

레르몬토프의 소설 『리고프스까야 공작 부인』의 구성의 시학*

홍 대 화

레르몬토프가 1836년 말 1837년 초에 작업한 미완성 소설 『리고프스까야 공작 부인』은 그의 소설 발전의 두 번째 단계에 속한다. 레르몬토프 연구가들은 이 작품에서 등장 인물들, 사회, 현실 묘사시 사용되는 사실주의적이고 분석적인 방법을 지적하면서 이 소설을 『우리 시대의 영웅』을 향한 중요한 분기점으로 본다.¹⁾ 이 소설은 심리주의 소설로서도 연구된다.²⁾

레르몬토프 연구사에서 흔히 마주칠 수 있는 현상은 연구가들의 한 문제에 대한 상반된 의견과 거기에서 출발하는 열띤 논쟁인데, 이는 『리고프스까야 공작 부인』의 연구에서도 예외는 아니다. 연구가들의 논쟁점들을 정리하여 보면 다음과 같다. 우선 슈제트의 구조에 대한 문제인데, 연구가들은 페초린의 이야기와 판료 크라신스끼의 이야기간의 상호관계에 대해 논의한다.³⁾ 이 논쟁은 다른 문제 - 레르몬토프의 새 소설에서 '사교계 단편소설'의

* 본고는 필자의 쌍트 페테르부르크 국립 대학 문학 박사 학위 논문의 제 2장을 요약, 발췌한 것임.

- 1) См. например : Эйхенбаум Б. Лермонтов, Опыт историко-литературной оценки, Л., 1924. С. 137. ; Белкина М. А. "Светская повесть" 30-х годов и "Княгиня Лиговская" Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, Сб. 1. исследования и материалы, М., 1941. С. 516-551 ; Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени, Л., 1967. С. 200-207. ; Мануйлов В. А. Лермонтов в Петербурге, Л., 1964. С. 101-111.
- 2) См.: Грехнев В. А. О психологических принципах "Княгини Лиговской" М. Ю. Лермонтова // Русская литература, 1975. N. 1 С. 36-46. ; Уманская М. М. Психологический анализ М. Ю. Лермонтова - прозаика // Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып. 4. Ярославль, 1970. С. 133-147 ; Удодов Б. Т. Психологизм в творчестве М. Ю. Лермонтова // Вопросы поэтики литературы и фольклора, Воронеж, 1976. С. 117-137.
- 3) См. например : Эйхенбаум Б. Лермонтов, опыт историко-литературной оценки, Л., 1924. С. 146 ; Михайлова Е. Н. Роман Лермонтова "Княгиня Лиговская" // Учен. записки. Ин-та. Мировой лит. 1952. Т. 5. С. 262 ; Слачев Е. К истории создания романа

장르적인 요소(노치녀 네구로바의 이야기, 사교계의 풍자적인 표현, 주인공들의 사랑의 이야기), 자연파의 예술적인 기법(가난한 판교의 형상, 그가 사는 방과 마당의 묘사), 마침내 레르몬토프 고유의 예술적인 요소(내적인 음모, 심리적인 실험, 자기 시대의 주인공 묘사예의 주구)간의 상호 관계에 대한 문제를 야기한다.

그리고 이러한 문제들은 결국에 가서는 저자의 위치에 대한 논쟁으로 귀결된다. 미하일로바는 이 작품에서 이야기꾼의 아이러니에서 나타나는 작품의 주관적인 특질이 주인공과 사회의 객관적인 묘사를 방해한다고 생각하고, 4) 슬라세프는 저자-관찰자의 형상 덕분에 현실의 객관적인 묘사가 충분히 실현되었다고 주장한다. 5) 그레흐네프는 『리고프스까야 공작 부인』에서 서술이 '무인칭적인', '객관적인 저자의 주인공에 대한 이야기의 형태'로 진행된다는 프리들렌제르의 견해에 반대하여, "이 작품에서 서술자는 이야기꾼이고, 이 이야기꾼은 사건으로 하여금 자신의 진행에 따라 전개되도록 그대로 두거나, 혹은 저자에게도 다른 어떤 이야기하는 개성에게도 부여될 수 없는 나름의 평가와 견해들을 가지고 이야기 속으로 개입하는 '제약을 지닌' 이야기꾼"이라고 주장한다. 6)

여러 국면에서의 등장 인물들의 묘사시 다양한 시점의 사용 방법 7)과 서술의 주체조직 8)의 분석은 이 문제들을 보다 더 명료하게 조명해 주리라고

Лермонтова "Княгиня Лиговская" // Учен. зап. Кирг. гос. ун-та. Филолог. фак., Вып. 2. 1966. С. 87.

4) Михайлова Е. Указ. соч. М., 1957. С. 131-132.

5) Слячев Е. Портрет и пейзаж в романе Лермонтова "Княгиня Лиговская" // Учен. зап. филол. Кирг. ун-та. 1964. Вып. 10. Славянский сб. 2. Фрунзе, 1964. С. 99.

6) Грехнев В. А. Указ. соч. С. 39.

7) 본고에서는 우스펜스키의 서술 텍스트 구조 내의 여러 국면(평가, 언어, 심리, 시공간)에서의 저자 시점 사용의 유형에 대한 이론이 사용된다. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.

8) 본고에서 사용되는 서술의 주체 조직이라는 개념은 러시아의 학자 피르만의 것이다. 그에 의하면 작품의 주체 조직이란 주어진 텍스트와, 의식과 언어의 일정한 주체와의 상호관계를 의미한다. 이에 연구자는 형식적인 주체 조직(언어의 주체와 관련된)과 내용적인 주체 조직(의식의 주체와 관련된)을 구분한다. 그의 개념에 의하면 주체 조직은 언어, 평가, 시공간의 국면에서 언어의 주체와 의식의 주체의 저자의 이용 방법, 저자의 입장에 의해 결정된다. 이에 대해 다음의 논문을 참조하시오 : Жорман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Избранные труды по теории и

생각한다. 이에 본고의 주된 목적은 우선 『리고프스까야 공작 부인』에서 시점 체계와 서술 주체 조직을 묘사하는 것인데, 이러한 묘사의 결과가 앞에 언급한 문제들을 해결하는데 유용할 것이라고 생각한다.

우스멘스키의 방식에 따라 작품의 분석에 들어가기 전에 『리고프스까야 공작 부인』이 레르мон토프의 첫 번째 미완성 소설 『바짐』과 차이나는 점을 개괄적으로 살펴보도록 하자.

우선, 레르мон토프의 첫 번째 미완성 소설 『바짐』의 사건은 18세기 말 펜젠스키 현의 어느 동떨어진 마을에서 발생한다. 반면 『리고프스까야 공작 부인』에서는 사건이 독자의 주요층에 최대한으로 근접한 현대의 메제르부르그의 사교계에서 일어난다. 이렇게 해서 『바짐』에서 보이던 어느 정도의 이국성과 낭만성은 사라지고, 평범성과 일상성이 『리고프스까야 공작 부인』의 전반을 지배한다고 볼 수 있다. 이는 사건의 발생 시간과 장소의 명시 방법에서도 드러난다. 『바짐』에서는 ‘푸가초프 반란 2개월 전’이라고 대략적으로 명시되는 반면, 『리고프스까야 공작 부인』에서는 첫 사건이 일어난 정확한 시간까지도 명기된다: “1833년 12월 21일 낮 4시에”(1장 164). 이 날은 저자에 의해 다른 날과 전혀 구분되지 않는 평범한 날이었다고 강조된다: “보즈네센스까야 거리를 따라 항상 그러하듯이 군중들이 쏟아져 나왔고, 한 젊은 관료가 걸어가고 있었다”(1장 164).⁹⁾ 그러나 이 날은 주인공들에게는 평범하지 않은 날로 구별되어진다: “이 날과 시간을 기억해 두시오. 왜냐하면 이 날과 이 시간에 내 모든 주인공들과 여주인공들을 사로잡을 여러 연쇄적 모험의 첫 사건이 일어났기 때문이란 말이요”(1장 164). 이렇게 불현듯 비범성과 평범성의 사이의 경계는 사라지고, 이러한 원칙은 이후 주인공 묘사를 규정한다.

