

도스토오프스끼 소설의 상징성과 대화성

— 바흐첸의 도스토오프스끼론을 중심으로

이 장 목

1. 제3의 목소리

다음의 두 인용문은 도스토오프스끼(Ф. Достоевский)의 『죄와 벌(Преступление и наказание)』에서 발췌한 것이다.

- ① Всем человекам *надобно воздуху, воздуху, воздуху-с!*... Прежде всего!¹⁾
모든 인간에게 공기, 공기, 공기가 필요합니다!... 무엇보다도 말입니다!
- ② — (...) Вам теперь только *воздуху надо, воздуху, воздуху!*
Раскольников даже вздрогнул.
— *Да вы-то кто такой?* (435)
— (...) 지금 당신에게 공기, 공기, 공기가 필요합니다!
라스폴리니꼬프는 흠칫 몸을 떨기까지 했다.
— 대체 당신은 누구요?

인용문 ①은 스비드리가일로프의 말이며, ②의 첫 지문은 삐르피리의 말이다. 라스폴리니꼬프에게 '신선한 공기'를 권하는 이 목소리는 각각 다른 인물들의 입을 빌어 표현되지만, 어휘는 물론 통사 구문까지 유사한 형태로 반복된다. 이 '목소리'는 스비드리가일로프나 삐르피리 등 '독립성을 지닌 인물들'의 개별화된 말이라고 하기 어렵다. 그렇다면 우리는, 인용문 ②에 나오는 라스폴리니꼬프의 기이한 전율을 염두에 두고 질문할 수 있다. 서로 다른 인물들의 입을 빌어 반복되는 이 '목소리'의 주인은 과연 '누구'인가? 이 질문은

* 성균관대학교 강사.

1) Ф. Достоевский(1989) *Преступление и наказание*, Л.: Наука, с. 416. 이하 이 책은 인용문 뒤의 괄호 안에 면수만 표기함. 이하 인용문의 이탤릭체 강조는 모두 인용자의 것.

바흐친(М. Бахтин)과 도스토예프스키를 둘러싼 이 글의 문제의식에 일종의 출발점이 된다.

2. 바체슬라프 이바노프와 바흐친

『도스토예프스키 시학의 제문제(Проблемы поэтики Достоевского)』²⁾에 대한 바흐친의 구상은 1910년대 후반으로 거슬러 올라간다. 당시 바흐친이 주도적 역할을 하고 있던 네벨 그룹의 멤버들은 도스토예프스키를 주제로 토론을 벌이고 있었으며, 도스토예프스키에 대한 이 토론에서 가장 핵심적인 텍스트가 되었던 것은 바체슬라프 이바노프(Вяч. Иванов)의 글이었던 것으로 알려져 있다.³⁾

바체슬라프 이바노프와 바흐친의 관계는 이중적이다. 바흐친적 문제 의식의 중요한 기원 가운데 하나가 이바노프의 이론이라는 점이나, 바흐친이 활용한 다양한 음악의 은유들이 주로 이바노프에게서 비롯되었다는 사실 등은 잘 알려져 있다.⁴⁾ 바흐친이 『시학』에서 직접 거론하고 있는 「도스토예프스키와 소

2) 잘 알려져 있듯이, 1963년에 발간된 이 책은 『도스토예프스키 창작의 제문제』(1929)를 수정 보완한 것이다. 두 저작의 차이에 대해서는 О. Осовский(1990) "М. М. Бахтин: от <Проблем творчества> к <Проблемам поэтики Достоевского>," *Бахтинский сборник 1*, М.: МГПУ, сс. 47-59 참조. 이하 이 두 저작은 각각 『창작(ПНД)』과 『시학(ПНД)』으로 약칭하되, 둘의 차이가 중시되는 경우를 제외하고는 『시학』을 기준으로 인용함.

3) 바흐친과 네벨 학파에 대해서는 Н. Николаев(2004) "М. М. Бахтин, Невельская школа философии и культурная история 1920-х годов," *Бахтинский сборник 5*, М.: Языки славянской культуры와 В. Махлин(2001) "Невельская школа. Круг Бахтина," *М. М. Бахтин: Pro et Contra 1*, СП.: РХГИ 등을 참조할 수 있다.

4) 가령 '너는 있다(ты-еси)'라는 이바노프적 명제는 바흐친의 도스토예프스키 독해에 출발점이 되었다. 이 명제는, "너는 나에게 의해 인식(познание)되어지는 존재가 아니라, 나에게 의해 체험(переживание)되어지는 존재이다"라는 문장으로 요약될 수 있다. 이 때 '나의 존재'는 '나의 존재'에 대한 존재론적 조건이 되는데, 이러한 이바노프의 타자론은 바흐친의 대화주의에 큰 영향을 미친다. Вяч. Иванов(1994) "Достоевский и роман-трагедия," *Родное и вселенское, М.: Республика*, с. 295 참조. 또한 이바노프는 근대 개인주의의 위기를 종교철학적 맥락에서 재조명하면서, 개별자로서의 폐쇄적 자아를 넘어설 것을 강조한다. 이 경우 음악과 엑스터시는 개별자의 존재론적 경계를 초월하는 계기로 기능하는 것이며, 이 지점에서 이바노프의 타자론과 비극론은 니체와 바흐친의 '탈근대적' 문제 의식에 대해 상동성을 지닌다. '타자'에

