

도스토예프스키의 환상소설 「여주인」 연구

김 연 경*

1. 「여주인」의 환상성 이해에 있어 레르몬토프의 「슈토스」의 의미

도스토예프스키의 창작에 있어 ‘환상적인 것’에 대한 연구는 지난 세기 도스토예프스키학이 이루어낸 커다란 성과 중의 하나로 평가된다. 그러나 기존의 연구는 주로 이데올로기적 관점에서 후기 장편의 몇몇 환상적 요소들을 분석하는 것에 국한되어 왔으며, 도스토예프스키의 일단의 환상적인 작품들은 일종의 ‘사생아’ 혹은 ‘돌연변이’ 취급을 받아 왔다. 「분신(Двойник)」(1846), 「여주인(Хозяйка)」(1847), 「악어(Крокодил)」(1865) 등이 그 예이다. 특히, 「여주인」은 벨린스키의 감정적 비난에 가까운 혹평¹⁾ 이후 미적 대상으로서뿐만 아니라 연구 대상으로서의 가치도 상실한 듯했다. 20세기 초반부터 몇몇 학자들에 의해 몽상가 소설로서의 「여주인」의 시학의 특수성이 부분적으로 연구되어 왔으며²⁾ 최근에는 신화시학적 관점에서의 연구도 선보였으나,³⁾ 도스토예프스

* 서울대학교 노어노문학과 강사

- 1) В. Г. Белинский(1953-1959) “Взгляд на русскую литературу 1847 года”, *Полное собрание сочинений*, т. 10. 이 외에도 벨린스키는 몇몇 사적인 글에서 「여주인」을 비하하는 발언을 한 바 있다.(т. 12, с. 421; т. 12, с. 467; т. 10, с. 363) 안넨코프 역시도 완곡한 어조이긴 하지만 「여주인」에 나타난 광기의 드라마를 비판했다.(П. В. Анненков(2000) “Заметки о русской литературе 1848 года”, *Критические очерки*, СПб.: РХГИ, с. 31.)
- 2) В. Ф. Переверзев(1982) *Гоголь. Достоевский. Исследования*, М.: Советский писатель, с. 230; С. И. Родзевич(1917) “К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофмана и 30-40-е гг. в нашей литературе)”, *Русский филологический вестник*, т. 77. No. 1-2, Петроград; А. Л. Бем(2001) *Исследования: Письма о литературе*, М.: Языки славянской культуры; Л. П. Гроссман(1962) *Достоевский*, М.: Молодая гвардия, сс. 94-98; В. Я. Кирпотин(1979) *Избранные работы в трех томах*, т. 2, М.: Художественная литература, сс. 76-88 (То же самое.(1947) *Молодой Достоевский*, М.: Художественная литература); В. Н. Захаров(1985) *Система жанров Достоевского: типология и поэтика*, Л.: ЛГУ, сс. 75-99; Н. М. Чирков(1967) *О стиле Достоевского - проблематика, идеи, образы*, М.: Наука, сс. 5-15; К. В. Мочульский(1995)

키의 여타 '작은 산문(малая проза)'과 비교할 때 양적인 측면에서도 질적인 측면에서 그 연구는 빈약한 편이다.

작가의 창작 인생에서도 「여주인」은 그다지 큰 자리를 차지하지 못한 것으로 보인다. 「프로하르친씨」를 발표한 직후인 1846년 12월 말 도스토예프스키는 「밀어버린 구레나룻(Сбритые бакенбарды)」이라는 제목의 소설을 쓰다가 폐기처분하고 곧 다른 소설 집필에 몰두한다. 1847년 초 형에게 보낸 편지의 일절로 판단하건대, 「여주인」은 『가난한 사람들』과 마찬가지로 “신선하게, 가볍게, 성공적으로(свежо, легко и успешно)”(28-1: 131)⁴⁾ 씌어졌으며 작가는 첫 작품 못지않은 성공을 기대하고 있었다. 하지만, 비평가들의 견해에 따라 자

-
- Гоголь, Соловьев, Достоевский, М.: Республика, сс. 251-256; Е. П. Порошенков (1968) “Язык и стиль повести Ф. М. Достоевского «Хозяйки»”, *Ученые записки Московского гос. педагогического института им. В. И. Ленина*, No. 288, М.: МГПИ; Б. Г. Реизов(1976) “«Хозяйка» Ф. М. Достоевского (к проблеме жанра)”, *Русская литература*, No. 1, Л.: Наука; А. Б. Ботникова(1977) Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина 19 века): к проблеме русско-немецких литературных связей, Воронеж: Изд. Воронежского гос. ун-та, сс. 174-180; В. А. Свительский(1978) “Романтическая повесть Достоевского”, *Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс*, Воронеж: Изд. Воронежского гос. ун-та; Г. К. Шенников(1991) “Синтез русских и западноевропейских традиций в творчестве Ф. М. Достоевского”, *Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза*, Екатеринбург. 이 외에도 E. 와시울렉, R. 잭슨, J. 프랭크 등 일부 서구 연구자들, 특히 V. 테라스의 도스토예프스키의 초기작품 집중 연구를 지적할 수 있겠다.(E. Wasiolek(1964) *Dostoevsky: The Major Fiction*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 11-14; R. L. Jackson(1966) *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art*. New Haven and London: Yale uni. press, p. 89, pp. 162-164; J. Frank(1955) *Dostoevsky: the miraculous years 1865-1871*, Princeton: Princeton uni. Press, pp. 222-342; V. Terras(1969) *The Young Dostoevsky (1846-1849): A Critical Study*, The Hague - Paris, Mouton, pp. 11-12, pp. 27-29, pp. 87-90, pp. 163-155, pp. 195-196, pp. 216-219.)
- 3) О. Г. Дилакторская(1999) *Петербургская повесть Достоевского*, СПб.: Дмитрий Буланин, сс. 16-71; Е. Г. Чернышева(2000) *Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20-40-х годов 19 века*, М.: МПГУ, док. дис. филол. наук. сс. 54-67, сс. 219-222.)
- 4) 이하, 도스토예프스키 작품의 인용은 Ф. М. Достоевский(1972-1990) *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л.: Наука에 의거하며 인용문 뒤에 권수와 쪽수를 기입하도록 한다.

신의 작품에 대한 평가를 곧잘 바꿔 왔던 도스토예프스키는 이번에도 벨린스키의 “이상한 작품이다! 알 수 없는 작품이다!(Странная вещь! Непонятная вещь!)”⁵⁾라는 선고를 들은 이후, 「여주인」을 ‘고약한 작품’으로 명명하고 있다.⁶⁾ 그러면서도 1865년판 작품집에 「여주인」을 수록했으며, 주목할 점은 여기에 수록된 판본은 1847년 『조국잡기』 판본과 거의 구별되지 않는다는 것이다. 1846년의 「분신」을 1866년 작품집에 수록할 때 부제를 변경한 것은 물론 적잖은 첨삭을 가한 것과는 달리 말이다. 「여주인」에 관한 한 도스토예프스키는 이 소설의 ‘고약함’, 즉 ‘환상성’을 작품 자체의 고유성으로 인정한 것이다.

논의를 유형시기 이전의 창작에 한정시킬 때, 「여주인」은 정도의 차이를 두고 ‘관리 테마’의 틀로 엮을 수 있는 1846년과 1847년에 씌어진 작품들 (『가난한 사람들』, 「분신」, 「프로하르친씨」, 「아홉 통의 편지로 된 소설」)의 끄트머리에 위치하면서 동시에 「백야」(1848), 『네토치카 네즈바노바』(1849), 좀더 이후 「작은 영웅」(1857) 등 ‘몽상가 소설(повести о мечтателях)’로 가는 초두에서 있는 작품이다. 낭만주의 미학에 바탕을 둔 ‘몽상가-예술가’ 테마 외에 「여주인」은 호프만, 푸쉬킨, 고골, 레르몬토프 등을 통해 시학화된 환상성을 전면에서 내세우고 있다. 논의의 초점을 몽상가 테마와의 유기적 관련 속에서 도스토예프스키의 환상시학에 맞춘다면, 도스토예프스키 환상소설의 시발점인 「분신」이 「코」 및 「광인일기」에 나타난 고골적 환상성에 침윤된 반면, 「여주인」은 레르몬토프가 낭만주의 환상산문이 자연과의 발달로 인하여 사양길로 접어들었을 무렵 집필한 미완성 소설 「슈토스」의 ‘환상의 숨결’(дыхание фантазии)⁷⁾을 이어 받고 있다. 바로 이 점에서 도스토예프스키의 「여주인」은 「분신」과 함께 러시아의 낭만주의 환상산문을 마감하는 종결점이면서 동시에 도스토예프스키의 이른바 ‘환상적 리얼리즘’⁸⁾ 구현의 첫 시도로 정의될 수 있다.

기존 도스토예프스키학의 성과를 종합할 때 도스토예프스키의 환상적 리얼리즘은 고골의 순수 낭만적 환상 및 그로테스크적 환상, 레르몬토프적인 심리

5) В. Г. Белинский(1953-1959) “Взгляд на русскую литературу 1847 года”, т. 10, с. 351

6) 1849년 크라예프스키에게 보내는 도스토예프스키의 편지(28-1: 147)를 참조하라.

7) 이 표현은 레닌의 말에서 가져온 В. М. Маркович의 논문 제목이다.(В. М. Маркович (1990) “Дыхание фантазии”, *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.)*, Л.: ЛГУ, с. 12.)

8) ‘환상적 리얼리즘’은 그 자체로 논란의 여지가 많은 개념이지만, 본 논문에서는 개념 자체를 문제 삼지는 않고, 현재 도스토예프스키학의 일반적인 용법을 따라 작가의 특수한 환상시학을 일컫는 말로 사용하도록 하겠다.

