

지간까사이클 - 페러디에 의한 폐쇄된 사슬구조*

엄 총 섭

『지간까 근교 야화 Вечера на хуторе близ Диканьки』는 고골 예술세계의 첫 실음인 동시에 19세기 러시아문학에 새로운 산문의 가능성을 제시한 대단히 의미있는 작품집이다. 그러나 고골에 관한 많은 연구는 대부분 후기작품에 집중되어 있으며 『지간까 근교 야화』에 대해서는 누구나 언급은 하되 초기의 습작 정도로 가볍게 취급하는 경향이 많았다. 작가 고골의 스타일의 특징이 이 초기 작품들에서부터 시작된다는 것을 인정하면서도 초기의 이설화같은 작품들의 의미는 지나치게 간과하고 있지 않나 하는 생각이다. 더우기 사이클화 되어있는 1, 2부 8편 작품들의 사이클로서의 예술적 단일성이나 그 구성원리에 대해서는 거의 연구가 되어 있지 않다.¹⁾

* 이 논문은 서울 대학교 러시아연구소 대우학술연구비의 지원을 받은 논문임.

- 1) 『지간까 근교 야화』의 구조와 관련하여서는 낭만적 사이클이라는 일반적인 용어와 우크라이나 인형극(вепрен)의 구성 형식만 언급되고 있을 뿐 각 작품의 분석에 뒷받침된 작품집의 내적 연결고리를 파악하려는 시도는 없었다. 우크라이나 인형극인 베르첸의 요소를 처음 언급한 사람은 기피우스인데 (V. Gippius, *Gogol*, Leningrad, 1924, p.30) 카를린스키는 이를 두고 "고골이 우크라이나 민속에 관해서 문의한이라는 사실이 밝혀지는데 반세기, 『지간까 근교 야화』가 인형극과 오페라의 구조에 뿌리를 두고 있다는 사실이 밝혀지는데 또 반세기가 걸렸다."는 표현을 하고 있다. (S. Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*(Harvard Univ. Press, 1976), p.49.) 베르첸은 부대가 설속의 두 공간으로 이분되어 있는 것이 특징이다. 『지간까 근교 야화』의 구조를 처음으로 하나의 틀로써 다루며 베르첸의 이 이분구조로 설명하려고 한 사람은 Madhu Malik ("Vertep and the Sacred/Profane dichotomy in Gogol's Dikan'ka Stories", *Slavic and East European Journal*, Vol.34, No.3(1990), pp. 332-347)이다. 그러나 1,2부 8 작품의 편집, 배치를 이런 단선적인 진지/회극-소극, 성/속의 교체로 설명한다는 것은 부리이다. 그리고 2 부의 「이반 표도로비치 슈뽀까와 그의 속도」는 진지/회극의 이분 구조에 들어 맞지 않기 때문에 작품집에서 위치할 곳이 없어진다. 그래서 Madhu Malik은 그 스스로 「이반 표도로비치 슈뽀까와 그의 속도」는 사이클에서 베르첸과 관계없는 유일한 작품으로 제외시킬 수 밖에 없었음을 밝히고 있는 것이다(Ibid., p. 347). 이것은 그가 포마와 마까르라는 두 화자의 스타일을 시종여일한

이 글의 목적은 먼저 작품집이 가지는 사이클로서의 단일한 틀을 밝히는 데 있으며, 그 분석의 과정에서는 특히 작품집의 외적인 형식과 내용 전체를 지배하고 있는 화자의 스타일에 유의하고자 한다. 그리고 이렇게 하여 드러난 사이클의 구성 원리와 의미는 고골의 작품 세계 전반에 걸쳐 확대 해석될 수 있는 가능성을 제시해 줄 것으로 생각된다.

고골의 창작 시기가 1830년대 중반에 특히 집중되어 있다는 점에 유의하면 『지간까 근교 야화』와 『죽은 혼』의 거리는 결코 멀다고 할 수 없으며 오히려 동일한 언어와 기교로 빚어진 단일한 작품 세계로 보는 것이 보다 타당할 것으로 보이기 때문이다.²⁾ 그런 의미에서 초기의 습작 지간까 사이클이 고골에 대한 이해를 심화시킬 수 있는 작품집으로서 고골 예술세계에서 새롭게 자리매김될 수도 있으리라고 생각한다.

1. 세 인물 화자, 한 초대자와 두 이야기꾼

지간까 사이클은 1부의 4편과 2부의 4편을 합하여 모두 8편의 작품들로 이루어져 있다. 작품집 구성의 예술적 단일성을 논하자면 우선 작품집 내의 이 8편의 작품들이 무질서하게 묶여진 것이 아니라 의도적으로 편집, 배치되지 않았는가를 살펴보아야 할 것이다. 작품집의 예술적 구도를 고려한 작위성을 읽을 수 있는 것은 다음의 몇 가지 이유 때문이다.

먼저 각 작품의 배치가 작품의 집필 시기에 따른 것이 아니라는 점과³⁾,

단선적인 것으로 이해했기 때문이다. 또한 회극/진지, 성/속 등의 2분법은 사이클의 구조는, 즉 작품과 작품간의 관계에서 보이기도 하지만 개별 작품 내에서도 드러난다. 그 경우 마까르의 이야기는 그 자체 내에서 聖과 俗의 2분법이 이루어지는 베르첵의 구조를 닮았지만 포마의 이야기는 서사체 내의 시공간 자체가 聖俗이 공존하는 聖스러운(sacred) 공간이라는 점에서 다르다.

- 2) 구팍스끼가 고골을 30년대의 작가로 규정하고 그의 작품세계를 30년대라는 시기 속에서의 단일한 예술세계로 파악한 것은 타당한 것으로 보인다. 그는 1830년대를 낭만주의 시기로 간주하면서 『지간까 근교 야화』는 리얼리즘을 예견한 낭만주의 작품이었다고 평가한다. Г.А. Гукровский, *Реализм Гоголя (Москва/Ленинград, ГИИЛ, 1959)*, pp.5-61, 특히 21-29 참조. William Edward Brown, *A History of Russian Literature of the Romantic Period* in 4 vols.(Ardis, Ann-Arbor, 1986), vol. 1, p. 21 & vol. 4, p. 263 참조.
- 3) 『지간까 근교 야화』는 1부가 1831년 9월에, 2 부는 1832년 3월에 출판 되었다. 1부와 2 부에 각각 4편씩 담긴 8편 작품들의 정확한 집필 시기는 확실하지 않다. 『이반 쿠팔라

1부와 2부의 각 작품 분위기가 작품 배치 순서에 있어서 서로 비슷하다는 점을 들 수 있다. 그리고 보다 더 중요한 것으로서 1부와 2부의 작품집의 서문이 있다. 서문에서 작품집의 수집자이자 편집자로 등장하는 루드이 판코의 역할은 작품집 내의 8편의 작품들이 단일한 예술적 구성을 위해 의도적으로 편집, 배치된 것이라고 추정할 만한 충분한 근거를 제공해 주고 있다. 작품집의 구성과 내용, 그리고 화자를 소개하고 있는 그의 서문은 작품집의 의도적인 사이클화를 확연히 드러내 보이고 있기 때문이다.

루드이 판코(Рудый Панько)가 1부와 2부의 서문에서 제시하고 있는 작품집에 관한 정보는 앞으로 이야기가 벌어지게 될 시간과 공간, 그리고 이야기의 성격에 관한 것이 그 하나이고, 다른 하나는 루드이 판코라는 이름의 자신에 관한 소개와 앞으로 이야기를 하게 될 화자의 소개이다. 옛날, 축제일 전야의 잔치, 지간까라는 시골 벽지, 온갖 옛날 이야기, 옛날부터 전해 오는 전통적인 방식 등의 카니발화된 공간의 지시가 구체적으로 이루어지고 있는 것이 전자이다. 그리고 가장 중요한 행위로서 전통적인 구전 화자인 포마 그리고리에비치와 둔이투의 화자인 마까르 그리고리에비치가 소개되고 있는 것이 후자이다.⁴⁾

선야 *Вечер накануне Ивана-Купала*를 제외한 작품들이 1830~1831년 사이에 집필된 것으로 추정이 되며 그 중에서 『슈쁜까 Иван Федорович Шпонька и его тетувка』가 세 일 나중에 집필되었을 것으로 추정 된다. 1부의 두 번째 작품으로 편집된 『이반 꾸빨라 전야』는 1 부가 출판되기 전 해인 1830년 <조국잡기 *Отечественные записки*> 2, 3월호에 연재가 되었던 작품이다. 『슈쁜까』의 내용이 작품집의 다른 작품들과는 달리 환상적인 것이 없고 서술이 사실적이며 소지주의 삶을 그린 『지간까 근교 야화』 이후의 작품과 닮았기 때문에 이 작품이 가장 나중에(1831년 말경)에 집필되었으리라고 추정되고 있다. *Гоголь, Собрание Сочинений в семи томах* (Москва, Художественная Литература, 1966), т. 1, р. 378. 이하 SS-1로 약칭하고 전집을 SS로 약칭함.

- 4) 루드이 판코는 마까르와 포마 이외에도 2부의 서문에서 『이반 표도로비치 슈쁜까와 그의 숙모』의 화자로서 스페반 이바노비치 꾸로치까(Степан Иванович Курочка)를 소개하고 그밖의 참석자(이야기잔치의)로 자하르 끼릴로비치 추호뿌네펬코, 파라스 이바노비치 스마치넨끼, 하블람베 끼릴로비치 홀스따 등등을 거론하고 있다. 그러나 이들 참석자는 2부의 화자를 알 수 없는 『크리스마스 이브』와 『무서운 복수』 등을 고려해 둔 화자를 흐리게 하기 위한 장치로 보인다. 그리고 『이반 표도로비치 슈쁜까와 그의 숙모』의 꾸로치까도 화자로서의 성격이 의심된다. 우선 그는 '잔치'의 직접적인 참석자가 아니며 이야기를 선택하는 이는 판코 자신이라는 사실이 지적될 수 있다(이에 대해

그러나 이와같은 작품집에 관한 소개가 단순한 소개 이상 사이클구성에 관한 의도된 정보로 받아들여 지는 것은 루드이 뻬꼬가 위의 소개를 하는 방식과 언어에 있다. 그는 독자가 속한 것으로 상정되는 텍스트 밖의 큰 세계에 자신이 속한 사회를 적대적인 긴장감을 조성하며 대립적으로 소개하고 있다. '우리와 당신네'라는 구별로 그가 열거한 것은 '당신네 큰세계/우리네 작은 시골 벽지', '옛날과 전통/현대', '구어/문어' 등이다. 그 중에서도 자신이 소개한 두 화자의 대립은 가장 두드러진다. 전통적인 구전 화자인 포마는 루드이 뻬꼬와 같은 '우리의 세계'에 속하고 문어투의 화자인 마까르는 '큰 세계'에 속한다.⁵⁾

우선 루드이 뻬꼬와 그가 소개한 마까르와 포마라는 세 인물 화자의 관계를 살펴보도록 하겠다. 작품집의 제 1 화자인 루드이 뻬꼬는 자신을 단순한 수집-편집자로 소개하고 있지만 자신에 의해 초대된 제 2, 제 3의 화자인 두 이야기꾼의 이야기를 독자를 상대로 다시 들려주는 그는 스스로가 청자(독자)인 동시에 화자이기도 하다. 그리고 마까르와 포마도 각기 듣고 들려주고 있으므로 화자인 동시에 청자의 역할을 하고 있는 것이다. 그러나 텍스트 밖의 독자의 입장에서 보면 그는 작품집에 내포된 작가적인 화자이며 다른 두 화자는 그에 의해서 창조된 화자가 된다. 그런데 그는 스스로가 창조한 두 화자에 대해서 동일한 거리를 유지하고 있지 않은 것으로 보인다. 포마의 스타일에 대한 두둔과 마까르의 스타일에 대한 경멸이 일방적으로 드러나는 것이 그것이다. 마까르 나자로비치라는 이름마지도 1부의 서문에서는 언급하지 않고 '뿔따바에서 온 푸른 완두콩색 망토의 공자'(панич в гороховом кафтане)로 칭하다가 2부의 서문에서 작품집으로부터 퇴장시키면

서는 뒤에 다시 논의될 것임). 그러므로 지간까 사이클의 화자는 서문의 화자인 루드이 뻬꼬와 포마 그리고리에비치, 그리고 마까르 나자로비치 이 셋으로 추정되는 것이다. 그리고 이 세 화자의 관계를 고려할 때 작품집을 폴리포니(poliphony)로 설명하기는 어렵다.

- 5) 게리 콕스는 포마와 마까르의 대립을 각각 시골가치와 도회가치를 대변한 '시골 이야기꾼'(the rural homespun raconteur)과 '도회의 글쟁이'(the urban writer)의 대립으로 보고 작품집을 두 가치 체계의 양극적인 대립이 빚어내는 긴장으로 이해한다. G. Cox, "Geographic, Sociological, and Sexual Tensions in Gogol's Dikan'ka Stories", *Slavic and East European Journal*, Vol.24, No.3(1980), pp. 219-232. 그러나 그 또한 마드후 팔리크처럼 두 화자의 스타일이 시중여일한 것으로 보고 두 화자의 역동적인 상호작용과 그 과정에서의 뻬꼬-고골의 역할을 간과하고 있다.

서⁶⁾ 그 이름을 알려주는 장면에서도 그러한 태도를 엿볼 수 있다. 서문에서 마까르와 포마의 긴장된 대립을 가장 잘 드러내어 주는 예는 포마가 마까르의 스타일을 일화로써 조롱하는 부분이다. 라틴족이 되어 고향집에 돌아온 신학생이 우크라이나어의 여성 명사를 라틴어의 남성명사로 바꾸어 부르다가 당한 희극적인 이 일화는 포마와 마까르의 스타일에 대한 루드이 뺨꼬의 차별적인 태도를 보여주고 있다.⁷⁾

그러나 루드이 뺨꼬의 포마에 대한 태도 역시 아이러니하다. 그가 대단한 사람으로 소개하는 포마에 대한 묘사 또한 변정대는 목소리가 숨어있기 때문이다. 점잖다는 그의 외모에 대한 평가의 자료가 겨우 '구두칠이나 코푸는 손수건 접기'로 제시되기 때문이다. 마까르에 대한 소개에서는 격한 적대감을 보여주지만 그의 이야기 솜씨는 '듣다 보면 머리가 아플 정도로 잘한다'고 평가를 하고 있는 점과 대비된다.

따라서 루드이 뺨꼬와 마까르 나자로비치 사이의 긴장은 의도된 것이고, 루드이 뺨꼬의 마까르와 포마에 대한 혹은 독자에 대한 태도 또한 아이러니한 것이다. 그의 이러한 태도로 해서 1부의 작품 구성에서 보이는 포마와 마까르의 논쟁적인 성격이 동기화되고 있다. 그리고 2 부에서는 마까르의 퇴장에도 불구하고 작품집 속에 마까르의 목소리가 여전히 살아 남아 1부의 논쟁적인 성격의 구성을 유지하고 있는 것이 동기화되고 있다.⁸⁾

6) 마까르는 2부의 서문에서 추방당하게 된다. 마까르 나자로비치는 자신의 이름을 처음으로 등장시킴과 동시에 퇴장하고 1부에서 드러났던 포마와 마까르, 루드이 뺨꼬와 마까르 사이의 대립된 긴장은 여기에서 정점에 달한다. 『마르고로드』의 마지막 작품 「이반 이바노비치와 이반 니키프로비치의 싸움」의 마지막 장면인 시장터 파티에 포마 그리고리예비치와 함께 참석자의 한 사람으로 언급된 마까르 나자리예비치(Макар Назарьевич)는 이 퇴장당한 마까르 나자로비치(Макар Назарович)의 아이러니한 등장이라고 생각된다.