설-비극(Достоевский и роман-трагедия)』 이외에도,⁵⁾ 「현대 상징주의의 두 가지 본성(Две стихии в современном символизме)」 등 여러 글에 나타난 이바노프의 미학관은 다양한 부면에서 바흐친의 이론과 맞닿아 있다. 실제로 바흐친은 20년대 중후반 비쩍스끄 등지에서 행한 강의 가운데 이바노프의 미학을 자세히 거론하고 있는데, 그에 대한 바흐친의 설명에는 바흐친적 패러다임의 맹아라고 말할 수 있는 요소들이 잠복해 있다.⁶⁾ 이바노프의 문학과 사상에 대한 바흐친의 개인적 애정까지 더해진다면,⁷⁾ 확실히 이바노프라는 이름은 바흐친적 사유의 주요한 원천으로 거론되어야 한다.

하지만, 한편으로, 바흐친의 미학이 이바노프의 상징주의적 사유가 지닌 형이상학과 일정하게 대립항을 이루면서 형성된 것이라는 점도 간과해서는 안 된다. 「현대 상징주의의 두 가지 본성」에서 이바노프는 보들레르를 전거로 활용하면서 ‘리얼리즘적 상징주의(Реалистический символизм)’와 ‘관념적 상징주의(Идеалистический символизм)’의 이분법을 제시한다. 이바노프는 이 두 가지 상징주의 가운데 이른바 ‘리얼리즘적 상징주의’를 자신의 이론적 기반으로 삼는데, 이는 사물 자체에 내재해 있는 ‘아름다움’을 투시하는 ‘주술사’이자 사물의 본질에 ‘형상’을 부여하는 미학적 ‘산파(прививальная бабка)’로서의 예술가를 강조하기 위한 것이다. 이는 애초에 지상의 사물성을 벗어나 주관적 투사에 경도된 ‘관념적 상징주의’와 변별된다.⁸⁾

대한 이바노프의 인식은 특히 Вяч. Иванов(1994) "Ты-Еси," *Родное и вселенское*, сс. 91-95 등에 잘 나타나 있다.

- 5) М. Бахтин (1979) *ПД*, М.: Советская Россия, с. 11.
- 6) 가령, 이바노프가 설정하고 있는 세 가지 ‘예술가의 길’, 즉 ‘상승’과 ‘하강’, 그리고 ‘카오스-디오니소스’적인 길에 대한 바흐친의 설명에는, 창작 과정에서의 ‘탈개성적 면모’와 인물들에 대한 저자성의 분산 등이 강조되어 있다. М. Бахтин(2000) "Вячеслав Иванов," *М. М. Бахтин Соб. Соч. в семи томах, Т. 2*. М.: Русские словари, сс. 319-320.
- 7) 바흐친은 70년대에 이루어진 두바किन과의 대화에서 이바노프의 문학과 사상에 대해 여러 차례 애정을 표하고 있다. М. Бахтин и В. Дубакин(2002) *М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным*, М.: Согласие, с. 88, с. 120 등.
- 8) 이바노프의 ‘리얼리즘적’ 상징론은 ‘중세적-르네상스적’ 상징론에 해당한다. 이는 ‘관념적 상징주의’가 고대적인 상징론인 것에 대비된다. 여기서 ‘고대적’이라는 것은 ‘주관적인’ 상징주의, 즉 개별자인 ‘나’의 투사에 의해 이루어지는 미학을 뜻한다. 그래서 ‘관념적 리얼리즘’은 대체로 세계에 대해 ‘주도적’이며, 따라서 ‘남성적’이다. 이와 반대로, 이바노프의 ‘리얼리즘적 상징주의’는 중세적 세계관의 계승을 표방한다. 이는 주관적 개인이 주재하는 상징론과 달리 ‘나’라는 일인칭을 초월하여 ‘객관적’으로 존재하는 본질적-종교적 세계를 지향하는 자세이다. 그것은 세계에 대해