『리고프스까야 공작 부인』의 주인공은 그리고리 알렉산드로비치 메초린이다. 작품의 시초에 주인공은 그의 준마에 거의 치일 뻔한 한 무명의 하급 공무원의 시점에서 묘사된다(1장 165-166). 이후 저자는 자신의 주인공과 함께 그의 서재까지 동행하고, 그를 ‘장교’라고 부르며 외모를 자세히 묘사한다. 그의 외모는 매력이 없는 것으로 강조된다. 주인공의 초상을 통해 저자

истории литературы. Ижевск, 1992. С. 62.

9) Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в четырех томах. Т. 4. М. - Л., 1959. 이후 작품의 인용은 본문 속의 괄호안에 장과 텍스트의 쪽수를 아라비아 숫자로 표시함.

는 그의 성격을 추측한다: 당대의 유행이며 정신인 침착, 냉담함, 게으름, 무관심. 이렇게 하여 뻬초린의 전형성이 규정된다. 이 모든 묘사는 심리, 시공간, 평가의 국면에서 외적인 시점에서 이루어진다. 이후 저자는 주인공 심리로의 침투를 시도하는데, 이 침투마저도 관찰자적인 외적인 시점에서 이루어진다: “그러나 이 차가운 겹질 사이로 사람의 진짜 성품이 튀어 나왔다. 그는 일반적인 유행에 따르지는 않으나 자신의 감정과 생각을 불신감 혹은 자존심 때문에 억누르고 있는 듯 했다.”(1장 167). “듯 했다”가 저자의 관찰자적인 위치를 보여 준다. 이는 『바짐』에서 저자-창조자가 외모 묘사 이후 곧바로 주인공의 개성의 본질을 내적인 시점으로 투시한 것과는 큰 차이를 보여 준다. 그러나 『리고프스까야 공작 부인』에서는 주인공의 형상화를 위해 『바짐』에서 처럼 주변 사람들의 그에 대한 평가와 의견들을 도입한다: “사교계에서는 그의 말이 악하고 위협하다고 했다”(1장 167)(『바짐』에서 거지들의 바짐에 대한 의견의 도입과 비교하시오). 그리고 저자는 관상학자 라파테르와 그의 추종자들의 시점에서 주인공의 균증들에 대한 우월성을 강조하고, 더 나아가 그의 형상에 약간의 낭만적인 뉴앙스를 부가한다: “그들은 그에게서 깊은 과거의 흔적과 미래의 경이로운 약속을 읽었을런지도 모른다... 균증들은 그의 웃음에, 그의 이상하게 빛나는 눈에는 무엇인가가 있다고 말했다”(1장 167). 이렇게 뻬초린은 전형적이지만 독창적이고 잠재적으로 예외적이고 강하며 자존심이 있는 인물로서 형상화된다. 그는 잠재적으로는 첫번째 소설의 주인공 바짐에 못지 않게 강한 인물이나, 일상성에 가입된 만큼 현실적이기도 하다.

이후 주인공의 이름 전체, 친척들간의 애칭 죠르쥬, 나이(23세), 가정과 재산에 대한 정보가 지극히 산문적으로 공개된다(1장 167-168). 결과적으로 주인공은 바짐이 지니고 있던 신비성과 악마적인 초월성을 상실하고 일상에 편입된 생활인으로 등장한다.

이 장면 이후 저자는 주인공을 그리고리 알렉산드로비치라 부르며 자신과의 거리감을 표시한다. 그러나 곧 중립적인 이름 뻬초린을 사용하다가 애칭 죠르쥬로 호칭을 변화시키며 그와 가까워진다. 그러나 이 근접은 지극히 간접적인 것으로 우리는 저자가 여전히 심리적인 시점에서는 관찰자적인 입장을 견지함을 볼 수 있다. 그는 스스로 자신의 위치에 대해서 부연하기까지 한다: “뻬초린은 ... 자신의 의자에 앉아 얼굴을 손으로 가렸다. 비록 내가 외모를 보고 마음의 동기를 잘 읽는다고는 하지만, 이 이유로 해서 난 그의 생

각을 당신들에게 전혀 말해 드릴 수가 없군요”(1장 169). 즉 이 순간까지 저자는 전혀 관찰자적인 위치에서 벗어나지 않는다. 단지 다음 장면에서 주인공의 여동생이 나타날 때 저자는 갑자기 심리와 공간의 국면에서 주인공의 내적인 시점을 사용한다: “갑자기 가벼운 발자국 소리, 옷의 스치는 소리 혹은 종이의 부스럭임 같은 소리가 그에게 들려왔다... 비록 그는 유령을 믿지는 않았으나 ... 몸을 부르르 떨었고 급히 머리를 들었다 - 그리고 어둠 속 자신의 앞에서 무언가 하얀 것을 보았다. 마치 공기 중에 떠다니는 것 같은 ... 순간 그는 무엇을 생각해야 할지 몰랐다. 그렇게 그의 생각은 멀리 있었던 것이다 ... 만일 이 세상이 아니라면, 최소한 이 방으로부터...”(1장 170). 여기서 우리는 저자와 주인공의 근접성을 느낀다. 우리는 이후 저자가 어느 정도는 자유롭게 주인공의 내면을 투시하는 것을 발견하나, 이 투시도 시간이 지남에 따라 경계가 그어지고 마침내 결정적인 순간에는 주인공이 무엇을 생각하는지 전혀 열어보이지 않는다는 것을 알게 된다: “마드모아젤 네구로프에 대한 마지막 암시는(이렇게 우리는 이후에도 그녀를 부를 것이다) 뻘초련으로 하여금 생각에 잠기게 했다; 마침내 갑작스런 생각이 위로부터 그에게 내려왔다”(1장 174). 그러나 저자는 어떠한 생각이 그에게 떠올랐는지 말해 주지 않는다. 이 순간 주인공의 행동은 외적인 시점에서만 묘사된다.

