

# 톨스토이의 반극장적 드라마투르기에 관하여

— 『어둠의 권력(Власть тьмы)』<sup>1)</sup>을 중심으로

박 현 섭\*

## 1. 톨스토이는 마이다스인가?

톨스토이의 희곡에 대한 러시아의 문학사적 평가는 오랫동안 적절한 비평적 거리를 상실했던 것처럼 보인다. “톨스토이의 희곡 작품들은 19세기-20세기의 세계 극문학사에서 첫 번째 자리 가운데 하나를 차지했다.”<sup>2)</sup>는 정도는 지나친 과장으로 제쳐놓는다 하더라도, “...이런 배경 위에서 러시아 비판적 리얼리즘의 마지막 위대한 극작가인 레프 톨스토이와 체홉이 등장했다. 이 두 사람의 걸작들은 러시아 극문학의 전통을 발전시키고, 나아가 서유럽에 곧바로 수용되면서 열광적인 반응을 얻었다.”<sup>3)</sup>라는 식의 평가는 러시아의 극문학 비평 문헌들 속에서 진행적으로 찾아볼 수 있는 시각이다.

몇몇 희곡들 가운데서도 특히 1886년에 발표된 『어둠의 권력』의 극적 탁월성에 대한 비평가들의 확신에는 거의 흔들림이 없는데, 그러한 확신의 배경을 이루는 두어가지 상황을 미루어 짐작할 수 있다. 그 하나는 필경 1888년 파리에서의 공연이었을 것이다. 앙드레 앙투안(André Antoine)의 <자유극장(Théâtre-

\* 상명대학교 노이노문학과 교수.

- 1) 톨스토이의 희곡 «Власть тьмы»는 대개 『어둠의 힘』이라는 번역으로 통용되어 왔다. 하지만 이 제목이 누가복음 22장에 나오는 “...теперь ваше время и власть тьмы”라는 구절에서 취한 것이라는 사실을 염두에 둔다면 『어둠의 권력』이라는 번역이 본래의 뜻에 더 가깝다. 기독교적인 세계 모형 속에서 빛과 어둠의 대비는 선과 악의 근원적인 투쟁을 상징하며, 그렇다고 할 때 어둠은 사악한 영향력을 막연하게 의미한다기보다는 선한 세계를 위협하는 실체적 권력으로 볼 수 있기 때문이다; Н. А. Казакова(1988) “Народная драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы»” // *Анализ драматургического произведения*, Л., с. 303.
- 2) А. Я. Гатенян(1962) “Л. Н. Толстой” // *Русские драматурги*, Л.-М., с. 228.
- 3) А. Л. Штейн(1962) *Критический реализм и русская драма XIX века*, М., с. 301.

Libre)>에 올려진 『어둠의 권력』이, 서구인들의 비상한 관심을 불러일으켰던 것은 사실이다.<sup>4)</sup> 하지만 그것은 민중세력의 부상이라는 전세계적 사회변화 과정에 대한 관객들의 경향적 관심과도 밀접한 관련을 갖고 있었던 것이며 (나중에 고리끼의 『어머니』와 몇몇 희곡작품들이 그러했던 것처럼), 한편으로는 <자유극장>에서 기획된 일련의 자연주의 연극공연이 불러일으킨 붐과도,<sup>5)</sup> 그리고 어느 정도의 이국 취향과도 관련이 있었을 것이다.<sup>6)</sup> 무엇보다도 톨스토이의 어떤 작품이 되었던 간에 관심을 가지지 않을 수 없는 충분한 환경이 서구에 조성되어 있었다는 사실을 잊어서는 안 될 것이다. 당시에 톨스토이는 유럽 지식인 사회에서 가장 영향력이 있는 작가 가운데 한 사람이었기 때문이다. 바로 이러한 배경 위에서 톨스토이의 희곡이 유럽에서 상연되었고 그 한시적인 열광을 소비에트의 문학사가들은 독자들에게 두고두고 상기시키고 있다.

러시아 내부의 배경을 살펴보자. 1880년대 이후 톨스토이가 국내에서 행사했던 사상적인 영향력에 대해서는 긴 설명이 필요치 않다. 그는 당대의 가장 위대한 작가일 뿐만 아니라, 민중의 정신적인 지도자였으며 그 이상의 종교교주와도 같은 존재였다. 그리고 톨스토이의 이러한 지위는 사회 체제와 가치관이 극단적으로 변화된 소비에트 시기에든 큰 차이가 없었다. 톨스토이의 설교적이고 도덕주의적인 예술관은 소비에트의 문화 정책 중에서도 가장 강력하

- 
- 4) 『어둠의 권력』은 발표 당시에 검열에 걸려 러시아에서는 상연되지 못했으며, 파리의 <자유극장>에서 초연되었다; Л. М. Лотман(1987) "Драматургия Л. Н. Толстого" // *История русской драматургии: вторая половина XIX-начало XX века (до 1917 г.)*, Л., с. 390. 러시아에서의 상연은 7년 뒤인 1895년에 알렉산드린스끼 극장에서였으며, 이후에 말리극장과 МХАТ에서도 상연되었다; Ю. А. Дмитриев, Г. А. Хайченко(1986) *История русского и советского драматического театра*, М., с. 57, 134.
- 5) 1888년 『어둠의 힘』을 필두로 하여 입센의 『유령』(1890), 『들오리』(1891), 스트린드베리의 『줄리 양』(1893), 하우스프트만의 『작공들』(1893) 같은 자연주의 연극의 대표적인 작품들이 이 시기에 <자유극장>에서 공연되었다. <자유극장>의 활동에 관해서는 다음을 참고; J. L. 스타이언(1988) 근대극의 이론과 실제 1, 문학과 비평사, 47-55 쪽.
- 6) "외국에서 이 희곡이 열광적으로 받아들여진 이유는 이 희곡의 무자비한 리얼리즘이 서구인의 취향엔 새롭고 열렬한 것이었기 때문이다."라는 미르스끼의 진술; D. S. 미르스끼(1988) 러시아 문학사 2, 이항재 옮김, 화다, 31쪽. 미르스끼는 톨스토이의 희곡들을 혹평한 드문 비평가였다. 같은 책에서 그는 톨스토이의 희곡에 관해 이렇게 말하고 있다. "그는 극작가가 되기 위한 기본적 자질을 갖고 있지 않았다. 그의 희곡의 장점들은 엄격히 말해 극적인 것이 아니다."

고 경화된 부분에 정확히 대응되는 것이었기 때문이다.<sup>7)</sup> 레닌이 가장 좋아하던 작가가 톨스토이였다는 사실도 빼놓을 수 없는데, 마침 톨스토이의 희곡에 대한 소비에트의 문학사 기술은 당대 러시아 농민의 계급적 상황에 대한 레닌의 인용을 예외 없이 포함시키고 있다. 사실상 『어둠의 권력』처럼 레닌의 진술이 편안하게 적용되는 예를 19세기 러시아 문학에서 찾기 힘들 것이다.<sup>8)</sup>

이처럼 톨스토이 희곡의 연극성을 재관적으로 평가할 수 없게 만든 내외적인 조건들은 얼마든지 있다. 한 문학작품이 특정한 시대에 얼마만큼 강력한 사회적 영향력을 행사할 수 있는가와 그것이 이후로도 지속적으로 극문학적 의의를 가질 수 있는가는 어느 정도 떨궈놓고 생각해야 되는 문제이다. 프로퍼갠더로서의 능력은 희곡 작품의 가치를 결정하는 중요한 요소가 될 수도 있다. 브레히트의 연극이 일으켰으며, 아직도 일으키고 있는 엄청난 반향의 원천에는 분명히 그런 능력이 핵심적인 한 요소로 자리잡고 있다. 하지만 모든 훌륭한 문학작품이 다 그러하듯 희곡은 현재성(나아가 경향성)을 지니면서도 동시에 시대를 넘어설 수 있는 것이다. 서구의 연극사 서술에서 톨스토이는 체홉, 입센, 스트린베리, 하우프트만과 같은 극작가들과 나란히 언급되면서 19세기만의 ‘자연주의 연극’ 혹은 ‘새로운 연극’의 운동을 풍부하게 만든 비조로 평가되지만 그 속에서 톨스토이의 드라마투르기에 관한 별도의 장을 찾아보기는 힘들다.<sup>9)</sup> 이러한 사실은 톨스토이의 희곡이 광범한 의미에서의 연극사적 의의를 가짐에도 불구하고 보다 내면화된 전통으로서의 연극 자체의 발전사 속에서 별다른 계기적 역할을 하지 못했음을 단적으로 시사하고 있는 것이다.<sup>10)</sup>

7) 30년대의 ‘궁적적 인간’, 40년대의 ‘무갈등 이론’과 같은 창작 방법론에 있어서의 문예정책 당국의 지침은 문학의 진실성을 근원적으로 부정하는 태도에 다름 아니다. 톨스토이가 『예술이란 무엇인가?』에서 예술의 목적으로 내세우는 ‘신한 감성의 진영’이라는 개념은 위와 같은 당국의 문예 지침과 근본적인 차이가 없다.

8) V. I. 레닌(1988) 레닌의 문학예술론, 이길주 옮김, 논장. 이 책 속의 논문 “러시아 혁명의 거울인 레프 톨스토이”, “톨스토이와 현대 노동운동” 참조.

9) 가령, 손디는 하우프트만에 관한 장 속에서 톨스토이의 『어둠의 권력』을 미성숙한 사회극의 예로서 몇 줄 언급하고 있다. Peter Szondi(1971) *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, p. 63. 현대 연극을 형성한 거상들을 열거하고 있는 김만의 목록 속에도 물론 톨스토이는 빠져 있는데, 다만 체홉 드라마투르기의 획기적인 의의를 이해하지 못한 동시대인의 대표적인 예로 인용되고 있을 뿐이다. Richard Gilman(1974) *The making of modern drama*, N. Y., pp. 121-122.

10) 동시대 극작가였던 스트린드베리는 일찍이 이 점을 통찰하고 있었다. 그는 1889년

러시아 문학계의 공식적인 평가와는 대조적으로 러시아의 극장가에서는 톨스토이의 희곡들 보다 오히려 그의 장편소설 『안나 카레니나』, 『부활』을 각색한 연극이 더 관객들의 사랑을 받았으며, 희곡에 있어서도 『어둠의 권력』보다는 『산 송장』이 더 지속적으로 공연되었다는 점도 『어둠의 권력』이 갖는 연극적 생명력이 길지 못한 것이었음을 보여주는 일단의 증거이다.<sup>11)</sup>

대예술가의 존재가 뿜어내는 광휘는 독자들을 현혹한다. 마이다스의 손길이 닿는 물건이 모두 황금으로 변한 것처럼 대작가의 손길이 닿은 작품은 모두 걸작이 되는 것일까? 『어둠의 권력』은 그런 질문을 하게 만드는 희곡이다. 분명히 이 희곡에는 주의를 끄는 독특한 요소가 있다. 하지만 그 독특한 요소가 과연 걸작의 요건으로 작용하고 있는가에 관한 판단은 잠시 유보하기로 하자. 그 판단을 위해서는 톨스토이의 연극관과 구체적인 텍스트에 대한 분석이 선행되어야 할 것이다. 그러나 톨스토이의 희곡을 편견 없이 논하기에 앞서 먼저 ‘톨스토이의 권력’으로부터 해방될 필요가 있다.