7) 가브리엘 샤피로는 이 일화가 바로크의 *fasetia* 모티프로서 우화적이고 교훈적인 상징을 지니고 있다고 지적한다. 즉 이 일화는 *contextual/metatextual*의 두 차원의 알레고리를 가지며, *contextual* 차원에서는 구진화자가 도회의 젊은 글쟁이(панчи)를 조롱하고 훈계한 것이고 *metatextual* 차원에서는 고골이 외래어를 좋아하는 동시대인들을 조롱하고 훈계한 것으로 해석하고, 영국, 프랑스, 독일 문학 등이 범람하던 당시의 러시아 문단의 상황을 상기시킨다. Gavriel Shapiro, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*(The Pennsylvania Univ. Press, 1993), pp. 29-33. 신학생과 관련된 라틴어 일화는 『슈뽀까』에서 다시 한번 등장한다. *fasetia*의 특징의 하나가 교훈, 훈계성이다.

자신이 창조한 두 화자에 대해서 그리고 그들이 대변하는 그들의 서사체에 대해서 작가적인 화자인 루드이 뺨꼬가 높은 곳에서 내려다보듯이 보여주는 이러한 태도는 아이러니한 것이다. 그리고 작가 고골이 자신이 창조한 위의 세 인물 화자가 엮어 가는 작품집을 대하는 태도 역시 아이러니한 것이라 하겠다.

위의 세 인물 화자를 'сказ'의 화자로 이해해도 루드이 뺨꼬의 두 화자에 대한 아이러니한 태도는 확인된다. 지간까 사이클은 옛 이야기, 전설, 세태 풍속 등을 생생한 구어로 담아 내고 있다는 점에서 러시아의 독특한 서사체 양식의 하나인 'сказ'의 차용어라고 할 수 있는데 『지간까 근교 야화』는 단일 지향성(однонаправленный) сказ와 이중 지향성(двунаправленный) сказ가 혼합되어 있는 구성을 보이고 있다. 각 작품의 화자가 그 작품의 작자라는 점에서 보면 단일 지향성 сказ이고, 루드이 뺨꼬와 같은 화자가 작품집 내의 높은 위치에서 은밀히 아이러니한 태도를 취하고 있는 작품집 전체로서 보면 이중 지향성 сказ이다.⁹⁾ 이를 또한 텍스트 밖에서 보면 작가 고골의 작품집에 대한 태도로 확대된다. 즉 지간까 사이클은 화자와 서사체, 작가와 작품집의 관계에서 아이러니가 이중으로 설치된 작품집이라는 것이다. сказ의 양식으로 볼 때도 서문의 화자인 루드이 뺨꼬와, 작중의 화자인 포마와 마까르 이 세 화자의 삼중의 목소리가 지간까 사이클의 단일한 구성을 위해 역동적으로 엮여지고 있다는 점을 알 수 있다.

이상에서 보듯이 세 인물 화자 사이에 내재된 긴장감은 의도된 것이며 그 긴장의 실체는 논쟁이다. 그리고 작가적인 화자로서 자신의 창조물인 두 인물 화자의 대립을 통해 작품집을 논쟁의 과정으로 이끌어 가는 루드이 뺨꼬는 단순한 수집-편집가라기 보다는 능동적이고 역동적으로 사이클 구성에

8) '논쟁'이라는 개념은 사르미슈키나의 논문에서 시사받은 것이다. "к проблеме Гоголевского Фольклоризма: Два типа Сказа и Литературная Полемика в «Вечера на хуторе близ Диканьки»", *Русская Литература*, No. 3(1979). 그는 논쟁의 성격이나 방법에 대한 특별한 언급이 없이 두 сказ 화자인 포마와 마까르의 스타일이 논쟁적인 성격을 지니고 있다는 점을 지적했다.

9) Roger Keyes, "The Unwelcome Tradition: Bely, Gogol and Metafictional Narration", *Nikolay Gogol-Text and Context*, ed. Jane Grayson & Faith Wigzell, University of London, 1989, p. 99에서 인용. 뺨꼬를 가리켜 내포작가(implied author)라는 용어를 쓰고 있다.

참여하는 사이클의 숨겨진 작가로 보인다.

따라서 마카르와 포마가 대변하는 두 세계의 대립은 이 두 화자의 논쟁을 동기화시키는 기능을 하며, 텍스트의 밖에서 보면 지간까의 옛날 이야기라는 작품집이 갖는 페체르부르그의 독자들과의 대립은 작가 고클의 창작을 동기화시키는 기능을 하는 것으로 그 해석을 확대시킬 수 있다. 그리고 두 화자의 논쟁으로 구성되는 사이클은 작품집에 또 하나의 숨겨진 텍스트를 만들어 낸다.

결국 루드이 뻬꼬는 작가 고클의 마스크라고 할 수 있겠는데 뻬꼬-고콜의 가능성은 그 이름에서부터 연관성을 찾을 수가 있다. 러시아어의 *Афанасий*를 우크라이나어로 하면 *Панаса*가 되고 그 아들들의 이름은 *Панасович*가 된다. 그 아이들은 만일 아버지나 할아버지에게 특별한 별명이 없다면 성씨의 별명으로 *Панасенко*를 갖는데 이것을 줄이면 *Панько*가 된다. 고클의 할아버지 이름이 *Афанасий*였으며 당시 우크라이나에서는 할아버지의 이름을 따는 관습이 있었으므로 고클이 어린 시절 *Панько*로 불렸을 것은 당연하다는 것이다. 그리고 고클의 머리빛이 특히 어린 시절에는 아마빛이었다. 즉 *Рудий Панько*는 고클의 어린시절의 별명을 가져다 쓴 것이라는 설명이다.¹⁰⁾

만일에 고클이 구어와 문어라는 문체상의 실험을 위해서만 포마와 마카르라는 두 화자를 설정했고 루드이 뻬꼬는 이 두 화자를 등장시키기 위한 장치일 뿐이라고 한다면 드리센의 주장처럼 루드이 뻬꼬의 집은 단순한 모

10) В. Я. Звизняцковский, "Пасичник Рудий Панько", *Русская Речь* 1/1990 (Москва, НАУКА), pp. 133-136. 그는 또한 작품집이 출판되던 당시의 문단 상황을 들어 '뻬꼬'는 '벨킨'의 영향을 받았으며 그 과정에서 뻬레뜨네프의 역할이 있었을 것임을 지적했다. 푸시킨의 『벨킨 이야기』는 1830년 가을부터 집필, 1831년 9월 출판되었고 뻬레뜨네프는 『지간까 근교 야화』와 『벨킨 이야기』를 모두 알고 있었으며 당시 <북방의 별> 편집자이던 불가린의 정치적인 공격을 두려워하는 푸시킨에게 『벨킨 이야기』의 익명 출판을 조언한 것도 그였다 (Paul Debreczeny, *The Other Pushkin*(California, Stanford Univ. Press, 1983, pp. 58-59 참조). 사미슈끼나의 주장은 다르다. <Панько (Опанас, Афанасий)>는 不死(бессмертие 즉 a-thanas)의 뜻이며 <Рудий>는 우크라이나어로 <рыжий(아마빛)>인데 이것은 <руда, кровь>와 같은 의미를 갖는 파생어로서 생명의 뜻이 담긴 핏빛이라는 것이다. А.В. Самыкина, "К проблеме гоголевского фольклоризма: два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»", *Русская Литература* Н.3.(НАУКА, 1979), p. 80. 전자는 편집자 루드이 뻬꼬를 작가 고클의 단순한 익명성의 마스크로서 보고 후자는 풀벌 치기, 벌꿀의 의미와 함께 생명의 상징인 붉은 색으로 의미 부여를 하고 있다.

입의 장소이고 그는 익명성의 마스크라는 의미이다.¹¹⁾ 그리고 포마와 마까르의 대립은 단순한 회극적인 효과를 위한 것이 된다. 그러나 두 화자의 스타일이 두 세계의 외적 반영이고 그것은 또한 작가 고골의 내면세계의 외적 반영이어야 할 것이라고 한다면 뻘꼬-고골의 아이러니한 목소리를 주의깊게 따라갈 때에야 화자의 스타일과 사이클 구성의 유기적인 관계를 이해하고, 또 그 과정에서 드러나는 숨겨진 테마를 수용하여 지간까 사이클의 구성의 단일성으로 연결시킬 수가 있을 것이다.

이상과 같은 사실을 고려할 때 이야기의 서술과정에 적극적으로 참여하고 평가하는 루드미 뻘꼬를 주어진 무대장치에서 벌어지는 상황을 그대로 전달해 주는 순진한 수집-편집자라고 할 수 없다. 그리고 이 점이 뿌시킨의 '벨킨'과 다른 점이다. 뿌시킨의 『벨킨 이야기』에서 '벨킨'은 익명성의 마스크일 뿐이며 각 작품의 화자들도 서로 다르고 작품집의 단일한 구성과는 직접적인 관계가 없기 때문이다.

그렇다면 마까르와 포마의 이야기를 통한 논쟁으로 규정된 두 세계의 대립 혹은 충돌의 구체적인 과정은 어떻게 되고, 두 화자는 무슨 테마를 중심으로 논쟁을 벌이고 있는 것인가? 그리고 '지간까의 축일 전야'라고 하는 무대의 의미는 무엇인가하는 것이 앞으로의 과제가 될 것이다.

2. 마까르와 포마, 두 스타일, 두 세계의 대립

책을 읽듯이 이야기하는 마까르는 3인칭의 보여주는 화자이다. 시각에 호소하는 그의 문어적인 스타일은 조형감과 색채감이 두드러진다. 그의 서술 시공간은 오늘 현재의 회극적인 일상이며, 그것은 神的인 무한의 공간(본질적인 절대)에 대비되어 있다. 그의 서사체는 소문과 소동과 오인이 플롯의 중심에 있는 세대담이며 주인공은 파카레스크 소설의 악당이다. 그의 서사체 내의 시간은 현재에 뿌리 내리고 있고 환상보다는 리얼리티가 강조되며 환상은 꿈으로 나타난다.

마까르의 스타일에 담긴 세계는 대관과 박탈로 드러나는 친구 세대간의 긴장, 남성과 여성간의 긴장 등으로 가득찬 장타의 회극적인 일상의 카니발화된 공간이다. 대관과 박탈이 이어지는 끝없는 순환의 원은 신적인 무한의

11) F. C. Driessen, *Gogol as a short-story writer: A study of his technique of composition*, trans. J. F. Finlay (The Hague, Mouton & co., 1965), pp. 62-63.

공간의 영원성과 대비되어 무한의 시간의 영원성으로 전환된다. 결국 그의 현실인식은 공간적이며 이것이 영원성에 대비될 때 시간적으로 이동된다. 이상의 특징들로 미루어 마카르의 스타일은 바로크적인 요소가 두드러진다고 할 수 있다.

반면에 항상 죽은 할아버지의 이야기로부터 시작하는 포마는 전형적인 구전화자이며 같은 이야기는 두 번 다시 하지 않는 1인칭의 들려주는 화자이다. 청각에 호소하는 그의 스타일은 서사적이고 구어적이며 율동적이다. 포마의 서술공간은 과거의 설화 혹은 신화화된 역사이며 그것은 전승 화자를 통해 현재와 연결된다. 그의 시공간은 이야기의 출처를 좇아 신화적인 시공간으로까지 거슬러 올라가서 다시 원점으로 회귀함으로써 원을 그리는 시간이 공간화된 공간이다.¹²⁾ 그의 서사체는 악마적인 환상이 플롯의 중심을 이루며 역사와 설화와 신화가 하나로 혼용되어 있는, 즉 현재와 과거, 현실과 환상의 경계가 없는 요정담이며 주인공은 실패할 수밖에 없는, 보물을 찾아 여행을 떠나는 회화화된 영웅담의 기사이다. 그의 리얼리티는 그것이 오늘의 일상이 아니라는 데 있다.

포마의 세계는 구세대와 신세대의 교체가 없는 죽음의 세계이다. 그의 카니발적인 공간은 피와 시체와 산 제물의 향연이 벌어지고 악마와 인간의 영혼의 거래가 이루어지는 블랙 카니발의 세계이며 그것은 마카르의 세계의 뒤집힌 모습, 그 이면이다. 그것은 악마적 환상의 공간으로 상징된 영혼이 부채한 회극적인 일상의 이면이라고 할 수 있다. 이상의 특징들로 미루어 볼 때 포마의 스타일은 낭만주의적인 요소가 두드러진다고 할 수 있다.¹³⁾

12) 벨르어의 개념에서 시사받은 것이다. Андрей Белый, *Мастерство Гоголя*(München, Wilhelm Fink Verlag, 1969), p. 20. 여기서 벨르어가 원(круг)이라는 말을 사용한 것은 『검찰관』과 『결혼 женитьба』의 『фабула』가 하나의 원처럼, 시작했던 것으로 끝난다는 말이었다. 뫼드폴료신은 시작했던 것으로 끝내고 『검찰관』에서는 마지막의 장면이 첫 장면으로 돌아간다는 의미였는데, “시간의 線이 공간의 원으로 바뀌었다”는 표현은 흥미있는 지적이다. 이 원의 개념은 고골의 다른 작품에도 적용될 수 있다고 생각한다. 다만 그것은 단순한 원이 아닌 원점회귀의 상징을 담고 있으며 화자의 자신의 서사체에 대한 아이러니한 태도와 연관성 속에서 이해되어야 할 것으로 보인다.

13) 여기서 낭만주의와 바로크라는 용어를 사용하고 있지만 두 용어는 개념규정부터 논란의 대상일 뿐만 아니라 이 글은 고골의 작품이 낭만주의인가 바로크인가를 규명하려는 것이 아니다. 다만 고골이 성장기와 활동기에 걸쳐 두 문화의 영향에 노출되어 있었다는 것을 전제로 그의 언어와 사고 뒤에 두 문화의 요소가 공존해 있음을 인정하고 그것이 위의 두 화자의 스타일에 각각 특징적으로 수용되어 있음을 지적하는 것

『죽은 혼』의 제 1부가 출판되어 나왔을 때 세브이료프는 고골의 작품 속에서 무언가 두 갈래로 갈라진 듯한 두 개의 성격, 두 개의 존재를 보았고 로자노프도 고골을 가리켜 “구름 속으로 사라져 버리는 장렬하고도 목적없는 서정성(lyricism)과 그 밑 하계의 모든 것들을 대상으로 한 아이러니(Irony)라는 두 개의 방향으로밖에 움직일 줄 모르는 작가”라고 했는데 이러한 특징은 비단 그의 후기 작품에서뿐만 아니라 그의 초기 작품에서부터 나타나는 것으로 보인다. 그리고 그것은 또한 인간 니콜라이 고골의 특징이기도 할 것이다. 고골의 예술을 외파보다는 내면세계의 표출이라는 시각으로 새로이 자리매김하려 했던 로자노프나 상징주의자들의 “그의 작품은 본질적으로 마음의 투사(投射)이며 마음의 다양한 측면을 묶어 하나의 단일한 전체를 만들기 위한 수단으로서 고골 내면의 신비적이고 정신적인 세계에 초점이 맞추어져 있다”¹⁴⁾는 표현은 그의 초기 작품집인 *지간까 사이클*에서부터 적용될 수 있는 것으로 보인다.