1장 이후 저자는 주인공과 동행하며 다른 인물들과 사교계를 공간 국면에서 뻘초련의 내적인 시점으로 보여준다. 저자는 주인공이 보는 것을 보면서 자신의 시점에서 다른 인물들의 외모를 묘사한다(예를 들면 네구로바의 외모묘사). 제 2장에서는 뻘초련과 사교계 간의 미묘한 상호관계가 묘사된다. 저자는 평가와 심리적인 국면에서 주인공의 내적인 시점으로 사교계를 아이러닉하게 묘사하는데, 이를 통해 우리는 사교계에 대한 의견에서 양자가 일치한다는 것을 알 수 있다. 하급 관료 꼬라신스끼와 주인공이 맞부딪히는 장면에서 저자는 보이지 않게 앉아서 사건의 추이를 관찰하는 관찰자의 입장을 취하며 방안의 각 사람의 행동을 연속적으로 조명한다. 그러나 이때 우리는 저자가 뻘초련이 자신의 모험에 대해 이야기 할 때 썼을 단어를 사용하는 것을 발견한다: “뻘초련은 어떻게 그가 보즈네센스끼의 다리 옆에서 어떤 멧장이를 치고, 추격에서 내뺐는지를 자세히 이야기 했다”(2장 180). 꼬라신스끼와 뻘초련의 대화 장면은 심리, 공간, 언어적인 국면에서 뻘초련의 내적인 시점에서 묘사되고, 이때 꼬라신스끼의 격렬한 성품과 뻘초련의

냉담함이 대조된다: “손의 떨림을 통해서 그는 이 사람이 오랜 적이라는 것을 추측했다; 할 수 없지; 말썽을 피할 수 없겠군”(2장 181): “이 순간 그의 붉혀진 얼굴은 폭풍처럼 아름다웠다; 께초린은 차가운 호기심으로 그를 바라보았고 마침내 말했다”(2장 182). 이렇게 2장에서 저자와 주인공의 시점의 근접이 자라지만, 이것이 끝까지 완성되지 않는 것을 알 수 있다. 외적인 시점의 사용이 내적인 시점과 균형을 이루고 있기 때문이다.

3장에서 최초로 께초린의 내적인 독백과 대리어(замечанная речь)가 사용된다: “공작 부인은 그 자리에 앉아 있었던 것이다. 그녀의 본홍빛 손은 검붉은 빌로드에 놓여 있었던 것이다; 그녀의 눈동자는 어쩌면 자주 그에게 머물렀을런지도 모르는데, 그는 돌아볼 생각조차도 하지 않았고, 사랑하는 여인의 시선의 자기력은 그의 황소같은 신경을 자극하지 않았던 것이다 - 오 광란이여! 그는 이를 용서치 않으리!”(2장 185). 그러나 이 장면 후 저자는 곧 관찰자 입장을 취한다.

3장에서는 께초린의 내적인 시점으로 그와 네구로바와의 관계에서 그의 속셈이 밝혀지는데, 이에 저자는 께초린의 행동을 정당화시키면서도 평가 국면에서는 그를 사교계의 명성에 좌우되는 사람으로 평가절하시킨다: “그러므로 그는 자신의 도구로 이도 저도 아닌 리자베타 니콜라브나를 선택했다. 어떻게 하겠는가? 우리의 불쌍한 사회에는 이러한 문구가 있는 것을: 그를 얼마나 많은 명성을 죽였는데 - 그런즉슨 거의라는 말이다: 그는 얼마나 많은 전장에서 승리했는데.” 이 인용문에서는 저자의 조롱섞인 아이러니한 어투가 두드러진다. 이렇게 께초린과 사교계는 아이러니한 외적인 시점에서 동등하게 조명되며 저자의 그들에 대한 입장은 똑같이 외적이다. 심리 국면에서의 시점의 근접은 이렇게 다시 재조정된다.

4 장에서 저자는 여주인공 공작 부인과의 만남 전의 께초린의 흥분을 내적인 시점에서 보여주나, 그가 공작 부인의 집을 방문하는 정확한 이유를 밝히지는 않는다. 이렇게 께초린의 내적인 세계는 끝까지 조명되지 않는다. 이 장의 초기에 저자는 심리와 공간 국면에서 주인공을 따르며 새로운 등장인물들을 자신의 관점에서 묘사하다가(4장 202), 곧 께초린을 조르주라 부르며 전 국면에서 그의 시점을 통해 공작 부인, 공작, 남작을 묘사한다(4장 204-207).

5장에서는 께초린과 공작 부인의 유년 시절의 사랑 이야기가 전개된다. 이에 저자는 회고적인 입장에서 외적이고 추상적인 시점으로 그들의 어린시

절을 서술한다. 이를 통해 저자는 주인공의 성격 형성의 사회적인 근거를 제시한다: “그는 상소 변동에의 취미를 갖게 되었는데, 만일 그가 독일에서 살았더라면 이 때문에 순례하는 대학생이 됐을 것이다. 그러나 세상에, 한번 말을 해보시구려, 러시아에서 3000명의 농노의 호령자요 2만명의 모스크바 백모, 숙모의 조카되는 이가 부랑인이 될 어떤 가능성이 있는지. 그러므로 그의 모든 여행은 그와 똑같은 무뢰한들의 무리와 함께 페트로프스끼, 소콜니끼와 마리나 수림의 유람에 그쳤던 것이다”(5장 205). ‘무뢰한’이라는 말이 저자의 주인공에 대한 아이러니한 태도와 그들간의 거리를 보여준다. 심리 국면에서는 근접성이 증가하나, 평가 국면에서는 저자의 제 2의 자아인 주인공이 점차 비판적인 평가의 대상이 되는 것이다.

두 남녀 주인공의 사랑 이야기가 서술될 때, 저자는 그들의 애칭 베로츠키와 조르쥬를 사용한다. 이렇게 저자는 그들에게 근접하여 내적인 시점에서 그들의 내면을 보여 준다. 이때 이제까지 페초린의 내적인 시점이 보다 많이 이용되었으므로 공작 부인 배라의 내면은 보다 추상적이고 불명료하게 조명된다.

8장에서는 페초린의 노벨라적인 유형의 이야기가 도입되는데, 이 이야기에서 주인공에게 서술자의 기능이 부여된다. 이는 『우리 시대의 영웅』의 구성 기법을 앞지르는 것이다. 그러나 이것이 이 작품내에서 더 발전되지는 않는다.

위에 서술된 페초린의 묘사 방법에서 우리는 일정한 논리를 발견하게 된다. 처음에 저자는 그의 성격화를 위해서 사회적으로 전형적이고 범인류적인 범주를 사용하며 그를 외적인 시점에서 보여주기 시작한다. 그후 그의 생활 전반, 사교계에서의 위치, 이 위치에 의해 결정되는 그의 행동, 그리고 그의 전기를 서술한다. 이 단계에서는 주인공의 내적인 시점을 사용하나 이것도 무척 제한적으로 이루어 진다. 이 단계가 지나고 주인공과의 ‘친분’이 두터워지면서 저자는 더욱 그의 내면 세계로 침투하나 당면한 순간에 벌어지는 그의 내면의 변화는 정확히 규정되지 않는다. 내적인 시점은 항상 외적인 시점으로 교체되는 것이다. 그리고 대화 장면이 주인공의 성격의 객관적인 자기 발현의 도구가 된다. 이렇게 주인공의 내면으로의 침투는 주인공에 대한 저자의 오랜 관찰과 그의 성격에 대한 지식에 의해 동기화된다.

소설의 제목이 된 여주인공 리고프스까야 공작 부인 또한 처음에는 외면

에서만 묘사된다. 2장에서 궤초린의 시점에서 그녀는 “진홍빛 베레모와 천상의 것 같은 오페라 글라스를 든 통통하고 하얀 천상의 손”으로 형상화된다. 이 표현에는 이미 여주인공을 이상화시키려는 저자의 평가가 보이며 여기서 저자와 궤초린의 관점은 일치한다. 3장에서도 저자는 여전히 공간과 심리 국면에서 궤초린의 내면 시점으로 공작 부인을 묘사한다. 4장에서는 이 여인이 궤초린에게 지나는 의미가 밝혀지고 독자는 최초로 그녀의 외모를 알게 된다. 저자는 오랫동안 관찰한 관찰자의 입장에서 리고프스까야 공작 부인 외모를 묘사하며, 이에 근거하여 그녀의 강하고 결단력이 있고 차가운 성격을 추측한다. 그러나 곧바로 만일에 그녀를 흥분과 열정의 시간에 보았더라면 다른 말을 하였을 것이라고 함으로써 외모와 행동의 묘사에 근거한 개성의 규정의 한계성에 대해서 부연한다. 이러한 묘사 방법은 그레흐네프에 의해 뿌쉬킨의 심리주의와 차이가 나는 레르몬토프 고유의 심리주의라고 규정된 바 있다.¹⁰⁾ 이 단계에서 심리적인 성격화의 미완결성은 외적인 시점의 주도로 인한 것이다. 이후 저자는 그녀를 베라 드미뜨리예브나라고 부르며 그녀와 가까워진다. 그리고 그녀의 궤초린에 대한 숨겨진 감정을 묘사할 때, 언어 국면에서 그녀의 언어를 사용한다.