주의, 끝으로 자연파적 ‘생리학적 스케치’와 연관된 일상주의(бытовизм) 및 산문주의(прозаизм)의 복합체로 이해될 수 있다.⁹⁾ 도스토예프스키의 창작에서 독창적인 변용을 겪게 된 이 요소들은 1820년대 후반부터 1840년대 초까지 괄목할 만한 성장을 이룩한 ‘중편소설(повесть)’ 장르에서 상호적인 침투를 거듭했다. 1841년에 씌어진 레르몬토프의 「슈토스」는 협소한 의미에서의 환상시학, 지성주의 및 심리주의 소설(интеллектуальный и психологический роман)의 전통, 자연파적 전통의 결합이 실현된 대표적인 예이면서 도스토예프스키의 ‘환상적 리얼리즘’ 형성의 한 근원으로 볼 수 있다. 가령, 낭만주의기의 러시아의 환상산문 모음집에 부쳐진 서문 성격의 논문에서 В. М. 마르코비치는 고골의 『지칸카 근촌 야화』적인 환상성과 레르몬토프의 「슈토스」적인 환상성을 대립시킨 뒤 후자를 도스토예프스키의 환상성의 근원으로 이해한다.¹⁰⁾ 두 텍스트의 내용을 살펴볼 때도 「슈토스」의 마지막 문장과 「여주인」 첫 문장의 일치,¹¹⁾ 근친상간 테마 형상화의 특수성¹²⁾, 아파트 찾기와 같은 몇몇 모티브

9) Ю. К. Ким(2003) “Фантастический реализм Ф. М. Достоевского как синтез фантастики, психологизма и бытовизма”, *Актуальные проблемы социогуманитарного знания*, М.: Прометей, Вып. 22, сс. 126-127.

10) В. М. Маркович(1990), с. 44. 다른 학자들에 의해서도 레르몬토프의 「슈토스」와 도스토예프스키의 환상적 리얼리즘의 유형학적 관계가 직간접적으로 지적된 바 있다.(Б. Т. Удодов(1979) *М. Ю. Лермонтов*, Воронеж: Изд. Воронежского гос. ун-та, с. 653; Г. М. Фридлендер(1965) “Лермонтов и русская повествовательная проза”, *Русская литература*, № 1, с. 38, с. 41; Ю. В. Манн(1981) “Фантастическое”, *Лермонтовская энциклопедия*, М.: Советская энциклопедия, с. 594.) 한편, 레르몬토프의 미완성 소설 「슈토스」(「В 백작의 집에서 음악 야회가 있었다」)는 작가 사망년도로부터 4년이 지난 1845년에 В. А. Соллогуб의 저널 『어제와 오늘(Вчера и Сегодня)』에 발표되었다. 그로스만은 ‘스플린’이라는 단어를 매개로, 「슈토스」와 「분신」의 연관성을 지적함으로써(Л. П. Гроссман(1962), сс. 68-69) 1846년 이후 도스토예프스키가 「슈토스」를 접했을 가능성을 시사한다.

11) 「슈토스」는 “어떻게든 결단을 내려야했다. 그는 결단을 내렸다(Надо было на что-нибудь решиться. Он решился)”(384)(이하 레르몬토프의 작품 인용은 М. Ю. Лермонтов(1958) *Собрание Сочинений в четырех томах*, т. 4, М.: ГИХЛ에 근거하며 인용문 뒤에 쪽수를 병기하도록 한다)로 끝난다. 도스토예프스키의 「여주인」은 “오르드이 노프는 마침내 아파트를 바꾸기로 마음먹었다(Ордынов решился наконец переменить квартиру)”(1: 264)로 시작된다.

12) 「여주인」은 근친상간 모티브의 관점에서 고골의 초기작 「무서운 복수」와 자주 비교되어 왔지만(А. Л. Бем(2001), сс. 304-12; А. Белый(1934) *Мастерство Гоголя*, М.: МАЛП, сс. 308-309; Н. М. Чирков(1967), с. 13; Примечания Г. М. Фридлендера к ака-

의 반복¹³⁾ 등이 주목된다. 본 논문에서는 레르몬토프의 「슈토스」에 나타난 몽상가-예술가형 인물, 그와 연관된 낭만주의 환상시학의 특수성에 대한 분석을 배면으로 하여, 낭만주의 산문의 토양 위에서 씌어졌으며 많은 점에서 그와 변별점을 갖는 도스토예프스키의 두 번째 환상소설 「여주인」의 환상시학을 살펴보고자 한다.

2. 「슈토스」: ‘초자연적인 것’과 ‘경험적인 것’의 긴장 - 낭만주의 환상시학의 완성

레르몬토프학에서 「슈토스」를 둘러싼 논의는 초창기 서지학적 연구를 제외한다면 주로 작품의 정조 결정과 연관된 것이었다. 즉, 1830년대 말과 작가가 사망한 해인 1841년 사이에 집필된 이 산문 단편(斷片)에서 레르몬토프가 동시대의 이상적 낭만주의자 (특히 오도예프스키) 및 자신이 과거에 견지했던 낭만주의에 대해 아이러니적 태도를 보이는가, 아니면 여전히 낭만주의적 세계관을 견지하고 있는가라는 문제가 연구자들의 관심사였던 것이다. 이 과정에서 「슈토스」에 나타난 환상성과 이와 다분히 모순되는 자연파적 성격의 결합을 문예학적으로 어떻게 이해할 것인가라는 문제가 제기되곤 했다.¹⁴⁾ 주인공 루긴을 환멸적 낭만주의 혹은 후기낭만주의(постромантизм)의 레르몬토프적 표현인 페초린주의의 연장선상에서 이해하면서 이 문제에 접근하도록 하

демическому изданию Ф. М. Достоевского. 1: 509; М. С. Альтман(1975) *Достоевский. По векам имен*, Саратов: изд. Саратовского ун-та, с. 147; Б. Г. Реизов(1976), с. 145; В. Н. Захаров(1985), с. 99.), 인물들의 혈연관계가 「무서운 복수」에서처럼 노골적으로 전면에 내세워진 것이 아니라 끝까지 해명되지 않는다는 점에서 차라리 「슈토스」와의 연관성을 상정해볼 수 있겠다. 「슈토스」의 근친상간적 요소에 대해서는 레르몬토프의 메모(상기 레르몬토프 전집에 수록된 В. А. Мануйлова의 주석, с. 499)를 참조하라.

- 13) И. С. Чистова(1979) “Прозанческий отрывок М. Ю. Лермонтова ‘Штосс’ и ‘Натуральная повесть’ 1840-х годов”, *Русская литература*, № 1, Л.: Наука, сс. 116-117.
- 14) Б. В. Нейман(1967) “Фантастическая повесть Лермонтова”, *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, № 2, 1967, сс. 15-16, сс. 23-24; Б. Т. Удодов(1979), сс. 636-643; В. Э. Вацуро(1979) “Последняя повесть Лермонтова”, *М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы*, Л.: Наука, с. 230, сс. 235-238, с. 250; Э. Г. Герштейн (1986) *Судьба Лермонтова*, М.: Художественная литература, сс. 100-102.

졌다.

「슈토스」는 1830년대 산문 문학의 한 장르를 구성하는 ‘사교계 소설(светская повесть)’과 주인공의 ‘강박관념(навязчивая идея)’ 혹은 시성(поэтичность)이 중심이 되는 ‘예술가 소설’의 혼합체이며, 주인공의 형상도 이 두 범주 사이에서 진동하는 양상을 보인다. 루긴을 규정짓는 예술성의 모티브를 제외시킨다면, 그는 레르몬토프의 주인공들에게서 일관되게 관찰되는 소위 ‘세계고(世界苦)(мировая скорбь)’와 ‘낭만적 고뇌(романтическая агония)’의 현현으로 이해될 수 있다. 그 출발점은 주인공의 외모적 ‘결함(ущербность)’에서 찾을 수 있겠다.

Наружность Лугина была в самом деле ничуть не привлекательна. (...) он три года лечился в Италии от ипохондрии — и хотя не вылечился, но по крайней мере нашел средство развлекаться с пользой; он пристрастился к живописи; (...) (371) / С некоторого времени его преследовала постоянная идея, мучительная и несносная, тем более что от нее страдало его самолюбие: он был далеко не красавец, это правда, однако в нем ничего не было отвратительного, и люди, знавшие его ум, талант и добродушие, находили даже выражение лица его довольно приятным; но он твердо убедился, что степень его безобразия исключает возможность любви, и стал смотреть на женщин как на природных своих врагов, (...). Не стану рассматривать, до какой степени он был прав, но дело в том, что подобное расположение души извиняет достаточно фантастическую любовь к воздушному идеалу, любовь самую невинную и вместе самую вредную для человека с воображением. (378-79)

루긴의 외모는 정말로 조금도 매력적인 구석이 없었다. (...) 3년간 이탈리아에서 우울증 치료를 받은 뒤 비록 완치되지는 않았으나 적어도 유익하게 기분 전환을 할 수 있는 수단을 찾았다. 그림에 탐닉하게 된 것이다. / 어느 시간부터 참을 수 없을 만큼 고통스러운 생각이 지속적으로 그를 괴롭혔으며 그러면 그럴수록 그의 자존심은 더 상처를 받았다. 그는 정말로 전혀 미남이 아니었지만, 그래도 그에게 혐오스러운 것이라곤 아무 것도 없었으며 그의 지성과 재능과 착한 마음을 알았던 사람들은 그의 얼굴 표정을 상당히 유쾌한 것으로 생각했다. 하지만 그는 자신의 추함의 정도가 사랑의 가능성을 배제한다고 굳게 믿었으며, 여자를 (...) 자신의 타고난 적으로 보기 시작했다. 그가 어느 정도로까지 옳았는지는 살펴보지 않겠으나, 문제는 이와 같은 영혼의 상태가 허공의 이상을 향한 상당히 환상적인 사랑을, 가장 순수하면서도 상상력을 가진 사람에겐 가장 해로운 사랑을 눈감아 준다는 것이다.(378-379)

루긴의 우울증을 추한 외모에서 비롯된 콤플렉스만으로 설명할 수는 없으나, 작품의 초두부터 강조되는 이 요소는 페초린 유형의 주인공들이 갖는 섬세하고 민감한 성격과 결합되어 주인공의 성격을 규정짓는 데 큰 역할을 한다. 예술에 대한 루긴의 경도 및 이상적 여인상 추구(결국엔 정신 분열의 전 단계인 환영을 보는 것으로 이어진다)¹⁵⁾도 마찬가지이다. 중요한 것은 『슈토스』의 젊은 주인공이 자신과 세계에 대해 불만을, 심지어 ‘악의(злость)’를 갖고 있으며, 회화를 매개로 이상 세계를 창조함으로써 이를 승화시키려 한다는 사실이다. 이렇게 이탈리아에서 ‘진정한 화가’가 되어 페테르부르크의 사교계로 돌아온 그는, 하지만 “게다가 우울증입니다!(И у меня сплин!)”(370)라고 한탄할 만큼 모든 것에 권태와 환멸을 느낀다. 그의 우울증, 나아가 “모든 사람들이 노랗게 보이고” 그들에게 “머리 대신 레몬이 얹혀져 있는 것같이 여겨지는 것”(370)은, 호프만의 작품을 비롯한 낭만주의 산문에서 보이는바, 예술가형 주인공들이 겪는 일종의 심리적 정신적 혼돈(расстройство)의 표현이다.