서정성과 아이러니라는 두 방향을 놓고 본다면 전자는 마까르의 스타일에 해당되고 후자는 포마와 루드미라 판코의 스타일에 해당된다. 별로 성공을 거두지 못한 고골의 초기작 『이탈리아 이탈리아』, 『간썬 쿨헬가르젠 Ганц Кухельгартен』도 마까르의 스타일로 보인다. 이와 같이 서정성과 아이러니

이다. 고골의 산문과 관련하여 바로크라는 용어를 처음으로 언급한 사람은 A.벨리이었다(A. op. cit. p. 8). 그 뒤 치첵스키는 우크라이나 바로크와 연관시켰으며(Dmitriy Čiževskij, *History of Russian Literature—from the eleventh century to the end of the Baroques*, -GRAVENHAGE, Mouton & Co., 1971, p. 437; *A History of Ukrainian Literature, From the 11th to the End of the 19th Century*, trans. Dolly Ferguson, Doreen Gosline, and ulana Petyk, ed. George S.N.Luckyj, Littleton, Colo., Ukrainian Academic Press, 1975, pp. 261-365), 시냇스키는 이탈리아 바로크와 관련시켰다(Абрам Терц, *В тени Гоголя, Париж, Синтаксис*, 1981, pp. 349-353). 그리고 샤피로 역시 고골의 전 작품에서 바로크 유산을 지적한다(G.Shapiro, op. cit). 여기서는 바로크의 특징으로 조형감과 색채감, 세계종말에 관한 기독교적인 모티프, 인생의 연극성, 허무사상을 주로 수용했고, 낭만주의의 특징으로는 현실을 부정하고 이상을 추구하려는 사상, 역사와 민속을 동일시하는 역사주의적인 태도 등을 수용했다. 포마와 마까르의 이야기의 개별적인 모티프들은 작품분석에서 언급된다. 바로크의 조형감과 색채감에 대해서는 특히 치첵스키(우크라이나 문학사)와 시냇스키 참조. 고골의 민속과 역사에 대한 관심과 당시 낭만주의 영향하에 있던 러시아 문단 상황과의 관련은 Vasily Gippius, op. cit., pp. 27-30 참조.

14) Roger Keys, pp. 92-95에서 인용.

는 고골의 전 작품세계에서 서로 결코 섞이지 않으면서 평행선을 달렸던 두 방향이었다. 『미르고로드』 이후의 작품에서는 이 두 목소리가 지간까 사이클에서처럼 형식을 지배하고 있지는 않지만 작품 내에서 항상 섞이지 않은 채로 남아 있는 것은 마친가지이다. 대체로 시정적인 목소리가 표현하는 세계는 현실 너머의 이상화된 세계이며 아이러니한 목소리가 차지하고 있는 공간은 하계의 인간과 동물과 식물 등이 하나의 존재로 묶여져 있는 세계이다.

그러나 고골의 작품 전반에 걸쳐 두드러지게 드러나는 화자의 이같은 특성을 무시하고 이것을 희극적 효과를 위한 고골의 언어적인 특성으로만 이해하려는 태도도 있다.¹⁵⁾ 이에 대해 고골 자신도 1847년의 『작가의 고백』(Авторская исповедь)에서 “나는 곧잘 아주 웃기는 인물과 성격을 만들어 내 최고로 웃기는 상황에 그들을 정신적으로 배치시키는 데, 내가 왜 그렇게 하는지, 목적이 무엇인지, 누구를 조롱할 것인지, 그걸로 무슨 이득을 볼지에 대해서는 조금도 염려하지 않는다.”¹⁶⁾고 함으로써 자신의 작품세계의 희극성을 언어적인 것으로 돌리는 듯한 말을 했다. 하지만 작가의 그러한 고백과는 상관없이 그의 작품을 그의 마음의 투사로서 내면의 정신적 세계를 드러낸 것이라는 주장을 설득력있는 것으로 받아들인다면 그의 작품의 화자들의 그로테스크한 성격도 희극적인 효과 뒤에 감추어진 정신세계의 표출로 보는 것이 더 타당하다. 그리고 작가적 화자 루드미라와 뺨꼬의 아이러니한 태도도 그의 내면과 결부시켜 이해되어야 할 것이다.

그러나 작품집의 해석과 관련하여 유의하지 않으면 안될 것은 마까르와 포마라는 두 화자의 스타일이 시종여일한 단선적인 것이 아니라는 점이다. 두 화자의 논쟁이 진행되면서 각자의 스타일은 조금씩 변해간다. 마까르의 경우 자신의 서사체와 두었던, 연극을 관람하는 듯한, 거리감은 점점 없어지는 화자의 시점 이동이 두드러지고 환상과 현실의 경계가 점점 희미해진다.

15) “화자의 성격이나 태도보다는 스토리 그 자체에만 관심이 있기 때문에 화자가 누구인지 찾으려는 노력은 무익한 것이고 고골의 화자의 특이한 개성은 희극적 효과를 노린 것이다.”라는 리처드 피스의 지적은 고골의 화자의 특성을 언어적인 것으로만 본 것이다. Richard Peace, op. cit., p. 15.

16) 그러나 자신의 언어에 관한 고골의 위의 언급은, 자기가 곧잘 빠지는 원인 보를 슬픔에 대한 언급에 이어지는 것이므로 그것이 슬픔에 대한 해소책과 관계된 것임을 추정할 수 있고, 그의 그 원인 보를 슬픔은 고골 자신의 세계에 대한 인식의 결과, 즉 그의 내면의 표출로 보는 것이 자연스러운 것이다. CC-6, pp. 441-442 참조.

포마의 경우 전언을 통해 신화적 과거에서 시작했던 시점이 점점 현재로 내려와 자신의 목적담으로 바뀌며 현재와 과거의 경계가 희미해진다. 이와 같은 변화는 두 화자의 스타일을 단선적인 배치가 아닌 상호작용의 논쟁과정으로 받아들일 때만이 해석이 가능한 것이다.

마지막으로 세 인물 화자의 무대인 ‘지간까의 축일 전야’라는 공간이 갖는 의미를 살펴보겠다. 서문이 지적하고 있는 신화·전설·세태 등의 모티프와 이야기가 벌어지는 시공간으로서의 밤, 축일 전야 등은 카니발의 세계이며 지간까 사이클이 카니발 장르와도 관련되어 있다는 점을 가리킨다. 그리고 세 화자의 이야기의 내용도 이 카니발화된 공간의 의미와 부합되는 것으로 보인다.¹⁷⁾

카니발은 기존의 질서가 잠시 멈추고 세계가 다시 탄생하는 자유와 축제의 정신이다. 기존의 질서에 대한 조롱과 희극적인 모방은 옛 것의 죽음과 새 것의 탄생을 상징하는 대관과 박탈의 종교적인 제의의 성격을 지닌다. 이 카니발 정신에는 신구 세대의 갈등과 성적인 긴장감이 과장되어 나타난다. 성적 긴장은 서문의 경우 음식에 대한 반응으로 상징되며 이것은 다시 여성성에 대한 태도로 추정된다. 대체로 마카르의 문체에서는 희극적인 소동 속에서 대관과 박탈이 이어지는 카니발의 세계가 펼쳐지며 포마의 문체에서는 악마적 환상 속에서 카니발의 뒤집힌 모습이 드러난다. 여기서 ‘음식-여성’과 ‘이야기-화자’의 관계는 성적인 긴장 속에서 동일 차원으로 다루어진다. ‘잔치-음식’은 ‘잔치-이야기’와 동일한 의미의 장을 이루는 것이며 따라서 음식 잔치는 이야기 잔치이다. 이것은 또한 ‘지간까의 축일 전야’라는 공간이 두 개의 차원에서 카니발화된 공간이며 그 두 차원이 성적인 긴장으로 연결되어 있다는 것을 보여준다.

루드이 판표의 서문은 시간과 장소와 내용이 명기된 이 카니발에로의 초대장이라고 할 수 있다. 판표-고골이 서문의 말미에 세운 ‘지간까로 가는 이정표’는 지간까라는 지리적인 공간 뿐만 아니라, 동시에 현재에서 과거, 현실에서 환상, 일상에서 초월로 안내하는 이정표이다. 판표-고골은 이 카니발화된 무대에 두 화자를 등장시켜 카니발적인 삶의 실체에 대한 양극적인 논쟁

17) Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. Helen Iswolsky (Bloomington, Indiana Univ. press, 1984), pp. 7-28 & pp. 196-199 참조. Михаил Бахтин, “РАБЛЕ И ГОГОЛЬ(Искусство слова и Народная смеховая культура)”, *Проблемы поэтики Достоевского*, (Москва, Советская Россия, 1979), pp. 485-488 참조.

을 이끌어 감으로써 사이클을 구성해 가는 것으로 보인다.

이와 같이 해서 8편의 작품이 각각 하나의 고리로 완성된 작품이면서 마까르와 포마의 대립되는 스타일의 교체로 끝없이 이어진다. 그러나 두 화자의 스타일은 시종여일한 단선적인 것이 아니며 상호 패러디하는 과정 속에서 각자의 스타일도 조금씩 변해가는 것이다. 이것은 일종의 부정의 변증법적 과정으로서 끝없이 연결되어¹⁸⁾ 폐쇄된 사슬구조의 사이클을 구성한다. 그리고 그것은 숨겨진 테마(subtheme)를 둘러싼 두 세계의 논쟁 과정(subtext)으로 이해된다는 것이다.

결국 이러한 과정은 작가적인 화자 **뻬코** 자신의 입장에서 보면 끝없는 자기 부정의 과정이다. 두 화자가 각각의 마지막 작품에서는 다시 스스로의 세계를 부정하게 함으로써 자신이 창조한 세계를 이중으로 부정하고 있는 루드이 **뻬코**의 이중주는 낭만적 아이러니에 의한 연주라는 것을 작품을 통해 살펴보겠다.¹⁹⁾

18) 고전적인 의미에서의 패러디는 패러디되는 대상의 스타일을 모방하여 반대되는 뜻을 야기시킴으로서 풍자적인 효과를 거두는 것이다. 그러나 패러디되는 대상이 자기 자신이 될 때에는 자기부정을 통한 자기返照(reflexivity)의 기능을 갖게 된다. 이에 대해서는 Michele Hammoosh, "The Reflexive Function of Parody", *Comparative Literature*, Vol. 41, No.2, pp. 113-127 참조. 여기에서 포마와 마까르가 **뻬코**-**고골**의 마스크라고 하면 두 화자의 양극적인 부정은 결국 **뻬코**-**고골**의 자기부정으로 받아들여진다는 것이다. **뻬코**-**고골**의 아이러니한 언어는 바로 이 역설적인 자기 부정의 태도로 이해하여야 그 의미가 확실해진다.

19) 역설적인 구성(romantic irony)은 작품을 통해서 '세계의 창조자'로서 자신을 드러내는 낭만주의 작가들이 자신이 창조한 세계(환상)를 스스로 부정하고 파괴해 버리는 자기 부정의 형식이다. 테제와 안티테제, 프로타고니스트와 안타고니스트 등의 짝을 이루는 대조나 역설적인 구성은 낭만주의 철학이 갖는 인식론상의 중간자적인 이중적 시점에 기인한다. 치첵스키는 역설적인 구성과 낭만적 아이러니를 구별하여 전자는 선이 악을 이기지 못하거나, 혹은 프로타고니스트의 승리로 끝나는 결말의 고전주의적인 전통을 거부하는 것이며, 후자는 절대와 영원에 비할 때 현실과 일상의 무가치함과 허무를 드러내는 것이라고 구별하여 설명하고 있지만 역설적인 구성과 낭만적 아이러니는 그 의미에 있어서 동일한 것으로 보인다. 드미트리 치체프스키, 『슬라브 문학사』, 최선 역(민음사, 1984), pp. 193-194 참조. 낭만주의와 낭만적 아이러니의 인식론적인, 존재론적인 논의는 John F. Fetzer, "Romantic Irony", *European Romanticism: Literary Cross-Current, Modes, and Models*, ed. Gerhart Hoffmeister(Detroit, Wayne State Univ. Press, 1990), pp. 20-26 참조.

3. 무한 순환의 사슬

<제1부>

사이클은 「소로친쓰이 장」으로부터 시작된다. 이 작품은 화자를 중심으로 볼 때 두 개의 목소리로 구성되어 있다. 3인칭 화자로서 거의 얼굴을 드러내지 않는 마까르의 목소리와 사건 속에 있는 인물들의 목소리이다. 장면과 장면을 연결하는 역할을 제외하면 마까르의 3인칭적인 목소리는 독자를 장터의 사건으로 인도하기까지의 소러시아 여름 풍경 묘사와 작품 마지막의 결혼식 장면에 집중되어 사건 진행 속의 인물들의 거칠고 투박한 목소리를 감싸안고 있다. 3인칭 화자의 뒤에 숨어 사건을 눈앞에서 보는 것처럼 들려주는 혹은, 눈앞에서 벌어지고 있는 것처럼 보여주는 마까르의 스타일에서 보면 작품의 처음과 마지막에 나오는 목소리는 사건에 대한 주관적인 주석과 같다.

붉은 스비뜨까의 전설, 장터(ярмарка), 소문, 소동, 오인, 짐시, 주막(술), 밤 등의 모티프들은 플롯의 중심에 있는 환상을 동기화할 뿐, 환상은 트릭(trick)으로 드러난 야르마르까의 소동이며 악마적인 환상은 없는 것으로 보인다.²⁰⁾

하늘과 대지의 성적인 긴장으로 시작된²¹⁾ 도입부의 3인칭 화자의 목소리

20) 모든 환상적(비현실적)인 사건들이 그리즈꼬와 짐시의 '계약' 뒤에 벌어진다는 점으로 미루어, 짐시가 그 사건에 개입되어 있음을 추정하는 데 어려움이 없으며 현실(жизнеподобия)을 깨는 직접적인 환상(прямая фантастика) 같은 것은 없다고 한 유리 만의 지적은 타당한 것이다. Ю. Маны, *Поэтика Гоголя*(М., Художественная Литература, 1978), pp. 74-75. 소문, 소동, 오인은 마까르의 스타일에서 일관되게 플롯의 동인으로 기능하고 있는 바로크의 facetia 모티프이다(G.Shapiro, op. cit., pp. 27-40). 그리고 고골의 후기작을 중심으로 이 모티프의 플롯 구성상의 기능을 분석한 것으로는 Warren Johnson, "Spontaneous generation: The Rumor in Gogol", *RLJ*, XXXVIII, Nos 126-127 (1983), pp. 87-95 참조.