## 2. 연극적 전통의 부정

1880년대 이후에 쓰여진 톨스토이의 작품을 고찰하면서 톨스토이의 후기 예술관을 집대성하고 있는 『예술이란 무엇인가?』를 간과할 수 없다. 주지하다시피 이 책자는 동원된 자료의 방대함과 현학성에 전혀 어울리지 않는 터무니없이 단순한 논리로 당시까지 인류가 쌓아올린 온갖 예술 작품은 물론 예술과 미학에 관한 온갖 논의들을 일거에 조롱거리로 전락시키고 있다. 타인들의 다양한 시각들을 오로지 반박을 하기 위한 근거로써 동원할 뿐 아니라, 더

---

에 쓰여진 에세이에서 <자유극장>에서의 『어둠의 권력』의 성공이 당시의 급진적인 정치 환경에 크게 의존했던 것으로서 오래 지속될 수 없을 것이라고 지적했다. August Strindberg(1961) "Om modernt drama och modern teater" // Toby Cole, *Playwrights on Playwriting*, N. Y., p. 20.

- 11) МХАТ에서의 톨스토이 연극에 관한 네미로비치 단첸코의 회상에서 『산 송장』은 МХАТ의 가장 뛰어난 공연 중 하나로 묘사되고 있으며, 그 밖에도 『안나 카레니나』, 『전쟁과 평화』, 『부활』 등 소설을 각색한 연극들도 좋았던 공연으로 기록되고 있다. 한편 스파니슬랍스키는 『어둠의 권력』의 공연에 관한 짧은 글 속에서 이 공연을 곤혹스러운 체험으로 회상하고 있다; Вл. И. Немирович-Данченко(1980) "Толстовское в Художественном театре" // Вл. И. Немирович-Данченко, М., с. 283-285; К. С. Станиславский(1990) *Мое гражданское с лужение роснии*, М., с. 114-116.

욱 철저한 반박을 위해 자신의 작품들마저 부정하는 톨스토이의 논쟁 방식은 대단히 폭력적이며 거의 자파증적인 경지에 가깝다. 과연 작가 스스로 침을 뱉은 작품들을 진지하게 접근할 필요가 있을까? 우리의 모든 시도들은 결국 톨스토이가 세워놓은 부정의 벽에 부딪혀 튕겨 나올 뿐이지 않은가? 톨스토이의 후기 창작들은 실제로 『예술이란 무엇인가?』에서 전개된 사상의 자장 속에 놓여 있지만, 바로 그 사실 때문에 선블리 이 책자의 논리와 관련시켜서 고찰할 경우 낭떠러지 보기 쉬운 것이다. 이 책자의 부지마지한 논리는 그에 대한 대항 논리 또한 단순화시키고 외마디 말로 전락시키는 파괴적인 힘을 갖고 있다. 우리의 논의가 출발하자마자 곧바로 정지하고 마는 사태를 피하려면 『예술이란 무엇인가?』에서 제기된 문제는 잠시 뒤로 미루어둘 필요가 있다.

『예술이란 무엇인가?』가 예술 전반에 관한 문제를 다루고 있다면, 1905년에 쓰여진 에세이 “셰익스피어와 드라마에 관하여(О Шекспире и о драме)”<sup>12)</sup>는 셰익스피어 한 작가에 관하여, 그것도 주로 『리어왕』에 관한 논의에 집중되어 있다. 물론 후기 저술 전체를 관통하고 있는 무차별적인 부정의 논리는 이 에세이에서도 예외가 아니지만 여기에는, 아닉스트(А. Аникст)의 표현을 빌자면, “도덕가로서 뿐만 아니라 예술가로서의”<sup>13)</sup> 톨스토이가 참여하고 있으며 따라서 비교적 윤택한 논의가 전개되고 있다. 또한 셰익스피어의 작품을 구체적으로 분석하는 과정에서 톨스토이의 연극관이 구체적으로 제시되고 있으므로 『어둠의 권력』에 접근하는 중요한 단서가 될 수 있을 것이다.

톨스토이 특유의 현학적 과시와 옹고집으로 가득한 이 에세이의 요란스러운 서두는 인상적이다. 톨스토이는 지난 50여 년 간 셰익스피어의 작품들을 러시아어, 영어, 독일어판으로 몇 번씩이나 되풀이 읽어왔지만 혐오감과 따분함과 의혹만을 느꼈을 뿐이라고 말한다. 셰익스피어의 추종자들이 설혹 자신의 판단에 아무런 주의를 기울이지 않더라도 자신은 “셰익스피어가 위대한 천재가 될 수 없을 뿐 아니라, 오히려 평범한 거짓말장이에 불과하다”는 것을 증명해 보이겠다는 발언 속에서 저자의 입장은 처음부터 노골적으로 드러나 있다. 이어 톨스토이는 『리어왕』의 줄거리를 자세하게 소개하고 나서 그 결함을 조목조목 따지고 있는데,<sup>14)</sup> 여기서는 그 가운데서 연극에 관한 일반적인

12) Л. Н. Толстой(1983) *Собрание сочинения в двадцать двух томах*, т. 15, М. 이후 톨스토이 저작의 인용은 본문의 괄호 속에 권수와 쪽수로 표기함.

13) А. Аникст(1972) *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*, М., с. 495.

14) 톨스토이는 50여 쪽에 달하는 에세이 중에서 순진히 줄거리를 소개하는 데에만 20 쪽을 할애하고 있다. 이 에세이의 과격한 어조와 이런 기괴한 구성은 후기 저작에

시각을 담고 있는 진술에 주목하기로 하자.

톨스토이는 모든 시작품(поэтическое произведение)의 특성을 1) 작품의 내용, 2) 특정한 예술 장르에 알맞은 기법으로 성취되는 외면적 미(美), 3) 진정성(자가 스스로 표현 대상을 생생하게 느낀다는 의미로서) 등으로 규정하면서, 두 번째 항의 외면적 미를 성취하기 위한 극예술에서의 기법을 “배역에 어울리는 진실한 언어, 자연스러우면서도 감동적인 결말, 합당한 장면 도입과 감정 전개, 모든 표현에 있어서의 절제된 감정”으로 요약하고 있다.(XV, 300) 이러한 톨스토이의 희곡관 자체는 다분히 일반적인 내용으로서 별다른 시비의 소지를 담고 있지 않다. 다만 이 모든 요건들이 셰익스피어에게 있어 결여되었다는 것이 문제다. 톨스토이는 『리어왕』에서 “주인공들의 투쟁이 사건의 자연스러운 진행과 인물의 성격으로부터 도출되는 것이 아니라 작가에 의해서 완전히 벗대로 정해지고 있으며 이 때문에 예술의 주요한 조건이 되는 환상을 독자에게 심어줄 수 없다.”면서 나아가 셰익스피어 희극의 가장 큰 미덕으로 칭송 받는 풍부한 성격을 이렇게 매도하고 있다: “그의 주인공들은 자신의 특정한 성격에 맞게 행동하기보다는 완전히 벗대로 행동하고 있다. 보통 셰익스피어의 희극에서는 특히 성격이 잘 표현되어 있다고 한다. 즉 셰익스피어의 성격은 그 선명함에도 불구하고 마치 살아있는 인간처럼 다면적이며 더욱이 잘 알려진 인간을 표현하면서도 일반적인 인간의 본성을 표현한다는 것이다. <...> 그러나 나는 셰익스피어의 희극에서 항상 정반대의 모습을 발견하곤 한다.”(XV, 281)

톨스토이의 비난에서 일관되게 발견되는 것은 작위성, 또는 부자연스러움에 대한 언급이다. 그에 따르면 셰익스피어에서는 장면 설정, 행동, 사건, 성격 등 모든 것이 작위적이고 부자연스럽다. 그런데 그 중에서도 비난이 집중되는 것은 셰익스피어의 언어 표현이다: “모든 인물은 자신의 성격에 맞는 언어로 말해야 하는데 셰익스피어에게는 그것이 없다. 셰익스피어의 모든 인물들은 항상 자신의 언어가 아닌 셰익스피어식의 허식적이고 부자연스러운 언어로 말하고 있는데 이런 언어는 등장인물로서도 불가능할 뿐만이 아니라 실제의 인간이 결코 할 수 없는 말인 것이다.”(XV, 281); “셰익스피어에서는 모든 것이 과장되어 있다. 행동도 과장되어 있으며 그 행동의 결과도 과장되어 있으며 등장인물의 말도 과장되어 있다. 이 때문에 한발 한발 나설 때마다 예술적

---

서 보이는 편집중적인 태도와 무관하지 않으며, 저자의 눈치 자체를 의심스럽게 만드는 측면이 있다.

인상을 줄 수 있는 가능성이 깨어지는 것이다.”(XV, 293)

현실에서 사람들이 사용하는 언어를 유일한 판단의 기준으로 삼는다면 셰익스피어의 언어는 분명히 부자연스럽다. 물론 실제의 인간들은 셰익스피어의 인물들처럼 “의미심장한 웅변과 사상을 남발하지”(XV, 292) 않으며 운문으로 말하지도 않는다. 하지만 연극은 현실을 반영하고 모형화할 뿐, 현실 그 자체가 아니며, 따라서 연극적인 대사는 현실이 아닌 연극 내부의 논리 속에서 정당화되어야 하는 것이다. 이는 행동에 있어서도, 그리고 사건의 전개 방식에 있어서도 마찬가지로 적용된다. 연극 속에서는 현실과 전혀 다른 시공간이 전개되고 있으며 따라서 그 속의 인간들이 현실과 다른 언어로 말하고 행동한다는 것은 시극히 당연하기 때문이다. 톨스토이의 오해는 100여년 전 영화가 처음으로 발명되었을 때, 이를 처음으로 본 시골 여자의 에피소드를 생각나게 한다. 스크린에 배우의 육체가 부분적으로 클로우즈-업 되는 것을 본 이 시골 여자는 그 배우가 난도질당했다고 여기고 크게 놀랐다는 얘기다. 그녀는 영화와 현실이 스크린의 가장자리를 경계로 분리되어 있다는 사실, 즉 예술적 프레임이 허구적인 세계의 윤리를 지탱하고 있다는 사실을 이해하지 못한 것이다. 다른 예술 장르에 비하여 연극이나 영화가 도상성이 유달리 강한 기호체계인 까닭에 종종 지시대상인 현실과 동일시되면서 위와 유사한 오해가 생겨나곤 하는데, 사실 그런 오해는 정도의 차이는 있을지언정 오늘날까지도 대중 잡지의 영화 및 연극 비평판에서 얼마든지 발견할 수 있다.