5장에서 리고프스까야 공작 부인과 궤초린의 과거를 서술할 때, 저자는 그녀를 베로치카로 부르며 그녀의 심리와 당시의 성격을 내면에서 조명하나, 궤초린과 견줄만한 깊은 심리적인 분석은 피한다: “그녀는 약간은 공상적이었으나, 그것을 드러내지 않으려 노력하였고 반대로 그것을 약점처럼 부끄러워하였다”(5장 211): “불쌍한 사람, 그녀는 온몸을 떨고 있었다. 이 감촉은 그녀에게 너무나 새로운 것이었고, 그녀는 그렇게도 친구를 잃는 것을 두려워 하였으며, 자신의 감정을 그렇게도 믿었던 것이다”(5장 213). 여기서 우리는 저자가 어느 정도 여주인공에게 근접하였다는 것을 느낄 수 있다. 이는 그녀와의 친분의 확장에 의해 동기화된다.

6장에서 저자와 독자의 여주인공에의 근접은 더 강화된다. 궤초린은 대화 속에서 그녀가 부와 공작 칭호에 대한 계산으로 사랑을 배신하였다고 비꼬고, 이후 그녀는 바람의 방에서 눈물을 터뜨린다. 저자는 그녀가 왜 우는지 묻고 그녀 자신도 자신이 왜 우는지 모를 것이라고 스스로 대답한다. 그리고는 그녀의 내면으로 침투한다: “궤초린의 말은 깊이 그녀를 모욕하였다;

10) Грехнев В. А. О психологических принципах “Княгине Лиговской” М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1975. С. 36.

그러나 이상하게도 그녀는 이것 때문에 그를 증오하지 않았다. 아마도 만일 그의 비난에서 지나간 시절에 대한 아쉬움과 그녀에게 다시 잘 보이려는 소망이 보였다면 그녀는 그에게 찌르는 듯한 조롱과 무관심으로 대답했을지도 모른다. 그러나 그에게는 마음이 아니라 단지 자존심만이 - 아퀼레스건같이 가장 약한 남자의 부분이- 상처를 받은 것 같았다. 그리고 이로 인해 마음은 이 전장에서 그녀의 공격 밖에 남은 것이다”(6장 226). 이후 저자에 의한 그녀의 내면으로의 침투는 더욱 강해지나 그럼에도 불구하고 명백한 경계는 항상 그어진다. 저자도 주인공들이 자신의 감정을 이해하는 수준 이상을 뛰어넘을 수 없는 것이다. 이 장면 이후 저자는 더 평온하게 여주인공의 내면을 투시한다: “베라 드미뜨리예브나는 부실히 말을 해버렸다고 느꼈으나 곧 경박한 소녀인 바렌카는 그녀의 마지막 말에 주의를 기울이지 않거나 곧 잊어버리리라는 생각에 안심을 하였다. 베라 드미뜨리예브나는 그녀에게는 불행하게도 평소에는 다른 사람보다 더 조심스럽고 겸손하다가도 흥분하면 말실수를 하는 그런 여자 중 하나였다”(6장 227). 여기서 우리는 저자는 순간적으로 리코프스까야 공작 부인의 성품을 투시함을 볼 수 있다. 이후 다른 상에서 리코프스까야 공작 부인은 외면적인 시점에서 계속 묘사된다.

리코프스까야 공작 부인의 묘사에서 우리는 뻬초린의 묘사에서 발견한 논리가 지속됨을 알 수 있다. 처음엔 외면으로만 묘사되다가 점차 그녀에 대한 독자의 지식이 증가됨에 따라 그녀에 대한 내적인 시점의 사용이 잦아지고, 일정한 순간이 되어서는 그녀의 진정한 성품이 밝혀진다. 그러나 직면한 순간의 그녀의 내면 상태는 아주 조심스럽게 다루어지며, 만일 저자가 그것을 열어보이면 이는 일반적인 심리의 법칙에 근거하여 이루어진다. 주인공 자신이 스스로를 잘 이해하지 못하는 경우 저자는 더욱 그를 잘 이해할 수 없는 것이다. 미완의 작품이므로 앞으로 묘사가 계속 어떻게 진행되었을지 알 수는 없으나, 외면 시점으로의 묘사 이후 점차로 여주인공과 저자와의 간격은 좁아지고, 그녀의 심리로의 침투는 확장되리라는 것은 추측가능하다.

리자베따 니콜라브나는 사교계의 사람에 속한다. 그녀 또한 다른 주인공들처럼 처음에는 외면에서만 묘사된다.

2장에서 우리는 공간 국면에서 뻬초린이 보는 것은 저자의 관찰을 통해 알게 된다. 저자는 리자베따 니콜라브나를 마치 처음 보는 사람처럼 묘사한다: “빈 특별석 옆에 네구로바 가족, 아버지, 어머니, 딸이 앉아 있었다; - 만

일 때 제르부르그 아가씨들의 공통적인 단점인 창백함, 여윈, 노화가 큰 두 눈의 빛을 잃지 않게 하고 꽤 똑바른 선과 영리해 보이는 표정 사이의 조화를 깨지 않았다면, 딸은 꽤 아름다운 편이었다. 그녀는 메초린에게 아주 예교스럽게 고개를 숙여 인사하고 활짝 웃음을 지었다”(2장 175).

3장에서 저자는 거리에서 네구로바 식구들을 추적하는데, 이 장면에서 우리는 부모의 말을 통해 메초린과 그녀와의 관계, 그녀의 나이(25세), 가족과 사교계에서 노처녀로서의 그녀의 불행한 처지, 부모의 불만 등을 알게 된다. 이렇게 네구로바에 대한 정보가 하나씩 쌓여 나간다.

이후 저자는 무도회와 야회에서 집에 돌아온 노처녀의 심정에 대해 한동안 추측하며 그녀를 외면에서 묘사한다. 그리고 그녀의 어린 시절에 대해 서술한다: “리자베타 니콜라브나가 무엇을 생각하였는지 더 쉽게 추측하기 위해서 저는 굉장히 애석하지만 당신들에게 그녀 인생의 몇가지 특별한 부분들을 이야기해야만 하겠습니다... 더구나 이후의 사건의 실명을 위해 이것이 꼭 필요한데서야...”(3장 190). 여기서 묘사의 원칙이 명백히 밝혀진다: 과거는 현재와 미래를 설명하고 등장 인물들에 대한 전기적인 자료의 축적은 그들의 심리로의 저자의 침투를 정당화한다. 그러므로 『바집』에서는 주인공들의 과거가 그들의 회상의 형태로 밝혀지지만, 『리고프스까야 공작 부인』에서는 저자 자신의 과거로의 회귀의 형태를 띠는 것이다.¹¹⁾

네구로바의 전기가 기술되는 장면에서 최초로 심리와 언어 국면에서 그녀의 내적인 시점이 사용된다: “그러나 그녀는 쉽게 넘어가지 않는 여인이라는 유혹적인 역할을 시도하고 싶었다... 더구나 그들은 전부 지독히도 지루한 사람들이었다”(3장 192). 이후 그녀는 기민하고 대담한 여인이 되었고, 웅변에서 자신의 힘을 시험하는 분홍빛 소년들이 그녀 뒤를 쫓아다니기 시작하였다는 등등 그녀의 과거는 풍자적으로 묘사된다.