21) "아, 소러시아의 여름 날이여, 취하도록 아름답고 화려하구나! 아, 얼마나 견디기 힘든 찌는 더위인가! 한낮은 정적 속에서 빛나고, 불타오르는, 높푸른 가없는 대양은 옥정에 찬 砲臺으로 대지를 향해 굽어 깜빡 잠들어 있다. 아름다운 대지를 자신의 대기의 포옹으로 꼭 끌어안고서 달콤한 애무 속에 폭 젖어 있구나! 구름 한 점 없는 하늘, 사 람 소리 하나 없는 들판. 모든 것이 죽은 듯. 오직 저 위로 하늘 깊숙이 종달새 저저 귀면 은빛 노래가 대기의 사다리를 타고 날아 사랑에 빠진 대지를 향하고, 가끔씩 갈매기 울음이나 메추리의 낭랑한 목소리가 스텝에 퍼진다... 하늘, 그 깨끗한 겨울, 그

는 말미의 결혼식의 춤 장면으로 연결된다. 화자의 갑자기 진지해진 목소리는 플롯의 전개 방향을 급변시키면서 이제까지 흥겹고 들뜬 분위기가 지배하고 있던 자신의 서사체로부터 빠져나와 자신의 내면을 향해 아득히 멀어져 간다. 그리고 야마르카로 향해 있던 독자들의 시선을 전혀 다른 차원의 심각한 시공간으로 향하게 한다. 플롯 전개상의 낮-밤-낮 하루 주기와 자동기계처럼 춤을 추며 돌아가는 발의 회전은, 모든 것이 하나로 통일되어 빙글빙글 돌면서 조화를 이루고 있는 이 심각한 시공간에서 삶과 죽음의 무한차원의 순환이라는 원의 상징을 획득하게 된다. 이 원 속에서 탄생과 죽음, 늙은이와 젊은이는 고리로 연결되고 결혼식은 곧 장례식이 된다. 이것은 도입부의 욕설과 진흙덩이가 갖는 '박탈'이 결혼이라는 '대관'으로 끝나는 카니발의 제의의 상징이다.²²⁾

그러나 이를 전하는 3인칭 화자의 시선은 연극을 관람하는 관객의 무대를 향한 시선이다. 그것은 작품의 말미에서 무대를 완전히 떠난, 무한의 시공간, 혹은 영혼 깊숙히로 향하는 주관적인 시선으로 변한다. 진지한 목소리로 독자를 향한 듯 하지만 실은 자신의 내면을 향한 1인칭의 독백으로 해석된다. 야르마르카라는 무대와는 대비되는 무한의 시공간을 향한 독백이다. 여기서 공간의 원은 시간의 무한으로 전환되는 상징을 얻는다.

『이반 꾸빨라 전야 Накануне Ивана Купала』는 시간까 사이클에서 <○○교회의 補祭가 이야기한 실화 быль>이라는 부제가 달린 포마 그리고리에비치의 세 이야기 중 첫 번째 요정담이다.²³⁾

것은 거만하게 높이 들린 둑 안의, 초록에 싸인 한 줄기 강 ... 아, 달콤한 욕정과 애무로 가득찬 소러시아의 여름이여!” 원문에서 하늘은 'небо'를 사용하지 않고 바다의 의미인 외래어 'океан'으로 대체함으로써 여성인 'земля'와 짝을 이루게 해 놓았다. 야르마르카로 들어서는 장면에서의 이 묘사는 야르마르카(장날의 장터라는 시공 복합 공간)가 카니발화된 공간임을 지시하는 것으로 받아들여진다.

22) В. И. Еремина, *Ритуал и фольклор* (Ленинград, Наука, 1991), pp. 121-137. 탄생-결혼-죽음의 생산적 제의의 상징에 대한 서술 참조. Mikhail Bakhtin, loc. cit.; Михаил Бахтин, loc. cit. 참조. '진흙 던지기'는 「오월의 밤」에서는 랩코가 청년들과 함께 창문 밑에서 콜로바를 '욕하는 노래'로서 나타난다.

23) <быль>이라는 부제는 포마의 이야기로 밝힌 세 작품에 모두 사용되어 포마의 이야기가 프로프가 분류한 러시아 민속의 <были, былички>, <бывальщины> 등의 요정담 장르와 관련이 있음을 시사한다. В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки* (Ленинград, Издательство ленинградского университета, 1986), pp. 16-19

들은 것을 다시 들려주는 포마는 「소로친쓰이 장」의 마까르와는 달리 'были'의 혹은 'сказ'의 1인칭 화자로서 항상 사건(plot)의 중심에 위치하면서 마치 자기 자신이 그 자리에 있었던 목격자인 것처럼, 마치 자기 자신이 직접 겪은 것처럼 이야기한다.

항상 '나의 할아버지는'으로부터 시작되는 포마 자신의 할아버지에 대한 소개는, 루드이 뻬꼬가 1인칭 화자로 나와 포마와 대화를 나누면서 포마 그리고리에비치를 소개하는 스타일과 똑같다. 포마와 루드이 뻬꼬의 언어가 같은 구어체인 점은 서문에서도 알 수 있지만 여기에서는 두 화자의 구어체 언어뿐만이 아니라 구전문학이 창조적으로 전승, 변형되어 가는 모습을 보여주고 있다고 하겠다.²⁴⁾ 포마의 앞에 모여 앉은 루드이 뻬꼬와 마까르는 겨울밤 할아버지 앞에 모여 앉은 포마의 형제들을 연상시킨다. 죽은 할아버지가 죽은 할아버지의 숙모로부터 들은 이야기를 포마에게 들려주고 포마는 다시 두 청자를 대상으로 이를 들려주는 것이며 독자는 그걸 다시 루드이 뻬꼬를 통해 듣는 것이다.

포마의 서술공간은 「소로친쓰이 장」의 야르마르까와는 달리 '악마적 환상'이 일상으로 되어 있는 설화적인 세계이다. 그리고 독자가 포마의 할아버지를 따라 들어간 백여년 전의 역사적인 시공간은 화자의 서술과 더불어 신화적인 시공간으로까지 후퇴한다. 전언 형식으로 계속 후퇴하는 화자의 서술 스타일은 신화적인 시공간으로까지 계속 후퇴하는 플롯의 구조와 서로 일치하고 있다는 것을 알 수 있다.

포마가 자신의 서술공간에서 빠져나오는 스타일도 들어갈 때와 동일한 단계를 거치고 있다.²⁵⁾ 이것은 과거를 이야기하는 포마의 서술이 자신의 서

참고. леший, русалка, домовый, мертвец, приведение, клад, черт, оборотень, ведьма, колдун, знахарь 등의 요정담 모티프에 이반 꾸팔라祭와 고사리꽃(папоротник)의 전설까지 결합된 이 작품은 포마의 세 이야기 중에서도 가장 신화적인 요정담이다. 1830년 조국 잡기(Отечественные записки) 2, 3월호에 익명으로 발표될 당시의 「Бисаврюк или Вечер накануне Ивана-Купала. Малороссийская повесть(из народного предания), рассказанная дьячком Покровской церкви」라는 긴 제목은 이같은 장르상의 성격을 시사하는 것이었다. 그리고 이와 같은 사실은 포마의 스타일은 낭만주의적 요소가 두드러진다는 앞서의 지적과 관련된다.

24) D. Fanger는 이것을 가리켜 익명성 문학(inauthentic literature)의 생명이 없는 페이지로부터 인물(character)의 존재를 출발시키는 의사-세르반테스적인 방법이라고 지적했다. D. Fanger, *The Creation of Nicolai Gogol* (Harvard Univ. Press, 1979), p. 87.

사체에서 빠져 나오는 전형적인 수법이다. 작품의 말미에 감상적으로 침언한 마지막 해설도, 갑자기 무한의 시공간으로 향하던 마까르의 목소리와는 정반대로 1인칭의 목소리가 3인칭적으로 바뀐 느낌을 주고 있다.

페뜨로와 페도르가의 신화적인 운명은 꾸팔라제의 근친상간 모티프에 의해 비극적인 결말과 동생 이바시의 희생으로 드러난다.²⁵⁾ 희생제가 벌어지는 꿈계곡은 「소로친뜨이 장」에서 빠라스까와 아버지 체레빅이 춤추던 체레빅의 집과 플룻상의 동일한 기능을 하는 근친상간 모티프이다. 그러므로 결혼과 무덤의 상징은 대관과 박탈로 이어지는 삶과 죽음의 무한 순환이 아니라 시간이 멈추어 버린 영원한 불임의 공간이다. 이렇게 하여 「이반 꾸팔라전야」는 결혼과 무덤의 모티프를 이어받아 악마적 환상을 축으로 서술과 플롯에 있어 「소로친뜨이 장」을 패러디하는 것으로 드러난다.

포마의 이야기에 대한 마까르의 재반격이 다음에 이어지는 「오월의 밤, 혹은 불에 빠져 죽은 처녀(Майская ночь, или утопленница)」이다. 「오월의 밤, 혹은 불에 빠져 죽은 여자」는 구성과 화자의 서술 스타일에서 「소로친뜨이 장」과 흡사하지만 루살까(русалка)나 마녀, 검은 고양이, 유령 등의 요정담의 모티프가 있다는 점이 다르다.

「오월의 밤」에서 요정담의 모티프를 채용한 것과 함께 마까르의 서술 스타일도 달라져 있다. 서술 스타일의 2분법, 즉 사건을 진행시키며 해설을 하는 3인칭 화자의 목소리와 사건 속의 인물들의 목소리가 대소적으로 나뉘어져 있다는 점에서는 「오월의 밤」과 「소로친뜨이 장」은 동일하다. 관념적인

25) “미안하지만, 이것으로 모든게 끝난 것이 아니야 (Позвольте, этим еще не все кончилось).”라는 말로써 두 꾸팔라제의 신화적인 공간을, 그런 다음 죽은 할아버지 시대의 설화적인 공간을 거친 다음, “여기가 바로 그 숲집이 있던 바로 그 장소야, 이제 모든 게 조용하지만(Вот теперь на этом самом месте, где стоит село наше, кажись, все спокойно).”하는 말로써 출발시점으로 되돌아오고 있다.

26) Ivan Kupalo(Купала)는 동슬라브족의 夏至祭의 主神으로 구력 6. 24가 정확한 그 제의일이다. 지역에 따라 이반의 날 혹은 쿠팔라의 날이라고 했던(러시아 지역에서는 쿠팔라의 날이라고 했다) 이 날은 전유럽에 걸쳐 있던 하지를 기념한 태양제였는데 이 날의 제의 행사에서는 태양을 상징한 불과 대지를 상징한 물의 결합의식이 행해졌다. 이 제의에는 오누이간의 근친상간 신화가 있다. В. В. Иванов & В. Н. Топоров, “Иван Купало”, *Мифологический словарь*, Советская энциклопедия(М., 1991), p. 303, А. Н. Афанасьев, *Живая вода и вежее слово* (Москва, Советская Россия, 1988), p. 455 ff. 참조.

상징을 담아서 에로틱하게 사연을 묘사하는 전자의 스타일이 「소로친쓰이 장」에서는 작품의 서두와 말미에 놓임으로써 작품을 감싸안고 있었다. 그러나 「오월의 밤」에서는 플롯을 따라가며 군데군데 흩어져 있다는 점이 다르다.²⁷⁾

이렇게, 관념적인 자연묘사가 인물들의 행위를 뒤따르며 인물들의 심리골뎨반전하고 있다는 점, 그래서 독자들에게는 그 자연묘사가 사건 밖에 객관적으로 물려서 있는 작가적인 목소리라기 보다는 사건 속에 있는 인물들의 심리묘사로 보인다는 점 등에서 「오월의 밤」의 화자는 「소로친쓰이 장」의 화자만큼 자신의 서사체와 거리를 확보하고 있지 못하다.²⁸⁾ I 장 말미에서 렵꼬와 간나의 대화 중에 나오는 자연묘사와 V 장에서의 렵꼬의 꿈속에 나타난 자연묘사는 3인칭 화자의 객관적인 목소리로서 보다는 3인칭 화자의 목소리를 빈 렵꼬나 간나의 목소리로 받아들여진다.

사건이 전개되는 곳곳에 나타나 주관적인 목소리로 해설을 하는 듯한 화자는 독자의 손을 잡아 끌 듯이 자신의 이야기 속으로 안내하는 1인칭 화자의 포마를 닮았다. 그러나 사건을 진행시켜 가는 중에 독자에게 말을 거는 듯 하는 ‘우리’라는 1인칭은 포마가 들려주는 목소리가 아니라 역시 마까르가 보여 주는 목소리인 것이다. 즉 포마의 목소리가 섞인 마까르라고 할 수 있다.

「오월의 밤」에서 「소로친쓰이 장」과 가장 유사한 화자의 목소리는 II 장 서두의 우크라이나의 달밤 묘사에서도이다.²⁹⁾ 「소로친쓰이 장」의 서두와 흡사한 에로틱한 묘사이지만 밤과 달과 은빛이 만들어 내고 있는 분위기가 다르다. 그러나 황금빛 열기 속의 한낮의 무한한 공간과 은빛의 신기한 밤하늘의

27) I 장의 렵꼬와 간나가 밀회를 하는 장면에서 산 위의 폐가·연못이 저녁 이슬 속에서 별빛을 받고 있는 모습과, II 장 서두의 달빛 아래 드러난 우크라이나의 밤, 그리고 V 장의 연못가에서 잠자는 렵꼬의 꿈속에 나타난 달빛 아래 폐가의 풍경이 그 대표적인 예이다.

28) 포마의 시점이 과거에서 현재로 이동하듯이 마까르의 시점은 무대(서사체)밖에서 무대 위로 이동하는 것처럼 변화해 간다.

29) “혹 우크라이나의 밤을 아십니까? 아, 여러분들은 우크라이나의 밤을 모르실 겁니다! 속 깊이 들여다 보세요. 하늘 한 가운데서 얼굴을 내밀고 있는 달. 끝없이 뒤편 하늘은 더욱 멀리 멀어지며 더욱 끝없어지고, 타오르고 숨쉬는 하늘. 온 대지를 덮고 있는 은빛. 달콤한 애무로 가득 찬 상쾌한 대기의 신기함. 살아 꿈틀거리는 형기로운 대양. 싱스러운 밤! 매혹적인 밤!”(각주 21)의 여금 한낮 묘사와 비교 참조.

무한한 공간을 향한 시선은 본질적인 절대, 혹은 신적인 보편자를 지향하는 동일한 시선으로 보인다.³⁰⁾

「오월의 밤」에서는 서사체 내의 현실에 위치한 갈라와 서사체 내의 이야기와 꿈속에 위치한 루살까를 중심으로 한 두 개의 플롯이 평행으로 달리다 V장에서 서로 만나게 된다.³¹⁾ 요정이라는 초자연적인 힘, 혹은 인간의 인식 너머에 있는 영혼의 힘이 인간의 현실의 삶에 직접 개입되어 있다는 점에서 이 작품은 「이반 꾸빨라 전야」와 같은 요정담이지만 마까르는 마법 대신 꿈을 이용했으며 따라서 「오월의 밤」에는 악마적 환상은 없는 것으로 보인다. 서사체 내의 현실과 꿈이 만나는 지점, 즉 꿈속에서 루살까로부터 받은 꼬미사르의 메모가 꿈에서 깨어난 뒤의 램프의 손에 그대로 쥐어져 있었다는 점에서 현실과 환상의 경계가 약간 흐려졌다는 점은 주목해야 할 것이다.³²⁾

악마적 환상은 희극적인 일상 속에서 벌어지는 소문과 오인(誤認)에 의한 소동이다. 폐가-연못에 관한 소문, 범인찾기 소동과 오인 등은 「소로친즈이 장」에서와 동일한 기능을 하고 있는 것이다. 신구 세대의 갈등과 성적 긴장은 이전의 두 작품에서와 마찬가지로 강하게 드러나 있다. 뒤틀린 성적 긴장은 촌장과 그의 처제 스보야체니짜, 촌장과 갈라 사이의 의심스러운 성적 긴장으로 변형되었다.

「오월의 밤」은 저 높은 곳에 있는 영혼의 세계와 지상의 현실의 삶과의

30) 사르이슈키나는 황금빛과 은빛은 성상화의 색채로서 우크라이나의 대지와 하늘의 완전함을 상징하는 것이라고 한다. А. В. Самышкина, “К проблеме гоголевского фольклоризма: два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»”, *Русская Литература* 11.3.(НАУКА, 1979), pp. 68-69.