『어둠의 권력』을 연출했던 스파니슬랍스끼의 회상에서 우리는 이 문제와 밀접하게 관련된 매우 흥미로운 사례를 볼 수 있다. 스파니슬랍스끼와 그의 극단은 이 회극의 사실적인 분위기를 알기 위해 작중의 실제 배경이 되었던 폴라보 갔다고 한다. 이들은 시골 마을에 머무르면서 그곳의 생활 모습과 의상 등을 연구하고, 나아가 시골 노파와 영감의 형상을 배우기 위해서 중년의 남녀를 고용했다. 그런데 연습 도중 마뜨료나를 맡은 여배우가 병이 났고, 그래서 그 동안 옆에서 지켜보며 대사를 완전히 외운 시골 노파가 여배우의 대역을 했다는 것이다. 그 결과는 놀라운 것이었다: “И что же? Экспромт деревенской бабы произвел совершенно потрясающее впечатление. Вот кто впервые показал, что такое подлинная душевная тьма и ее власть.”<sup>15)</sup> 급기야 실제 무대에 등장한 시골 노파는 야예 대본을 무시하고 생생한 구어체로 욕설을 해대며 무대를 휘저었다. 그런데 문제는 여기서 시작되었다. 노파의 연기

15) К. С. Станиславский(1990) *Мое гражданское служение России*, М., с. 115.

는 더할 나위 없이 자연스러웠지만 다른 배우들의 연기와 조화되지 않았던 것이다. 결국 이 시도는 한때의 헤프닝으로 그치고 만다.

스파니슬랍스키는 노파의 에피소드로부터, 사실적인 연기는 배우의 내면에서 동기화될 때에만 가능해진다는 교훈을 이끌어내고 있지만 여기서의 문제는 그렇게 간단해 보이지 않는다. 노파의 연기가 과연 진정한 의미에서의 연기라고 할 수 있는 것일까? 다른 배우들이 그녀와 조화를 이루지 못한 이유가 전적으로 그들의 가식적인 연기 때문일까? 나로서는 스파니슬랍스키 역시 조건적 행위로서의 연극과 현실을 구별하지 못한 채, 불필요한 교훈을 애써 구하려 하는 것처럼 보인다.

『어둠의 권력』이 공연될 당시에 서구의 지배적인 연극 방법은 자연주의였다. 주지하다시피 자연주의 연극은 무대 위의 행동이 최대한 현실과 흡사해 보일 것을 요구하였으며, 그리하여 마침내 실제의 거실에서 벽 하나를 없애고 그 구멍을 통해서 거실 안의 사람들을 엿보는 듯한 환상을 만들어내고자 했다. 요컨대 자연스러움에 대한 폴스또이의 강조가 매우 일반적인 원칙을 담고 있는 것처럼 보이지만 사실은 자연주의라는 특정한 연극 방법의 교의를 강변하고 있음을 알 수 있는 것이다. 폴스또이가 자연주의 연극의 코드로 셰익스피어의 연극을 해독하려하는 한, 그것이 제대로 읽힐 리 만무하다. 게다가 터무니없는 것은 그 해독불가능성을 폴스또이가 비난하고 있다는 점이다. 두 연극 방법의 약호 체계가 다르다고 해서 어느 한쪽이 예술적으로 심지어 윤리적으로 비난받을 이유는 없다.

“셰익스피어...”에서 상투를 잡히고 있는 셰익스피어는 한 사람의 극작가라기보다는 기존 연극의 전통과 관습을 대표하는 총칭적 의미로 받아들여야 한다. 즉, 폴스또이는 이 에세이에서 셰익스피어와 그의 작품을 핑계로 하여 기존의 연극 전체를 부정하고 자신의 연극 방법을 세우고 있는 것이다. 그리고 어떤 의미에서는 여기에 원용된 자연주의적인 원칙 또한 그 부정을 위한 핑계에 불과한지도 모른다.<sup>16)</sup> 그러나 에세이에서 밝힌 극예술의 모든 원칙들은 그의 실제 작품 속에서 파행적으로 실현되거나 아예 정반대의 모습으로 나타나고 있다.

16) 폴스또이는 사실주의 혹은 자연주의적인 원칙을 말하고 있음에도 불구하고, ‘реализм’이나 ‘натурализм’과 같은 용어를 본문에서 의식적으로 쓰지 않고 있다. 이 에세이에서 ‘자연스러운’이라는 형용어는 항상 ‘естественный’로 표현되고 있다.



### 3. 자가당착

에세이 “셰익스피어...”는 희곡 『어둠의 권력』의 발표 시기 보다 20년 뒤에 쓰여진 글이지만, 톨스토이가 서두에서 밝히고 있듯 그것이 저자의 “오래 전부터 굳어진 생각(моё, давно установившееся, мнение)”이라는 점을 감안한다면 『어둠의 권력』은 이 에세이에서 개진된 톨스토이의 연극관에서 크게 벗어나지 않는다고 볼 수 있다. 젊은 시절의 톨스토이는 일찍이 1850년대부터 셰익스피어의 희곡들을 진지하게 열독했거니와,<sup>17)</sup> 이는 1860년대에 시작된 그의 희곡 창작에 중요한 자극제가 되었을 터이다.<sup>18)</sup> 특히 교육받지 못한 하층농민들을 주인공으로 하는 『어둠의 권력』은 주로 왕이나 귀족들의 이야기를 소재로 삼고 있는 셰익스피어의 희곡에 대한 자신의 반명제였을 가능성이 큰 것이다.

이제 톨스토이의 연극관으로 톨스토이 자신의 희곡을 읽어보기로 하자.

#### 3.1. 구성

우선 구성적 측면과 관련하여 이 희곡의 부제(副題)에 주의할 필요가 있다. “발톱 하나만 걸려도 새는 통째로 걸려든다.(Коготок увяз, всей птичке пропасть.)”는 부제는 “어둠의 권력”이라는 성서적인 제목 옆에 병렬되면서 마찬가지로 성서적이거나 도덕적인 함축을 강하게 시사하고 있다. 그러나 그 부제의 속뜻이, ‘작은 죄도 나중에는 큰 죄로 발전할 수 있다,’ 혹은 ‘한 사람의 타락이 주변에 있는 사람들의 타락을, 나아가 사회 전체의 타락을 초래한다’는 데에 있다면 이는 동시에 이 희곡의 구성 방식을 간명하게 요약한 문장이기도 하다.

첫째, 주인공들의 범죄 행위에서 보여지는 점층적 구성 방식이다. 우선 니끼따의 경우를 보자. 그는 연극이 시작되기 이전에 고아 처녀 마리나와 혼전

17) 드루쥬닌(Дружинин)은 1856년의 일기에서 톨스토이가 자기 집에서 셰익스피어의 『리어왕』에 대한 자신의 견해를 설명했다고 기록하고 있다. 같은 해 파리에 있던 푸르케네프도 톨스토이에게 보낸 편지에서 이 날의 담화에 관해 언급한다. Лотман, с. 394 참조.

18) Лотман, с. 391-396, 참조. 톨스토이의 첫 희곡은 1864년의 『감염된 가정(Зараженное семейство)』이었지만, 1856년에 이미 ‘농촌 환경의 타락’을 주제로 하는 희곡을 구상한 바 있다.

관계를 가진 일이 있는데, 보기에 따라 단순한 추문일 수도 있는 이 사건을 작가는 아낌의 입을 통해서 니끼따의 첫 번째 죄로 만들고 있다. 아낌은 아들이 착한 처녀인 마리나를 능욕했으며 — “...девке этой самой, обида от сына моего, обида, значит, есть.”(1; 11) —<sup>19)</sup> 따라서 아들이 마리나와 결혼함으로써 죄에서 벗어나야 한다고 주장한다: “Глядь, оно хуже, а как по закону, да по-божьи, все как-то, тае, оно тебя веселит. Манится, значит. Так и угадывал себе, значит, жено, значит, малого, от греха, значит.”(1; 12) 그러나 그 다음에 니끼따가 일으킨 추문은 여기서 더 진전한 것, 즉 유부녀와 간통을 한 것이다. 마리나와의 혼전관계가 글자 그대로 추문이 되어 공개적으로 거론되고 있는 반면에, 주인의 후처인 아니씨야와의 관계는 뽀뜨르가 죽을 때까지도, 대부분의 사람들로 부터 은폐되어 있었다는 점은 후자의 죄가 더욱 질이 나쁜 것이었으며 따라서 은밀하게 행해졌어야 한다는 의미를 갖는다. 아니씨야와의 관계는 필연적으로 뽀뜨르의 살해로 이어진다. 물론 니끼따가 직접 죽인 것은 아니지만, 독살을 뻔히 알면서도 이에 방관적 태도를 취했으며, 나아가 살해된 주인의 자리에 자신이 대신 들어앉아 범죄의 혜택을 누렸다는 점에서 니끼따의 죄는 간음의 세계로부터 이미 살인의 세계로 접어들었다고 해도 틀림이 없다. 이제 니끼따는 아니씨야에게 만족하지 못하고, 뽀뜨르의 전처 후생인 아풀리나를 유혹하여 임신시킨다. 마리나가 고아 처녀였다면 아풀리나는 저능아라는 점에서 자기 방어에 취약한 상대라는 공통점을 가지며 여기서 니끼따의 야비한 성격이 재차 확인된다. 더욱이 이것은 보통의 간음이 아니라 일종의 근친상간인 것이다. 아풀리나가 그 불륜의 결과로 자신의 아기를 낳자 니끼따는 자신의 아기를 스스로의 손으로 죽인다. 그리하여 혼전관계라는 비교적 온건한 비행은 치밀한 점층적 구성을 통해서 간통으로, 근친상간으로, 마침내 친자 살해라는 엄청난 범죄로 발전하고 있는 것이다. 그리고 이러한 도식은 5막에서 결정적으로 완성된다. 사건을 무마하기 위해 아풀리나를 마리나의 조카에게 결혼시키는 장면에서 마리나가 찾아오면서 니끼따는 새삼스럽게 모든 일이 건잠을 수 없게 되기 이전을 되돌아볼 기회를 얻는다.

Марина. Без горя, Микита, не проживешь. Да я свое переплакала - и прошло.

Никита. Это про прежнее, про старинное. Эх друг, переплакала ты, а

19) Л. Н. Толстой(1983) Собрание сочинении в двадцать двух томах, т. 11, м. 이후 작품이 인용될 때는 괄호 속에 막과 장 번호로 표기함.

мне вот дошло!

Марина. Да что ж так?