경미한 정도의 시각 환영은, 루긴이 자신을 ‘광인’이라 칭하며 벗 민스카야에게 고백하는바, 참기 힘든 청각 환영으로 이어진다. 벌써 며칠째 “스톨라르느이 골목, 코쿠션 다리 옆, 9등 문관 슈토스의 집, 아파트 27호”이라는 소리를 들어오고 있는 것이다. 루긴의 고백에 민스카야는 “피가 머리 쪽으로 흘러 귀에서 이명이 들리는 것”이라며 지극히 산문적으로 응수한 뒤 정 그러면 그 집을 직접 찾아가 보라고 권한다. 힘들게 ‘슈토스’의 아파트를 찾아낸 루긴에게 일어나는 일련의 초자연적인 사건을 B. B. 네이만은 정치한 텍스트 분석을 통해 예술가로서의 루긴이 처한 ‘건망증과 편집증의 이상한 상태’에 기인한 일종의 병리적 현상으로 해석한다.¹⁶⁾ 네이만의 논의에서 암시되는바, 고딕 소설 및 낭만주의 소설의 육화되는 초상화, 혹은 살아나는 초상화(оживающий портрет)의 테마, 그리고 이에 따른 일련의 환상적 사건들은 많은 부분, 호프만주의와 바이런주의의 결합체로서의 주인공의 특수성으로 귀결된다. 즉, 루긴의 ‘강박 관념’, 그리고 호프만의 표현으로, ‘만성적 이중주의(хронический

15) 레르몬토프학에서는 레르몬토프가 남긴 메모의 마지막 두 단어 “의사: 창문(Доктор: окошко)”(499)에 기초하여 정신적 고뇌에 시달리던 주인공이 투신자살하는 장면을 상정하기도 했다. (B. B. Нейман(1967), с. 15.)

16) 같은 논문, сс. 16-22.

дуализм)가 가시적 세계 너머에 있는 또 다른 세계를 창조하는 것이다.

「슈토스」에서 루긴의 내적 혼돈은 생물학적이고 물질적인 존재성을 지닌 ‘분신’의 형태로 나타나지는 않으나 환영을 봄으로써 분열의 전 단계에까지 이른다. 여기서 경이롭고 놀라운 사건을 루긴의 광기의 산물로 해석할 것인가, 아니면, 초자연적인 힘의 침투로 이해할 것인가라는 문제가, 즉 이 작품의 환상성이 어느 정도로까지 자족성을 지니는가라는 문제가 대두된다. 『지칸카 근촌의 야화』와 같은 환상성이 전혀 알지 못했으며 몇몇 낭만주의 환상산문 작가들이 어느 정도까지 인지할 수만 있었던 문제의식이 러시아 문학사에서 최초로 ‘반성하는 인간’ 유형을 창조한 레르몬토프에 의해 본격적으로 문학의 전면에 서게 된 것이다.

1820년대 후반부터 1830년대 전반에 걸쳐 발달한 러시아 환상산문 독법의 주요 범주는 초자연적이고 비현실적인 사건의 동기화 방식이다. 낭만주의 작가들은, 익히 알려진바, 꿈, 알코올이나 약물, 순수 마법(점술)과 현대의 과학 지식의 경계에 있는 연금술적 장치, 일시적인 착시현상(аберрация) 혹은 광학적 기만(оптический обман) 등에 의존하여 환상적 사건들을 설명해왔다. 민속과 문학, 초자연적 세계와 실제 세계와 완전히 한 덩어리였던 신화적 세계를 문학적으로 복원한 경우도 적지 않았으며(O. M. 소모프 및 고골의 『지칸카 근촌의 야화』, 「비이」), 애초부터 동화와 같이 환상이 합법화되는 장르를 선택한 작가도 있었다(A. A. 포고렐스키). 리얼리즘의 문법 틀을 택하되 작가가 환상적 사건에 대해 저 세계의 침투를 노골적으로, 다소 인위적으로 허용하는 경우도 있었다(A. K. 톨스토이의 「흡혈귀(Упырь)」나 M. H. 자고스킨의 『호페르의 밤(Вечер на Хопре)』에 수록된 환상소설들). 이렇듯, 낭만주의 환상산문의 핵심은 좁은 의미에서의 환상적인 것(фантастическое) 혹은 초자연적인 것과 개연적인 것(жизнеподобное) 혹은 경험적인 것(эмпирическое)의 대립구도, 나아가 이들 사이의 긴장이다. 그리고, ‘예술에서의 환상적인 것’에 대한 도스토예프스키의 정의를, 나아가 현대 연구자들의 지표를 따를 때 환상성의 가장 훌륭한 발현은 푸쉬킨의 「스페이드의 여왕」에서처럼 협소한 의미에서의 환상과 실제 사이의 ‘진동’의 강도, ‘망설임’에 있다.¹⁷⁾ 이미 자연파적이고 리얼리즘적

17) 도스토예프스키가 여류 음악가 아바자(Ю. Ф. Абаза)에게 보낸 편지에서 제시한 “환상적인 것은 당신이 그것을 거의 [원저자 강조] 믿지 않을 수 없을 정도로까지 실제적인 것과 맞닿아 있어야 합니다(фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему) (30-1: 192)라는 명제는 러시아 문

인 경향이 러시아 작가들의 의식에서 주도적 경향으로 자리 잡기 시작한 1840년대, 작가들은 동화적, 민담적 세계가 예술 텍스트로 직접 침투하는 것을 더 이상 허용하지 않는다. 대신 경험적이고 개연적 원칙을 예술 텍스트의 기본 문법으로 설정하되 동시에 그 안에서 환상성의 자족성 및 독자성을 보존하려는 시도를 보인다. 도스토예프스키의 일련의 환상소설 및 장편 소설의 환상적 장면들에서 독자적인 변용을 겪게 될 「슈토스」의 환상성은 이 맥락에서 고찰될 수 있다.

「슈토스」에서 초자연적인 것의 묘사는 레르몬토프 연구자들이 정확하게 짚어냈듯, 초자연적인 것과 개연적인 것의 자연스러운 결합으로 이루어져 있다. 루긴과 민스카야의 만남이 전적으로 사교계 소설의 법칙에 충실한 것이라면, 루긴의 눈에 비친, 11월 축축한 아침 페테르부르그의 누추한 거리 풍경은 자연과적 스케치의 일면을 보여준다.¹⁸⁾ 이러한 경험적이고 개연적인 세계 틀 속에 ‘환상의 숨결’이 존재한다. 루긴이 슈토스의 아파트를 수소문 하는 동안 마주치는 사람들, 즉 마부, 소년, 상점주인, 문지기 등과의 대화는 ‘비밀’ 혹은 ‘금기’의 존재를 암시한다. “습기의 냄새가 코를 찌르고” “대체로 어쩐지 이상하고 비현대적인 외양을”(376) 갖춘 루긴의 새 아파트, “오직 천재나 우연에 의해서만 가능한 설명할 수 없는 뭔가로 숨쉬는 얼굴”(377)을 담아낸 사십대 남자의 초상화, 무엇보다도 아무런 이유도 없이 이러한 대상들이 루긴을 끌어당기는 신비스러움의 분위기가 고딕 소설적 전통 재현의 핵심적 요소가 된다.¹⁹⁾ 이 공포스러운 환상의 정점을 이루는 것이 루긴이 무심코 노인의 머리를, 그것도 초상화의 주인공과 너무도 닮은 얼굴을 그리기가 무섭게 이상한 사각거림, ‘차가운 입김’, 방 전체의 진동과 함께 주인공의 지하창고처럼 어두운 방으로 들어온 노인의 환영이다.

Когда дверь отворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях; то был седой сгорбленный старичок; он медленно подвигался, приседая; лицо его, бледное и длинное, было неподвижно, губы сжаты; серые, мутные глаза, обведенные красной каймой, смотрели прямо без цели. (...) / Старичок зашевелился на стуле; вся его фигура изменялась

학의 환상시학 논의에서 금과옥조처럼 쓰이고 있다.

18) Б. В. Нейман(1967), сс. 17-22; И. С. Чистова(1979), сс. 116-117.

19) 레르몬토프의 시 저작과 고딕 소설의 연관에 대해서는 В. Э. Вацура(2002) “Лермонтов и М. Льюис”, *Готический роман в России*, М.: НЛО, сс. 488-496를 참조하라.

ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съеживался; наконец, принял прежний вид. (...) / — Не угодно ли я вам промечу штосс? — сказал старичок.(380)

문이 활짝 열렸을 때, 문간에는 줄무늬 실내복을 입고 슬리퍼를 신은 형체가 나타났다. 그것은 등이 굽은 백발노인이었다. 그는 조용히 자리를 잡으며 천천히 움직였다. 창백하고 긴 그의 얼굴에는 조금의 미동도 없었으며, 입술은 다물고 있었고, 붉은 테를 두른 듯한 회색빛의 칙칙한 눈은 특정한 목적 없이 앞을 직시하고 있었다. (...) / 노인은 의자에서 몸을 조금 사부작 거렸다. 그의 형체 전체가 매순간 변했으니, 그는 좀 높아지는 듯하다가 좀 뚱뚱해지는 듯하고 거의 완전히 오므라들기도 했다. 그러다가 결국엔 이전의 모양새를 갖추었다. (...) / “슈토스 패를 풀어봐도 되겠소?” 노인이 말했다.(380)

노인의 신비한 출현과 이후 기괴한 카드놀이를 정신병리학적 관점에서 주인공의 광기의 산물로 이해한다고 할지라도, 노인의 형상은 여전히 초자연적 환상으로서의 자족성을 갖고 있는 듯하다. 즉, 그는 개연성과 진정성을 지니되 ‘뭔가 불길하고 신비스러운 것’의 아우라를 유지하고 있으며 “일상적이고 실제적인 특성들을 악마성의 뉘앙스(оттенок инферальности)와 결합시키고 있다.”²⁰⁾ 여기서 주인공은 물론 독자도 사건의 초자연성 여부 판단에 있어 주저하게 된다. 츠베탕 토도로프가 ‘환상’을 정의함에 있어 기본 범주로 내세운 이 ‘망설임’²¹⁾의 모멘트야말로 월폴, 백포드, 까조뜨와 같은 초기 고딕소설 작가들, 심지어 몇몇 러시아 낭만주의 환상산문 작가들에 의해서는 도저히 불가능했으며 레르몬토프의 붓에 의해서 비로소 실현된 예술적 성취 중 하나이다. 이렇듯, 「슈토스」에서 레르몬토프는 초자연적인 것의 침투 가능성을 끝내 배제하지 않으면서도 그것에 대한 사실주의적 동기화를 동시에 시도함으로써, 다시금 토도로프의 정의에 의존할 때, ‘경이’에 근접한 ‘환상’을 창조한다.

두 번째 밤부터 등장하는 “뭔가 하얗고 불분명하고 투명한 것”(381), 즉 여인의 자그마한 머리(женская головка) 묘사(382-383)에 대해서도 비슷한 얘기를 할 수 있겠다. 초기 레르몬토프의 도저한 서정주의로, 시성으로 침윤되어 있는 이 부분에서 B. V. 네이만처럼 구태여 낭만주의적 파토스에 대한 부정²²⁾

20) B. V. Нейман(1967), сс. 20-21.

21) T. Todorov(1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, p. 29, pp. 37-38, p. 165. 여기서 그는 우리가 손쉽게 환상적이라고 부르는 작품들을 초자연적인 것의 동기화 방식에 따라 ‘기이(l’étrange, странное)’, ‘환상(le fantastique, фантастическое)’, ‘경이(le merveilleux, чудесное)’의 장르로 분류한다.

을 볼 필요는 없겠으나, 여인을 둘러싸고 있는 ‘몽상성, 환상성, 삶으로부터의 요원성’ 등에 대해 레르몬토프가 이른바 서사적 거리를 유지하고 있음은 명백하다. 어떻게 보면 외모 콤플렉스에 시달리는 추남의 공소한 망상에 불과할 수 있는 사건이 예술가의 고매한 시적 몽상의 경지로 상승했으며, 여기서 중요한 것은 독자로 하여금 이에 공감하게 만드는 대가적 필치이다. 문제는 네이만이 주장하듯 「실피드」의 작가 오도예프스키식의 이상주의적 사랑의 패러디도 아니고, 오도예프스키와의 논쟁을 염두에 두어 ‘환상과 병적인 몽상들에 대해 삶 자체의 우위’를 강조하는 것도²³⁾ 아니다. 필자의 생각으로는 오도예프스키의 작품에도 순도 백퍼센트의 환상 혹은 이상주의가 팽배한 것이 아닌 만큼, 몽상과 현실, 환상과 실제 사이의 긴장을 최대한 유지하되 결과적으로 후자에 우위를 두는 것은 차라리 낭만주의 산문의 절정기인 1830년대를 지나 온 러시아 산문 작가들의 일반적 경향으로 볼 수 있겠다. 오도예프스키에게서도 레르몬토프에게서도 몽상과 환상은 지양되거나 부정되는 어떤 것이 아니라 현실의 거친 결속에 감춰진 채 실제와 공존하는 것이다.²⁴⁾

「슈토스」에서 환상과 실제 간의 긴장을 더 재미있게 만들어 주는 것은 작품의 슈제트의 기본축이 되는 ‘슈토스’라는 단어의 유희이다. 노인과의 두 번째 만남에서 루긴은 노인에게 정체를 묻지만 노인이 미소만 지을 뿐 대답을 하지 않자 다소간 단호하게 나온다.

— Я иначе [если не скажете, кто вы] не играю, — проговорил Лугин, меж тем дрожащая рука его вытаскивала из колоды очередную карту. / — Что-с? — проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь. / — Штос? кто? — у Лугина руки опустились: он испугался.(382)

“안 그러면 [정체를 밝히지 않으면] 게임을 하지 않겠소.” 말은 이렇게 하면서도 그의 떨리는 손은 카드패에서 다음 장을 뽑고 있었다. / “뭐라구요?” 정체불명의 이 인간은 조소를 띠면서 이렇게 말했다. / “슈토스라구요? 누가 라구요?” 루긴의 팔이 밑으로 축 처지고 말았다. 깜짝 놀랐던 것이다.

루긴이 여인의 환영을 보기 직전에 일어난 저 대화를 통해 작가 레르몬토프가 “B 백작의 집에서 음악 야회가 있었다”라는 첫 문장을 쓸 때 대단히 섬

22) Б. В. Нейма(1967), с. 22.

23) 같은 논문, с. 23.

24) В. Э. Вацуро(1979), с. 246.

세한 언어유희를 작품 전체의 파토스와 밀접하게 연결시킬 의도였음을 짐작할 수 있다. 『우리시대의 영웅』을 제외하면 모두 다 미완으로 끝난 레르몬토프의 산문 습작(「리고프스카야 공작 부인」, 「바짐」 등)에서 일관되게 관찰되는 인물들의 고양된 파토스, 사건들의 극적 긴장, 서정성과 산문성의 자연스러운 결합에다가 ‘예술가-몽상가’가 창조하는 내적 환상을 구현해낸 「슈토스」는, 이 언어유희에 의해, 새로운 의의를 갖게 된다. 훗날 연구자들이 선호한 ‘슈토스’라는 제목은 이 작품에서 루킨을 괴롭힌 미지의 인간의 이름이자 카드명이면서 공손 어미가 첨가된 의문 대명사(Что-с)이기도 하다. 이것은 ‘뭔가’이면서 ‘누군가’이며 동시에 이들의 정체불명을 강조하여 호기심을 유발시키는, 소설 전체를 이끌어 가는 원동력이 된다. 정체성 규정에 있어서의 이러한 긴장 어린 유동성은 작품 전체를 정교하게 축조된 한 편의 ‘농담’으로 만들어주고 있다. 이로써, 40대 남자의 반신상 초상화로부터 중년 남자도 아닌 백발노인의 환영을 소생시킬 만큼 젊었던 27세의 작가²⁵⁾는 미완의 환상소설 「슈토스」에서 자기축조와 자기파괴라는 아이러니의 원칙 또한 구현하고 있는 것이다. 이제 「슈토스」 분석을 배면으로 하여 몽상가-예술가에 의해 창조되는 「여주인」의 환상시학의 특수성을 살펴보도록 하자.

3. 「여주인」: ‘몽상가-예술가’ 유형 창조, 환상 구축 및 환상 파괴

「여주인」은 도스토예프스키의 창작에서 첫 ‘몽상가-예술가’ 소설로 정의되어 왔다. 그런데, 1847년 1월에서 형 미하일에게 보내는 편지에서 도스토예프스키는 「여주인」과 『가난한 사람들』의 동종성을 강조하고 있다.²⁶⁾ 『가난한 사람들』이 동시대 비평가들에 의해 무엇보다도 ‘사회 소설’로 이해되었고 이 때문에 격찬 받았음을 염두에 둔다면, 도스토예프스키의 저 발언은 「여주인」 역시도 사회적이고 역사적인 틀에 귀속되어 있음을, 적어도 작가가 그것을 목표로 했음을 보여준다. 1940년대 말 B. Я. 키르포친이 「여주인」을 비롯한 몽상가 소설을 연구하면서 간과한바, 도스토예프스키 창작에서 몽상성의 테마는 1840

25) B. B. Нейман(1967), с. 20.

26) “성공을 빌어 줘. 「여주인」을 쓰고 있거든. 벌써 『가난한 사람들』보다 더 잘 돼 가고 있어. 이것도 비슷한 종류야. 내 영혼에서 바로 흘러나오는 영감의 샘이 나의 붓을 움직이고 있어.” (28-1: 139)

년대 벨린스키를 필두로 한 러시아 지성의 도저한 고민, 즉, 꿈과 실제, 이상과 현실의 모순을 예술에서 어떻게 구현할 것인가라는 물음에 대한 답을 찾는 과정에서 배태되었다.²⁷⁾ O. Г. 딜락토르스카야는 오르드이노프가 몰락한 고대 귀족 가문의 후예로서 러시아 민중과의 충돌로 인하여 고뇌하는 지식인의 원형임을 강조하면서, 민중성의 문제와 더불어 독일 낭만주의에서 파생된 ‘분열의 극복’의 문제를 주인공의 화두로 보고 있다.²⁸⁾ 이 맥락에서 보자면 오르드이노프와 무린, 카테리나 부부 혹은 부녀의 갈등은 지식인과 민중의 만남이며, 소설의 추이를 따라갈 때 그 결과는 다분히 절망적이고 비극적이다. 이 파국의 원인은 주인공의 몽상가-예술가로서의 성격적 특수성에서 찾아질 수 있을 것이다.