31) I장에서 드러난 갈라의 피로운 운명이 V장에서 해결의 실마리를 갖듯이 I장에서 드러난 루살까의 운명, 즉 마녀·계모가 들어온지 5일만에 집안에서 쫓겨나게 되는 피로운 운명도 V장에서 해결되고 있다. I장에서의 램프의 세레나데는 갈라를 불러냄과 동시에 갈라의 영혼(기억) 속에 있던 루살까를 불러 낸 것이며, 이는 V장의 꿈에서의 세레나데로 확인이 되고 있는 것이다.

32) 「소로친즈이 장」과 「오월의 밤」에서 초월적이고 환상적인 것들이 이미 과거의 것이 되었으며 현재라는 시공간에서는 환상적인 것의 희미한 흔적만 남기고 있다고 언급하고 꿈속의 메모지가 현실이 된 것도 환상적인 것의 흔적이라고 지적한 우리만은 개별 작품의 차원에서는 타당하다(Ю. Манн, op. cit. p. 78) 그러나 앞에서 지적했듯이 환상과 현실의 경계가 흐려져 가는 것이 사이클 내에서 마까르의 스타일의 변화과정이라고 보는 것이 '이 흔적만 남긴 환상'의 의미를 해석하는데 보다 타당한 단서를 제공하는 것으로 보인다.

관계를 「이반 꾸빨라 전야」와는 반대로 드러내고 있는, 즉 「이반 꾸빨라 전야」를 뒤집은 이야기이다. 그리고 칼레낙이 취한 걸음으로 원을 그리며 거리를 헤매는 마지막 장면은 '소로친쓰이 장'의 결혼식 장면의 원무의 상징과 동일하게 끝없이 순환하는 회극적인 세상의 연극성과 그 덧없음을 무한의 밤하늘과 은빛 대지에 대비시켜 드러내고 있다.

「잃어버린 편지」(Пропавшая Грамота)는 다시 포마의 할아버지의 옛이야기로 돌아간다. 포마의 1인칭 서술은 이번에는 할아버지와 자신을 동일시하기까지 한다. 할아버지에게서 들은 할아버지가 직접 겪은 경험담이라는 화자의 말에서 그의 서술 시점이 보다 현재 쪽으로 내려온 것을 알 수 있다.

「잃어버린 편지」는 「이반 꾸빨라 전야」와 같이 마녀, 숨겨진 보물(편지), 술과 주막(шинок, шинкарь), 밤, '보물찾기'(клад)의 모티프가 들어 있으며 '보물'을 찾아 나서는 주인공의 마법의 세계로의 여행을 플롯으로 하고 있다. 할아버지는 악마의 못된 소행을 징벌하고 잃어버린 '보물'을 되찾아 오기 위해 말을 타고 험한 길을 떠나는 용사의 형상(богатырь)인 서사적 주인공이다.³³⁾

그러나 그 모티프와 플롯은 「오월의 밤」과 바로 연결된다. 편지(메모지)와 여제의 모티프는 「오월의 밤」에서와 같이 사건을 일으키고 사건을 해결하는 기능을 하고 있다. 범인 찾기, 술래잡기의 모티프는 마녀들과의 카드놀이 모티프와 연관되고, 반두라의 헵포는 말탄 보가뜨이리의 할아버지와 동일한 형상으로 연결된다.

할머니의 꿈, 즉 할아버지가 마녀들과 카드놀이를 하고 있는 동안 할머니는 꿈에서 벽난로(печка)가 방안을 걸어다니고, 그릇, 대야, 부젓가락 등이 삽으로 떠다 버린듯이 내던져지는 것을 겪었다는 것, 즉 할아버지의 악마 세계의 여행과 할머니의 꿈의 관계는 「오월의 밤」에서의 '현실의 소동'과 '꿈 속의 소동'과의 관계와 동일한 거울의 이미지이다.

마카르에게 있어서 인간의 영혼은 현실과 유리된 다른 차원의 공간에 속

33) A. B. Самойкина, op. cit., 그는 「잃어버린 편지」의 할아버지만 보가뜨이리의 서사적인 주인공으로 언급했지만, 「이반 꾸빨라 전야」와 「무서운 복수」의 다닐로도 보가뜨이리의 서사적인 주인공이며 「마법에 걸린 땅」의 보물을 캐러 가는 할아버지도 보가뜨이리의 형상이다. 대체로 마카르의 주인공은 박탈하고 징벌하는 자이며 포마의 주인공은 찾아 나서는 자이다.

한 불가해한 것임에 반해 포마에게 있어서 인간의 영혼은, 마치 할아버지의 영혼이 포마의 영혼 속에 살아서 하나가 되어 있듯이, 현실에 내재하여 있는 악마적인 것이다. 그러나 「오월의 밤」의 심각하고 전지한 분위기는 다시 한번 뒤집어져 흥겨운 한바탕의 소동으로 바뀌어 버린다. 「잃어버린 편지」는 그 모티프와 플롯의 구성에 있어 「오월의 밤」을 뒤집은 것이며 패러디한 것이다.

「잃어버린 편지」의 악마적 환상은 「이반 꾸빨라 전야」처럼 비극적이지도 않고 「오월의 밤」처럼 심각하지도 않다. 그것은 오히려 마까르의 첫 이야기인 「소로친쓰이 장」에서처럼 장터(ярмарка)에서 벌어진 한바탕의 소동(farce)에 가깝다. 「잃어버린 편지」의 자뽀로제쯔와 「소로친쓰이 장」의 집시는 악마적인 소동을 촉발시키는 동일한 기능의 모티프이다. 할아버지와 자뽀로제쯔 사이의 계약은 그리썬코와 집시의 계약으로, 「잃어버린 편지」의 야르마르까는 「소로친쓰이 장」의 야르마르까로 연결된다. 할아버지와 카드놀이를 하는 마녀들의 형상은 야르마르까의 거간꾼들의 거간을 뒤집은 것이다. 즉 포마의 「잃어버린 편지」는 서술양식과 모티프의 사용에 있어 마까르의 「소로친쓰이 장」에 의해 다시 뒤집히는 것으로 보인다.

이상의 논의를 요약하면, 마까르의 이야기인 「소로친쓰이 장」과 「오월의 밤」, 그리고 포마의 이야기인 「이반 꾸빨라 전야」와 「잃어버린 편지」는 그 스타일 차이가 획을 긋듯이 명백히 드러나지만 이 네 작품이 그저 병렬로 편집되어 있는 것이 아니라는 사실이 드러난다. 각 작품이 도입된 순서에 따라 다음에 오는 작품이 앞 작품을 모티프와 플롯의 구성으로 패러디하면서 앞 작품에 도입된 모티프와 플롯을 교묘하게 뒤집으며 이어가고 있는 시간까 사이클 1부의 구성은 그것이 마까르와 포마의 두 스타일의 상호관계를 통한 변증법적인 논쟁의 형식이라는 것을 보여준다. 논쟁의 핵심 모티프의 하나로서 '영혼'을 들 수 있는데 마까르의 이야기에서는 일상의 희극적인 인간들이 영혼이 박제된 모습(자동기계, 취객)으로 그려져 있다면, 포마의 이야기에서는 그 영혼(숨겨진 보물)을 찾아 나서는 여행의 무망함(인간의 악마성으로 인해)을 보여주는 것으로 해석된다.

네 작품은 상호 패러디의 관계로 이어지며 마지막 「잃어버린 편지」는 다시 「소로친쓰이 장」과 연결이 되고 있는데 이러한 폐쇄된 순환구조는 포마의 두 이야기의 마지막이 원점 회기의 상징을 담고 있는 것과 마찬가지로

낭만적 아이러니의 구조이다. 따라서 이제까지의 논의를 요약하면 지간까 사이클 1부는 낭만적 사이클의 형식 속에서 마까르와 포마라는 두 스타일이 상호 패러디로 충돌하며 커다란 원을 그리는 사승구조를 형성하고 있다고 하겠다.

<제2부>

작품집의 2부는 화자가 언급이 안된 두 작품과 성격이 전혀 달라 보이는 한 작품 때문에 1부에 비해 구성이 일견 느슨한 것으로 보인다.³⁴⁾ 그러나 서문에서의 마까르의 퇴장은 문자 그대로 화자로서의 퇴장으로 이해하기보다는 그 퇴장 소동 자체가 1부 서문의 긴장된 대립의 극단적인 표현이라고 이해하는 것이 2부의 구성을 1부의 연장선상에서 파악하는 데 도움이 된다.

2부는 「크리스마스 이브」로부터 시작된다. 사실적이고 구체적인 세시풍속, 에카체리나 II세 치하라는 구체적인 역사적 시공간에冬至祭를 주요 모티프로 한 세태담으로서 당시의 꼴라다 풍습이 생생하게 사실적으로 그려져 있다.³⁵⁾ 또한 마녀, 악마, 지옥, 마법사 등의 모티프와 악마적인 환상이 있는

34) F. C. Driessen, op. cit., p. 86. 드리센은 화자의 성격과 언어에 대해서는 전혀 관심을 기울이고 있지 않기 때문에 2부의 구성의 단일성을 찾기 힘들었던 것으로 보인다. 1부와 2부의 서문에서 보이는 루도이 쾨포의 두 화자에 대한 태도와 마까르의 퇴장 소동도 그에게는 의미를 찾을 필요가 없는 익살로 보인 점을 참조할 필요가 있다. Ibid., p. 87.

35) “꼴라다 풍습은 동슬라브족의 태양신제인 동지제의 제의식이며 지역에 따라서는 12월 12일이 되기도 하는데 우크라이나에서는 12월 25일이 그 세의일이었다. Коляда는 원래 동나무신을 가리키는 말이며 Коляда를 불리는 의식을 ‘колядовать’한다고 한다. колядки는 젊은이들이 коляда 祭儀의 음식을 얻으러 집집마다 돌아다니는 과정에서 부르는 노래이다. А. Н. Афанасьев, op. cit., pp. 468-473. 여기에 대해서는 고골 자신이 직접 주석을 달고 있다. “우리는 크리스마스 이브에 집집마다 창문 밑을 찾아다니며 노래를 부르는 것을 ‘колядовать’한다고 하는데 그 때 부르는 노래를 ‘колядки’라고 한다. 집주인이나 집에 있는 사람은 소세지, 빵, 동전 등 집에 많이 가지고 있는 것을 колядовать하는 사람의 자루에 넣어 준다. 어느 때인가 사람들이 神으로 섬기는 ‘Коляда’라는 동나무신이 있었다고 하는데 ‘колядки’는 아마 거기서 유래한 것일 것이다. 누가 알겠는가? 그런 것은 우리 보통 사람들이 알 바가 아니다. 작년에 오시벤 神父가 마을에서 ‘колядовать’하는 것을 금지했는데 그것은 악마를 섬기는 것이란 이유였다. 하지만 사실을 말한다면 ‘колядки’에는 ‘Коляда’ 神에 대한 가사는 없다. 성탄절 노래가 대부분이다. 그리고 그에느 지극히 부부와 아이들과 집안 모두에게 신감을 가워하는 것 뿐이다.

요정담적 성격을 보이기도 한다.

익명의 화자는 서술의 시각이 지간까 내부인의 시각으로 바뀌어 있다는 것만 제외하고는 3인칭 화자로서의 마까르의 스타일에 가깝다. 「소로친쪄이장」과 「오월의 밤」에서 관념적인 자연묘사와 희극적인 소동의 일상의 묘사 사이에 보이던 화자의 서술공간의 이분법은 「크리스마스 이브」에서는 보이지 않는다. '소동', '소문', '오인'은 이전의 마까르의 스타일에서 보았듯이 플롯을 이끌어 가는 주요 모티프로 기능하고 있다. 그러나 사실과 환상의 경계는 거의 사라졌다.

「크리스마스 이브」의 모티프와 플롯은 「잃어버린 편지」에 직접 연결된다. 부젓가락(빗자루)을 타고 나는 마녀(домовой), 지옥(пекло), 악마와 내기, 성호긋기, 악마를 타고 나는 것(새처럼 나는 말), 자뽀로제쪄, 여제(царица)에의 여행 등은 모두 「잃어버린 편지」에서 직접적으로 이어진 모티프들이다. 숲 속의 마녀들과 야르마르까의 여인들과의 대비는 뻬쨌르부르그의 여제와 지간까 마을의 솔로하(Солоха), 옥사나(Оксана) 등과의 관계로 대체되었다. 「잃어버린 편지」에서의 할아버지 모자(шалка)는 강인한 남성성의 상징인 반면 바꼐라의 신발(черевичи, башмаки)은 남성성의 박탈로 해석되며 이는 바꼐라의 악마에 대한 승리가 아니라 미래의 마녀인 옥사나의 바꼐라에 대한 승리로 보인다. 태양신의 상징인 대장장이 바꼐라는³⁶⁾ 마녀들에게 잃어버린 죄인들의 영혼을 구해내는 보가뜨이리의 형상으로 할아버지와 대비된다.

이 작품에서는 민속적인 모티프와 기독교적인 모티프의 혼용이 두드러진다. 성모 마리아, 사도 베드로, 성 니콜라스가 대표적인 것이다. 「소로친쪄이

풀벌치기의 견해.” СС-1, р. 111. 견해라는 이름의 이 주석은 뻬쨌-고골이 사이클의 8작품 중 유일하게 단 것으로 그의 민속에 대한 관심이 강하게 드러나 있으며 그 지식도 상당한 것처럼 보인다. 그럼에도 불구하고 그의 우크라이나가 실제의 우크라이나와는 전혀 다르다는 지적을 받은 것은 아이러니한 일이다. 처음으로 지적한 사람은 꼬틀라레스끼였다. Котляревский, “Реальный и романтический элементы в «Вечерахъ на хуторѣ близъ Диканьки»”, Николай Васильевич Гоголь - его жизнь и сочинения составилъ В. И. Покровский(Москва, 1915), р. 100.

36) 대장장이는 불과 관련된 창조의 힘을 가진 반신반인의 신화적 인물이다. “Кузнец”, Мифы Народов Мира - Энциклопедия(Москва, Советская Энциклопедия, 1988), т. 2, pp. 21-22 참조. 바꼐라와 대장간은 ‘최후의 심판날의 베드로’와 지옥불의 상징으로 해석된다.

장」과 「오월의 밤」에서 무한의 공간과 일상을 잇던 ‘하늘에서 천사들이 놓은 사다리’는 베제르부르크 여제의 궁전의 계단(подыматься на блистательно освещенную лестницу)으로 이어진다. 그리고 이 부분에서 이 작품에서 특징적으로 보이는 색채감이 가장 두드러진다. 바칼라가 또한 그림을 그리는 화가이기도 하다는 점을 염두에 두어야 한다. 바칼라는 성 베드로가 예수를 세 번 배반했던 것처럼 정교 믿음을 세 번 배신한다.³⁷⁾ 교회 왼쪽 벽의 ‘지옥에 빠진 악마’는 오른쪽 벽에 그린 ‘최후의 심판 날의 성 베드로’, 천국과 지옥, 천상과 지상 등의 모티프는 베제르부르크와 지간카의 삶을 대비하는 거울의 역할을 하고 있다.