물론 여기서 이바노프가 사용하는 ‘리얼리즘’이라는 어휘는 궁극적으로 ‘신비주의적 리얼리즘(мистический реализм)’⁹⁾에 귀속되는 것이며, 이는 가변적 현상 세계의 이면에 내재해 있는 본질적 세계에 대한 직관을 전제로 이루어진다. 이 경우 음악과 상징의 원리는 폐쇄적이며 이성적인 개인주의를 넘어서기 위한 불가피한 선택이 되는데, 이는 상징주의 미학의 핵심적 테제를 이루는 ‘음악성’의 기원이기도 하다. 이 때 이바노프의 ‘음악적’ 사유는 무엇보다도 정교적 맥락에서 ‘신의 절대적 현실성(абсолютная реальность Бога)’¹⁰⁾으로 귀환할 운명을 지닌다. 이바노프의 상징주의를 형용하는 ‘리얼리즘적’이라는 수식어는, 개인의 주관성을 초월하여 존재하는 본질적인 — 이바노프의 맥락에서는 ‘현실적인’ — 세계를 전제로 한다. ‘타자의 나’에 대한 통찰(проникновение), ‘타자의 나’에 대한 체험(переживание), 그리고 ‘타자의 나’가 소유한 독립성의 인정 역시 그러하다. 그것들은 궁극적으로 개별자로서의 이성적인 ‘나’를 넘어서 있는 ‘현실적이며 절대적인 세계’를 지향한다. 그것이 이바노프적 의미의 타자에 대한 ‘사랑’이며, 또한 그가 도스토예프스키와 공유하는 ‘고차원적 리얼리즘’이기도 하다.¹¹⁾ 이러한 관점은 확실히, 자아와 세계, 나와 타자, 주체와 객체의 이분법을 넘어서는 다양한 탈근대적 관점의 한 부면으로 이해될 수 있지만, 궁극적으로 이바노프적 직관의 현상학이 친연성을 지니는 것은 ‘신성’과 ‘절대성’으로 요약될 수 있는 종교적 상징성의 세계이다.¹²⁾

바흐첸의 관점은 이바노프의 이러한 상징주의적-종교철학적 예술론에서 그 외형을 빌려오되, 이를 현실의 원리 자체에 귀속시킨다. 바흐첸의 도스토예프스키론은, 부분적으로는, 이바노프를 포함한 상징주의 그룹의 도스토예프스키 해석에 대한 반작용으로 나타난 것이다. 실상 1910년대 중반 이후 러시아 문학사의 핵심적 화두 중 하나는 상징주의의 극복이었거니와, 바흐첸의 대화주

‘여성적’이며 ‘포용적’인 것으로 설명된다. 이바노프가 ‘개인주의(индивидуализм)’를 비판하고 특유의 타자론을 주창한 것도 이러한 탈주관적이며 탈이성적 관점의 산물이다. Вяч. Иванов(2001) "Две стихии в современном символизме," *Литературные манифесты*, М.: АГРАФ, сс. 76-98 참조.

9) Вяч. Иванов(1994) "Достоевский и роман-трагедия," с. 304.

10) 같은 책, с. 299.

11) 같은 책, сс. 294-296 참조.

12) 이바노프는 ‘진정한 상징적 예술’이 ‘종교적 영역’과 맞닿아 있어야 함을 반복적으로 강조한다. Вяч. Иванов(2001) "Две стихии в современном символизме," с. 77 등 참조.

의 역시 이러한 반상징론의 맥락이 강조될 필요가 있다. 바흐젠을 비롯한 네벨학파의 테제는 일차적으로 도스토예프스키에 대한 상징주의적 독해의 ‘극복’을 핵심적 과제로 삼고 있었다고도 말할 수 있다. 보차로프(С. Бочаров)의 간명한 정리를 빌어 말하자면, 1919년에 이미 네벨학파는 상징주의의 경계를 넘어서 있었으며, 이 경우 바흐젠의 『시학』은 도스토예프스키에 대한 ‘포스트상징주의적’ 이해의 기념비적인 저작이 되는 것이다.¹³⁾

그렇다면, 바흐젠의 도스토예프스키론이 이바노프를 비롯한 상징주의자들에 대한 비판으로 시작되는 것은 어쩌면 필연적이다.¹⁴⁾ 이바노프에서 바흐젠으로의 이행은 ‘소설-비극’에서 ‘소설-다성악’으로의 이행으로 요약될 수 있겠지만, 이 글에서 우리의 관심은 이바노프와 바흐젠의 유사성과 상이성을 분별하는데 있지 않다. 이 글은 바흐젠의 대화주의가 지닌 반(反)상징론적 특성에 대한 검토이면서, 동시에 도스토예프스키의 소설이 지닌 미학적 이중성에 대한 검토이기도 하다. 상징성과 대화성의 길항 및 갈등이 도스토예프스키의 텍스트에 대한 이중적 해석의 기원일 수 있다는 것이 이 글의 문제의식이다.

3. ‘저자의 형상’과 바흐젠의 도스토예프스키론

바흐젠의 도스토예프스키론을 둘러싼 논란의 중심에는 저자의 문제가 놓여 있다.¹⁵⁾ 저자, 혹은 저자성(авторство)은 바흐젠의 도스토예프스키론을 이해하는 데 가장 핵심적인 사안이기도 하다. 실제로 바흐젠이 29년판 이후 제기된 비판들을 염두에 두고 가장 심혈을 기울여 보완한 것 역시 저자의 위상에 대

13) С. Бочаров(2004) “Книга о Достоевском на пути Бахтина,” *Бахтинский сборник* 5, с. 284.