몽상성 및 몽상가 테마는, H. A. 폴레보이의 시적인 작품명을 빌어, ‘광기의 축복’의 테마는 19세기 리얼리즘 작가의 대명사로서의 도스토예프스키 창작과 낭만주의 시학 및 미학을 이어주는 주요한 한 요소로 작용한다. 「여주인」의 주인공 오르드이노프 및 무린, 카테리나는 곧잘 낭만주의 작품들, 주로 호프만의 인물들과 비교되어 왔다.²⁹⁾ 특히, 「황금단지」의 안젤무스와 「모래인간」의 나타나엘은 ‘순진한 시적 영혼(наивная поэтическая душа)³⁰⁾이 몽상과 실제, 이상과 현실 사이에서 고뇌하고 때로는 파멸해가는 내적 풍경을 보여줌으로써 낭만주의 몽상가의 원형으로 정의된다. 호프만주의 전반, 무엇보다도 몽상성의 테마는 폴레보이, 오도예프스키, 고골(「초상화」 및 「네프스키 거리」), 끝으로 레르몬토프 등 러시아 낭만주의 산문작가들의 창작에 직접적인 영향을 미쳤다. 젊은 도스토예프스키 역시 이러한 ‘시대정신’에 충실했으며, 그 발현이 레르몬토프적 주인공의 후예이면서 동시에 후기 관념가들의 원형인 몽

27) В. Я. Кирпотин(1978), сс. 76-79.

28) O. Г. Дилакторская(1999), с. 31, сс. 30-36. 여러 연구자들이 「여주인」을 도스토예프스키 창작에서 지식인과 민중의 테마가 최초로 실현된 작품으로 정의했다. (К. В. Мосульский(1995), с. 256; Н. М. Чирков(1967), сс. 7-10; Э. М. Жилиякова(1989) *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского*, Томск: Изд. Томского ун-та, с. 165.)

29) С. И. Родзевич(1917), сс. 230-37; А. Б. Ботникова(1977), сс. 174-180; Г. К. Шенников(1991), с. 88; С. Е. Passage(1954) *Dostoevski the Adapter: A study in Dostoevski's use of the tales of Hoffman*, Chapel Hill: The Uni. of N. Carolina, pp. 41-62.

30) 호프만은 「황금단지」의 주인공 안젤무스를 이렇게 정의하고 있다. Э. Т. А. Гофман(1983) *Новеллы*, М.: Московский рабочий, с. 74.

상가 바실리 미하일로비치 오르드이노프의 창조가 되겠다.

С самого детства он жил исключительно; теперь эта исключительность определилась. Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытная, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордын, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности. Эта страсть была — наука. (1: 265) / Еще в детских годах он прослыл чудачком и был непохож на товарищей. Родителей он не знал; от товарищей за свой странный, нелюдимый характер терпел он бесчеловечность и грубость, отчего сделался действительно нелюдим и угрюм и мало-помалу ударился в исключительность. Но в уединенных занятиях его никогда, даже и теперь, не было порядка и определенной системы; теперь был один только первый восторг, первый жар, первая горячка художника. (1: 265-266)

어린 시절부터 그는 특이한 삶을 살았다; 이제는 이 특이함이 아주 굳어져 버렸다. 가장 심오하고 가장 채워지지 않는 열정이 그를 집어 삼켰으니, 그것은 평생 동안 인간을 혹사시키고, 다른 실제적이고 일상적인 활동의 영역에 있어서는 오르드이노프 같은 존재들에게 단 한 칸의 구석방도 할애해주지 않았다. 이 열정은 바로 학문이었다. / 어린 나이에도 그는 괴짜로 유명했으며 친구들과는 달랐다. 부모라곤 몰랐고, 자신의 이상하고 사람을 꺼려하는 성격 탓에 친구들로부터 매정하고 거친 대우를 감수했으며, 이 때문에 정말로 사람을 꺼려하고 무뎠뚝해져서는 점차 특이한 인간이 되어 버렸다. 하지만 그의 고립된 업무 속에 결코, 심지어 지금도 질서와 특정한 체계란 없었다. 이제 오직 하나, 예술가의 첫 황홀, 첫 열의, 첫 열병이 있을 뿐이었다.

작가는 오르드이노프의 외적인 디테일, 가령 나이나 외모, 가족 관계, 직업 따위는 부실하게 제시한 반면, 젊음, 예외성 및 특이성, 학문에 대한 예술가적 열정, 이념적 지향 등은 상세하게 진술하고 있다. 벨린스키는 작은 관리의 범주를 벗어나버린 이 주인공을 '오르드이노프인가 하는 인간(некто Ордын)'³¹⁾이라고 부른다. 실제로 주인공이 진념하고 있는 학문의 실체 및 그 구체적 모습이 텍스트 내에서 전혀 묘사되지 않기 때문에 '건달(фланер)', '학문의 예술가(художник в науке)'(1: 318)라는 정의는 「여주인」에 대한 벨린스키의 평가를 지지해주거나, 최선의 경우, 도스토예프스키의 앞선 작품들의 독법이 「여주인」의 경우 적용되기 힘들다는 것을 입증해줄 뿐이다. 여기서 문제는 1840

31) В. Г. Белинский(1953-1959), т. 10, с. 350.

년대 니콜라이 통치 시대 러시아의 상황에 의해 조건 지워진 ‘몽상성’에, 산문적인 일상(обыденная дребень, пошлая проза и скука)(1: 264)으로부터 유리되고 소외된 ‘시적’ 영혼을 가진 인물 유형의 창조에 있는 것으로 보인다.

「여주인」과 같은 해에 씌어진 4월 27일자 「페테르부르크 연대기(Петербургская летопись)」에서 도스토예프스키는 몽상가를 “사람이 아닌 뭔가 이상한 중성의 존재(не человек, а какое-то странное существо среднего рода)”로 정의하면서 “뭔가가 눈에 띄기만 하면, 가장 평범한 일상의 자잘한 일도, 가장 공소하고 평범한 일도 즉각 그[몽상가]의 내부에서 환상적인 색채를 띠게 되는데” 이는 몽상가의 “시선이 모든 것에서 환상적인 것을 보도록 조율되어 있는 탓이다”(18: 32-33)라고 쓴 바 있다. 이 맥락에서 볼 때, 오르드노프는 문화사적으로 이미 특정한 의미장을 갖게 된 페테르부르크라는 정황 속에서 ‘나이브한 시적 영혼’이 어떤 식으로 몽상가가 되어가며 (나아가 어떻게 분열되어가며) 어떤 식으로 가장 실제적이고 현실적인 것으로부터 ‘환상적인 것’을 창조해나가는가를 구현하도록 고안된 인물이다.

실제로 오르드노프는 루긴에게 존재했던 예술(그림)이라는 매개조차도 없이 객관적 현실을 ‘미망의 드라마’로 만든다. 그의 ‘미망의 드라마화’는 카테리나 및 무린의 아파트를 떠난 이후에도 계속되어, 오르드노프는 한동안 이전보다 더 심한 무정부 상태에서 방황하다가 학문에 손을 대지만 아무 것도 이루지 못하고 궁극적으로 신에게 귀의한다.³²⁾ 결국, 독자는 오르드노프의 막 시작되었다가 곧 폐기된 ‘관념’의 정체는커녕 그가 몰두했던 저작의 내용조차도 전혀 알지 못한 채로 책을 덮게 된다. 그저 이 인물이 낭만주의 시학의 토양에서 자라 나왔으며 1840년대 러시아 지식인들의 고민을 체화한 몽상가라는 개괄적인 틀만을 가질 수 있을 뿐이다. 이 맥락에서 소설의 한가운데에 들어있는 오르드노프의 특수한 체험, 이른바 환상적 사건은 황당무계한 괴담으로 치부될 수밖에 없을 것이다.³³⁾ 몽상가 유형의 인물만이 창조할 수 있는 이 특수한 정황은, 마찬가지로 몽상가적 인물을 주인공으로 삼은 「슈토스」에

32) “이제 그는 이 계획[교회역사에 관한 저작]을 수정하고 그것에 대해 생각하고 책을 읽고 헤맸으나 폐허 위에 그 어떤 것도 건설하지 못한 채 결국 자신의 이념을 폐기했다. 하지만 신비주의, 운명예정설과 신비스러움 같은 뭔가가 그의 영혼에 침투하기 시작했다. 불운한 이는 고통을 느끼면서 신에게 치유를 구했다.”(1: 318)

33) 과격한 소비에트 비평의 시각이 이리했는데 В. Ф. Ермилов(1956) Ф. М. Достоевский, М.: ГИХЛ, сс. 77-80를 참조하라.

서 제기된 환상원칙의 연장선상에서 논의될 수 있겠다.

「슈토스」와 마찬가지로 「여주인」은, '영감의 샘'에 의해 썩어졌다라는 작가의 말이 암시하듯, 서정성으로 침윤된 환상성을 과시하고 있다.³⁴⁾ 그러나, 레르몬토프의 환상소설과는 전혀 달리, 도스토예프스키의 환상소설에는 더 이상 '초자연적 것'의 실재를 찾아 볼 수 없다. 여기서 환상성은 몽환적인 분위기, 사건들의 진위여부의 불분명함, 인물들의 형상의 불투명함 등에서 비롯되는 것으로 보인다. 여기에 자연파적인 디테일들이 배경처럼 덧대어져 있는 것이다. 이렇듯 부정적으로 이해된 '낭만주의'의 온갖 요소들과 자연파적 경향의 인위적이고 어설픈 결합³⁵⁾을 두고 벨린스키는 "우리에게 작가 아주 새로운 식의 유머를 약간(немного юмор в новейшем роде) 갖다 붙이고 러시아 민중성의 라커칠(лак русской народности)을 잔뜩 한 뒤 마를린스키와 호프만을 화해시키려는 시도를 한 듯 보였다"라는 유명한 발언을 한 바 있다.³⁶⁾ 이 말에서 마를린스키에 주목해보자. 벨린스키는 「러시아의 소설과 고골의 소설에 관하여」에서 베스투제프-마를린스키에 대해 러시아 산문 발달에서의 그의 공적과 몇몇 기법의 탁월함을 인정하면서도 '현실적 삶과 진실의 부재', '심오한 사상의 부재', 그리고 무엇보다도 지나친 인위성을 냉철하게 비판한 바 있다.³⁷⁾ 따라서 벨린스키가 마를린스키라는 이름으로 염두에 둔 것은 현실과 작위적으로 결합된 낭만적 환상성이었을 터이다.³⁸⁾ 이러한 비판의 중심에 오르드이노프와 카테리나의 사랑의 드라마가 위치해 있다.