Никита. А то, что опостылело мне все мое житье. Сам себе опостылел. Эх Марина, не умела ты меня держать, погубила ты меня и себя тоже! Что ж, разве это житье?(5; 4)

이야말로 마리나에 대한 능욕이 니끼따가 이렇게까지 전락하게 된 원죄였음을 확인시켜주는 작가의 장치에 다름 아니다. 비록 이 희곡이 톨라 현에서 일어난 실제 사건에서 소재를 취하고 있지만 그 소재는 이처럼 폴스또이 자신의 계획에 철저하게 종속되고 있는 것이다. 여기서는 니끼따를 대표적인 예로 들거니와, 점진적인 죄질의 상승이라는 도식은 마뜨료나와 아꼐리나의 경우에도 동일하게 적용되면서 범죄의 그물에 여러 사람이 꼼짝없이 걸려드는 필연적인 과정이 일목요연하게 제시되고 있다. 여기서 주인공들이 자신의 죄의 짐을 덜기 위해서 다른 사람을 끌어들인다는 모티프는 절묘하다. 니끼따는 물론, 마뜨료나도 아니씨야도 사람을 밥먹듯이 죽이는 타고난 살인자가 아니다. 이들은 범죄의 결과로 얻어지는 이익을 바라기는 하지만 그렇다고 혼자서 범죄를 저지를 용기도 없다. 따라서 다른 사람을 그 일에 끌어들이므로써 용기를 북돋아야 한다. 혼자서 죄책감에 시달리는 것보다 다른 사람과 함께 그것을 나눠 가지면 마음이 편해질 터이기 때문이다. 니끼따에게 아이를 죽이도록 강요하는 아니씨야의 대사 속에서 그런 터무니없는 보상심리는 극대화되고 있다: “(всё в волнении). Измывался он надо мной с всякой своей! Да будет! Пусть не я одна. Пусть-ка и он душегубец будет. Узнает, каково.”, “Ему и задушить велю отродье свое поганое. (Всё в волнении.) Измучалась я одна, Петровы кости то дергаючи. Пускай и он узнает. Не пожалею себя; сказала, не пожалею!”(4; 12)

뽀뜨르가 독살되었을 때, 니끼따는 모든 일이 일단락 된 후에 뽀뜨르의 방으로 들어가서 시체의 몸에 지니고 있던 돈을 꺼내온다. 이 장면에서 니끼따는 이를테면 ‘손에 피를 묻히지 않고’ 범죄의 열매만을 취할 수 있었으며, 스스로도 어머니와 정부(情婦)의 범행과 자신이 직접적인 관련이 없다고 여긴다. 하지만 그런 방조자의 역할은 영원히 계속될 수 없는 자기기만에 불과했으며 마침내는 스스로 살인을 저지르지 않을 수 없었던 것이다. 이처럼 다른 사람과의 공모는 죄의 짐을 나누기보다는 오히려 죄의 크기를 눈덩이처럼 불어나게 만드는 역설적인 기능을 한다.

죄의 그물은 단지 마뜨료나, 아니씨야, 니끼따를 사로잡는 데에서 그치지

않는다. 3막 10-12장에서 아폴리나가 아니씨야에게 품는 극도의 적개심 그리고 화려한 물건과 돈에 대한 강한 집착은 니끼따와의 관계로부터 파생된 악영향임에 분명하다. 아폴리나는 주인공들의 범죄의 결과가 공동체 전체의 도덕적 질서를 위협하는 무서운 전염력을 가지고 있음을 시사하는 하나의 예를 보여준다. 이리하여 한 사람의 죄가 커지는 종적인 과정과 그 해악이 주변 사람에게로 확산되는 횡적인 과정은 『어둠의 권력』을 구성하는 그물코로 기능하면서 “Коготок увяз, всей птичке пропасть.”라는 부제의 주문을 실현하고 있다.

그러나 죄의 그물은 이 회곡의 구조에 있어서 외면적인 측면에 해당된다. 폴스또이는 이 작품에서 잘 짜여진 범죄극만을 의도하지는 않았다. “어둠의 권력”이라는 제목에 담겨진 보다 거시적인 함축에 주목하여야 한다. 요컨대 개인의 죄는 세계 전체를 감싸고 있는 어둠, 즉 악의 지배로부터 연원하고 있는 것이다.<sup>20)</sup> 악이란 종교적인 맥락에서 매우 포괄적인 의미를 갖게 되겠지만, 이 회곡 속에서는 주로 물질주의의 외피를 띠고 구현된다. 주인공들이 살인을 하게된 동기는 물질적인 탐욕과 밀접한 관계가 있다. 뽀뜨르의 살해는 그의 재산을 차지하기 위한 수단이었으며, 아기의 살해는 차지한 재산을 계속 안정적으로 유지하지 위한 수단이었다. 또한 회곡 속의 남녀 관계는 항상 물질적인 고려에 의해서 맺어지고 갈라진다는 점도 중요하다. 마리나는 성실하고 착한 처녀임에도 불구하고 고아라는 이유 때문에 니끼따와 이루어질 수 없었으며, 아니씨야가 나이 많은 뽀뜨르의 후처로 들어간 것도, 니끼따가 아니씨야를 사랑하지 않으면서 그녀와의 명목적인 부부관계를 지속하는 것도, 사랑이 아닌 재산 때문이다. 그리고 마지막 에피소드인 아폴리나의 결혼에서도 역시 돈 문제가 강조된다. 신랑측은 아폴리나가 임신을 했다는 소문이 있음에도 불구하고 막대한 지참금에 대한 욕심으로 결혼에 동의하고 있는 것이다.

20) 이와 관련하여 폴스또이의 다음과 같은 진술은 시사적이다. 마뜨료나를 ‘러시아의 맥베드 부인’, ‘치마를 입은 이야고’라고 비유한 비평가들에게 폴스또이는 다음과 같이 반박했다. “마뜨료나는 많은 사람들이 생각하듯이 맥베드라는 악역의 역할을 할 필요가 도대체 없는 것이다. 이 여자는 자신의 아들이 잘 되기를 바라는 평범하고 영리한 할멈이다. 그녀의 행위는 어떤 비상한 악덕이 아니라 그저 자신의 세계관의 표현일 뿐이다. ... 그녀의 생각으로는 어두운 일은 모든 악에 의해서 행해지는 것으로서, 그것이 없이는 삶 자체가 불가능하며, 그녀는 이 사실을 두려워하지 않는다.”; Лотман, с. 309.

그러나 물질주의는 자본의 자기 운동이라는 은밀한 형태를 통해서, 개인적인 탐욕의 차원을 넘어서는 구조적인 악으로 전화하면서 보다 집요하고 파괴적인 본성을 드러내고 있다. 자본주의의 망령이 아직 이 농촌 사회에서 그 모습을 전변적으로 드러내지는 않았다는 것은 3막 5장에서 아낌이 은행과 이자의 개념에 관해 낯설어하는 장면에서 알 수 있다. 그러나 미뜨리치의 비유적인 설명을 통해서 이자의 개념을 이해한 아낌은 그것을 서슴없이 '죄'로 규정한다: "(разгорячась). Да это что ж? Это, тае, значит скверность. Это мужики, тае, делают так, мужики и то, значит, за грех, тае, почитают. Это, тае, не по закону, не по закону, значит."(3; 5) 미뜨리치가 아낌의 이해를 위해서 사람들간의 거래 관계를 실례로 들어 은행의 개념을 설명했지만, 은행이란 근본적으로는 자본주의의 경제관계를 보장하는 비인격적인 존재, 즉 제도인 것이다. 그런데 인격을 갖지 않은 이 은행이라는 존재가 가난한 농민들을 착취함으로써 스스로의 몸뚱이를 불려나간다. 아낌의 대사 속에서 우리는 보이지 않는 실체로서의 자본주의가 『어둠의 권력』을 포괄적으로 에워싸면서 개개의 범죄를 만들어내는 근본적인 악의 개념에 내용되고 있음을 눈치채게 된다.

『어둠의 권력』에서 드러난 이런 사회적인 함축은 이 희곡이 소비에트 비평의 관심을 끌게 된 가장 중요한 터목이다. "자본의 침투와 사람들을 잔인성과 악덕으로 이끄는 사유재산의 권력을 보여주는 민중적 드라마"21)라는 표현은 『어둠의 권력』에 대한 소비에트 비평의 대표적인 시각으로서 이 희곡의 한국면을 직설하게 제시하고 있다고 하겠다. 물론 이는 "바로 잇그제 농노제로부터 해방된 가부장제적인 농촌은 글자 그대로 자본의 강탈의 물결에 속수무책으로 휩쓸렸다. 시대의 조류에 포획된 농민 경제와 농민 생활의 낡은 질서는 비중유의 속도로 파멸에 직면하고 있다"고 하면서 "폴스토이는 이러한 역사적 과정에 대한 동시대의 증인"22)이라고 칭송했던 레닌의 지적에서 크게 벗어나지 않는다.

이제 이 희곡의 구성적인 특징을 염두에 두면서 에세이 "세익스피어..."의 내용을 상기해보자. 폴스토이는 희곡의 구조적인 측면에 관해서 이런 진술을 하고 있다; "모든 드라마의 조건은, 등장인물들이 자신의 성격에 맞는 행동과 사건의 자연스러운 진행에 따라 주위 세계와 대립하게끔 만들어진 상황 속으로 제시되어야 한다. 이때 등장인물들은 그러한 주위 세계와 투쟁하며 그 투

21) А. Л. Штейн(1962) *Критический реализм и русская драма XIX века*, М., с. 312.

22) В. И. Ленин, *Полн. Собр. соч.*, т. 17, с. 210. // Лотман, с. 409에서 재인용.

쟁 속에서 자신의 본성을 드러내도록 해야 한다.”(XV, 279) 주인공의 성격 및 행위를 운명적인 소여로 파악하는 고전 비극과는 달리 근대 드라마에서는 성격이 행위로 현상화하게끔 만드는 계기로서의 구체적인 사회적 환경과 조건에 큰 비중을 둔다. 분명히 톨스토이의 진술은 이러한 근대극의 정신과 연장선상에 있다. 이제까지 살펴보았듯이 『어둠의 권력』에서 주인공의 악덕은 항상 주변 인간과의 관계 속에서, 나아가 사회 전체적인 운동과의 관계 속에서 실제적인 행위로 발전하고 있었으며, 그런 점에서 위의 진술에, 나아가 근대극의 기본적인 정신에 적절하게 부응하고 있다고 할 것이다.

극의 구조적인 측면에 관한 한 — 그것의 근대적인 개념에 관한 한 —, 톨스토이는 대체로 셰익스피어에게 승리를 거둔 것처럼 보인다. 그러나 두 부분에서 톨스토이는 자신의 진술을 정면으로 배반하고 있다.