14) 실제로 바흐젠이 『시학』의 앞부분에서 도스토예프스키에 대한 독백적 해석의 사례로 제시한 것은 대체로 상징주의자들이다. “철학적 독백화의 길은 도스토예프스키에 대한 비평 문학의 주요한 길이다. 이 길을 갔던 사람들은 로자노프, 볼프린스키, 메레쥬콥스키, 세스토프 등이다(млд, с. 10).” 이어서 바흐젠은 이바노프의 도스토예프스키론을 비판적으로 고찰하고 있다(млд, сс. 11-12).

15) 바흐젠의 이론들을 둘러싼 논란은 저자성 외에도 다양한 부면에 걸쳐 나타난다. 바흐젠에 대한 이질적 해석 및 논란과 그 원인에 대해서는 이문영(2000) 「바흐젠 이론과 사상의 체계적·통일적 전유를 위한 시론」, 『러시아어문학연구논집』 제8집, 한국러시아문학회, 158-180쪽 참조.

한 문제였다.¹⁶⁾

바흐진의 『창작』이 출간된 당시에는, 루나차르스끼(A. Луначарский)를 제외한다면 좌파 진영의 반응은 거의 없었던 것으로 알려져 있다. 일부 논자들만이, “도스토예프스끼의 소설은 사실 저자의 사상, 저자의 의미에 의해 극도로 통일되어 있다. (...) 파블라의 끝 무렵에 저자의 판결은 최초의 재판 심급에 따라 얻어진다”는 등의 비판적 리뷰를 제시했다.¹⁷⁾ 이러한 비판은 바흐진의 문제 의식을 파블라 차원으로 축소 해석하는 관점이라고 말할 수 있다. 이 인용문에 나오는 ‘저자의 사상, 저자의 의미’는, 바흐진이 『창작』에서 배제하고자 했던 ‘사상가로서의 도스토예프스끼’를 염두에 둔 결과이다. 이후 르네 웰렉(R. Wellek) 등의 반복적인 언급¹⁸⁾ 역시 이러한 단순화의 연장선상에 있다고 말할 수 있다.

물론 우리는 ‘파블라’ 차원의 ‘독백성’을 보여 주는 가장 명백하고 전형적인 사례로 『죄와 벌(Преступление и наказание)』을 떠올릴 수 있다. 바흐진 역시 『죄와 벌』의 파블라와 에필로그에 대해서는 여러 번 그 ‘독백성’을 지적하고 있다.¹⁹⁾ 문제는 이러한 비판이 바흐진의 문제 의식이 지닌 ‘미학적’ 의의를 ‘파블라 차원의 독백성’으로 축소 기각하고 있다는 점이다. 바흐진 스스로 주

16) 예컨대 2장의 제목은 “도스토예프스끼의 주인공”에서 “도스토예프스끼의 창작에 나타난 주인공과, 주인공에 대한 저자의 입지”로 바뀌어져 있다. 실상 바흐진 자신도 도스토예프스끼론 전반의 타당성이 저자의 문제에 달려 있음을 자각하고 있었다. 1961년 7월 30일에 꼬쾨노프(В. Кожинов)에게 보낸 편지에는, 다성적 소설 속에서 저자의 입지를 특별히 더 깊이 분석하겠다는 의도와 함께, “무엇보다도 (저자의 문제가) 반대와 물이해를 불러오고 있다”고 적고 있다. С. Аверинцев, С. Бочаров (1979) “Примечания,” *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство, с. 404에서 재인용. 이하 이 책은 ЭСТ로 약칭함.

17) Г. Белая(1990) “Угрожающая реальность,” сост. Е. Добренко, *Избавление от миражей. Соцреализм сегодня*, М., сс. 28-48 참조.

18) 웰렉은 ‘도스토예프스끼의 세계에서는 마지막 말이 없다’는 바흐진의 생각을 ‘명백한 거짓 결론’으로 치부한다. 르네 웰렉(1987), 「도스토예프스끼 비평사」, 박종철 역, 『도스토예프스끼 연구』, 열린책들, 11-34쪽 참조.

19) 가령 『시학』에는 이런 구절이 있다. “도스토예프스끼의 거의 모든 소설들이 조건적으로 문학적인, 조건적으로 독백적인 결말을 가지고 있다는 점만 언급하자(특히 『죄와 벌』의 결말은 이런 점에서 특징적이다)(*ПД*, с. 48).” 이 글 외에도, “그의 몇몇 소설들을 완결된 것으로 간주할 수 있다면(『죄와 벌』을 예로 들 수 있다), 그건 파블라 차원에서 예외적인 것일 뿐이다”는 등의 구절을 볼 수 있다. М. Бахтин (1995) “В большом времени,” *Бахтинология*, С.П.: Алетейя, сс. 7-9.

