 새로운 예술 창조 단계로 나아갈 수 있는 것이다.

## <Дар> Владимира Набокова-рождение писателя

Пак Хе Гён

Роман Владимира Набокова <Дар> – его последний роман, написанный по-русски. Это состоит из пяти глав. Автор сам говорит о их содержании в предисловии английского текста.

Сюжет первой главы сосредоточится в стихи детства Фёдора Годунова-Чердынцева. Глава вторая – волна к Пушкину в литературном прогрессе

Фёдора и содержит его попытку изобразить зоологическое исследование его отца. Глава третья движается к Гоголю, но настоящий центр в этой любовные стихи посвященные Зине. Глава четвёртая содержит биографию Н.Г.Чернышевского. Эта глава начинается сонетом и кончается тоже сонетом. Глава пятая объединяет предшествующие темы и намечает книгу которую Фёдор когда-то мечтает писать - <Дар>. Набоков говорит обо всём России - о русской природе, культуре, истории и литературе - в этом романе

Форма и содержание стихов Фёдора не прекрасные, не превосходные, не интересные. Но его стихи - основа прогресса его творческого литературного развития. Содержание первой поэзии о пропавшем мяче и последней поэзии о мяче найденном. Мяч круглый и структура Стихов тоже круглая. Эта структура кольца растёт спиральной структурой в целом романе. Кольцо или спираль совершенная структура сама по себе, но развития нет в этой. Это значит, что Фёдору надо искать другую литературную дорогу. Потом он ищет настоящее творчество литературы в Пушкине. Пушкин его литературный отец. И он пытается писать биографию отца по пушкинскому приёму. Но когда он начинает изображать отцовскую экспедицию, это становится его экспедицией. Итак ему не удалось отцовскую биографию.

Потом он передвигается от Пушкина к Гоголю. Роль Пушкина как литературный отец кончилась, и теперь Фёдору хочется помощь Гоголя. Зина, муза Фёдора, ободряет его и советует писать биографию Н.Г.Чернышевского. И Фёдор пишет биографию по приёму Гоголя. Его Чернышевский не герой, которого радикалы уважали, а гоголевский человек с многими недостатками. Он превратил исторического персонажа в литературного. Итак биография Чернышевского становится творчеством Фёдора. Но это тоже не литература, которую Фёдор хочет писать

Теперь ему надо снять традицию русской литературы. Он в лесу Груневальде раздевает донага и плавает в реке. Это ритуал для передвижения в новое творчество. Потом он покидает Россию, русскую историю, русскую культуру, русскую литературу и готовится роман новой тенденции. Это потом оказывается роман написанный по-английски.