첫 번째는, 뵘뜨르가 자신의 머슴인 니끼따에게 용서를 구하는 장면이다. 그 동안 병석에서 고래고래 소리를 지르며 니끼따의 게으름을 책망하던 뵘뜨르는 죽기 직전에 니끼따를 불러들여 농사일에 관한 당부를 이것저것 하다가 느닷없이 깊은 사죄를 한다: “Не увижу тебя... Помру нынче... Прости меня, Христа ради, прости, когда согрешил перед тобой... Словом и делом, согрешил когда... Всего было. Прости.”(2; 14) 뵘뜨르가 살아서 남긴 마지막 말이, 자신의 친자식인 아꼴리나나 아뉴뜨까가 아니라 머슴인 니끼따를 상대로 한 것이라는 점도 기이하거나, 더욱이 스스로 아무 짝에도 쓸모 없는 게으른 놈이라고 비난했던 자에게 용서를 구한다는 점도 기이하다. 아마도 작가는 바로 앞 장에서 뵘뜨르가 집안을 맡길 사람이 없다고 걱정하는 대사를 배치함으로써 이 용서의 근거를 예비한 것 같다: “Приказать некому! Необстоятельна баба, глупостями занимается, ведь всё знаю я... знаю... Девка дурковата, да и млада. Дом собирал, а обдумать некому. Жаль тоже.”(2; 12) 뵘뜨르의 이 말 속에는 아니씨야와 니끼따의 불륜을 자신이 알고 있다는 암시가 보인다. 요컨대 니끼따를 향한 뵘뜨르의 참회는 가문을 유지하기 위해 마누라와 배가 맞은 니끼따에게 뒷일을 부탁하는 교육지책인 것이다. 그러나 병약한 뵘뜨르가 자신의 죽음을 예상하면서 마련한 최선의 대안이 니끼따라는 사실은 납득하기 힘들며, 그 정도의 복선으로 뵘뜨르의 교육지책이 이 극의 논리구조 속에서 인과적인 근거를 갖는 것도 무리이다.<sup>23)</sup>

23) 같은 해에 쓰여진 『이반 일리치의 죽음』에서의 이반과 머슴 개라썸의 관계와 뵘뜨르—니끼따의 관계는 너무도 유사해서, 톨스토이가 이런 참회의 장면에 중독되어

뵘프르의 참회는 보다 거시적인 수준에서 작가의 계획에 종속되는 것으로서 결말에 나오는 니끼따의 참회와 조응하는 의미를 갖는다. 이 회곡의 교훈적인 메시지를 분명히 하기 위해서 폴스또이는 궁극적으로 니끼따의 참회를 이끌어내어야만 했다. 그러나 니끼따가 갑작스럽게 양심적인 인간으로 돌변하여 죄를 고백한다는 것은 아무래도 억지스럽다. 때문에 이를 자연스럽게 보이기 위해서, 즉 돌연한 참회로 인한 관객의 충격을 완화시키기 위해서, 먼저 뵘프르의 참회를 연습해야 했던 것이다. 그러나 이런 치밀한 조작은 두 번의 참회를 모두 기묘한 장면으로 만들어버린 결과를 빚고 말았다. 그리하여 “주인공들의 투쟁이 사건의 자연스러운 진행과 인물의 성격으로부터 도출되는 것이 아니라 작가에 의해서 완전히 멋대로 정해지는”(XV, 281) 셰익스피어의 문제가 바로 폴스또이 자신의 회곡에서 벌어지게 된 것이다. 두 사람은 작가의 심층적 구도를 실현하는 종교적인 의미의 희생양이었지만, 동시에 구성상으로 정당화될 수 없는 행위를 벌임으로써 극의 논리를 결정적으로 손상시키고 말았다.

참회의 에피소드에서 보이는 작위성과 그로 인한 극 논리의 파괴는 앞서 폴스또이가 범죄의 증폭을 보여주는 과정에서 성공적으로 달성한 구성 기법 까지도 다시 돌아보게 만든다. 죄와 참회는 동전의 양면 같은 것이다. 더욱이 폴스또이의 종교적 모형 속에서 그것은 어느 한 쪽의 부재로도 온전하게 존립할 수 없는 상보적인 이원성을 이루고 있다. 이 문제를 도식화하면 이런 얘기가 된다. 폴스또이 입장에서 본다면 인간은 참회를 통해서만 구원받을 수 있다. 그런데 주인공의 참회가 참으로 가치 있게 그리고 인상적으로 보여지기 위해서는 죄 자체가 최대한 극악해야 한다. 그렇다고 한다면 이 회곡 속의 엄청난 범죄는 니끼따의 참회라는 모티프로부터 거꾸로 연역되고 있다고 해도 과언이 아니다. 폴스또이의 근본적인 당착은 여기에 있다. 극악한 범죄자가 스스로 자신의 범죄를 고백하고 참회하는 일은 현실 속에서 가능성이 희박한 일이기 때문이다.

범죄 행위가 이성적인 공황 상태의 결과라면 참회는 그와 정반대로 지극히 이성적인 행위이다. 극악한 범죄자는 대개 그 범죄를 반성할만한 도덕적인 판단력을 상실한 인간일 터이며, 설령 자신의 범죄를 후회한다고 할 지라도 그

---

있는 것이 아닌가라는 인상마저 들 정도다. 다만 『이반 일리치의 죽음』에서 이반의 참회는 죽음에 이르기까지의 오랜 사색과정 속에서 도출될 수 있는 것이며, 이 소설의 구성 속에서 그것이 실질적으로 뒷받침되고 있다는 점이 다르다. 더욱이 게라쉴은 그 성실성에 있어서 니끼따와는 비교할 수 없는 인물인 것이다.

행위를 초래한 이성적 공황의 연장 상태에서 자살을 하게 마련이다. 이런 인간이 범행 후에 스스로 사람들 앞에서 자신의 죄를 고백한다면 이는 일종의 종교적 기적에 다름 아니다. 니끼따가 자살을 시도하는 5막 10장은 작가 자신도 그 점을 고려했음을 알게 해준다. 그런데 여기서 일꾼 비뜨리치가 갑자기 나타나 니끼따의 시도를 좌절시키고 종교적인 내용의 긴 설교를 하자, 이 설교에 결정적으로 감화를 받은 니끼따가 죄를 자백하는 것이다. 작가는 극적 행위의 꺾진성이 달성되려는 순간에 다시 스스로의 손으로 그 꺾진성을 허물어뜨리고 있다. 그리하여 이 희곡의 극적인 구도는 작가의 종교적인 구도에 의해 철저하게 유린당하고 만다.

### 3.2. 언어

『어둠의 권력』의 언어적인 측면은 톨스토이가 에세이 “세익스피어...”에서 밝힌 언어관을 거의 완벽하게 반영하고 있다. 소비에트의 희곡사가들이 이 작품을 민중극(народная драма)의 전범으로 평가하는 것은 당연하다.<sup>24)</sup> 『어둠의 권력』은 민중적 내용에 정확히 조응하는 민중적 형식을 획득하고 있기 때문이다.

이 작품 속의 농민들이 말하는 대사는 마치 녹음기를 대고 직접 녹음한 듯한 생생한 구어체 표현들, 문맹성을 반영하는 비문(非文) 그리고 상소리들로 가득하다. 더욱이 그러한 표현들이 농민집단의 언어적 특징을 일반적으로 반영하는 데서 그치지 않는다는 점에서 톨스토이의 재능은 역시 빛을 발한다. 즉, 모든 인물들은 “자신의 성격에 맞는 언어로”(XV, 281) 말하고 있는 것이다. 아니씨야가 남편에게 줄곧 퍼붓는 욕설은 이 여자의 성적인 불만족과 관계가 깊은 듯하다. 그때그때 시의 적절하게 마뜨료나의 입에서 술술 나오는 격언과 속담들 — “귀리 옆에서 떠나는 말 없고, 복단지를 떠나서 복 찾을 수 없다”, “여자는 빼치까에서 굴러 떨어지면서도 일흔 일곱 가지 생각을 하는 법” 등등 — 은 삶의 요령을 터득한 할머니의 면모를 보여준다. 상대방의 묻는 말을 항상 복잡하고 대답하는 아꼐리나의 말버릇은 그녀의 열등한 지력을 능률적으로 표현하고 있다. “я рассчитываю.....”로 시작되는 니끼따의 말버릇은 어딘가에서 어줍잖은 양반으로부터 언어들은 말투일텐데, 이 또한 니끼따

24) 다음을 참조할 것. С. С. Данилов(1948) *Очерки по истории русского драматического театра*, М.-Л., с. 406.



라는 인물의 허영스러운 특징을 능률적으로 표현한다. “тае... того... значит” 같은 의미 없는 군더더기와 더듬거림으로 일관된 아낌의 말투도 그의 겸손하고 채식동물적인 기질을 적절하게 반영한다. 『세익스피어...』에서 폴스또이가 황금률로 삼고 있는 자연스러움의 원칙은 그렇게 실현된다. 각 인물들은 각광을 받는 무대 위의 주인공에게서 흔히 보이는 가식적이고 비현실적인 언어를 버리고 자신의 계급과 지식정도 그리고 개별적인 기질과 품성에 조응하는 자연스러운 언어를 얻고 있는 것이다.

『어둠의 권력』에서 관객은 주인공의 화려한 언어에 현혹되는 일도, 대사의 내용 보다 그 걸치장에 주의를 빼앗기는 일도 결코 없을 것이다. 이는 아낌에 있어서 특히 두드러진다. 작가의 사상을 대변하는 인물이랄 수 있는 그는 중요한 전언이 담긴 대사들을 예의 더듬거리는 말투로 발설하고 있는데 이것은 고전적인 희곡의 주인공들이 과시하는 유창한 웅변에 대한 폴스또이다운 대안이라고 할 것이다.<sup>25)</sup>

언어적인 측면은 분명히 이 희곡의 비상한 가치를 담보해주는 미덕이다. 관객은 주인공들의 대사에서 살아 있는 말만이 가질 수 있는 풍부한 뉘앙스들을 만끽할 수 있을 것이다. 다만 문제는 그것이 러시아인 관객에만 해당될 뿐이라는 점에 있다. 이 희곡의 러시아어에 담긴 구어적 함축과 세세한 결의미들은 도저히 외국어로 온전하게 옮겨질 수 없는 것들이다. 첫째, 외국인이 이 희곡에서의 구어적 함축과 결의미를 완벽하게 파악하고 ‘느끼는’ 것이 불가능하며, 둘째, 설령 그것이 어느 정도 가능하다고 하더라도 다른 언어로 옮겨지는 과정에서 심하게 왜곡될 것이기 때문이다. 『어둠의 권력』이 제대로 번역되기를 기대하는 것은 마치 물고기가 땅 위에서도 헤엄치기를 기대하는 것처럼 어리석은 일이다.<sup>26)</sup>

『어둠의 권력』은 바로 그 생생한 언어로 인하여 지방적인 한계를 벗어나기

25) 작가의 반명제에 담긴 의도는 분명히 진지한 것이었을 테지만, 보기에 따라서는 패러디로 여겨질 수 있다. 어쩌면 작가 자신이 아낌의 더듬거리는 말투를 comic relief로 의도했을 가능성도 배제할 수 없다. 이와 관련하여 아낌이 니끼따에게 “죄의 그물에 걸려들어 있음(Завяз ты, смотрю, в грехе)”(3; 15)을 경고하는, 희곡의 중심 전언에 해당되는 발언을 하는 대목에서 더듬는 말투가 현저하게 줄어들고 있음은 주목할만하다. 말더듬이 아낌의 예저롭고 경건한 영혼은 무언가 신비스러운 힘에 의해 결정적인 대목에서 자신에게 알맞은 어투를 찾은 것은 아닐까?

26) 『어둠의 권력』의 한국어판 번역들은 원문의 생생함을 전혀 전달해주지 못하고 있지만 위와 같은 의미에서 그것은 결코 번역자의 잘못이 아니다. 다른 서구어로 번역된다고 하더라도 그 상황은 크게 달라질 것 같지 않다.

힘들다. 소수의 훈련된 독자들은 이 희곡에서 언어의 차이를 초월하는 세세한 색채들을 포착할 수도 있다. 그런 점에서 버어나드 쇼나 하우스프트만 같은 동시대 작가들이 이 희곡을 높이 평가하고 자신의 작품에 영향을 주었다고 진술한 것은 충분히 납득할 수 있는 일이다. 하지만 그런 높은 차원의 소통 상황은 외국의 일반적인 관객에게 적용되기 힘들 것이다. 폴스또이의 희곡이 서구 근대극의 형성과정에서 한 몫을 했다고 한다면 이는 쇼나 하우스프트만은 아닐지언정 고도로 훈련되고 의식화된 독자층을 상정하고 논의될 문제이다.