새 아파트에 들어온 이후 오르드이노프는 걸핏하면 의식을 잃고 꿈과 생시

34) В. Н. Захаров(1985), с. 96.

35) А. А. Жук(1985) "Романтическая тенденция в раннем творчестве Достоевского (проблема характера)", *Проблемы метода и жанра*, вып.11. Томск: Изд. Томского ун-та, с. 179, с. 181.

36) В. Г. Белинский(1953-1959), т. 10, с. 351

37) В. Г. Белинский(1953-1959) "О русской повести и повестях г. Гоголя", т. 1, с. 274. 마를린스키는 당대의 인기에도 불구하고 비단 벨린스키에게서뿐만 아니라 현대 문예학에서도 대가로 평가되지는 못하고 있다. 하지만 「슈토스」를 예고하는 고딕 소설과 사교계 소설의 결합 시도는 (예를 들면 「무서운 점(Страшное гадание)」 환상소설의 장르적 발달 측면에서 적잖은 의미를 지닌다.

38) 「여주인」에서 마를린스키의 영향은 일견 피상적이라고 생각될 수 있으나 (V. Terras(1969), p. 29), 포로헨코프가 증명해 보인바, 러시아의 낭만주의산문의 대명사로서 마를린스키가 확립시킨 문체적 패턴, 즉 일련의 '만들어진 낭만적 공식들'이 「여주인」에서 반복되고 있음은 사실이다.(Е. П. Порошенков(1969), сс. 188-200.)

를 혼동하는 등 몽유병 환자와 같은 삶을 산다. 그가 겪는 환상적 사건이란, 그저 오랜 칩거 생활에서 비롯된 무기력증 혹은 우울, 즉 타고난 '시적' 본성에다가 '사랑의 병'을 앓는 것으로 설명되는 만큼, 「슈토스」에서와는 달리, 초자연적인 요소와는 전혀 무관한, 순수하게 심리적이고 병리학적 차원의 문제이다. 주인공의 환상 체험은, 따라서, 후기 장편의 주인공들과 비교할 때 맹아적인 형태로만 발현된 은유적 의미에서의 내적 신화화 작업의 결과물인 셈이다. 즉, 젊은 오르드이노프의 열정에 의해 카테리나는 대단히 고매하고 성스러운 존재가 되고, 마찬가지로, 그의 연적인 무리는 어두운 힘과 비밀을 지닌 자로 변모되며, 작품 자체는 애매함과 모호함과 다의미성의 이상한 복합체가 된다. 주인공의 머릿속에서 창조된 '공포와 비밀의 소설(роман ужасов и тайн)'의 선명한 예가 그의 꿈이 되겠다.

Потом, во время сна, злой старик садился у его изголовья... Он отогнал рои светлых духов, шелестивших своими золотыми и сапфирными крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетской страстью. (...) Потом малютка просыпался вдруг человеком; невидимо и неслышно пронеслись над ним целые годы. (...) Но — и опять ужас напал на него: сказка воплотилась перед ним в лица и формы. (1: 279)

그러고 나서 꿈을 꾸는 동안 사악한 노인이 그의 머리맡에 앉았다... 그는 황금빛 사파이어빛 날개를 사각거리는 밝은 정령들 떼를 쫓아내고, 그에게서 가련한 어머니를 영원히 데려가 버리고 밤이면 밤마다 어린애들이 이해는 할 수 없지만 그 공포와 어린애답지 않은 열정으로 그를 흥분시키는 길고 신기한 동화를 속삭여대기 시작했다. (...) 그 다음, 꼬마애는 잠에서 깨어나 갑자기 성인이 되어있었다. 보이지 않게 들리지 않게 수년이 지나갔다. (...) 하지만 또 다시 공포가 그를 엄습했다. 동화가 그의 앞에서 얼굴과 형상을 갖춘 채 육화되었던 것이다.

황금시대, 어머니(혹은 사랑하는 여인), '사악한 노인'에 의한 지복의 유년 시대 파괴, 성인이 된 주인공을 뒤흔 '동화의 공포' 등은 독자에게 알려지지 않은 오르드이노프의 유년의 기억과 현재 카테리나와의 사랑의 무의식적 결합의 표현일 것이다. 주인공의 머릿속에서 창조된 신화적 아우라가 작품의 2부에서는 카테리나의 이른바 '고백'에 의해 현실에서 육화되는 듯하다.

— Нет, не бывать мне твоей первой любовью, (...) не мне, родной, быть твоей любушкой. (1: 291)

— Я испрочена, меня испортили, погубили меня! (1: 293)

— (...) Я его, я ему душой продалась... Он мучил меня, он мне в книгах читал..(1: 293)

— Иной раз он просто своими словами меня заговаривает, другой раз берет свою книгу, самую большую, и читает надо мной. Он все грозное, суровое такое читает! Я не знаю что и понимаю не всякое слово; но меня берет страх, когда я вслушиваюсь в его голос, то словно это не он говорит, а кто-то другой, недобрый, кого ничем не умягчишь, ничем не замолишь, и тяжело-тяжело станет на сердце, горит оно...(1: 293)

“안돼, 내가 너의 첫 사랑이 돼서는 안 된다고, (...) 자기의 첫 애인이 내가 돼서는 안 돼.”

“나는 망가졌어, 나를 망가뜨린 거야, 나를 파멸시킨 거라고!”

“(...) 나는 그의 것이야, 난 그에게 영혼을 팔아버렸거든. 그는 나를 괴롭혔고, 책에서 뭔가를 읽어줬어...”

“이따금씩 그는 그저 말만으로도 내게 주문을 걸고, 어떨 때는 가장 큰 책을 집어 들고는 나를 위협하며 읽는 거야. 그는 늘 끔찍하고 무서운 것만 읽어 줘! 나는 아무 것도 모르겠고 한 마디도 못 알아들겠어. 하지만 그의 목소리에 귀를 기울이면 공포에 사로잡혀, 이걸 꼭 그가 아니라 누군가 다른 사람이, 착하지 못한 사람이 말을 하는 것 같아, 어떻게 해도 진정이 안 되고 속죄가 안 돼, 마음이 무겁고 무거워지는 거야, 마음이 몰타올라...”

카테리나의 말은 어린 시절 아버지뻘의 남자(혹은 친부)에게 유혹 당하고 훗날 자기 또래의 젊은 남자를 사랑하게 된 여인의 혼한 사랑 담론으로 시작되지만, 어느 지점부터 점차 신비스러운 의미를 띠게 된다.³⁹⁾ 마법적 힘을 가진 듯한 (무린의 책 및 말에 의존한 ‘주문 걸기’) 악마의 하수인, 즉 ‘사악한 노인’에게 ‘영혼’을 팔고 부모살해라는 끔찍한 죄를 범한다는 식의 얘기는 낭만주의자들에 의해 신화화된 ‘악’의 코드를 일정 부분 부활시키고 있다.

그러나 무린의 ‘악’은 초자연적인 층위를 밀텍스트로 한, 그를 규정짓는 객관적 코드라기보다는 사랑에 빠진 오르드이노프의 민감한 의식 속에서 생겨난 심리적이고 주관적인 범주에 지나지 않을 가능성이 크다.⁴⁰⁾ 형사상의 범죄

39) 카테리나의 언어 및 사고체계에 반영된 민담 및 민속 전통, 구비문화 전통도 이런 신비화 작업에 일조한다.

40) E. Г. Чернышева는 무린을 구약의 룯 신화와 비교 분석하면서 무린의 양가성, 특히 보호자 및 의인으로서의 이미지를 강조한다. (E. Г. Чернышева(2000), сс. 219-222.)

에 불과할 수 있는 무린의 '죄'도 어린 카테리나의 의식 속에서 종교적이고 미신적인 쪽으로 신비화된 것일 수 있다. 카테리나 자신이 병자라는 것, 적어도 “약한 마음”(1: 319)의 소유자임을 상기한다면, 최소한, 「슈투스」의 노인과 미인이 끝내 해명되지 않는 초자연적인 피안의 존재로 남아 있는 것과는 다른 양상이 펼쳐진다. 이렇듯, 「여주인」의 작가 도스토예프스키는 환상성 창조에 있어서 초자연적인 요소를 완전히 제거했으며 대신, 몽상가의 주관적인 환상 창조와 그것을 파괴하는 타자의 목소리를 환상시학 형성의 주된 대립쌍을 내세운다.

다시 벨린스키의 지적으로 돌아가자. 벨린스키가 말한 ‘아주 새로운 식의 약간의 유머’는 고골적 전통을 의미하는 것으로 이해된다. 물론 「여주인」에서는 『가난한 사람들』이나 「분신」에서 관찰되는 고골과의 일대일 병치를 거의 발견할 수 없다. 오르드이노프의 심리적 혼돈이 예를 들어, 포프리쉬의 광기와는 전혀 다를 필요조차도 없겠다. 중요한 것은 벨린스키의 적절한 지적이 암시하는바 ‘고골적 유머’, 그것도 「여주인」에서 ‘약간’만 발휘된 그 유머이다. 도스토예프스키의 소위 관념가들이 레르몬토프적 인물 유형을 토대로 창조되었다면, 이들에 대한 패러디 혹은 낭만적 후광 벗기기의 전략적 기제의 견본은 ‘고골적인 웃음’이었다.⁴¹⁾ 오르드이노프의 몽상성이 훗날 본격화될 지하성의 전 단계라면, 주인공의 병적인 은둔성 혹은 단합성에 대한 일격은 바로 고골적 웃음에 기대어 이해될 수 있겠다. 후기작에서 패러디의 몫은 주로 ‘분신’이라는 편리한 장치에 의존하게 되는데, 「여주인」에서는 작품에서 세 번에 걸쳐 ‘우연히’ 등장하는 야로슬라프 일리치를 통해 구현된다.