무한의 신비한 영원성이 ‘최후의 심판’과 복락원으로 대체되었을 뿐 이 작품의 스타일은 변형된 마까르의 스타일의 연장으로 이해된다. 결국 이 작품은 1부의 작품들과의 연장선상에 놓여 있으며 「잃어버린 편지」의 포마가 마까르에 의해 뒤집힌 것이라고 할 수 있겠다.

「크리스마스 이브」와 「무서운 복수」는 우선 색채감과 리듬감의 대립이라는 특징을 보여준다. 「무서운 복수」의 스타일의 핵심은 리듬감(rhyme)과 추리소설의 기법같은 플롯 구성, 맹인 반두리스뜨의 노래이다.³⁸⁾ 3인칭 화자의 시적이며 서정적인 목소리가 「소로친쯔이 장」이나 「오월의 밤」에서와 같이 자연묘사에 실린 화자의 관념적인 내적해설을 연상시키는 것 때문에 마까르의 스타일로 보이지만 까자끄의 옛 영광을 그리워하는 포마의 스타일에 가깝다. 중세의 음유시인(troubadour)을 연상시키는 맹인 반두리스뜨는 구전화자의 변형으로 보인다. 늙은 맹인 반두리스뜨의 앞에 모여선 청중은 ‘겨울 밤 할아버지 앞에 모여 앉은 아이들’의 변형이며 반두리스뜨의 노래에 대한 청중들의 눈물은 포마의 할아버지 이야기 숨씨에 대한 자랑과 동일한 기능을 한다. 죽은 할아버지로부터 시작해서 끝없이 시간을 거슬러 올라가는 구

37) 첫 번째는 옥사나에게 상처받고 자살을 결심했을 때이고 두 번째는 악마와 한 종족인 자뽀로제즈 뿌짜뜨이 뿌쭈끄를 찾아가 악마의 도움을 받으려 했을 때이다. 그리고 세 번째는 자기편이 되면 세상의 모든 돈과 옥사나가 우리의 것이 될 것이란 악마의 유혹에 동의한 때이다. 그리고 그가 베제르부르크에서 지간카의 집으로 돌아왔을 때 첫닭이 울었던 것도 성 베드로의 배신과 관련된 모티프이다.

38) 「무서운 복수」의 시적인 율동감과 음악성에 대해서는 A. Белья, *Мастерство Гоголя* (München, Wilhelm Fink Verlag, 1969), pp. 57-68; F. C. Driessen, op. cit., p. 93 참조.

전의 화자와 앞 못보는(따라서 못읽는) 맹인 반부리스뜨의 노래의 출처가 바로 똑같은 식으로 끝없이 시간을 거슬러 올라갈 수밖에 없다는 것은 포마의 스타일로 대변되는 구전전승문학의 생성 과정을 드러내는 장치인 것이다.

모티프와 플롯의 전개 과정에서도 「무서운 복수」가 이전의 작품들과의 연계선 상에 있는 포마의 스타일임이 입증된다. 「무서운 복수」는 마법사(колдун), 유령(강시), 루살까, 숲귀신(лесной дед), 무덤, 낡은 성, 육체에서 분리된 영혼, 마법의 말(馬) 등의 모티프와 악마적 환상이 있는 요정담의 일종이다.³⁹⁾

아버지와 딸 사이의 근친상간의 비극적 운명은 「이반 꾸빨라 전야」에서와 같이 죽음과 파멸을 상징하는 모티프이다. 결혼식장에 출현한 마법사와 성상의 축복에 대립한 재난의 예견, 귀로의 낡은 성과 공동묘지에 나타난 세 유령은 결혼과 결혼의 귀로가 죽음과 무덤임을 암시한다. 가장 비극적인 상징의 모티프는 죄없는 이의 희생, 즉 다닐로와 까체리나의 아들 이반의 죽음이다. 플롯과 모티프 그리고 공포의 분위기는 모두 어린아이의 죽음으로 모아진다. 이 어린아이가 「이반 꾸빨라 전야」의 이반과 연결이 되는 것은 자연스럽다.

그러나 죽음과 파멸이 기독교적으로 확장되는 ‘최후의 심판’, ‘세계의 종말’의 모티프는 크리스마스 이브와 직접 연결된다. ‘지옥에 빠진 악마’의 벽화 앞에서 우는 아이를 달래는 여인은 까체리나와 아이 이반의 형상으로 이 어지고 이는 옥사나와 아이의 형상과 서로 뒤집힌 모습으로 종말의 상징이다. XVI장의 神 앞에서의 뻘뜨로는 ‘최후의 심판날의 뻘뜨로’로 비유되었다. 이는 「크리스마스 이브」의 ‘최후의 심판날의 뻘뜨로’가 천국의 열쇠를 들고 악마를 지옥으로 내쫓는 심판자의 위치인데 반해 「무서운 복수」의 ‘최후의 심판날의 뻘뜨로’는 심판을 받는 악마의 모습이다. 여기서 「크리스마스 이브」가 뒤집혀 패러디된 것을 다시 확인할 수 있다.

「무서운 복수」의 역설적인 결말, 즉 이반의 뻘뜨로에 대한 ‘무서운 복수’

39) 그러나 강시(유령)와 마법이 벌어지는 낡은 성, 초혼 등의 모티프는 이제까지 보아왔던 요정담의 모티프들과는 다르고 슬라브적인 요소가 아닌 서유럽적인 느낌이 든다. 그래서 이 모티프들과 작품의 공포스러운 분위기는 이 작품에서 「이반 꾸빨라 전야」에서처럼 독일 낭만주의의 티크, 호프만 등의 작품의 영향이 연구, 거론되도록 만들고 있는 것이다. F. C. Driessen, op. cit., pp. 107-109 참조. 그는 Tieck의 「Liberszauber」의 독일어 원문을 대조하며 비교하고 있다.

의 청원을 받아들인 神은 이미 전통적인 기독교 神이라고 할 수 없다는 것, 그리고 神에게 '무서운 복수'의 청원을 함으로써 자기 자신이 오히려 영원히 천국에 가지 못하는 떠돌이가 된 이반은 그 자신 역시 자신의 '무서운 복수'의 대상이 되고 말았다는 역설도 다시 원점으로 회귀하는 원을 그리는 포마의 스타일이다.

까제리나의 꿈도 환상과 현실이 공존하는 포마의 스타일을 보여주고 있다. IV장에서 아버지에게 구혼받는 까제리나의 꿈이 사실로 드러났을 때 까제리나가 아버지를 적그리스도(антихрист)로 선언하며 아버지를 부정하고 다닐로에게 "당신이 나의 아버지이다"(Ты у меня отец)라고 말한 것은 「크리스마스 이브」에서 바콜라가 옥사나에게 한 말을 뒤집은 것으로서 그 상징까지 도치되어 있다.⁴⁰⁾ 즉 아버지를 부정했지만 남편을 아버지와 동일시함으로써 까제리나의 운명에 예정된 근친상간의 불가피성을 대변하는 것으로 해석되는 것이다.

불안한 긴장감 속에 나란히 병행하던 두 개의 죽음의 상징(세상과 아이)이 XVI장의 반두리스프의 노래 속에서 하나로 합쳐지면서 「크리스마스 이브」의 패러디는 완결된다. 세상의 파멸을 가져온 '무서운 복수'는 「크리스마스 이브」의 악마가 달을 훔침으로써 새로운 생명인 바콜라에게 하려 했던 '笑劇적 복수'의 패러디로 연결되었음이 드러난다. 「크리스마스 이브」에서 그로테스크한 마법사로 나온 자뽀로제프가 「무서운 복수」에서는 전설적이고 용맹한 보가뜨이리의 형상으로 변한 것도 흥미있는 뒤집기이다. 화가의 색채감과 반두리스프의 리듬감은 두 작품의 외형상의 대립적인 구성을 가장 잘 보여주는 것이다.

「이반 표도로비치 슈뿐까와 그의 속도」는 서문의 화자이며 편집자인 루드이 뻬꼬의 작품과 그 화자 스페뻬 이바노비치 꾸로치카에 관한 소개와 스페뻬 이바노비치 꾸로치카의 '슈뿐까와 그의 속도'에 관한 이야기의 두 부분으로 나뉘어져 있다. 루드이 뻬꼬의 소개를 그대로 받아들인다면 「슈뿐까」

40) 바콜라와 솔로하 사이의 성적긴장은 바콜라가 옥사나에게 한 "당신이 나의 어머니이다"(Ты у меня мать)라는 표현에서 드러나 있는데 이것도 박탈과 대관으로 이어지는 건강한 삶의 영속성을 드러내기 위한 어머니와 아내의 동일시인 뽀으로 마까르의 「소로친뜨이 장」과 「오월의 밤」에서 본 박탈의 의미로서의 뒤들린 성적 긴장과 동일한 것이다.

는 구어적인 서문과 스페판 이바노비치 꾸로치까의 글로 쓰인 이야기가 함께 묶여진 작품이다. 그리고 작품집의 두 서문에서 보인 태도와는 달리 분명한 문어의 선언으로 받아들여진다.⁴¹⁾

그러나 '나쁜 기억력', '글 모르는 아내의 만두 받침', '처음부터 끝까지 열 마든지 다시 들을 수 있다', '손수건 매듭과 코풀기' 등의 언급은 포마의 이야기 솜씨를 자랑하던 것과 대조되는 문어에 대한 빈정거림을 계속 보이고 있는 것으로 자신의 서사체에 대해서 아이러니한 태도를 취하고 있는 것이며, 또한 문어 스타일의 마까르를 퇴장시키고 구어 스타일의 자신이 그 마까르의 역할을 아이러니하게 말음으로써 마까르라는 마스크로서의 자기 부정을 보인 것으로 해석된다. 그리고 꾸로치까라는 새 마스크는 마스크로서의 기능보다는 플롯 구성을 위한 장치로 보아야 한다.⁴²⁾

그러나 '슈뽀까'도 「무서운 복수」에 이어 패러디하고 있는 것은 동일하다. 우선 서사체가 두 개로 나뉘어 있다는 점은 「무서운 복수」와 그 순서에 있어서 뿐만 아니라 내용에 있어서도 서로 뒤집힌 모습이라는 것을 알 수 있다. 「무서운 복수」에서 맹인 반두리스뜨의 등장은 플롯의 반전(redirection)을 가져오면서 서술과 사건의 고리를 해결했지만 '슈뽀까'에서는 스토리를 중단시키고 서술을 다시 루드이 뽀꼬에게로 돌림으로써 무해결의 해결, 미

41) "이 이야기와 관련된 이야기가 있다"(С этой историей случилась история)는 쿨질로 시작되는 이 작품은 분명히 두 개의 이야기(история)로 구성되어 되어 있다. 첫 번째 이야기는 두 번째 이야기를 소개하기 위한 장치라는 점에서 보면 루드이 뽀꼬의 <서문>과 같은 역할을 하고 있다. 루드이 뽀꼬는 작품집 1부와 2부의 서문에서 보았던 것과 똑같은 목소리로 아내의 만두 굽는 솜씨를 자랑하고 두 번째 이야기의 화자 스페판 이바노비치 꾸로치까를 소개한다. 그러나 스페판 이바노비치의 꾸로치까는 그 자리에 참석하지도 않았고 화자로서의 개성이 특별하게 소개되지도 않았기 때문에 지관끼라는 카니발화된 공간의 (이야기 잔치에 참여한) 화자로 보기는 어렵다. 그는 오히려 루드이 뽀꼬의 문어전향을 동기화 해주는 기능을 맡는 것으로 이해되어야 한다. 이는 맹인 반두리스뜨가 「무서운 복수」의 율동적인 스타일을 동기화해 주는 기능과 동일한 것이다.

42) 우드워드 는 꾸로치까와 루드이 뽀꼬의 동일성(동일인이 아닌)을 지적했지만 그 동일성을 여성에 대한 태도에서 찾았다. 그리고 그는 플롯을 부차적인 것으로 생각한다 (James B. Woodward, *The Symbolic Art of Gogol, Slavica*, 1982, pp. 33-35). 그러나 여성의 지배하에 있거나 여성화된 인물이 이 둘만이 아니며 더욱이 이 작품의 플롯은 중단되었거나 부차적인 것이 아니라 스토리 밖에서 완성되는 것으로 보아야 하며 이는 지관끼 사이클의 해석에 중요한 역할을 한다(이에 대해서는 다시 언급될 것임).

완의 완성이라는 플롯을 만든 것이다. 스펜까 이바노비치 꾸로치카와 반두리스프는 플롯 구성상의 동일한 기능을 서로 뒤집어서 하고 있는 것으로 드러난다.

「슈쁜까」의 인물들을 「무서운 복수」와 관련시켜서 생각하면 다닐로, 까찌리나, 마법사 장인의 세 인물은 슈쁜까, 마셴까, 숙모 바실리사의 관계가 도치된 것임이 드러난다. 다닐로가 보가뜨이리와 같은 남성적인 힘으로 정교와 조국과 자기의 여자를 지키려는 단호한 태도를 취하면서도 여자에 대해서는 절대적인 힘을 행사하고 무시하는 강인한 까자끄상인데 반해, 슈쁜까는 나약한 군인으로 점성술 책이나 읽고 여자에 대해 관심도 없으면서 여자에게는 꼼짝을 못하는 거세된 남성상인 점에서 서로 뒤집힌 모습이다.

까찌리나는 남편과 아버지에게 순종하고 아이를 사랑하지만, 한편으로는 루살까와 같은 유혹적인 힘을 가진 여성상인데 반해, 마셴까는 아이에게도 아내의 역할에도 별 관심 없으며 오로지 남성을 지배하려는 욕구만 보이는 남성적인 여자로서 루살까라기 보다는 마녀(ведьма)에 가까운 여성상이라는 점에서 대조된다. 마법사 장인과 숙모 바실리사는 똑같이 뒤틀린 성적 욕구를 지닌 근친들이라는 점에서 닮았다.

이와 같이 「슈쁜까」의 세 인물은 「무서운 복수」의 세 인물이 패러디된 것이라고 할 수 있는데, 그 관계가 명확하지 않은 것은 「슈쁜까」의 구조가 플롯에 역점을 두지 않고 인물묘사로 채워져 있어 세 사람의 관계가 명확히 드러나지 않기 때문이다. 이 점은 모티프들에 있어서도 마찬가지이다. 「무서운 복수」에서 이어져 사용되고 있는 모티프들은 종말, 죽음, 공포의 모티프들이다. 이 모티프들은 여성성을 대상으로 하고 있다. 아담의 마차(адамовская), 아담과 홍수는 천지창조와 여자의 유혹과 세계의 종말을 동시에 의미한다.⁴³⁾ 심판(суд)은 ‘재판’의 모티프로 바뀌어 최후의 심판과 종말을 상징한다. страх, странно, чудно, страшно 등은 「무서운 복수」에서 격렬한 비극적 파토스에 실려 있었던 어휘들이지만 「슈쁜까」에서는 평범한 일상 속에 그로테스크라는 마스크 뒤에 숨어 있다는 점이 다르다.⁴⁴⁾

43) 우드워드는 ‘아담’의 모티프와 관련하여 바실리사가 아담의 마차를 소유함으로써 남성의 지배력을 빼앗고 남성을 욕되게 한 첫 번째 여자에 비유되고 있다고 주장한다. 그는 음식-열-여성의 연결로 남성의 남성성을 박탈하고 남성을 지배하는 여성의 형상으로 지간까 사이클과 미르고로드 사이클을 분석하고 있다. J.B. Woodward, op. cit., p. 30.