정말로 영향력 있는 연극은 이처럼 복잡한 과정을 통해서 연극사에 각인되지 않는다. 폴스또이가 현실에서 있을 수 없는 언어라고 비판했던 셰익스피어를 보자. 그의 대사들은 언제 어느 나라 말로 번역되더라도 감동적으로 읽히고 공연될 수 있다. 이는 셰익스피어가 사용한 연극의 언어가 시간과 공간을 초월한 놀라운 소통 능력을 가졌음을 보여주는 단적인 증거인 것이다. 그리고 사실은 그렇게 먼 곳에서 예를 찾을 필요도 없다. 산문 작가로서의 폴스또이의 언어는 셰익스피어 못지 않은 범세계성을 갖고 있지 않은가.

이 작품의 언어 문제와 관련하여 스파니슬랍스끼의 일화를 다시 한번 상기할 필요가 있다. 대본을 무시하고 즉흥적으로 마뜨료나의 대역을 연기한 시골 노파에게 있어서는 자연스럽게 생생한 폴스또이의 언어마저도 거추장스러운 연극적 컨벤션에 불과하다. 연극의 언어가 아무리 현실의 언어를 따라잡으려고 해도 현실은 항상 앞서간다. 보다 중요한 것은 연극이 현실을 따라잡는 순간, 연극 자체가 소멸되어 버린다는 사실이다. 스파니슬랍스끼는 자신이 감탄했던 노파의 연기가, 사실은 연기가 아니라 무대 위로 전이된 현실에 다름 아니었음을 알아야 했다.

### 3.3. 성격

폴스또이 자신이 지적했듯이 희곡에서 주인공의 성격을 보여주는 가장 분명한 요소는 주인공의 언어이다. 이 희곡의 자연스럽고 개성있는 언어는 주인공의 성격 또한 생생한 것으로 만들고 있다. 『어둠의 권력』에서 우리는 마치 현실 속의 농민을 보는 듯하다. 다만 이때의 ‘현실성’이라는 것이 연극적으로 얼마나 가치 있는가는 여전히 문제로 남게 되며, 이에 관해서는 앞에서 충분히 이야기되었다고 본다.

폴스또이는 셰익스피어의 주인공들이 현실적이지 않을 뿐 아니라, 다면적인 성격을 갖지도 않는다고 지적한 바 있다. 그러나 성격의 다면성에 있어서 『어

들의 권력』은 작가의 연극론을 다시 한번 배반하고 있다.

마르료나로 대표되는 가해자 그룹의 주인공들은 일관되게 비속하고 잔인하다. 니끼따는, “닭 한 마리도 죽일 수 없는” 약한 마음을 지녔다는 어머니의 말처럼 살인의 과정에서 주저하는 모습을 보이지만 이는 그의 천성이 착해서라기보다는 악행을 밀고 나가는 동물적 에너지가 결여된 (그의 어머니와 비교할 때) 나약한 인간임을 증명할 뿐이다. 나약함이란 선악과 별 상관없이 없는 범주이다.<sup>27)</sup> 나치의 유대인 학살을 지휘했던 히틀러도 마음이 약해서 피를 보는 것을 싫어했으며, 이 때문에 가스실과 대규모 화장장이라는 매우 위생적인 학살 체계를 발명하지 않았던가.

선한 쪽의 인물들도 시종일관 성격상의 동요나 발전이 없다는 점에서 가해자 그룹과 다를 바 없다. 마리나, 아킴, 미뜨리치 모두 단색 내지는 두 가지 색으로 어두어진 인물들이다. 아꼐리나는 3.1.에서 언급했듯이 자본주의의 세례를 받은 뒤로 불량해지면서 성격상의 발전을 보인다. 하지만 그녀는 두 그룹의 산술적 평균 이상도 이하도 아니다. 아뉴뜨까는 특기할 필요가 있다. 이 어린 소녀는 집안에서 벌어지고 있는 어두운 짓거리들을 날날이 눈치채고 있을 만큼 영악하면서도 한편으로는 어린아이로서의 순결한 빛을 잃지 않고 있는 모순된 인물이다. 그러나 역할 비중이 너무 작아서 극 전체의 인물화에 큰 영향을 미치지 않는다. 요컨대 거의 모든 인물이 훌륭한 연극의 주인공에게 관객이 기대하는 성격, 즉 복잡하고 모순된 요소들의 복합체라는 미덕을 결여하고 있는, 그래서 심하게 말하면 매력 없는 인물들이란 얘기다. 그나마 가해자 그룹의 주인공들은 선한 쪽 그룹에서 풍기는 무채색의 싱거움을 극복하고 있지만, 이는 관객들이 연극에서 “순수한 미덕보다는 순수한 악덕에 흥미를 느낀다”<sup>28)</sup>는 벤틀리의 경구를 생각나게 할뿐이며, 그런 흥미란 고양된 의미로서의 연극적 쾌감과는 거리가 먼 것이다. 우리는 맥베드나 클로디어스 같은 안타고니스트에게도 심지어는 이야기 같은 연극사상 최대의 악당에게도 일말의 복잡한 연민을 느낀다. 그러나 『어둠의 권력』에 나오는 악당들은 불쾌감만을 야기한다.

27) 소비에트의 비평에서는 종종 니끼따의 천성 자체가 악한 것이 아니라, 그를 둘러싼 환경이 니끼따를 타락하게 만들었다는 해석을 발견하게 되는데, 이는 사회주의적인 인간관을 경직되게 적용시킨 명백한 오독이 아닐 수 없다. 마리나에 대한 혼인방자 간유는 그렇다 치더라도, 근친상간, 친자 살인 같은 행위는 결코 아무나 할 수 있는 것이 아니다.

28) Eric Bentley(1979) *The Life of the Drama*, N. Y., p. 266.

주인공의 성격이라는 측면에서 『어둠의 권력』은 에세이 “세익스피어...”에서의 구체적인 연극관 보다는 『예술이란 무엇인가?』에서의 제기된 대원칙과 더 관련이 깊어 보인다. 톨스토이는 이 책자의 15장에서 예술은, 내용을 고려하지 않을 경우, 감염력이 강할수록 뛰어난 것이라면서(“Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, ...”), 예술의 감염력을 강하게 만드는 조건으로서 전달되는 감정의 1) 독창성(особенность), 2) 명확성(ясность), 3) 진정성(искренность)을 들고 있다.(XV, 165)<sup>29)</sup> 이 가운데서 2)항이 우리의 주의를 끈다. 『어둠의 권력』에서의 인물들의 성격은 톨스토이가 뛰어난 예술의 모범으로 들고 있는 민중예술에서처럼 선악이 명확하기 때문이다.

민담에서의 선악의 구도가 단순하다는 점은 윤리적인 판단 범주보다는 인식론적인 판단 범주에 관련된다. 그것은 발생적인 측면에서 볼 때, 전근대적인 인간의 인식 단계에 기반하고 있는 것이며 청자에 대한 소통 전략이라는 측면에서는 유아의 인식 수준에 조응한다. 자신의 예술이 무지한 농민 대중에게도 향유되기를 바랐던 톨스토이에게 있어서 그러한 점들은 당연히 중요한 고려의 대상이 되었을 것이다. 하지만 민담에서의 선악의 구도가 인류문화의 자연발생적인 산물이었다면 — 즉, 한 공동체에 공유된 인식적 단계로부터 자연스럽게 유로된 것이었다면 — 톨스토이에서의 그것은 의도적이라는 점이 다르다.<sup>30)</sup> 유아를 대상으로 하는 동화가 아닌 다음에야 독자의 의식 수준을 자의적으로 판단하고 한정하는 작가의 태도는 위험하기 짝이 없는 것이다. 톨스토이의 경우는 다행히 특수한 작가 개인의 한계를 벗어나지 않고 있지만, 이런 태도가 정치 권력과 잘못 결합됨으로써 야기되는 파괴적인 상황을 우리는 소비에트의 문화 정책에서 익히 본 바 있다.

톨스토이가 15장에서 말하는 것은 감정의 가치와는 상관없이 예술과 비예술을 구분하는 조건이다. 16장에서는 다시 좋은 예술과 나쁜 예술의 구별이 이루어지는데, 여기서 톨스토이는 좋은 예술의 조건으로서, 감염되는 감정이 인류의 종교적 심성과 형제애를 일깨워주는 것이어야 한다고 주장한다. 『어둠

29) 여기서 진정성이란 예술가 자신이 전달되는 감정을 생생하게 체험해야 하며, 그 감정이 인공적으로 조작되지 않은 것이어야 한다는 의미이다.

30) 멜로 드라마 — 장르적 의미로서의 — 에서 선악이 명확히 대비되는 것은 톨스토이와는 전혀 다른 경우이다. 이 경우는 그런 구성 전략이 이미 하나의 스타일로서 장르에 정착된 것으로 볼 수 있으며, 이 때 작가의 결정(장르 선택)은 그 스타일에 대한 2차적인 요소로 작용한다고 보아야 할 것이다.

의 권력.은 그렇다면 어느 쪽에 속하는가? 앞에서 언급했듯이 이 희곡에서 연극적으로 강렬한 인상을 주는 인물들은 선한 쪽 보다는 가해자들이다.<sup>31)</sup> 톨스토이의 용어로 바꾸어 말하면, 요컨대 악당들이 가장 '강한 감정'을 전달하고 있으며, 그런 면에서 이들이 선한 쪽 보다 '감염력이 크다'는 얘기다. 그런데 앞서 말했듯이 그 강한 감정이란 불쾌감에 다름 아니었던 것이다. 우리의 질문에 대한 대답은 톨스토이 자신이 이미 간접적으로 했다고 볼 수 있다. 『예술이란 무엇인가?』에서 톨스토이가 용납한 자신의 작품은 『신은 진리를 보고 기다린다』와 『까프까스의 포로』 둘 뿐이었으며, 따라서 『어둠의 권력.은 나쁜 예술로 분류된 것이나 다름없기 때문이다.

긴 우회로를 거쳐서 우리는 『예술이란 무엇인가?』에서 제기된 문제로 되돌아 왔다. 이제 기법적인 측면을 떠나 이 희곡의 기괴한 특징을 만들어내고 있는 근본적인 문제를 이야기할 차례이다.

#### 4. 반극장

극작가 톨스토이 속에는 극히 상충되는 세 가지 입장이 공존하고 있다.

가장 표면에 자리잡고 있는 첫 번째 입장은 문학사가들로 하여금 그를 자연주의의 투사로 자리매김하게 만든 그것이다. 에세이 “셰익스피어...”에서 그가 아무리 과격하게 전통적인 연극의 형식을 비판했다고 해도, 『예술이란 무엇인가?』에서 그가 과거의 모든 극작가들을 매도했다고 해도, 이 첫 번째 입장의 테두리에 머물러 있는 한 그는 충실한 극작가이다.<sup>32)</sup> 여기서 톨스토이는

31) 일반적으로 소비에트의 비평에서는 마뜨료나의 강렬한 개성을 인정하면서도, 한편으로 아낌의 빈종적 개성을 높이 평가하고 있다. 이런 시각이 뿌리를 두고 있는 경향적 이데올로기의 문제에 대해서는 더 이상 길게 이야기할 필요가 없을 것이다.