메초린과 네구로바와의 관계의 묘사시 저자는 자유롭게 자신의 위치를 바꾸어 나간다. 저자는 메초린의 행동을 외면에서, 사교계의 평가를 언어국면의 내면에서, 리자베타 니콜라브나의 만족을 심리국면의 내적인 시점에서, 그녀의 부모의 행동을 언어국면의 내적인 시점에서, 사교계의 메초린에 대한 조롱을 외적인 시점에서, 마침내 게임을 끝내겠다는 메초린의 결심을 내적인 시점에서 조명한다(3장 194-195).

11) См. подробнее: Пульхритудова Е. М. Историзм // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 202-204.

이 장면 이후에 저자는 자유롭게 리자베타 나폴라브나의 심리에 침투하며 필요에 따라 그녀의 감정을 심리, 시공간 국면에서 내적인 시점에서 열어 보인다. 그러나 껌초린이 그녀를 놀리고 있을 뿐이라는 익명의 편지를 읽은 순간 그녀의 반응은 철저히 외적인 시점에서만 묘사된다: “그녀는 단지 약간 창백해졌고, 서둘러서 편지를 태워 그 가벼운 재를 바닥으로 불었다”: “이후 그녀는 불을 끄고 벽쪽으로 누웠다: 보기에 그녀는 울고 있는 것 같았다. 그러나 너무나 조용했기 때문에 만일 당신이 그녀의 베개 밑에 서있었다면 그녀가 조용히 평화스럽게 잠자고 있다고 생각했을 것이다”(3장 199). 가장 고통스러운 순간의 인간의 내면을 말로 설명할 수도, 깊이 이해할 수도 없는 것이다.¹²⁾

이후 리자베타 네구로바는 오랜동안 저자와 독자의 시야에서 사라진다. 9장에서 껌초린이 R***남작부인의 무도회에서 그녀와 만나는 순간, 독자들도 그녀를 보게 된다. 네구로바는 다시 처음에는 외면 시점에서 묘사되다가, 껌초린과 대화하는 순간에 착잡한 그녀의 심리는 점차로 내적인 시점에서 조명된다: “얼굴을 붉힐 줄 모르는 그 모든 성품에도 불구하고 그녀의 얼굴이 빨개졌다. 부끄러움 때문도 아니고, 추억 때문도 아니고, 불만 때문도 아니었다: - 어쩔수 없는 만족, 다시 번덕스런 승배자를 유혹해 시집을 가려는 혹은 자기 방법대로, 여자들이 하는 식으로, 천천히 복수하고자 하는 비밀스런 소망이 그녀의 내면에서 어른거렸기 때문이다”(9장 253). 이 때 저자는 그녀의 내면 상태를 일반적인 심리적인 범칙에 근거해 설명한다: “여인들은 목표를 달성할 가능성이 있을 때의 소망과, 목표가 달성되었을 때의 만족을 전대로 거절하지 않는다”(2장 253).

리자베타 네구로바의 묘사의 구성 조직도 껌초린과 리고프스까야 공작부인의 묘사의 구성조직과 다르지 않다. 처음에는 외면에서 묘사를 하다가 그녀에 대한 정보가 쌓이면서 점차로 내면으로부터 조명하고 그녀를 잘 아는 사람으로서 저자는 그녀의 성품을 규정하고, 그녀의 내적인 상태를 일반적인 심리의 원칙에 근거해 설명한다. 그러나 직면한 순간에 그녀의 심리는 끝까지 밝혀지지 않는데, 이를 통해 폭로될 수 없는 리자베타 네구로바 개성의 깊은 비밀이 감지된다(예: 익명의 편지를 받은 장면).

가난한 관료 프라신스끼의 삶은 껌초린과 리고프스까야 공작 부인의 삶

12) Грехнев В. А. Указ, соч. С. 41.

과 우연히 연결된다. 뻘초린과는 달리 끄라신스끼는 처음부터 완전하게 형상화되지 않는다. 7장 전까지 우리는 뻘초린의 잘못으로 우스꽝스러우며 불쌍한 상황에 빠진 가난한 관리로서만 그를 인식한다. 그러나 1장에서 우리는 그가 누구인지도 모르면서 그의 내면을 내적인 시점에서 본다. 그의 천편일률적인 일에서 오는 피로감과 포상과 맛있는 식사에 대한 꿈이 그의 내적인 시점에서 조명되는데, 저자는 그의 내면에 대한 지식을 모든 관리들의 공통적인 심리적인 상태이므로 자신도 안다고 동기화한다. 이후 외적인 시점에서 뻘초린은 그의 행동을 묘사한다. 관리는 깨끗한 공기와 지붕의 분홍빛을 즐기고 있는 듯하나 이러한 시적인 단어는 “상점들과 과자가게의 매혹적인 반짝임”이라는 산문적인 단어들과 충돌한다. 그의 시적인 감동은 이 장면에 그로테스크한 분위기를 자아내는 환유 ‘분홍빛 모자’(이 수법은 고골에 의해 『뻘체르부르크의 단편 소설들』에서 사용된다)의 얼굴 없는 도시 여인과 부딪치므로써 깨져 버린다. 그리고 그의 시적인 감동의 대상은 상점과 과자가게의 반짝임이었음이 드러난다. 이렇게 사회의 불의에 반항하는 낭만적인 주인공 끄라신스끼는 그의 추구하고 이상이 지상에 머물러 있고, 그의 꿈은 속된 것이므로 평가절하된다. 이후 끄라신스끼가 뻘초린의 마차에 치일 뻔하는 장면에서 그의 긴박감과 ‘하얀 깃털 장식’(즉 뻘초린)에 대한 증오는 심리와 사공간 국면의 내적인 시점에서 묘사된다.

2장에서는 끄라신스끼의 외모가 묘사된다. 그러나 이 묘사에서 우리는 그의 성품을 뚜렷이 알 수가 없다. 그의 행동은 철저히 외적인 시점에서 보여진다.

7장에서 뻘초린이 리고프스까야 공작을 돕기 위해 끄라신스끼라는 관리의 집을 방문해 집 주인과 마주쳤을 때, 우리는 1장과 2장의 인물이 끄라신스끼였음을 알게 된다. 주인이 없는 동안 뻘초린이 방에 있을 때, 관리의 어머니의 말을 통해 그들의 가난과 관리의 부자가 되고자 하는 꿈들이 하나씩 독자 앞에 드러난다. 뻘초린이 방에서 나간 후 저자는 방에 남아 그와 그의 어머니를 관찰한다. 처음에는 외적인 시점에서 관찰하다가 끄라신스끼를 스파니슬라프라 부르며 그와 가까워진다(7장 236). 장의 끝부분에서 끄라신스끼는 내면에서 묘사되며, 이성의 판단을 저버리는 고집과 열정의 소유자로서 성격이 규정된다. 이렇게 우리는 서서히 그의 성격, 가족 관계, 가난, 고통, 자존심, 부자가 되고자 하는 꿈과 갈망 등을 알게 되고 그에게 가까워진다. 이것이 내적인 시점으로 전환할 근거를 저자에게 제공하는 것이다. 소설

의 초반부에만 약간의 차이가 있었을 뿐, 묘사의 논리는 앞의 다른 주인공들의 묘사와 같음을 알 수 있다.