44) 만일에 「슈쁜까」 만을 따로 떼내어 분석을 한다면 인물묘사에 흡여져 있는 위의 모티

그리고 꿈의 현실에 대한 거울같은 기능은 「오월의 밤」의 렘코의 꿈, 「잃어버린 편지」의 할머니의 꿈, 「무서운 복수」의 까제리나의 꿈을 통해서 보았듯이 슈뽀까의 꿈은 슈뽀까의 현실을 반조하는 거울이다. 꿈의 이면은 여성성에 대한 공포 뒤에 숨어 있는 삶과 죽음의 관계와 공포이다. 슈뽀까의 꿈은 이중으로 되어 있다. 즉 그는 꿈속에서 꿈을 깨고 다시 그 꿈에서 깨어나는 것인데 그것은 또한 현실과 꿈의 경계를 모호하게 만든다.⁴⁵⁾ 그에게 있어서 해몽 책과 점성술책은 동일차원에 존재하며 따라서 슈뽀까에게는 현실과 꿈 사이의 경계가 없다. 슈뽀까의 꿈을 통해서 화자가 보여준 슈뽀까의 현실 인식, 삶에 대한 인식은 삶의 공포와 단속성(несвязный, безсвязный)이며 그 상징은 삶과 죽음의 동질적인 관계이다.⁴⁶⁾

「마법에 걸린 땅」(Заколдованное место)은 <○○ 교회의 보제가 이야기 한 실화>라는 부제가 있는 포마, 그리고리에비치의 마지막 이야기이자 지간까 사이클의 마지막 작품이다. 그 희극적인 분위기에서는 1부의 마지막 작품인 「잃어버린 편지」와 비슷하고 땅 속에 숨겨진 보물(клад)을 찾는 테마로는 「이반 꾸빨라 전야」와 닮은 악마적 환상의 이야기이다.

「이반 꾸빨라 전야」의 죽은 할아버지의 고모로부터 시작하여 「잃어버린 편지」의 죽은 할아버지의 젊은 시절의 경험담을 거치고 「마법에 걸린 땅」에서는 산 할아버지와 자신의 어린 시절의 경험담으로 옮겨감으로써 포마의 서술 시공간이 먼 옛날에서 가까운 과거로 점차 이동해 온다. 반면에 할아버지의 고모나 할아버지와 동일시하던 포마의 시점은 점점 객관적으로 물러나

프들은 동기화(motivation)시키기가 어렵고 모두 슈뽀까-고골의 오이디푸스 콤플렉스의 정신분석적인 차원에서 주로 다루어질 것이다. 위의 모티프들은 「슈뽀까」가 다른 작품들과의 관계 속에서 해석되어야 함을 증명하고 있는 것으로 보인다. F.C. Driessen, op. cit. pp. 16-58의 "Gogol and Anxiety"와 Hugh McLean, "Gogol's retreat from love: Toward an interpretation of Mirgorod", *Russian Literature and Psychoanalysis*, ed. Daniel Rancour-Laferriere, (Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pub., 1989)참고.

45) 슈뽀까의 '꿈과 현실의 경계'의 흐름은 1부의 「소로친쪄이 장」, 「오월의 밤」과 2부의 「크리스마스 이브」를 거쳐 변해 온 마까르의 스타일에서의 '현실과 환상의 경계'의 흐려짐과의 연계 속에서 이해되어야만 할 것으로 보인다.

46) 슈뽀까의 꿈은 성적인 상징으로 가득 차 있다. 그 꿈의 성적인 상징에 대한 정신분석적인 해석에 대해서는 Daniel Rancour-Laferriere, "Spon'ka's Dream Interpreted", *Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 3(1989), pp. 358-372 참조.

할아버지와 자신을 완전히 분리시키기에 이르는데,⁴⁷⁾ 마까르의 서술 시공간이 30년 전의 옛날에서 시작하여 시간대의 변화가 없는 것과 반면에 시점은 객관적인 입장에서 점차 주관적인 심리 속으로 들어가고 있는 것(「크리스마스 이브」와 「슈쁜까」까지 포함시켰을 때)에 대조된다.

「마법에 걸린 땅」에서는 카드놀이 모티프가 약간 변형되어 있다. 포마의 네 형제가 카드의 네 패로 비유되고 있는 것을(нас всех у отца было четверо, я тогда был еще дурень) 단순한 말장난(word play)으로 보기에는 어렵다. “악마는 속이고 싶으면 얼마든지 속인다”(Захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит)는 말에 곧 이어지는 이 표현은 「잃어버린 편지」에서 할아버지와 카드놀이를 하던 악마의 속임수와 할아버지가 ‘дурень’이 된 것을 연상시키고 녹색의 테이블의 카드놀이와 푸른 잔디(무덤) 밑의 보물은 같은 의미의 장을 이루고 있기 때문이다. 그것은 풍요와 불임을 의미하는 성적인 상징이며 그 점에서 슈쁜까의 불임성과 연결된다.

「마법에 걸린 땅」의 초점은 숨겨진 보물이 아니라 「마법에 걸린 땅」에서는 씨를 뿌려도 아무것도 제대로 수확이 안된다는 그 불妊性에 있으며 바로 이 씨앗(семена)이라는 모티프를 통해 「슈쁜까」와 연결이 된다. 아이를 안고 있는 옥사나로부터 시작해서 아들을 잃은 이반의 저주(무서운 복수)를 입은 까제리나 가족의 죽음, 자연성이 거세된 따라서 불임의 슈쁜까, 숙모, 마센까 등을 거쳐 「마법에 걸린 땅」의 불임성으로 이어지는 과정을 2부의 작품들에서 확인할 수 있다.

「슈쁜까」의 불임성은 삶과 죽음의 등가적인 동일성에서 오는 전면적인 죽음, 황폐에 있었던 반면 「마법에 걸린 땅」에서는 그 불임성이 ‘마법에 걸린 땅’이라는 특정한 시공간에 한정되어 있다는 점에서 다르다. 할아버지를 비롯한 아버지와 어머니 네 형제를 소개하는 포마의 서두에서 「슈쁜까」의 뒤집힌 성적 상징이 드러난다. 할아버지가 가꾼 참외밭에 열린 갖가지 채소, 과일들은 포마의 가계의 씨앗의 소출의 상징이다. 「슈쁜까」에서처럼 씨앗과

47) 한 가지 이상한 점은 「마법에 걸린 땅」의 포마는 할아버지와 자신을 완전히 분리시키고 있으면서도 그 목소리는 여전히 할아버지의 목소리를 유지하고 있다는 점이다. 그것은 그가 구전화자로서 할아버지의 영혼과 자신의 영혼을 동일시하기 때문인 것으로 이해된다. 그리고 그렇게 해야만 구전화자로서의 일관성을 잃지 않게 된다.

「잃어버린 편지」의 서두에 나오는 다음 부분을 참조하라.

“... что вот-вот сам всё это делаешь, как будто залез в прадовскую душу или прадедовская душа валит в тебе.”

곡식과 가축들은 인간과 동가적인 인간화된 자연불이든지 아니면 인간의 자연불과의 동가적인 사물화를 보여주는 것이다.⁴⁸⁾

할아버지의 자연발생적인 기계적인 죽음은 「소로친찌이 장」의 결혼식의 춤 장면의 노인들의 형상과 같은 죽음의 무도이다. 오이밭 결의 매끄러운 평평한 땅은 성적(sexual) 메타포이다. 할아버지가 캐낸 숲 안의 쓰레기들과, 할아버지가 어머니에게 치근대는 동네 젊은이로 오인되어 쓰레기가 든 구정물 통을 뒤집어쓰는 장면은 「소로친찌이 장」에서 체레빅 위에 히브라가 올라 탄 모습으로 연결된다. 「슈뽀까」의 '소금에 절인 오이'와 동일한 상징이다. '마법에 걸린 땅'이 'проклятое место'라면 박탈된 할아버지는 'проклятая старость'로 표현되고 있다는 점도 양자의 관계를 설명해 준다.

지간까의 끝이 불임의 시공간인 '마법에 걸린 땅'으로 끝난다는 것은 흥미있는 상징이다. 「슈뽀까」의 모길레프와 「마법에 걸린 땅」의 무덤(могила)은 똑같이 삶의 이편과 저편을 가르는 경계선이다. 무덤으로 가는 길의 사제네 채소밭의 비둘기 집과 현서기네 탈곡장은 환상적인 공간에서는 서로 연결이 되어 있었으나 현실의 공간에서는 비둘기장으로 향하면 탈곡장이 사라지고 탈곡장으로 향하면 비둘기장이 사라지는 서로 공존할 수 없는 차원의 두 공간으로 드러난다. 비둘기장은 현실 너머의 영혼의 차원을, 탈곡장은 탈곡장의 곡식처럼 영혼이 박제된 사물화된 인간을 상징한다. 수박도 수박이 아니고 호박도 호박이 아니고 오이도 오이가 아닌 채소·과일들은 영혼이 박제되고 분성을 잃은 「슈뽀까」의 거세된 인간들의 상징이다. 포마의 스타일의 변화에서 과거와 현실은 동일공간으로 연결되면서 리얼리티를 확보하고 있고, 환상과 현실은 이전의 이야기들에서와 같이 동일차원의 이동가능한 공간이 아닌, 다른 차원으로 공존하는 두 공간으로 발전함으로써 그 상징성과 리얼리티를 확보하고 있는 것이다.

48) '영혼'(душа)이라는 단어는 「소로친찌이 장」의 결혼식의 원무에서 인간이 영혼 박제된 자동기계로 표현된 것에서부터 「오월의 밤」에서는 갈라의 영혼의 불가해함, 「잃어버린 편지」에서는 '팔아 버린 영혼'(проданная душа), 「크리스마스 이브」에서는 '잃어버린 영혼'(проданная душа) 「무서운 복수」에서는 '파멸한 영혼'(погибшая душа) 등으로 나타나며 단어의 사용 빈도도 훨씬 높아졌고 드디어는 영혼과 육체를 서로 분리시키기 에 이르렀다(까페리나의 영혼). 「슈뽀까」와 「마법에 걸린 땅」에서는 영혼이 씨앗으로 상징되며 사물화가 이루어지고 있다. 『죽은 혼』의 치치코프의 영혼찾는 순례(아이러니한)는 지간까 사이클에서 부터 시작된 것이며 「지간까」는 그 첫 순례지라고 해석할 수 있겠다.

할아버지가 무덤에서 파낸 보물이 쓰레기로 드러난 것은 또한 할아버지의 옛이야기를 비유한 서술의 차원에서도 이해될 수 있다. 할아버지가 제일 좋아했던 것은 하루에 50대도 더 자나다니는 마차 행상들에게서 이야기를 듣는 것이었다. 할아버지가 인생의 여로에서 들은 이야기들이 쓰레기로 드러나고 쓰레기의 구정물통으로 박탈되는 모습은 화자의 자신의 서사체에 대한 자기 부정으로서 「슈뽀까」의 무해결의 해결의 서술양식과 대조를 이룬다. 할아버지의 인생의 여로는 또한 포마의 과거에서 현재로의 화자로서의 여행을 상징한다. 화자와 서술의 자기부정은 결국은 자신의 서사체에 대한 아이러니한 태도이며 자신이 창조한 환상을 파괴하고 자기 속에 갇혀 출구를 못 찾는 전형적인 낭만적 아이러니의 서술양식으로 드러나는 것이다.

「마법에 걸린 땅」에서의 음식-야회-춤-성적간장-박탈의 모티프가 희극적인 분위기 속에서 어우러져 있는 카니발적인 분위기는 1부의 서문에서의 루드미라 판야의 초대와 「소로친찌이 장」의 카니발적인 분위기로 자연스럽게 연결이 되며 「소로친찌이 장」의 옛날 술집이 있던 자리의 '저주받은 땅'(проклятое место)으로 이어지게 된다. 즉 「마법에 걸린 땅」은 「소로친찌이 장」의 '저주받은 땅'과 연결이 되도록 의도된 작품이다. 끝이 다시 출발점으로 돌아가는 폐쇄된 순환구조는 지간까 작품집의 형식을 단일한 구조로 맺어주는 역할을 하고 있어 「지간까 근교 야화」의 형식이 낭만적 형식에 입각한 단일한 구조의 사이클임을 확인시켜 주고 있다고 하겠다.

이렇게 해서 2부의 네 작품은 사이클의 한 쪽 원을 그리는 1부와 함께 다른 쪽 원을 그리면서 두 원이 연결되어 출발점과 끝이 없는 무한 순환의 궤도를 만든다. 요약하면 지간까 사이클의 작품 하나 하나는 환상(무한)과 현실(유한)이 매듭이 없이 연결되어 있는 사슬구조이고 그 각각의 4 편이 1부와 2부로 나뉘어 더 큰 사슬을 형성하고 있는 상호 연결된 두 개의 원 구조라고 하겠다. 이 사슬은 마치 피비우스의 띠처럼 두 개의 원이면서 동시에 하나인 원으로 연결되어 있다. 이와 같은 무한순환의 원(круг) 구조는 고틀의 삶과 죽음, 환상(꿈)과 현실에 대한 인식의 최소 단위로 해석된다. 그리고 그 무한 순환의 사이클은 마까르 나자로비치와 포마 그리고리에비치, 이 두 화자의 대립적인 스타일을 통한 변증법적인 과정, 즉 패러디에 의한 부정의 과정으로 드러났으며 그 구조적 형식을 외부에서 지배하고 있는 것은 낭만적 아이러니의 서술임이 확인되었다. 그러므로 마지막 작품인 「마법에 걸린

땅」은 「슈쁜까」에 대한 부정인 동시에 자기 자신의 부정으로 끝을 맺으면서 이야기는 다시 1 부의 출발점으로 돌아가는 셈이다.⁴⁹⁾

두 스타일의 대립과정은 음악의 대위법에 비유할 수 있다. 그 경우 「크리스마스 이브」, 「무서운 복수」는 클라이맥스에 해당하여 「슈쁜까」와 「마법에 걸린 땅」은 파국(denouement)에 해당한다. 분위기가 전혀 다른 두 선율이 1 부에서 평행하게 달리다가 2부의 클라이맥스인 「크리스마스 이브」와 「무서운 복수」에서는 격렬한 흐름 속에서 서로의 선율이 약간씩 융합되고 있다. 파국에서의 「슈쁜까」와 「마법에 걸린 땅」은 두 선율의 화해이지만 그것은 불협화음의 화음(Discordia concors), 부조화의 조화이다. 두 선율이 내는 화음은 결국 삶과 죽음에 대한 해석이며 그 과정은 삶과 죽음, 즉 창조와 파괴의 원천인 여성성(sexuality)에 대한 해석의 대립으로 나타났다. 두 선율의 지휘자는 루드이 뻬코 뒤에 숨은 고골이며 포마와 마까르는 두 선율의 연주를 위한 마스크로서의 고골의 두 자아로 이해된다.

4. 뻬코-고골의 '꿈과 현실'

이제까지 지간까 사이클의 8작품이 마까르와 포마의 두 스타일에 의해 패러디로 연결되는 사슬 구조를 하고 있으며, 그 과정을 지배하고 있는 것은 뻬코-고골의 아이러니한 목소리라는 것을 확인했지만, 이 사슬의 의미와 그것이 고골의 작품세계와 세계관에서 갖는 의미를 간략하게 정리하는 것으로 이 글을 마무리해야 될 것으로 보인다.