처음의 우연한 만남에서 야로슬라프는 오르드이노프에게 무린 부부 (혹은 부녀) 및 이 아파트에 대한 일정 정도의 정보를 준다. 여기서 완전히 밝혀지지 않는 암시만 된 죄에 대한 공포, 신비스러운 사랑의 테마로 점철된 고딕 소설이 야로슬라프에 의해 ‘평범하고 소담한 이야기’(1: 286, 1: 287)로 전략한다. 이들의 두 번째 만남은 오르드이노프가, 어처구니없는 해프닝으로 끝난 두 치정 사건, 즉 무린의 ‘엽총 소동’ 및 오르드이노프의 ‘칼 소동’ 이후 야로슬라프를 방문하면서 이루어진다. 그의 집에서 오르드이노프는 뜻밖에도 무린을 만난다. 이 장면에서 독자의 눈에 비친 무린은 지금까지의 악마적 가면을 벗은 채, 자신의 젊은 부인과 관계를 가진 젊은 남자에 대한 짜증을 억누르고

41) Ю. К. Ким(2003) *Типология двойников в творчестве Ф. М. Достоевского и повесть «Двойник» (1846/1866)*, М.: МПГУ. кан. дис. филол. наук. сс. 46-49.

천한 ‘민중’으로서 귀족에게 공손하고 양보적인 태도를 보이는 한 늙은이에 지나지 않는다. 비록 야로슬라프의 집을 나와 두 사람만 있게 되었을 때 무린이 다시금 오르드노프를 장악하는 듯하지만 (우선 경어가 조악한 반말로 바뀐다) 이는 앞선 페이지들과 같은 신비스러운 악마적 이미지의 재획득이라기보다는 민중으로서의 무린이 지닌 거친 공격성의 표현이라 할 수 있겠다. 세 번째의 출현에서 야로슬라프는 이미 아파트에서 쫓겨난 오르드노프에게 무린과 카테리나의 아파트에서 밀매업자들의 소굴이 발견되었다는 소식을 전함으로써 다시 한 번 주인공에 의해 창조된 신비의 드라마를 범속한 층위로 끌어 내린다.⁴²⁾

바로 여기서 ‘독립된 성격’으로서의 야로슬라프에 대한 불충분한 묘사, 그와 여타 인물간의 유기성 부족 등에도 불구하고 이 인물의 텍스트 내에서의 존재론적 의의를 지적할 수 있겠다. 작가는 그에 대해 “약간은 멍청하고, 그런데도 여기에 실망하여 좀 똑똑해져 볼 생각이라곤 전혀 없다”(1: 320)는 반어적인 발언을 서슴지 않는데, 이것만으로도 야로슬라프가 작가의 아이러니의 대상이 되고 있음은 분명하다.⁴³⁾ 하지만 구성적 측면에서 이 인물의 보다 더 중요한 의미는 그저 존재함으로써 혹은 공간을 제공함으로써 무린의 악마적 형상을 재고하게끔 하고 무엇보다도 오르드노프의 경험 전반을 관통하는 환상의 후광을 벗기는 데 기여한다는 기능적 역할에 있다. 키르포친이 간파한 대로 ‘환상 드라마’와 이 산문적 인물의 결합은 아이러니의 단초를 낳고⁴⁴⁾, 따라서 「슈토스」의 언어유희와 같은 기능이 야로슬라프의 몫으로 예정되었던 것이다. 하지만, 역시나 키르포친의 지적대로 「여주인」에서는 이 아이러니가 그 본연의 경쾌함, 유희성을 상실하고 너무도 ‘육중한 것’으로 나타났으며⁴⁵⁾ 정교하게 축조된 ‘농담’이 줄 수 있는 ‘유머-웃음’은 제대로 달성되지 못했다.

이렇듯, 「여주인」은 비록 ‘몽상가-예술가’ 인물의 형상화의 측면에서 마니페스토적 의의를 심분 인정받을 수 있다 할지라도, 순수 환상 창조와 웃음을 통한 환상의 아이러니적 파괴에 있어서는 작가가 의도한 만큼의 성공을 거두지

42) 야로슬라프는 무린이 협잡꾼 일당의 체포 3주 전에 아내와 함께 불가 강으로 떠났다고 말하는데, 그의 이 말이 무린이 그 일당과 무관함을 증명해주지는 않는다. (В. Н. Захаров(1985), сс. 96-97.)

43) V. Terras(1969), p. 216.

44) В. Я. Кирпотин(1979), с. 86.

45) 같은 책, с. 86.

못한 것으로 보인다. 하지만, 『카라마조프가의 형제들』의 ‘이반과 악마’의 쌍에서 보이듯, ‘몽상가’에서 ‘지하인’을 거쳐 나타날 관념가들과 그들의 분신들이 창조해내는 환상성을 생각한다면, 「여주인」을 쓸 무렵 26세의 젊은 작가가 무엇을 추구했는지는 여실히 드러난다. 이른바 ‘몽상가’, 주로 대단히 젊은 그들이 기존 문화의 바탕에서 만들어내는 ‘순수 환상’을, 그 환상의 아름다움과 소중함을 십분 인정하고 때로는 작가 자신이 그것을 동경하면서 환상과 실제, 몽상과 현실, 시성과 산문성 간의 긴장 넘치는 드라마를 창조하는 것, 이것이 「여주인」에서 시도한, 그러나 절반의 성공만을 거둔 젊은 도스토예프스키의 야심 찬 계획이었던 것이다.

4. 도스토예프스키의 환상시학 연구에 대한 전망

도스토예프스키의 환상적 리얼리즘을 논함에 있어, 특히, 환상성이 최초로 부각된 두 편의 초기작 「분신」과 「여주인」을 연구함에 있어 그 출발점을 낭만주의 문학과 도스토예프스키 창작 전반의 발생학적 연관성에서 잡거나, 적어도 이점을 논의의 전제로 하는 것은 불가피한 일이다. ‘환상’이라는 것이 시학의 자리에 서게 된 것이 낭만주의에 와서이며, 도스토예프스키의 창작이 자라나온 토양 역시 낭만주의이기 때문이다. 멀게는 앤 래드클리프를 필두로 한 고딕소설, 가깝게는 호프만주의의 영향 하에서 발달한 낭만주의기 러시아의 환상문학들은, 최소한 그것이 훌륭하게 창조된 것이라면, 언제나 실제적인 것과 비실제적인 것, 개연적인 것과 초자연적인 것의 가느다란 경계선 위에서 진동했으며, 이를 통해 우리가 날 현실의 거친 산문 속에서는 무심코 흘려버리는 인간 영혼 및 삶의 섬세한 부분들을 포착해 왔다. 이 맥락에서 낭만주의 시인 레르몽토프의 「슈토스」가 이룩한 업적은 바이런주의와 밀접하게 연관된 심리주의를 러시아문학의 환상시학에 도입한 것, 즉, 초자연적 사건 해명의 열쇠를 ‘반성하는 인물’이자 ‘몽상가-예술가’ 유형인 주인공의 심리적이고 정신병리학적 원칙과 연결시킨 것에 있었다. 이것은 도스토예프스키의 「여주인」 이해에 하나의 미학적, 시학적 틀을 제공함과 동시에 그의 환상적 리얼리즘 형성의 중요한 한 근원이 되었다.

「여주인」에서 도스토예프스키는 낭만주의 환상시학의 토양 위에서 초자연

적인 것과 개연적인 것 사이의 '진동'과 '망설임'을 훌륭하게 구현한 「슈토스」의 낭만적인 아우라를 가져오되, 「슈토스」의 환상성에서 한 축을 형성했던 '초자연적인 것'을 전적으로, 인물의 세계 지각의 방식으로 대체시켰다. 이로써 초자연적인 것과 경험적인 것 사이의 긴장이 아니라, 몽상가 유형의 주인공의 내적 환상과 외적 현실의 대립이 전면으로 나서게 된다. 「스페이드의 여왕」을 견본으로 하여 작가 자신이 내세운 환상 문법을 생각한다면, 「여주인」은, 외적 층위에서는 자연과 소설에 충실하면서도 내적 층위에서 초자연적 힘의 침투 가능성을 어느 정도 열어 둠으로써 '진동' 및 '망설임'의 원칙을 부각시킨 「분신」보다 격이 떨어지는 작품일 수도 있다. 하지만, 「슈토스」를 비롯한 낭만주의 환상소설의 핵심축이었던 초자연적인 것과 개연적인 것의 대립쌍 대신, 몽상가적 인물의 환상 창조와 타자에 의한 텍스트 내에서의 그 환상의 파괴가 최초로 시학화된 것은 시사적이다. 이후, 도스토예프스키의 환상시학은 작가의 창작에서 다성악성과 카니발성이 하나의 시학으로 굳어져 가면서 더욱더 다채롭게 발전된다.

그러나 여기서 유념해야 할 것은 유형 이후 도스토예프스키의 환상적 작품들이 단선적인 진화 양상을 보여주는 것이 아니라는 점이다. 가령, 「악어」는 도스토예프스키가 '고골 시대'를 완전히 지나온 1865년에 씌어졌음에도, 고골의 「코」와 같은 그로테스크 환상의 틀을 그대로 가져와 고골과 마찬가지로, 낭만주의의 환상이 그 본질로 삼았던 신비성(비밀의 거국적인 폭로 혹은 반대로 비밀의 보존)을 완전히 조롱하고 패러디한다. 1873년에 씌어진 「콩알」에서는 「분신」에서 제기된 초자연적인 것과 개연적인 것의 대립 문제, 즉, 동기화와 환상의 자족성 문제가 다시금 작품의 전면에서 나타나는 듯하다. 내용적이고 주제적 측면에서 「콩알」의 짝패가 되는 「우스운 인간의 꿈」은 「여주인」에서 선보인 밀도 있는 심리적인 환상의 발전된 형태로 이해될 수 있겠다. 끝으로, 「우스운 인간의 꿈」과 마찬가지로 '환상적 이야기'라는 부제가 붙은 「운순한 여자」에서 우리는 기존의 환상시학 논의를 '이야기(서사)의 형식' 차원으로, 그것도 환상 문법과는 무관한 속기 형식의 모멘트로 옮겨 놓은 특수한 범주의 환상을 만나게 된다.