이 소설에서는 사교계의 인물들이 특별한 위치를 차지한다. 사교계는 기본적으로 외적인 시점에서 묘사된다.

사교계의 묘사는 3장에 처음 등장한다. 저자는 극장 앞의 관중들을 묘사할 때, 다양한 계층 사람들의 행동과 감정의 전형적인 것들을 지적한다. 사교계는 사회 전체의 한 부분으로 조명되는데, 저자는 사교계의 인물들 뿐 아니라 단순한 관중들, 상인들과 민중도 묘사한다(3장 185). 저자의 민중들에 대한 관심은 언어 국면에서 그들의 내적인 시점의 이용으로 나타난다(168, 213). 마침내 저자는 사교계의 개별적인 인물들, 남작, 리고프스까야 공작, 외교관, 성장(盛裝)한 노파, 십자가를 늘어뜨린 붉은 머리털의 신사의 묘사에 관심을 기울인다.

저자는 그들의 묘사시 그들의 전형적인 모습을 부각시킨다. 이것은 저자가 오랜 기간동안 그들과 교제하고 그들에 대해 연구했다는 것을 보여준다. 개별적인 사교계 인물들과 다양한 계층들, 더 나아가 모든 사교계에 내재한 특질들의 종합적이고 분석적인 성격화가 이를 더욱 증명한다. 이것이 외적인 시점의 내적인 시점으로의 전환의 근거가 된다. 너무 잘 아는 사실이므로 '낯설게 하기위한 단어'가 불필요한 것이다. 이 때 저자는 사교계 인물들의 내적인 상태를 내면에서 보여주나 평가적인 국면에서는 항상 거리를 유지한다. 이것이 친밀한 이해와 잔인하고 풍자적인 표현을 결합시킨다. 저자는 자신의 사교계에 대한 아이러니한 태도를 언어와 평가 국면의 비상응을 통해 드러낸다.

『리고프스까야 공작 부인』의 예술적 구조가 『바짐』의 구조와 다르다는 것은 명백하다. 『바짐』에서 서술이 장애없이 주인공들의 내면 시점에 들어가 그들의 비밀스런 생각을 투시하고 묘사 방법과 위치를 임의로 변경시킬 수 있는 저자-창작자에 의해 조직된다면, 『리고프스까야 공작 부인』에서 상황은 다르다.

가장 눈에 띄는 현상은 주인공을 객관적으로 묘사하고 있다는 점이다. 『바짐』에서 관찰되던 주관주의는 사라진다. 마르코비치 교수가 정당히 지적하였듯이 『리고프스까야 공작 부인』에서는 주관적인 저자의 국면(철학적-

시사적인, 서정적-철학적인, 순수 서정적인)으로서 『바집』에 존재하던 형이상학적인 차원이 사라진다. 『리고프스까야 공작 부인』에서 저자는 주인공들의 성격과 행동의 설명과 규정을 추구하지 않는다.¹³⁾ 이러한 접근은 심리국면으로 확산되고 이 국면에서는 그레호네프의 관찰에서 지적된 '심리적 상대주의'가 두드러진다. 이 작품에서 저자는 끝까지 주인공들의 내적인 고민을 열어보이지 않고 그들을 외면에서만 주로 묘사한다. 그 결과 주인공들의 내적인 고민은 독자에게 어느 누구에 의해서도 한마디로 단정되고 폭로될 수 없는 비밀로 남게 된다.¹⁴⁾

『바집』에서 주인공의 직설법은 저자의 주인공에 대한 평가의 변화를 보여주기 위해 사용되었는데, 『리고프스까야 공작 부인』에서 이는 주인공의 성격화를 위해 사용된다. 『바집』에서 발견되던 저자 언어와 주인공 언어간의 일치는 이 작품에서 거의 찾아 보기 힘들고 설사 주인공과 저자의 관점과 생각이 비슷하다고 해서 『바집』의 첫 부분에서 보이던 양자의 완전한 일치는 일어나지는 않는다. 저자는 주로 일상적인 구어의 이야기체를 사용한다.¹⁵⁾

『리고프스까야 공작 부인』은 저자의 언어와 타자의 언어간의 상호관계에서도 『바집』과 차이를 드러낸다. 『바집』에서는 내적인 독백과 대리어가 주로 발견된다면, 두 번째 작품에서는 의사 간접 화법이 넓게 이용된다. 『바집』에서 주인공과 저자의 세계간의 일치화가 있었다면, 『리고프스까야 공작 부인』에서는 저자와 주인공 언어 간의 대화적인 관계가 형성된다.¹⁶⁾

공간적인 국면에서 『바집』의 저자-창작자는 하늘, 태양, 구름, 혹은 지평선의 묘사에서 점차 자신의 시선을 밑으로 내려 나무, 강가, 집을 묘사하고 이후 한 주인공에게 집중하여 그의 내면을 투시하거나 혹은 그 반대의 과정

13) Маркович В. М. Лермонтов и русская литература 19 века // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 486.

14) Грехнев В. А. Указ, соч.

15) См. об стиле "Княгиги Лиговской": Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М., 1941. С. 541-564 : Перльмуттер Л.Б. Язык прозы М.Ю. Лермонтова // Жизнь и творчество Лермонтова. Сборник 1. М., 1941. С. 310-340 : Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1975. С. 100-112.

16) Виролайнен М. Н. Гоголь и Лермонтов. Проблема стилистического соотношения // Лермонтовский сборник. Л., 1985, С. 130.

을 밝는다. 그럼으로써 저자는 저자 시점의 급격한 변동(외적인 시점에서 내적인 시점으로)의 도움으로 예술적인 세계의 틀을 규정하는 것이다.¹⁷⁾ 이에 저자-창작자는 소설의 내적인 공간에도 그 공간 외에도 존재하며 자신이 관찰할 때 원하는 만큼 그 공간을 확대시키기도 축소시키기도 한다. 그러나 『리코프스까야 공작 부인』에서는 이미 이러한 자유롭고 폭넓은 공간은 없다. 첫째로 자연 묘사가 없고, 그대신 주인공의 성격을 주축케 하는 폐쇄된 실내 공간의 묘사만이 주어진다. 둘째로 저자의 시선은 땅에 고착되어서 다른 사람들 속에 있는 주인공들을 본다. 셋째로 저자는 한 대상에서 다른 대상으로 관찰을 이동하는 대화장면을 제외하고서는 대부분 예초린의 내적인 시점을 이용한다.

시간의 국면에서는 『바짐』에서 저자가 주인공의 심정에 동조하고 같이 고민할 때 내적인 시점과 종합적인 시점을 사용하였다면, 『리코프스까야 공작 부인』에서 내적인 시점은 제한적으로 사용된다. 주로 회고적인 시점이 사용되며, 다만 사교계의 전형적인 현상과 심리상태, 주인공들의 고정적인 성품이 묘사될 때 내적인 시점이 사용된다. 이렇게 더욱 객관적인 입장이 선택되는 것이다.

그 외에도 우리는 『바짐』에서는 발견할 수 없었던 각 국면 간의 불이치를 발견할 수 있다. 저자는 사교계의 인물들을 묘사할 경우 평가와 언어 국면 간의 불일치를 통해 아이러니를 드러낸다.