장하듯이, 도스토예프스키의 소설들은 ‘사상가로서의 도스토예프스키’가 아니라 ‘예술가로서의 도스토예프스키’²⁰⁾에 주목할 때 그 본령을 드러낸다. 이는 재료로서의 파블라가 텍스트에 ‘예술적으로 구성되는 방식’²¹⁾ 자체에 관심을 기울여야 한다는 뜻이다. 이 경우, “에필로그는 그것이 독백적이기 때문에 가치가 폄하될 수 없다. 왜냐하면 소설의 구조 전체가 독백적이기 때문이다”²²⁾라는 존슨(L. Johnson)의 주장이 오히려 주목받을 가치가 있다. 하지만 존슨은 도스토예프스키 소설의 ‘구조’가 어떤 측면에서 독백적인지에 대해서는 자세히 논의하고 있지 않다.

바흐친의 도스토예프스키론에 대한 좀 더 심도 있는 비판은 바흐친 연구자들에 의해 이루어진다. 그 가운데서도 특히 꼬르만(Б. Корман), 보네쯔까야(Н. Бонечкая) 등이 제기하는 바흐친 비판의 핵심에는 저자의 문제가 전경화되어 있다는 점에서 우리의 관심을 끈다. 꼬르만은 바흐친이 ‘컨셉의 담지자로서의 저자’와 ‘저자의 형상’을 혼동하고 있다고 판단한다.

В основе парадоксального взгляда, к которому пришел М. М. Бахтин, лежало, на наш взгляд, смешение автора как носителя концепции, выражением которой является все произведение, с одной из форм авторского сознания — повествователем, рассказчиком, рассказчиком-героем, хроникером и т. п. Она, действительно, равноправна с героями; ее идеологическая и речевая зона — лишь одна из многих. И она отнюдь не господствует над героями, а сама, наряду с ними, является, объектом воспроизведения и предметом анализа. Автор же как носитель концепции всего произведения в романах Достоевского весьма активен.

우리의 관점에서 보면, 바흐친이 도달한 역설적인 결론의 근거에는, 컨셉의 담지자로서의 저자, 즉 그 표현이 작품 전체인 저자와, 저자적 인식의 형태들 중 하나, 즉 서술자, 화자, 화자-주인공, 연대기 기록자 등등에 대한 혼동이 놓여 있다. 이것은(저자적 인식의 형태들 중 하나 — 인용자), 실제로, 주인공들과 동등한 권한을 가지고 있다. 그의 이데올로기적인 영역과 말의 영역은, 단지 많은 영역들 가운데 하나일 뿐이기 때문이다. 그리고 이것은 주인공들을 결코 지배하지 않으며, 스스로 그들의 곁에서 재현의 객체이자 분석의 대상으로 존재하기 때문이다. 작품 전체의 컨셉의 담지자로서의 저자

20) *ПД*, сс. 9-10.

21) *ПД*, с. 10.

22) L. Johnson(1984) *The Experience of Time in Crime and Punishment*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, p. 157.

는 도스토예프스키의 소설 속에서 항상 능동적이다.²³⁾

꼬르만이 말하는 ‘컨셉의 담지자로서의 저자’는 실제 저자가 아니며, 또한 소설 속의 화자가 아니다. 이 저자는 직접 작품 안으로 들어가지 않고 언제나 ‘매개’의 형식으로만 작품에 관계한다. 꼬르만의 관점에서 보면, 도스토예프스키의 소설에 나타나는 대화성은 ‘저자적 인식의 형태’, 즉 서술자, 화자, 혹은 연대기 기록자의 차원에서 나타나는 것이며, ‘컨셉의 담지자로서의 저자’ 차원에서 나타나는 저자는 대화적이라기보다는 지극히 ‘능동적’이다. 꼬르만에게, 바흐진의 오류는 이 두 저자를 구분하지 않는 것에서 비롯한다.

실상 꼬르만이 말하는 ‘저자적 인식의 형태’는, 바흐진의 맥락에서는 ‘저자의 형상(образ автора)’이라는 용어로 표현되어 온 것이다. 논자에 따라 ‘저자의 형상’이라는 개념은 ‘독자가 상상하는 저자’라는 의미로 이해되기도 하지만, 바흐진은 이를 미학 외적인 요소로 보고, 텍스트 내부에 구체적 호로도프를 점유하는 존재로 한정하여 이 개념을 활용하고 있다.²⁴⁾ 이는 꼬르만이 말하는 ‘저자적 인식의 형태’와 일치한다.

일차적으로 바흐진은 30년대의 저작들에서 ‘저자의 형상’이라는 개념에 대해 부정적인 입장을 취한다.²⁵⁾ 하지만 59-60년에 쓰여진 「언어학, 철학, 그리고 기타 인문학에서 텍스트의 문제(Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках)」에서는 이 개념을 ‘형용 모순(contradictio in

23) Б. О. Корман(1992) "Итоги и перспективы изучения проблемы автора," *Избранные труды по теории и истории литературы*, Ижевск, Удмурский гос. ун-в., с. 60. 꼬르만의 이러한 비판은 같은 책에 실린 또 다른 논문 "Проблема автора в художественной прозе ф. М. Достоевского"에서도 반복된다.