32) '반극'이라는 부제를 단 『대머리 여가수』로 기존의 연극에 반기를 들었던 이오네스코도 자신의 연극론을 세우기 위해 톨스토이와 유사한 경로를 밟은 바 있다. 1958년에 씌어진 에세이 “연극의 경험”에서 이오네스코는 톨스토이가 『예술이란 무엇인가?』에서 일찍이 사용했던 것과 거의 구별하기 힘든 논법으로 선배 극작가와 동시대 극작가들을 싸잡아 매도하고 있다: “디드로, 주네, 피스카토프, 브레히트는 ... 나를 불쾌하게 만들었다”, “스트린드베리는 ... 몰리에르는 나를 지겹게 만들곤 했다”, “솔직히 코르네이유는 나를 지겹게 만든다”, “살러는? 와일드는? 쉬운 작품들이다. 입센은? 좀 낯하다. 스트린드베리는? 서투르다... 지로두는 언제나 인기가 없

극장 자체를 거부한 것이 아니라, 연극의 연극다움을 노출하는 극장주의적 켄넨션을 거부했을 뿐이다. 폴스또이가 특정한 연극의 코드를 비난하는 것이 정당화될 수 없는 것과 마찬가지로 우리는 폴스또이의 자연주의를 비난할 수 없다.

그러나 이제까지의 논의를 통하여 『어둠의 권력』에서 최종적인 결정권을 갖고 있는 것은 극작가로의 폴스또이가 아님을 알 수 있었다. 자연주의는 또 다른 입장, 즉 설교자로서의 폴스또이에 철저하게 종속된 채, 그를 뒷받침해 주는 한에서만 허용된다. 3.1에서 보았듯이 구성에 있어서의 개연성은 작가의 설교적인 목적에 장애가 될 경우, 얼마든지 무시될 수 있는 것이다. 주인공들의 소박한 언어와 단순한 성격은 농민들의 실제 형상을 반영한 것이기도 하겠지만, 그런 형상을 통하여 폴스또이의 설교가 용이하게 전달될 수 있다는 점을 간과해서는 안된다.

『어둠의 권력』에서의 단순성을 정보이론의 시각에서 바라보면 분체의 본질이 보다 명징하게 드러난다. 그것은 소통 채널에 있어서의 잡음을 최소화하면서 의도한 전언을 경제적으로 전달하기 위한 전략에 다름 아닌 것이다. 니끼따의 손풍금과 관련된 에피소드는 폴스또이가 자신의 전언을 잡음 없는 순수한 형태로 보존하기 위해 얼마나 치밀한 주의를 기울였는가를 알 수 있게 해주는 좋은 예이다. 니끼따가 자본주의의 단 열매를 맘껏 누릴 뿐 아니라 또한 그 쓴맛도 경험하는 3막에서 그는 자신의 우수를 노래로 달래고자 손풍금을 찾고 있다. 그러나 12장, 18장 두 번에 걸쳐 손풍금은 니끼따의 눈에 띄지 않는다. 작가는 의도적으로 손풍금을 무대로부터 치워버림으로써 니끼따가 반주 없는 가사만의 황량한 노래를 부르게 만들고 있는 것이다. 여기서 작가의 궁극적인 의도는 명백하다. 3막에서 니끼따는 자신의 죄에 대한 정신적인 벌을 받도록 설정되어 있다. 그러나 노래는 니끼따의 긴장을, 나아가 그를 바라보는 관객의 긴장을 정서적으로 해소시키게 된다. 때문에 니끼따의 영혼이 지옥불에 타고 있음을 관객이 선명하게 깨닫기 위해서는 음악과 같은 달콤한 잡음이 없어야 했던 것이다.

설교자로서의 입장이 극적 개연성을 파괴하지 않는 한에서 폴스또이는 여전히 극장의 경계 안에 있을 수 있다. 손풍금의 에피소드를 보면서, 우리는 폴스또이와 마찬가지로 두 가지 상반된 입장을 견지하고 있었지만 일생을 통

---

다. 마찬가지로 폭도의 연극은 경박하고 가공적인 것으로 보인다.”, 외젠느 이오네스코(1992) 『노트와 반노트』, 박형섭 역, 39-60쪽.

해 이를 비교적 성공적으로 조화시켰던 브레히트를 떠올리지 않을 수 없다. 브레히트였다면 이런 경우에 정반대의 방식을 선택했을 것이다.(주인공은 손뽌금을 신나게 켜 재끼며 자신의 처지를 자조하는 노래를 불렀으리라.)

톨스토이와 마찬가지로 브레히트도 기존의 극장이 민중에 대한 계몽적 역할을 하지 못하고 있다는 점을 비판하면서, 전통적인 극장의 개념을 전복하고자 했다. 그러나 두 사람이 가졌던 극장성과 반극장성의 개념은 완전히 거꾸로 설정되어 있다. 브레히트는 관객이 연극의 상황에 동화됨으로써 기만적인 자본주의의 이데올로기에 함몰되고 있다고 생각했으며, 이러한 관객의 착각을 깨기 위해서 극장적인 컨벤션을 최대한 강화했다. 톨스토이가 관객들이 주인공의 감정을 생생하게 공감하기를 원했다면, 반대로 브레히트는 그런 감정이 입을 배제하고자 했으며 그럼으로써 관객이 연극 속의 현실을 비판적으로 바라보기를 원했던 것이다. 동일한 목적에 상반된 두 가지 방식이 동원되고 있다는 점은 매우 흥미롭다. 마침 브레히트의 『억척어멈과 그 자식들』은 주인공들이 악의 그물 속으로 자기도 모르게 쫓겨 들어가고 있다는 점에서 『어둠의 권력』과 매우 흡사한 논리 구조를 보여주고 있는 바, 이들의 비교를 통해서 두 방식이 어떻게 대조되고 있는가를 볼 수 있을 것이다.

억척어멈은 30년 전쟁의 와중에 마차를 몰고 다니면서 장사에 열을 올린다. 전쟁터는 그녀에게 있어 가족을 부양하기 위한 필수불가결한 토대이다. 하지만 그녀가 물건을 흥정하느라 정신이 팔린 사이에 첫째 아들은 모병꾼에게 끌려간다. 둘째 아들이 연대의 금고를 훔쳐서 사형을 당하게 되자, 억척어멈은 아들을 빼내오기 위해 마차를 팔려고 한다. 그러나 마차값을 많이 받으려고 시간을 오래 끄는 사이에 둘째 아들은 죽고 만다. 그리고 마지막 남은 딸 하나마저 장사를 하러 간 사이에 죽임을 당한다. 억척어멈은 전쟁을 이용하여 가족을 먹여 살리는 놀라운 사업 비결을 가졌지만, 결국 그 전쟁으로 인해 자신의 가족을 모두 잃어버린 것이다. 이 희곡의 교훈은 명백하다. 전쟁에서 이익을 얻을 수 있다는 생각은 착각에 불과하며, 모든 이는 전쟁의 파멸적인 영향으로부터 자유로울 수 없다는 얘기다.

두 희곡은 그 결말에서 근본적인 차이를 보이고 있다. 어리석은 니끼따가 깨달음과 참회의 기회를 얻은 데 반해 브레히트의 억척어멈은 세 자식을 모두 잃고 나서도 여전히 전쟁터가 자기 삶의 터전이라 믿으며, 씩씩하게 마차를 몰고 나서고 있는 것이다.

자신의 실패를 통해서 억척어멈이 뭔가 교훈을 얻게끔 하는 것이 어떻겠냐는 주변의 의견을 브레히트가 거절했다는 사실은 시사적이다. 교훈이 필요한

것은 무대 위의 허구적인 주인공이 아니라 무대밖에 있는 현실의 인간이라는 것이 브레히트의 생각이었다.<sup>33)</sup> 그래서 브레히트는 주인공에 대한 관객의 감정입을 의식적으로 차단하려 했다. 하지만 그의 의도는 행복한 방식으로 배반당했다. 『억척어멈...』을 관극한 독일 노동자들은 역경을 헤쳐나가는 억척어멈의 꺾긋한 태도에 크게 감명을 받고 용기백배해서 극장을 나섰기 때문이다. 브레히트는 실패한 설교자였지만, 최소한 자신의 극장이 사랑받고 있음을 확인할 수 있었을 것이다. 그러나 폴스또이의 의도는 불행한 방식으로 배반당했다. 『어둠의 권력』에서는 아리스토텔레스가 말한 비극의 두 가지 정서, 즉 연민과 공포 중에서 하나는 고사해버리고 고약한 다른 한 쪽만이 괴물처럼 커져버렸기 때문이다.

근원적인 의미에서의 『어둠의 권력』의 반극장성은 바로 여기에 있다. 소비에트의 비평에서도 지적된 바이지만 『어둠의 권력』에서의 공포(ужас)는 그 극한을 달리고 있다. 범죄의 과정은 무대 위에서의 절제를 망각한 채, 치밀하고도 뻔뻔스럽게 묘사된다. 아내는 죽어가는 남편의 몸에서 돈을 뒤지고, 범죄의 수괴는 멧들어진 경구를 날려가며 이 모든 절차를 지휘한다. 니끼따가 자신의 아이를 밟아 죽이는 장면에서 “아기의 뼈가 부서지는 소리가 들린다”는 니끼따의 대사는 적절한 사이를 두고 세 번이나 반복되고 있는 것이다. 폴스또이는 물론 이런 무시무시한 장면을 통해서 죄악에 대한 경종을 울리려 했을 것이다. 하지만 동시에 그는 이런 잔인한 장면들이 누군가에게 나쁜 영향을 미치리라는 것도 분명히 알고 있었다. 그가 4막에 덧붙인 변형 장면은 이를 증거한다. 여기서 아기 살해의 과정은 눈에 띄게 그 잔인성이 약화되고 있으며, 난데없이 아누뜨카와 미뜨리치가 등장하여 죽은 아이의 순결한 영혼이 어디로 갈 지에 대한 동화 같은 토론을 벌이고 있는 것이다. 폴스또이는 자신의 교훈적인 의도 깊숙이 감추어진 석연치 않은 찌꺼기에 대해 스스로도 의심하고 있었던 것이 아닐까.

관객은 비극에서 공포만을 구하지 않는다. 설령 악당이 끝끝내 승리할지언정 그 악당에게 분노와 함께 동정과 연민을 느끼기를 원한다. 그것은 바로 관객 자신의 원죄에 대한 연민에 다름 아니기 때문이다. 그러나 무취미하고 둔탁한 악당들에게 관객들은 연민을 느끼지 못한다. 그리하여 관객의 영혼 깊숙이 감추어진 비도덕적인 열정은 분출되지 못한 채, 그럼으로써 비폭력적으로 해소될 기회를 얻지 못한 채 썩어간다. 니끼따는 폴스또이의 도움으로 참회를

33) Martin Esslin(1974) *Brecht: the Man and His Work*, N. Y., pp. 180-181.