이러한 시점 체계의 변화는 저자 형상의 변화에 근거한다. 이 작품에서 저자는 저자-창작자의 입장을 거부한다. 그는 원칙적으로 그의 주인공들이 지닌 지식의 수준을 뛰어넘지 않고, 사교계를 잘 알면서 사회의 서민층에 관심을 지니고 관찰하는 사교계의 인물로서 나타난다. 독자들은 저자가 이 작품을 창작했고 주인공들을 고안했다고 가정할 수 있다. 그는 『바짐』의 저자처럼 자신의 존재를 독자에게 상기시키기도 하기 때문이다(예를 들면 164).

그러나 저자는 일관되게 주인공의 내면 세계에 대한 해석에서 자신의 한계를 강조한다. 그는 독자에게 주인공들을 서서히 소개한다. 처음에는 외보, 버릇, 집, 거실과 서재, 가정, 재산상태를 보여주고 사회에서의 그들의 위치와 진기를 이야기한다. 이러한 정보가 축적됨에 따라 몇가지의 부가적인 권리를 획득하게 되는데 이는 심리 시점에서 내적인 시점의 사용에 대한 권리이다. 일정한 경계에 오면 저자는 이러한 특질들에 근거하거나 일반적인 심

17) См. об художественном рамке подробнее: Успенский Б. А. Указ. соч. С. 183-195.

리의 법칙에 근거해 주인공들의 성품을 규정하고 당면한 내적인 상태와 의도를 분석한다. 그러나 그는 자신의 분석이 결정적으로 옳은 것이라고 확증하지 않는다. 대체로 보아 지자는 주인공이나 독자와 같은 '다른' 사람의 위치의 한계를 뛰어넘지 않는다. 이 입장은 '제약이 있는' 위치이나, 그 안에는 논리가 있다.

이러한 지자의 위치는 많은 점에서 『푸르게네프의 소설들에서의 인간』이라는 지서에서 마르코비치 교수에 의해 자세히 분석된 1850년과 1860년대의 푸르게네프 소설 속의 지자의 입장을 상기시킨다. 마르코비치는 우선 서술자의 형상을 독자에게 자신의 창작물을 제시하는 작가로 규정한다. 다른 말로 하면, 이 서술자는 사건의 참여자도 직접적인 목격자도 아닌 것이다. 이러한 서술자에게는 어떠한 출발적인 위치도 허용된다: 절대적인 투시에서 보이는 것과 만져지는 것의 자세한 기록까지.¹⁸⁾ 이러한 지자의 형상은 “리고프스까야 공작부인”에서도 적용이 가능하다.

그러나 문제는 선택의 자유를 소유하면서도 이러한 유형의 지자는 그것을 사용하지 않는다는 점에 있다. 마르코비치는 푸르게네프의 소설에서 서술자의 세가지 다른 위치를 구별한다. 대부분의 대화 장면에서 간접적인 관찰, 사건에 대한 서술적인 이야기, 등장인물에 대한 종합적인 성격화가 그것이다. 당면한 시간의 범주에 세워지는 대부분의 대화 장면에서 서술자는 인물들의 심리에 전혀 침투하지 않든지, 하더라도 제한된 범위내에서만 한다. 서술적인 이야기에서 주인공들의 삶에서의 변화나 짧은 시간의 한계에서 인물들간의 관계의 변화가 개관될 때, 등장인물들의 심리로의 직접적인 침투는 서술의 전 단계에서 주인공의 내면의 조명 정도에 의거한다. 오랜 기간에 일어난 사건의 개관시 이러한 의존성은 약화되고 거의 사라질 수도 있다. 종합적인 성격화의 한계 내에서는 직접적인 심리분석이 더 심도있고 자유롭게 이루어지며, 이전 단계에서의 묘사 정도에의 의존성도 더 약화된다. 이 때 풍속적인 시간의 범주가 승리하며 주인공에게 항상 내재하는 성품들이 언급된다.¹⁹⁾

우리는 비슷한 구성의 원칙이 『리고프스까야 공작 부인』에서 레르몬토프에 의해 사용됐음을 발견한다. 위에서 우리는 이 작품에서 대화의 장면에서는 주인공의 내면 세계로의 침투는 일어나지 않거나 당면한 주인공의 내

18) Маркович В. М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975. С. 7 - 11.

19) Маркович В. М. Там же. С. 11-20.

적인 느낌이 지극히 조심스럽게 표현되고(‘어쩐지’, ‘아마도’, ‘- 처럼’과 같은 낮설게 하는 단어가 사용된다), 일반적인 심리의 법칙의 참조가 심리 해석의 바탕이 되는 것을 살펴보았다(169, 174, 197-199, 204, 224, 225-226, 246).

짧은 기간 동안의 인물들의 심리 상태와 행동의 성격화시에 이들의 내면 세계는 보다 자유롭게 밝혀진다(172, 176-177, 184, 213-214).

보다 긴 기간 동안의 주인공들의 삶의 서술시 각 인물들의 심리 상태는 더욱 자유롭게 묘사된다. 예를 들면 5장에서 뻬초린과 베라의 유년시절의 사랑의 묘사시 뻬초린의 내면은 베라에 비해 더 많이 공개되는데, 이유는 그 이전 장에서 그의 내면이 더 많이 조명되었기 때문이고, 베라 또한 이전 장에서 심리 상태가 전혀 열려지지 않았던 것과는 대조되게 이 장에서 비교적 자유롭게 투시된다.

사교계의 삶의 종합적인 성격화에 사교계 인물들의 심리 상태는 그들의 내적인 시점으로 아주 자유롭게 밝혀진다.(184-185, 188, 191-192, 216, 227-228, 249-251). 마침내 등장 인물들을 종합적으로 성격화할 때도 저자는 그들의 내면에 자유롭게 침투한다(204, 244, 227, 237).

마르코비치는 심리적인 내성(耐性)의 다양한 가능성과 서술적인 시간의 여러 범주 사이의 이런 상호 관계가 일반적인 생활 속에서의 인간의 인간에 의한 수용의 논리를 반복한다고 설명한다. 그리고 이 논리는 푸르게네프 소설에서 서술자의 모든 위치의 본질을 규정한다. 본질적으로 이것은 항상 일반적인 일상의 가능성의 한계 내에서 주어진 개별 개성을 이해할 수 있는 ‘다른’ 개별 개성의 위치이다. 서술자의 우월성은 소설의 예술적인 공간과 예술적인 시간에서의 자유로운 전이, 서술의 매 순간에 시점의 자유로운 선택, 모든 사실적인 상황의 회고적인 지식에의 권리에서 나타난다.²⁰⁾ 이 모든 것에 대해서는 『리고프스까야 공작 부인』에도 적용해서 말할 수 있다.

그러므로 결과적으로 레르몬토프는 1830년대에 이미 19세기의 러시아 리얼리즘의 만개시대에 푸르게네프의 작품 속에서 주도적이던 서술의 논리와 서술의 주체 조직 하에 소설을 쓰려했다는 결론에 도달하게 된다.

이런 경우에 서술자와 주인공, 주인공과 독자 사이의 두드러진 거리는 마지막까지 유지된다. 우리는 뻬초린, 그의 전기, 사교계, 누이, 네구로바, 리고프스까야 공작 부인, 그리고 다른 사람과 그의 관계, 그의 성격을 안다. 그러나 우리는 왜 그가 베라를 잊어버리려고 하였는지, 그가 왜 리고프스까야 공

20) Маркович В. М. Там же. С. 20-24.