24) 바흐진은 「소설 속의 시간과 호로도프의 형식」에서, 청중이나 독자가 ‘저자의 형상’을 만들어 낼 수는 있지만, 이 형상은 문학 작품을 구성하는 조직의 일부가 아니라고 못박고 있다. М. Бахтин(2000) "Формы времени и хронотопа в романе," *Эпос и роман*, СП., Азбука, с. 191. 여기서 우리는 ‘저자의 형상’ 개념을 바흐진적 맥락으로 한정하여 사용하기로 한다. 이에 반해 보네츄까야는 ‘저자의 형상’에 독자의 독서 과정을 개입시키고 있다. Н. Бонещкая(1985) "«Образ автора» как эстетическая категория," *Контекст 1985*, М.: Наука, с. 245.

25) 바흐진은 재현 주체로서의 저자와 재현된 저자를 다른 것으로 파악하고, ‘저자의 형상’이라는 용어가 부적당하다고 지적한다. ‘저자의 형상’이라는 것은 저자-창조자가 될 수 없으므로 이 말 자체가 형용 모순(contradictio in adjecto)인 것이다. М. Бахтин(2000) "Формы времени и хронотопа в романе," с. 191.

adjecto)'이라고 규정하면서도, 제한적으로 자신의 맥락으로 변용하여 활용하고 있다. 여기서 '저자의 형상'은 곧 작품 안에서 구체적인 '말'을 지닌 자, 즉 발화자이다. 이는 '순수한 저자(чистый автор)'와 구분된다.²⁶⁾ 이러한 관점은 70년대의 메모에서도 반복적으로 제시된다.

Проблема образа автора. Первичный(не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор — natura non creata quae creat; вторичный автор — natura creata quae creat. Образ героя — natura creata quae non creat. Первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления.

저자의 형상이라는 문제. 일차적(창조되지 않는) 저자와 이차적 저자(일차적 저자에 의해 창조된 저자의 형상). 일차적 저자는 '창조될 수 없으며 창조하는 존재'이며, 이차적 저자는 '창조되었으며 창조하는 존재'이다. 주인공의 형상은 '창조되었으며 창조할 수 없는 존재'이다. 일차적 저자는 형상이 될 수 없다. 그는 형상을 지닌 모든 표상들을 회피한다.²⁷⁾

위의 인용문에서 '일차적 저자'는 '순수한 저자'에 해당하며, 작품 안에서 구체적인 흐로노토프를 점유하지 못한다. 이에 비해 '이차적 저자'는 '저자의 형상'에 해당하는 개념으로, 소설 내부에서 구체적인 발화 주체로 기능하는 존재이다. 바흐쎌는 위의 인용문에 뒤이어 '일차적 저자'는 '독자적인 말'을 지니지 못한다는 점을 명확히 하고 있다. '독자적인 말'을 갖는 순간 그는 '이차적 저자'로 기각되는 것이며, 따라서 그는 '말' 바깥의 미학적 '침묵(молчание)'을 통해서만 현현한다.

이 지점에서 우리는 바흐쎌가 『시학』에서 '대화'의 주체로 설정한 것이 '이차적 저자'가 아니라 '일차적 저자'라는 점을 확실히 할 필요가 있다. '일차적 저자'는 꼬르만의 용어로는 '컨셉의 담지자로서의 저자'에 해당하는데, 도스토예프스키에 대한 바흐쎌의 관심은 명백히 '이차적 저자'가 아니라 '일차적 저자'에 주어져 있다. "주인공의 자유는 예술적 구상의 영역 속에서 존재한다"²⁸⁾거나, "주인공의 자유 또한 저자에 의해 창조된 것이다."²⁹⁾라고 말할 때,

26) М. Бахтин(1979) "Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках," ЭТ, сс. 287-288.

27) М. Бахтин(1979) "Из записей 1970-1971 годов," ЭТ, с. 353.

28) ППД, сс. 75-76.

29) ППД, с. 76.

또 “주인공의 자유는 저자의 구상의 계기이다”³⁰⁾고 지적할 때, 이 ‘저자’는 ‘이차적 저자’로 기각될 수 없는 존재이다. 요컨대, 바흐친의 맥락에서 주인공들과 ‘동등한 권한’을 가지고 있는 것은 꼬르만의 규정처럼 ‘저자적 인식의 형태 중 하나’, 즉 ‘이차적 저자’가 아니다. 바흐친이 말하고자 하는 것은 ‘일차적 저자’의 ‘다성악적 구상’ 자체이기 때문이다. 저자와 주인공이 지니게 되는 ‘동등한 권한’은, 인물들의 흐로노토프 안에 존재하는 ‘말’들의 형식적 동등함을 의미하는 것이 아니라, ‘일차적 저자’의 미학적 구상 자체를 지시하는 표현으로 이해되어야 한다. 바로 이러한 맥락에서만, 도스토예프스키의 ‘일차적 저자’는 능동적이다. “작품 전체의 컨셉의 담지자로서의 저자는 도스토예프스키의 소설 속에서 항상 능동적이다”라는 꼬르만의 표현은, ‘대화적 자세라는 컨셉’이라는 의미에서라면, 정확하게 바흐친의 의도에 부합하는 것이다. 실제로 바흐친은 이러한 맥락에서 저자의 ‘능동성’을 거론하고 있다.