또 한 가지 지적할 만 한 것은 「여주인」의 환상시학이 일종의 시학적인 틀로서 몽상성이라는 테마와 유기적으로 연결되었듯, 여타 환상소설에서도 이 틀이 주제와 밀접하게 결합된다는 점이다. 예를 들어, 「악어」 및 「콩알」과 같은 본격 환상소설, 그리고 「콩알」 집필 이전에 씌어진 두 편의 아포칼립스적

장편소설 『악령』과 『백치』는 「분신」의 환상시학 구현 과정에서 최초로 부각된 종말론적 파토스의 회화화 혹은 패러디적 재의미화, 이와 동시에 작가의 유토피아적 비전을 더욱 심오하게 발전시키고 있다. 다음의 과제로 남겨질 이러한 문제들은 「슈토스」를 비롯한 낭만주의 환상의 기본 범주이자 도스토예프스키 자신의 환상 원칙이기도 한 초자연적인 것과 개연적인 것의 대립 문제를 출발점으로 하되, 각 작품의 주제 및 환상성의 특수성을 고려하여 새로운 미학적, 이념적 범주를 도입함으로써 상세하게 고찰될 수 있겠다.

참고문헌

1차 자료

- Достоевский, Ф. М.(1772-1990) *Полное собрание сочинений в тридцати томах*,
Л.: Наука
- Лермонтов, М. Ю.(1958) *Собрание Сочинений в четырех томах*, т. 4, М.: ГИХЛ
- Гофман, Э. Т. А.(1983), *Новеллы*, М.: Московский рабочий.

2차 자료

- Альтман, М. С.(1975) *Достоевский. По вехам имен*, Саратов: изд. Саратовского
ун-та.
- Анненков, П. В.(2000) “Заметки о русской литературе 1848 года”, *Критичес-
кие очерки*, СПб.: РХГИ.
- Белинский, В. Г.(1953-1959) “О русской повести и повестях г. Гоголя”, *Полное
собрание сочинений*, т. 1, сс. 259-307.
- _____ “Взгляд на русскую литературу 1847 года”, т. 10.
- _____ “Письма”, т. 12.
- Белый, А.(1934) *Мастерство Гоголя*, М.: МАЛП.
- Бем, А. Л.(2001) *Исследования: Письма о литературе*. М.: Языки славянской
культуры.
- Ботникова, А. Б.(1977) *Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина
19 века): к проблеме русско-немецких литературных связей*, Воронеж: Изд.
Воронежского ун-та.
- Вацуру, В. Э.(1979) “Последняя повесть Лермонтова”, *М. Ю. Лермонтов. исследо-
вания и материалы*, Л.: Наука, с. 224-250.
- _____ (2002) “Лермонтов и М. Льюис”, *Готический роман в России*,
М: НЛО, сс. 488-496.
- Герштейн, Э. Г.(1986) *Судьба Лермонтова*, М.: Художественная литература.
- Гроссман, Л. П.(1962) *Достоевский*, М.: Молодая гвардия.
- Дилакторская, О. Г.(1999) *Петербургская повесть Достоевского*, СПб.: Дмитрий
Буланин.

- Ермилов, В. Ф.(1956) *Ф. М. Достоевский*, М.: ГИХЛ.
- Жилякова, Э. М.(1989) *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского*, Томск: Изд. Томского ун-та.
- Захаров, В. Н.(1985) *Система жанров Достоевского: типология и поэтика*, Л.: ЛГУ.
- Ким, Ю. К.(2003) “Фантастический реализм Ф. М. Достоевского как синтез фантастики, психологизма и бытовизма”, *Актуальные проблемы социогуманитарного знания*, М.: Прометей, Вып. 22, сс.126-136.
- _____ (2003) *Типология двойников в творчестве Ф. М. Достоевского и повесть <Двойник>(1846/1866)*, М.: МПГУ. кан. дис. филол. наук.
- Кирпотин, В. Я.(1979) *Избранные работы в трех томах*, т. 2, М.: Художественная литература (То же самое. *Молодой Достоевский*, М.: Художественная литература, 1947).
- Манн, Ю. В.(1981) “Фантастическое”, *Лермонтовская энциклопедия*, М.: Советская энциклопедия, сс. 393-594.
- Маркович, В. М.(1990) “Дыхание фантазии”, *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.)*, Л.: ЛГУ.
- Мочульский, К. В.(1995) *Гоголь, Соловьев, Достоевский*, М.: Республика.
- Нейман, Б. В.(1967) “Фантастическая повесть Лермонтова”, *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, № 2, сс. 14-24.
- Переверзев, В. Ф.(1982) *Гоголь. Достоевский. Исследования*, М.: Советский писатель.
- Порошенков, Е. П.(1968) “Язык и стиль повести Ф. М. Достоевского <Хозяйки>”, *Ученые записки Московского гос. педагогического института им. В. И. Ленина*, № 288, М.: МГПИ, сс. 181-200.
- Реизов, Б. Г.(1976) “<Хозяйка> Ф. М. Достоевского (к проблеме жанра)”, *Русская литература*, № 1. Л.: Наука, сс. 144-148.
- Родзевич, С. И.(1917) “К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофмана и 30-40-е гг. в нашей литературе)”, *Русский филологический вестник*, Т. 77. № 1-2, Петроград, сс. 194-237.
- Свительский, В. А.(1978) “Романтическая повесть Достоевского”, *Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс*. Воронеж: Изд. Воро-

- нежского гос. ун-та.
- Удодов, Б. Т.(1979) *М. Ю. Лермонтов*, Воронеж: Изд. Воронежского гос. ун-та.
- Фридлендер, Г. М.(1965) “Лермонтов и русская повествовательная проза”, *Русская литература*, No. 1. Л.: Наука.
- Чернышева, Е. Г.(2000) *Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20-40-х годов 19 века*, М.: МПГУ, док. дис. фил. наук.
- Чирков, Н. М.(1967) *О стиле Достоевского - проблематика, идеи, образы*, М.: Наука.
- Чистова, И. С.(1979) “Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова <Штосс> и ‘Натуральная повесть’ 1840-х годов”, *Русская литература*, No. 1, Л.: Наука.
- Шенников, Г. К.(1991) “Синтез русских и западноевропейских традиций в творчестве Ф. М. Достоевского”, *Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза*. Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та.
- Frank, J.(1955) *Dostoevsky: the miraculous years 1865-1871*, Princeton: Princeton Univ. Press.
- Jackson, R. L.(1966) *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art*. New Haven and London: Yale Univ. press.
- Passage, C. E.(1954) *Dostoevski the Adapter: A study in Dostoevski's use of the tales of Hoffman*, Chapel Hill: The Univ. of N. Carolina.
- Terras, V.(1969) *The Young Dostoevsky (1846-1849): A Critical Study*, The Hague - Paris, Mouton.
- Wasiolek, E.(1964) *Dostoevsky: The Major Fiction*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Todorov, T.(1970) *Introduction á la littérature fantastique*, Paris: Edition du Seuil.

Резюме

Фантастическая повесть Ф. М. Достоевского <Хозяйка>

Ким, Юн-Кюн

Данная статья посвящена исследованию фантастической повести Ф. М. Достоевского <Хозяйка>, в которой сливаются в единстве романтические традиции и новаторские тенденции 'натуральной школы'. Поэтика фантастики в повести <Хозяйка> рассматривается нами на фоне анализа неоконченной повести М. Ю. Лермонтова <Штосс>, опубликованной как раз ко времени работы Достоевского над <Хозяйкой> и послужившей одним из ее образцов.

В <Штоссе> Лермонтова наблюдается гармоничная напряженность 'фантастического' в узком смысле и 'жизнеподобного'. С Лугиным-художником, страдающим слуховыми и зрительными галлюцинациями, происходят необыкновенные события в только что заселенной квартире. В восприятии не только героя, но и читателей, чудесные происшествия <Штосса> находятся на тонкой грани потустороннего и эмпирического миров. Сохраняется достоверность переживаний героя-художника, мотивированных психологическим и психопатологическим объяснениями, тем самым достигается зенита художественная закономерность фантастики в тексте. При этом Лермонтов дает возможность осмыслить повесть с точки зрения 'иронии', которая выражается в словесной игре: 'Штосс', как ключевое слово к пониманию повести, оказывается и именем человека, и названием карточной игры, и вежливой формой вопросительного местоимения.

Как в <Штоссе>, так и в <Хозяйке> главный герой В. М. Ордынов является 'мечтателем-художником'. Его душевная уединенность и отчужденность от мира, сочетаясь с обостренным, даже раздвоенным сознанием, превращает банальную и бытовую реальность в фантастично воссозданный миф. Отсюда возникает особого рода фантастическая аура во всей повести. Следует подчеркнуть,

что в отличие от <Штосса>, здесь в качестве центрального стержня выступает не антитеза 'сверхъестественного' и 'жизнеподобного': в поэтике фантастики <Хозяйки> существенным фактором является взаимодействие субъективного фантазирования героя-мечтателя и объективного развенчания его чужим голосом. В этом аспекте значительно введение в фантастическую повесть простого персонажа Ярослава. Несмотря на то, что его характеристика не вполне удовлетворительно представлена и в личностном плане и в сюжетно-композиционном, существование чужого голоса-бытия разрушает фантастический 'бред' мечтателя Ордынова и позволяет тексту в целом выйти за рамки чисто романтической фантастики.

В общем, отмечается, что фантастика <Хозяйки>, которая считалась неприемлемым недостатком вместе с 'фантастическим колоритом' <Двойника>, служит одним из важных моментов в становлении т. н. 'фантастического реализма' Достоевского: поэтика фантастики получает образное и смысловое развитие в последующих фантастических рассказах и повестях (<Крокодиле>, <Бобке>, <Сне Смешного человека>, <Кроткой> и т. д.), а также в романах.

논문심사일정

논문투고일:	2004. 3. 2
논문심사일:	2004. 3. 19-2004. 4. 16
심사완료일:	2004. 4. 23