하고 구원을 받았지만 정작 구원이 필요한 것은 무대 위의 허깨비가 아니라 객석에 있는 관객들이어야 했다. 그러나 『어둠의 권력』에서 증폭될 대로 증폭된 공포와 불쾌감은 니카따의 참회로 말미암아 결정적으로 정화의 기회를 박탈당하고 말았다.

만약 톨스토이가 관객에게 주려고 했던 것이 종교적인 고통이었다면 그는 이미 극장의 경계 바깥에 서있는 셈이다. 관객은 고통받고 위협을 당하기 위해 극장에 가는 것이 아니기 때문이다. 톨스토이는 이런 체험을 주기 위해서 별도로 마련된 공간이 있다는 사실을 잊고 있는 것처럼 보인다.

『예술이란 무엇인가?』의 1장은 어떤 오페라 연습의 체험에 할애되고 있다. 여기서 톨스토이는 당대에 있어서 극장이라는 제도를 둘러싸고 있는 온갖 요소들을 거론하면서 이를 극단적인 표현으로 폄하한다. 공연이 이루어지기까지 투입되는 막대한 금전적, 교육적 노력, 연습 과정에서의 배우와 지휘자의 실랑이, 화려하고 선정적인 의상, 무대 장식 등등 온갖 것들이 톨스토이에 눈에는 무익하고 우스꽝스럽고 비도덕적인 짓거리로 비쳐진다.(15, 41-46) 톨스토이가 이처럼 현대 예술에 대한 비판의 첫 실마리를 극장에서 찾고 있다는 사실에 주목하여야 할 것이다. 나아가 『예술이란 무엇인가?』의 전편을 통하여, 연극, 오페라 등 공연 예술에 대한 비판적 언급은 비상한 비중을 차지하고 있으며, 이는 톨스토이가 당대의 다른 어떤 예술 장르보다도 공연 예술에 대립적인 입장을 갖고 있었음을 보여준다. 우리는 그 이유를 다음과 같이 추측할 수 있다.

첫째, 공연 예술은 감정의 전염력이라는 측면에서 다른 예술 장르와 비교가 안 된다. 즉, 극장은 당대의 예술이 민중들에게 나쁜 감정을 가장 효율적으로 전염시킬 수 있는 공간인 것이다. 둘째, 공연 예술은 오락성이 매우 강한 장르이다. 즉, 쾌락 지향적인 예술이다. 물론, 톨스토이는 예술의 목적이 쾌락에 있지 않다고 말했다. 셋째로 보다 은밀한 이유가 있다. 극장은 교회와 더불어 대중들이 모이는 가장 대표적인 장소이다. 지금에 와서야 두 장소는 완전히 분리되어 있지만 사실 인류 사회의 초기에 공연과 예배는 제의라는 이름으로 한 장소에서 이루어졌다는 점을 상기해야 할 것이다. 톨스토이와 같은 광신적인 기독교도의 입장에서 볼 때, 극장은 교회를 위협하는 이교적인 공간에 다름 아니다. 화려한 무대 장식과 배우들의 선정적인 몸짓, 그리고 이를 보면서 즐거워하는 관객들의 모습은 톨스토이에게 있어 어쩌면 이교도들의 혐오스러운 제의 행위처럼 보였는지도 모른다.

사실은 톨스토이가 희곡을 썼다는 것부터가 크나큰 당착이다. 『예술이란 무엇인가?』에서 이미 확인했듯이 톨스토이는 극장 자체를 혐오했기 때문이다. 공식적인 문헌은 아니지만, 주변의 인물들에게 했던 말 속에서 연극에 대한 톨스토이의 경멸적 태도는 보다 단언적으로 표현되고 있다: “...так и драма — низший род произведений литературы. Кроме того, мне лично мешает, что я всегда чувствую механизм этого. Я вижу, как это сделано, как совершается все то, что ему нужно. А потом еще эти условности игры: какое слово подчеркнуть, как произнести, — костюмы, декорации и т. д.”<sup>34)</sup>; “Драматическая форма изложения ужасна, еще ужаснее, чем стихотворная, своей искусственностью. Вред этой формы усиливается еще тем, что хороший актер может, как мне представляется, прекрасно сыграть самые глупые и скверные вещи и тем усилить их вредное влияние.”<sup>35)</sup>

역지스런 꾸밈으로 가득한 희곡과 연극에 대한 톨스토이의 혐오감은 충분히 이해할 수 있다. 하지만 그렇다면 톨스토이는 왜 스스로 희곡을 썼는가? 더욱이 1880년대 이후의 희곡 집필, 1905년의 연극론은 어떻게 설명될 수 있는가?

주지하다시피 톨스토이의 연극관은 플라톤적인 전통에 그 깊은 뿌리를 두고 있다.<sup>36)</sup> 비극(시)은 진실로부터 세 단계나 떨어진 열등한 모방의 형식이라는 주장, 무분별한 비극 작가와 시인들이 자신의 교묘한 재능으로 시민들에게 건전치 못한 감정을 감염시키고 있다는 주장들이 톨스토이의 연극관과 얼마나 유사한 지를 길게 설명할 필요는 없을 것이다. 여기서 흥미로운 것은 톨스토이가 좋은 예술과 나쁜 예술의 구별에 대한 교조적인 원칙을 제시했듯이, 플라톤도 모든 문학을 축출하려 했던 것이 아니라, 신과 훌륭한 사람을 찬미하는 송가에 관해서는 용납하고 있다는 사실이다. 즉, 두 사람 모두 연극 내지는 문학의 강력한 감염력이 가지는 위험성을 경계하면서도 한편으로는 그 감염력이 교화적인 기능으로 발휘될 때의 매력을 떨쳐버리지 못하고 있는 것이다.

플라톤에게 있어서 이러한 이율배반적 태도가 큰 문제가 되지 않는다는 점은 아이러니이다. 시인이 아닌 플라톤은 타인에 의해 만들어진 작품의 선악을

34) А. Гольденвейзер(1922) *Вблизи Толстого*, т. 1. М., с. 245. // *Аникст*, с. 493.에서 재인용.

35) *Литературное наследство*, т. 37-38, М., 1939, с. 528. // *Аникст*, с. 493.에서 재인용.

36) 플라톤(1983) 『플라톤』, 윤용탁 역, 학원출판사, 491-502, 509쪽.

자신의 일정한 기준에 비추어 판단하면 그만이기 때문일 터이다. 그러나 시인으로서의 (누구보다도 강한) 정념과 설교자로서의 (누구보다도 강한) 정념을 동시에 갖고 있었던 톨스토이에게 있어 그것은 스스로 떠 안아야 할 치명적인 모순이었던 것이다. 톨스토이는 항상 자신이 창조한 것을 다시 스스로 배척해야만 했다. 그리고 『어둠의 권력』에서 이런 분열적인 내면의 투쟁은 가장 첨예한 형상으로 드러나고 말았다. 그 내면의 분열은 비극이라는 고도로 통일적이고 집중적인 형식의 하중을 견뎌내지 못한 것이다.

## 참 고 문 헌

### 1차 문헌

Толстой, Л. Н.(1983) *Собрание сочинении в двадцать двух томах*, М.

### 2차 문헌

Аникст, А.(1972) *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*, М.

Гатенян А. Я.(1962) Л. Н. Толстой // *Русские драматурги*, Л.-М.

Данилов, С. С.(1948) *Очерки по истории русского драматического театра*, М.-Л.

Дмитриев, Ю. А., Хайченко, Г. А.(1986) *История русского и советского драматического театра*, М.

Казакова, Н. А.(1988) Народная драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» // *Анализ драматургического произведения*, Л.

Лотман, Л. М.(1987) Драматургия Л. Н. Толстого // *История русской драматургии : вторая половина XIX – начало XX века (до 1917 г.)*, Л.

Немирович-Данченко, Вл. И.(1980) Толстовское в Художественном театре // *Вл. И. Немирович-Данченко*, М.

Пави, П.(1991) *Словарь театра*, М.

Станиславский, К. С.(1990) *Мое гражданское с лужение россии*, М.

Штейн, А. Л.(1962) *Критический реализм и русская драма XIX века*, М.

- Bentley, E.(1967) *The Playwright as Thinker*, N. Y.  
 Bentley, E.(1979) *The Life of the Drama*, N. Y.  
 Esslin, M.(1974) *Brecht: the Man and His Work*, N. Y.  
 Richard, G.(1974) *The Making of Modern Drama*, N. Y.  
 Strindberg, A.(1961) "Om modernt drama och modern teater" // Toby Cole,  
*Playwrights on Playriting*, N. Y.  
 Szondi, P.(1971) *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp.  
 Willet, J.(1977) *Brecht on Theatre*, N. Y.

- 라브린, 얀코(1977) 『톨스토이』, 이영 역, 한길사.  
 레닌, V. I.(1988) 『레닌의 문학 예술론』, 이길주 역, 논장.  
 미르스끼, D. S.(1988) 『러시아 문학사2』, 이항재 역, 화다.  
 브레히트, B.(1977) 『서사극 이론』, 김기선 역, 한마당.  
 아리스토텔레스(1981) 『시학』, 천병희 역, 문예출판사.  
 이오네스꼬, E.(1992) 『노트와 반노트』, 박형섭 역, 동문선.

Резюме

**Об анти-театральной драматургии  
Льва Н. Толстого в драме «Власть тьмы»**

Пак Хён Сон

В описании по истории русской драматургии, русские критики говорят без сомнения, особенно при советском времени, что драматургия Льва Толстого оказала огромное влияние вместе с Чеховым на европейский театр начала века. Причём драма «Власть тьмы» считается особенно признанной. Но такая оценка русских и советских критиков, кажется, не освобождена ни от общего авторитета «великого Льва Толстого», ни от авторитета В. Ленина, который любил этого писателя больше всех других классиков.

В отличие от официальной оценки в области литературоведения, на сценах зрители больше любили его инсценированные спектакли, такие как «Война и мир», «Анна Каренина», или другую его драму «Живой труп», чем «Власть тьмы». Это важное доказательство того факта, что театральная жизнь драмы «Власть тьмы» была не долгая.

В этой статье обсуждается то, что эта пьеса не такая заслуженная, более того, даже часто противоречит правилам и условиям театра (которые писатель сам изложил в своих статьях), показывая в конце концов его анти-театральную точку зрения на театр.

В своём эссе «О Шекспире и о драме» он сильно критикует Шекспира в том, что этот великий драматург нарушает условия драмы: правильное ведение сцен, соответствующее характерам героев; естественный язык; богатство характера героев. Но Толстой сам в своей драме «Власть тьмы» игнорирует

логику композиции только для авторского дидактического плана. И его характеры вообще показывают одно-линейные зло и добро: или чисто отвратительные преступники или сказочно добрые крестьяне.

Естественный народный язык и простые характеры героев, может быть, соответствуют настоящему образу крестьян того времени. Но Толстой не понял, что театр — не сама действительность, а система знаков, художественный код, который моделирует реальный мир.

Многие материалы свидетельствуют, что у Льва Толстого было необычное пренебрежение к театру, как к художественной форме с большой искусственностью. Но, всё таки, он хотел исповедовать через театр, потому что он хорошо знал, что театр — самое мощное орудие для пропаганды. В результате такого противоречия, к сожалению, не достигались ни его моральные намерения, ни театральная победа.