Здесь уместно еще раз подчеркнуть *положительную активность* новой авторской позиции в полифоническом романе. Было бы нелепо думать, что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и в высшей степени *активно* в нем.

여기서, 다성악 소설에서 새로운 저자의 입장이 지닌 *긍정적인 능동성*을 다시 한 번 강조해 두는 것이 적절할 것이다. 도스토예프스키의 소설들에서 저자의 인식이 전혀 표현되지 않았다고 생각하는 것은 어리석은 것이다. 다성악 소설에서 창조자의 인식은 소설의 도처에 지속적으로 나타나 있으며, 그 안에서 고도로 능동적이다(이탈릭 — 인용자).³¹⁾

여기서 ‘창조주의 의식’이 지닌 ‘능동성’은 자신의 이데올로기를 표현하는 데 적극적이라는 의미의 독백적 능동성이 아니라, 대화성이라는 미학적 자세 자체에 대한 능동성이다. 이러한 점을 고려할 때, 바흐친이 『시학』에서 주인공들과 동등한 관계를 맺고 있다고 말한 ‘저자’가, ‘저자의 형상’이 아니라 ‘일차적 저자’인 것은 확실해 보인다. 왜냐하면, ‘일차적 저자’만이 ‘대화적 구상’을 수행할 수 있는 주체이기 때문이다. 유사한 맥락에서 보네즈까야의 비판 역시 주목을 요한다.

30) *млз*, с. 76.

31) *млз*, с. 79.

Но при завершении эстетического опыта, при переходе восприятия на высшую ступень ощущение свободы героев пропадает — и этого не учитывает Бахтин. Завершающая произведение идея выражается в заглавии и эпитафиях; и по ним можно судить об обреченности, фатальности бытия героев в романах Достоевского. Так, при чтении <Преступления и наказания> может казаться, что Раскольников свободен в своем выборе — убить или не убивать; между тем изначально, с самого заглавия романа, он обречен автором на совершение убийства. Все центральные герои Достоевского обречены еще на стадии замысла: Раскольников — на преступление и покаяние, Ставрогин — на самоубийство (в соответствии с эпитафией), Мышкин — на окончательное безумие. Мир художественного произведения — это суровый августиновский мир, где на самом деле все предопределено, где герой лишен свободы и изначально, уже в самый момент своего <рождения>, обречен, в частности, и на преступление во имя осуществления авторского замысла. Конечно, факт несвободы героев от автора достаточно простой и совершенно очевидный для Бахтина.

그러나 미학적 경험이 완결될 때, 지각이 더 높은 차원으로 이전할 때, 주인공들의 자유라는 감각은 사라진다. 바흐젠은 이를 고려하지 않는다. 작품을 완결하는 관념은 제목과 에피그라프에서 표현된다. 이에 따라 도스토예프스키의 소설들 속에서 주인공들의 존재의 운명과 숙명을 판단할 수 있다. 그래서, 『죄와 벌』을 읽을 때, 라스콜리니코프는 죽일 것인가 죽이지 않을 것인가의 선택에서 자유로운 것처럼 보인다. 하지만 애초부터, 소설의 제목에서부터, 그는 살인을 수행할 것이 저자에 의해 운명지어져 있다. 도스토예프스키의 모든 주요 주인공들은 고안의 단계에서 이미 운명지어져 있다. 라스콜리니코프는 죄와 참회를, 스태브로긴은 자살을 (에피그라프와의 관련 속에서), 뤼쉬킨은 결국 광기에 빠지도록 되어 있는 것이다. 예술 작품의 세계는 엄격한 아우구스티누스적 세계이다. 여기에서는 사실상 모든 것이 미리 정해져 있으며, 주인공은 애초부터, 그가 '탄생'하는 그 순간부터, 자유를 가지고 있지 않다. 물론, 저자에 대해 주인공이 부자유스럽다는 사실은 바흐젠에게 단순하고 확실히 명백한 것이다.³²⁾

저자의 '전능한 권한'을 강조하고 있는 위의 인용문에 이어서, 보네쯔까야는 저자와 주인공의 '대화적 관계'가 독자들의 '독서 경험' 차원에서 이루어진다는 점을 강조하고 있다. 이 경우 바흐젠이 말하는 '대화자(собеседник)로서의 저자'는 독서 과정에서 나타나는 일종의 예술적 '환상(иллюзия)'의 산물로 기

32) Н. Бонецкая(1985) "«Образ автора» как эстетическая категория," *Контекст 1985*, М.: Наука, сс. 246-247.