작 부인의 집을 방문하는지, 왜 베로치카는 공작과 결혼을 하였는지, 삐초린의 비난을 들을 때 그녀가 무엇을 생각하였는지 등등에 대해서 끝까지 알 수가 없다. 우리는 단지 일정한 분석적인 노력을 하여 나름대로 원인들을 추측할 수 있을 따름이다. 그들의 깊은 내적인 세계는 일상적인 삶의 가능성 속에서 다른 사람을 이해해 보려는 모든 사람들에게 그것이 항상 비밀로 남아 있듯이 우리에게도 결국에 가서는 비밀로 남는다.

『리고프스까야 공작 부인』에서 저자의 관심은 세계질서의 비밀과 심연에 집중되지 않는다. 그의 관심은 사회와 그와 관련된 인간의 심리에 돌려진다. 이에 인간의 내적인 인간과 외적인 인간으로의 양분성이 공개된다. ‘외적인 인간’은 이런 저런 정도로 사회의 요구와 다른 사람들의 만족을 위해 살므로 원칙상 다른 사람들의 삶과 전혀 차이나지 않는 외적인 삶을 살아간다. ‘내적인 사람’은 이러한 삶의 무의미성으로 고통당하고 자신의 자연적인 본체로 돌아가려 갈망한다. 그레호네프는 “테르몬토프의 인간에게는, 설령 그가 환경의 초개인적인 조건에 의해 규정된다 할지라도, 계층의 심리학의 법칙이 통제할 수 없는 정신적인 가능성이 있는 것이 때때로 감지된다”는 말로 이를 설명한다.²¹⁾ 우도토프는 이를 인간 내의 사회-類적인 인간과 계층-種적인 인간 사이의 내적인 모순으로 이해한다.²²⁾ 인간의 운명은 이미 계서에 의해서가 아니라 인간 자신의 본원적이고 자연적인 ‘나’와의 상응 정도에 따라 규정되는 것이다. 그러므로 『바짐』에서 역사 철학적 국면에서 연구되던 인간의 의지와 운명의 테마는 『리고프스까야 공작 부인』에서 구체적인 삶의 형태를 띤 심리적인 국면에서 조명된다. 그러므로 저자의 위치, 서술 주체의 성격, 그의 권리와 가능성도 다른 모습을 지니는 것이다. 그리고 등장인물들의 묘사를 규정짓는 시점의 체계도 달라진다. 이러한 다른 시점의 체계가 거의 몇가지의 다른 슈제트의 노선과 여러 장르적인 기초(논문의 서두에서 밝힌)를 동등하게 모으게 만든다. 물론 정확성을 위해서 지적해야 할 것은 『리고프스까야 공작 부인』의 저자가 저자-창작자의 위치와 거리가 멀다고는 하지만, 간혹 이전의 풍을 간간히 드러낸다는 점이다.

보다 명료하게 이는 저자의 독자에게의 말걸기에서 나타난다. 만일 『바짐』에서 한 장면에서 다른 장면으로의 이동시 동기화가 없었다면, 『리고프스까야 공작 부인』에서 장면의 이동은 철저하게 동기화된다. 그러나 이 때

21) Грехнев В. А. Указ. соч. С. 39.

22) Удотов Б. Т. Указ соч. С. 147.

서자는 독자에게 말을 걸며 스스로 이 장면의 이동을 동기화한다: “지금 눈맞은 그가 외부를 벗고 자신의 서재로 들어 갔을 때, 우리는 자유로히 그의 뒤를 따리가 그의 외모를 묘사할 수 있다”: “나는 우리가 위치해 있는 방을 당신께 묘사해 드리지요”: “내가 서재를 묘사하고 있는 동안에 바렌카는 서서히 다가왔습니다”(173): “존경하는 독자 여러분, 여러분 모두 백번씩이나 페넬라를 보셨겠지요... 그러므로 나는 막이 내려진 바로 그 순간에 자신의 막을 올리겠습니다”(184).

이러한 자유로운 독자에 대한 말걸기는 베스뚜제프-마르린스끼의 사교계 단편소설에서 보이는 사교계의 잡담의 형태를 띤다.²³⁾ 사교계의 잡담의 형태 속에서 리자베타 네구로바의 하녀에 대한 이야기, 네구로바의 과거, 미초린과 페로치카의 사랑, 식당 페닉스, 사교계의 여인들 등등에 대한 이야기들이 진행된다. 이 요소가 각 연구가들로 하여금 본고의 서두에서 언급한 작품의 저자의 위치에 대한 다양한 해석을 낳았다고 볼 수 있다.

그리고 삼인칭의 중립적인 서술에 갑자기 이러한 말걸기와 잡담이 등장함으로써 서술은 균형을 상실하게 되고, 그럼으로써 『리고프스까야 공작 부인』에서 레르몬토프는 3인칭 서술로 구성된 소설을 조화롭고 체계적으로 완성하는데 실패한다. 그러므로 아마도 이 이유로 인해 『리고프스까야 공작 부인』에 대한 작업은 중단되었으리라 본다. 그러나 결론적으로 『리고프스까야 공작 부인』의 전체적인 구성은 저자-창작자에 의해 조직된 『바집』과는 다른 묘사원칙 위에 저자-관찰자의 입장에서 짜여졌다고 할 수 있다.

23) См. О повествовательной форме писателей 30-годов: Эйхенбаум Б. Указ. соч. Л., 1924. с. 134-144.

Поэтика композиции в романе М. Ю. Лермонтова
“Княгиня Лиговская”

Хон Дэ Хва

В этой статье анализируется композиционная структура второго незавершенного романа М. Ю. Лермонтова “Княгиня Лиговская”. Теоретическими основаниями для анализа послужила теория авторской точки зрения Б.А. Успенского, характеризующая типологию точек зрения в различных планах организации повествовательного текста, и также теория типов субъектной организации повествования, предложенная Б.О. Корманом. Вся сумма конкретных наблюдений приводит к выводу о том, что в изображении каждого из героев существует одна закономерность. Автор сначала показывает их со стороны, изображает их внешность, догадывается об их характерах, коротко излагает их биографию и лишь после всего этого более или менее свободно проникает в их внутренний мир героев. Безоговорочно раскрывая внутренние состояния героев, автор часто опирается на универсальные психологические законы. Рассмотренный метод изображения персонажей в “Княгине Лиговской” принципиально отличается от изображения персонажей “Вадима”, первого незавершенного романа Лермонтова.

Такое изменение системы точек зрения в “Княгине Лиговской” происходит вследствие того, что изменилась позиция автора, и соответственно – субъектная. В “Княгине Лиговской” автор явно отказывается от позиции автора-демиурга, использованной в “Вадиме”. Он находится, в принципе, на том же уровне знания и понимания всех ведей, что и его герой. Читатели имеют право

предполагать, что автор сочинил это произведение, но он не до конца использует свои права и свою свободу, которые вытекают из этой ситуации. Автор существует как бы в одном измерении с читателями и персонажами и неоднократно демонстрирует ограниченность своего знания о внутреннем состоянии персонажей в данный конкретный момент. Такую авторскую позицию предлагается назвать автором-хроникёром.

В статье делается вывод о том, что эта позиция во многом превосходит позицию автора в романах И.С. Тургенева 1850-1860 годов, которая детально исследована В.М. Марковичем. Но при всем том эта позиция выдерживается в "Княгине Лиговской" не до конца. Автор иногда прямо выступает со своими мнениями в форме светской болтовни, используя эту форму также на сюжетных стыках, и, наконец, время от времени обращается к читателям. Эти 'редицивы' манеры автора-демиурга разрушает стройность объективированного повествования от третьего лица, в результате чего работа над романом обрывается.