지간까 사이클에는 수많은 원의 상징이 등장하고 마침내는 작품집 전체의 구조가 원의 상징으로 통합되었다. 그리고 1부와 2부의 원은 두 개의 원

49) 젤딘은 1부의 마지막 작품인 「잃어버린 편지」를 두고 1부의 요약이며 1부의 단일성을 확보해 주는 것이라고 했지만 그것은 구조의 차원이 아닌 테마와 의미에 있어서 그렇다는 지적을 했다. 그는 지간까 사이클의 작품집으로서의 단일성을 어느 정도 인정하지만 구조적인 차원이 아닌 사상적 차원을 언급하고 있고 더욱이 루드이 뻬코의 역할을 단순한 수집-편집자 이상으로 보지 않는다. Jesse Zeldin, *Nikolai Gogol's Quest for Beauty*, Lawrence, Regents' Press of Kansas, 1978. pp. 5-19, & pp. 145-151. 지간까 사이클의 요약과 단일성 확보 역할을 개별 작품에서 찾는다면 오히려 「마법에 걸린 땅」이 더욱 적절한 것으로 보인다. 그러나 1부와 2부가 모두 아이러니의 원점 회귀의 의미가 두드러진 포마의 이야기로 끝난다는 것은 작품집 전체의 분위기가 뻬코-고골의 아이러니로 끝나는 것과 동일한 상징성을 지니는 것으로 해석된다.

이면서도 하나로 연결되는 것이 뫼비우스의 띠와 같다는 언급을 했었다. 원은 끝없는 순환이라는 의미에서 영원을 상징한다.⁵⁰⁾ 그 때의 영원은 시공의 무한이다. 공간의 무한은 시간화되는 상징을 획득하고 시간의 무한은 공간화되는 상징을 획득하며 영원으로 통합되는 것이다. 마까르의 스타일에서 보이는 현실인식은 전자, 즉 공감각적인 데서 출발했고, 포마의 스타일에서 보이는 현실인식은 후자, 즉 시감각적인 데서 출발한 것은 앞에서 논의한 바와 같다. 다만 마까르의 공간은 본질적인 절대공간인 영원에 대해 닫혀있는 연극무대와 같은 현실이고, 포마의 시간은 절대시간인 영원(직접적으로는 할아버지의, 혹은 할아버지에 대한 기억의 공간을 탈출할 수 없는 미래)에 대해 닫혀있다. 두 화자에 대해 닫힌 대상은, 바꾸어 말하면, 보이지 않는 세계이다. 뻬꼬-고골은 이 양자를 통해 자신의 현실인식을 작품집을 통해 하나의 원으로 통합하려고 한 것이다. 그런 뻬꼬-고골의 세계는 '우연적인 현상'으로서의 이해할 수 없는 현실이며 끝없는 순환 속에 갇혀 있는 삶이다. 그는 무한 순환이라는 사이클을 아이러니하게 엮어감으로서 자신에 대해 닫혀있는 세계(본질적인 절대)를 아이러니하게 표현하고자 했던 것으로 보인다. 그리고 이와 같은 결론은 결국 뻬꼬-고골의 세계관이 세계의 낭만적 인식에 기초하고 있음을 말해주는 것으로 받아들여진다.⁵¹⁾

50) 여기에서 이 글의 표제에 보이는 '폐쇄된'에 대한 설명을 해야 할 것 같다. 원이란 열려 있으면서도 동시에 폐쇄된 공간이다. 원이 열린 공간인가 닫힌 공간인가의 문제는 원의 본질을 묻는 질문이 아니라 인식주체의 인식의 차원의 문제일 뿐이다. 원을 따라, 뫼비우스의 띠를 따라 걷는 인식주체의 인식차원에 따라 그것은 끝없이 열린 공간도 되고 끝없는 원점 회귀의 닫힌 공간도 되는 것이다. 이 글에서 '폐쇄된'이라는 수식어를 사용한 것은 마까르와 포마라는 두 화자의 세계가, 그리고 그 둘을 창조한 뻬꼬-고골의 세계가 원을 닫힌 의미로 받아들이고 있다고 생각되기 때문이다.

51) 이 지적은 작품집을 사이클로 엮어가는 숨겨진 작가 루드미라 뻬꼬의 시각을 말하는 것인 동시에 뻬꼬 뒤에 숨은 고골 자신의 세계관을 말하는 것이기도 하다. 끝없이 동요하는 영혼, 현실과 일상의 허무사상, 영원과 절대에로의 지향 등의 낭만주의 사상이 뿌리를 내리고 있는 철학적 기반은 본질적인 절대(the noumenally absolute)와 현상적인 우연(the phenomenally contingent) 사이에 있는 인간의 中間子적인 위치이다. 有限의 實在에 갇혀 無限의 理想을 획득하려는 인식론적 열망은 불가능의 끝없는 경계를 따라 방황하는 존재론적인 절망으로 귀결된다. 작가가 스스로 창조한 환상을 파괴하는 것은 작가의 자의적인 변덕이 아니라 목표와 (영원히 미학적인 충족감이 결여된) 성취 사이에서 용해할 수 없는 이분적 거리감을 인식하는 작가의 내적 심불이다. 이러한 이중적인 시점(dual perspectives, dual visions)이 문학적 표현을 얻는 양태는

시간까는 크게 두 개의 상징적인 차원에서 카니발화된 공간이다. 텍스트 안에서 보면 잔치의 의미는 음식과 이야기의 두 차원에서 그 상징성을 획득한다. 음식은 현상의 존재의 차원이며 이야기는 관념의 차원이다. 이 두 차원은 성(sexuality)에 의해 연결되고 있다. 성은 현실의 삶을 창조하는 것이며 곱-뺏꼬의 언어는 이야기라는 관념의 현실을 창조하고 있다는 점에서 뺏꼬-곱이 창조한 관념의 세계는 작가 곱의 현실에 대한 인식과 그 해석으로 확장될 수 있다. 성이 갖는 창조력(여기서는 특히 여성성)과 언어가 갖는 창조력(신의 로고스와 뺏꼬-곱의 언어)이 동일차원에서 대비되고 있다는 것은 시간까 사이클이, 음식-이야기가 두 차원에서 등가적으로 다루어진 카니발의 場일 수밖에 없는 이유를 설명해 준다.

시간까 사이클의 이와 같은 성격을 가장 잘 요약해 주는 작품이 「슈뽀까」이다. 「슈뽀까」의 서문은 음식과 이야기를 하나의 상징적인 차원으로 결합하며 플롯을 완성하기 때문이다. 그리고 그 플롯의 의미가 보다 확연히 드러나는 것은 스토리의 마지막이 되고 있는 슈뽀까의 꿈의 상징에서이다. 현실과 꿈의 경계가 없는 슈뽀까의 현실인식은 관념에 의해 창조된 존재의 허상을 상징하는 것으로 받아들여진다. 꿈이란 비실재이며 환상이다. 꿈의 측면에서 보면 현실이 또한 비실재이다. 현실과 꿈이 동일차원의 비실재하는 허상이라면 슈뽀까와 그의 거세된 주변인물들이 지향하고 있는 곳은 현실 너머의, 현상 너머의 영원성이며 이는 이브가 분리되기 이전의 아담의 양성(bisexuality) 혹은 무성(asexuality)으로 상징된다. 아담과 이브가 신으로부터 훔친 것이 창조의 능력(性)이고 그 대가로 얻은 것은 영원성으로부터의 추방, 즉 죽음이었다면 슈뽀까의 성적 공포는 존재의 허상으로부터의 탈출 욕구로 이해된다. 루드이 뺏꼬(창조자)가 창조한 관념의 세계(피조물)는 루

삼과 죽음, 낮과 밤, 주관과 객관, 과거와 현재 등의 경계선인 황혼시대(twilight zone)를 거치는 것이었다. John F. Fetzer, op. cit. pp. 20-26 참조. 이것은 앞서 마카르의 특징의 하나로 지적했던 바로크 요소와 모순되는 것은 아니다. 바로크와 낭만주의는 현실을 부정한다는 점에서는 그 인식을 공유하며 낭만주의의 역사외식 속에 바로크가 수용될 수도 있기 때문이다. “변화와 역동성과 복잡함, 죽음과 최후의 심판과 천국과 지옥, 현실의 가시 세계를 부정하고 현실의 일상 너머에 존재하는 보편자(universal being)의 일부분으로 보는 것, 세계는 보이지 않는 보편 존재(deus ex machina)의 지배를 받는 연극 무대이며 인생은 막이 오르면서 시작되고 막이 내리면서 끝나는 꿈같은 것”이라는 바로크 문화의 특징이 뺏꼬-곱의 낭만적 아이러니 속에 수용되어 있는 것으로 보인다.

드미 뻬코가 처한 현실과 경계가 없어진다. 이와 같은 추론은 작가의 현실 인식으로 연장해석될 수 있다. 즉 작가 고틀이 창조한 관념의 세계는 고틀이 처한 현실과 경계가 흐려지는 것이다.

결국 루드미 뻬코를 통해 자신이 창조한 세계를 끝없는 끝으로 맺는 방식은 작가 자신의 슈뽀까를 통한 욕구가 이루어질 수 없는 것임을 드러낸다. 그는 현실과 현실 너머 사이의 경계를 방황하는 영원한 경계인일 뿐이다. 자신의 예술적 피조의 세계를 신의 로고스에 의한 피조세계와 대비시키고 그 창조력의 근원을 성적인 상징으로 드러낸 것은 작가 고틀의 현실인식의 방법을 표출한 것으로 받아들여진다. 고틀에게 있어 이는 결국 인식론적인 한계와 존재론적인 절망으로 귀결될 수밖에 없는 것으로 보인다.⁵²⁾

이와 같이 슈뽀까의 '꿈과 현실'은 「슈뽀까」의 해석 뿐만 아니라 고틀의 작품세계 전반으로 확대해석될 수 있는 실마리를 제공하는 것으로 받아들여진다.⁵³⁾ 「슈뽀까」에서 제기된 문제가 꿈과 현실, 삶과 죽음 사이의 여성성이

52) 「슈뽀까」에서는 아직 예술가로서의 그같은 절망은 보이지 않지만 「넵스끼 거리」, 「초상화」, 「광인일기」는 그 절망의 일단을 드러낸 것으로 보인다. 주인공들이 모두 현실을 '베끼는'(писать) 작업을 한다는 점을 고려해야 할 것이다. 「죽은 혼」의 2부 서두에서 작가, 인간의 불완전함을 토로한 것도 같은 맥락에서 받아들여진다. 그가 현실과 현실너머의 보이지 않는 세계의 화해와 조화를 수용했던 것은 미완의 「로마」에서라고 생각된다. 그는 「로마」에서 현재에 녹아있는 과거, 현실과 융합된 영원을 주인공 Князь의 눈을 통해 드러내고 있다. 그리고 지간까 사이클의 포마의 마차, 체레빅의 마차로부터 치치코프의 마차에 이르기까지 마차, 말, 마귀-마녀의 등을 탄 공간의 이동이 성적인 상징과 함께 초월의 세계로의 이동의 상징을 담고 있는 것도 같은 맥락에서 받아들여진다.

53) 앞에서 「마법에 걸린 땅」이 사이클의 구조에서 갖는 의미를 언급했지만 「슈뽀까」는 그 플롯과 의미에 있어서 사이클의 상징적인 차원의 요약이고 결론이라고 생각된다. 「슈뽀까」가 「지간까」에서 차지하는 의미는 슈뽀까의 '꿈과 현실'이 「슈뽀까」에서 차지하는 것과 동일하다. 슈뽀까의 꿈과 현실이 서로를 반조하고 있듯이 지간까 사이클 내의 각 작품마다 현실을 반조하는 환상이나 꿈이 설치되어 있다. 그러나 사이클 전체를 단일한 텍스트로 볼 때는 사이클 즉 지간까의 세계에 대한 그 반조의 기능이 「슈뽀까」에 있는 것으로 보인다. 그 점에 있어서 슈뽀까의 군대의 주둔지명이 모길라(Могилла)의 의미를 꺾 수 있는 모길레프(Могилев)라는 것은 상징적이다. 군대는 대러시아로 빠지고, 슈뽀까는 성장이 멈추어 있던 무덤에서 나오며, 「슈뽀까」는 과거의 설화적인 공간에서 현실의 공간으로 나오는 것이 그러한 추론을 가능하게 한다. 「슈뽀까」는 지간까라는 환상의 시공간과 현실의 시공간을 잇는 통로이자 지간까의 세계에 대한 해석으로 보인다. 그리고 「슈뽀까」는 그 자체로서 자신의 서사체에 대한 화

고 그것은 곧 예술가로서 현실을 어떻게 인식하고 어떻게 표현할 것인가의 창조와 파조의 문제로 이해될 수 있다면, 지간까 사이클의 지배적인 두 화자 마까르와 포마도 그와 같은 형식찾기의 일환이었을 뿐만 아니라 대립되는 두 현실인식의 도구였음을 인정할 수 있겠다. 그리고 두 화자가 대변하고 있는 두 세계가 뻔꼬-고골의 내면세계의 외적인 반영이라면 이는 작가 고골의 내면에 존재하는 화해할 수 없는, 그리고 작가 자신도 이해할 수 없는, 두 자아가 될 것이다.

이것이 개별 작품의 '설화적인 이야기'를 통해 드러난 『지간까 근교 야화』라는 숨겨진 텍스트(subtext)의 숨겨진 테마(subtheme)이다.⁵⁴⁾

자의 태도와 서술양식에 있어서 사이클의 축약본이라고 할 수 있다. 바로 이점에서 「슈뽀까」가 지간까 사이클에 포함되어 있는 이유를 찾아야 할 것이다.

54) 앞에서 샤페로의 metatextual한 차원의 지적을 언급했지만 이것은 뻔꼬-고골이 당시의 문단 상황을 풍자, 혼제하는 차원이 아닌 그 자신의 예술적 인식과 그 표현의 고뇌를 담은 metaliterature적인 차원으로 받아들여야 될 것으로 보인다.

"Dikanka Stories" in endless cyclization by parody

Om, Choong Sob

This is a critical study of N. Gogol's "Dikanka Stories" aimed to seek their artistic unity as a whole, that is, the principles of cyclization in aspects of composition and idea. And the approach is to analyze the stylization of each story in isolation and in comparison one another to form a single whole cycle in this analysis the character-narrators were taken to be three, one inviter and the invited two story tellers, for the other seemed to be narrators were considered but as variations of those

of Part 1 not as new voices.

The result turned out that the "Dikanka Stories" were cyclized by mutual parody of two story tellers. So one story is motivated and parodied by the following in styles and themes. In this way each four stories in Part 1 and 2 makes a circle and in the end those two circles are connected into endless cycling one like a Möbius ribbon. The process of cyclization by parody can be said to be a process of self-negation of the inviter-creator Rudy Panko as a mask of the writer-creator Gogol and the voice of which is romantically ironized. In Dikanka Cycle the role of the first narrator Rudy Panko can never be overestimated in making them a artistic unity. In cyclization Panko-Gogol makes his created narrators dispute by their stories and by their story tellings and it results into a subtext of presentation of how to see and perceive reality, what is beyond reality and behind fantasy, how to picture it out, and in the end the relationship between the painter-creator and the painted created world. And in this point of view only the mysterious meaningless positioning of 'Sponka' in Dikanka Cycle can rightly be explained and be meaningful. It is noticeable that the role and the meaning of femaleness between reality and fantasy, life and death are emphasized in his early artistic world.

"Dikanka Stories" may well be said not only as a juvenile exploration but a question and a quest metatextually raised and sincerely pursued by Gogol himself to himself in seeking artistic methods, which was to fully develop in his later works as we see.