각된다. 궁극적으로 보네즈까야는 바흐젠이 “저자-창조자의 문제를 해결하려고 하지 않는다”³³⁾고 적고 있는데, 이는 예술 작품이 엄격한 ‘아우구스티누스적 세계’라는 인식의 자연스러운 귀결이다. 보네즈까야가 말하는 ‘아우구스티누스적 세계’로서의 예술 작품은, 바흐젠이 「미학적 활동에서의 저자와 주인공(Автор и герой в эстетической деятельности)」에서 탐구했던 인식들의 연장선상에 있으며 상대적으로 단순화된 형태이다. 엄격한 아우구스티누스적 세계에서는 주인공의 바깥에 존재하는 저자의 권능이 강조된다. 이러한 관점은 ‘저자의 형상’이라는 문제를 작품의 생산 과정이 아니라, 독서 경험이라는 수용미학적 맥락으로 이전하여 이해하려는 보네즈까야의 논지에 부합하는 것이다.³⁴⁾

확실히, 보네즈까야의 논리처럼, 소설 속에서 주인공의 부자유는 명백하고 당연한 것이다. 제목과 에피그라프, 혹은 장과 장의 구분, 파블라의 시작과 끝 등을 저자가 창조했으며, 여기에 주인공의 ‘운명’이 담겨져 있다는 것은 두말할 나위 없이 당연한 것이다. 주인공을 소묘하는 언어 자체가 주인공의 것일 수 없다는 점에서, 이것은 바흐젠의 논의에 이미 전제로 깔려 있는 것이다.³⁵⁾ 당연하게도, 도스토예프스키의 주인공들이 향유하는 ‘자유’는 ‘상대적 자유’이며, 이에 대해서는 이미 바흐젠 스스로 『시학』에서 반복적으로 전제한 것이다.

Здесь мы должны предупредить одно возможное недоразумение. Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело

33) 같은 쪽.

34) 이와 유사한 주장으로는 베틀롭스까야의 주장을 들 수 있다. 베틀롭스까야는 “도스토예프스키의 작품에 다성성은 없다”고 단정한 후, 다성악 개념은 ‘저자’가 아니라 바흐젠 자신이 주인공의 수준으로 하강했기 때문에 가능한 것이라고 설명한다. Ветловская, В.(2002) “Теория <полифонического романа>” М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского, XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества, М.: Грааль, сс. 22-37.

35) 이러한 ‘창조자로서의 저자’의 역할에 대해서는 바흐젠이 「소설 속의 말(Слово в романе)」이나 「소설 속의 시간과 호로노토프의 형식」 같은 곳에서 이미 반복적으로 언급하고 있다. “우리는 저자를(즉 저자의 능동성을) 무엇보다도 작품의 구성 속에서 본다. 저자는 작품을 부분들(장과 절)로 나눈다. 부분들은 물론 모종의 외적 표현을 얻는 것이지만, 직접적으로 묘사된 호로노토프 속에 나타나지는 않는다(М. Бахтин(2000) “Формы времени и хронотопа в романе,” с. 189).

дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором. Такого противоречия на самом деле нет. Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода объектного героя.

여기서 우리는 오해의 가능성이 있는 한 가지 점을 미리 말해두어야 한다. 주인공의 독립성이라는 것은, 그가 온전히 예술 작품의 계기로서만 주어 진 존재이며, 따라서 처음부터 끝까지 저자에 의해 창조된 존재라는 사실과 모순되는 것처럼 보인다. 실상 그러한 모순은 존재하지 않는다. 우리가 확신 하는 주인공들의 자유는 예술적 구상의 영역에 있으며, 그런 의미에서 그 자유는, 대상화된 주인공의 부자유와 마찬가지로, 창조된 것이다.³⁶⁾

제목이나 에피그라프, 혹은 파볼라의 처음과 끝 같은 요소들은 일차적 창조성의 영역에 속해 있다. 이러한 '저자-창조자'의 직접적 영역이 인물들의 호로노토프 바깥에 존재한다는 사실이 바흐찐적 의미의 다성악적 세계를 훼손하는 것은 아니다. 다성악은 이러한 기초적 요소들 위의 '상대적 자유'에 대해 진행되는 논의인 것이어서, 바흐찐은 작품이 '창작의 영역'에 속한다는 당연한 사실을 부정하지 않는다. 주지하다시피, 이 경우 작품 내부의 호로노토프는 야훼에 의해 창조된 구약적 세계에 비견될 수 있다. 확실히 그것은 보네뜨까야의 표현을 빌려 '아우구스티누스적 세계'라고 할 만하다. 하지만, 무의식적이라고 해야 할 도스토오프스키의 미학적 자세는, 이 창조된 세계 내부의 주인공들에게 최대한의 '자유 의지'를 부여하는 것으로 요약될 수 있다. 그것은 창조자로서의 저자가 인물들에게 부여하는 '미학적 은총'이며, 바흐찐이 『시학』에서 추구한 기본 주제는 바로 이러한 '미학적 은총'에 대한 분석이라고 할 수 있다. 이 경우, 「저자와 주인공」의 세계가 구약적 세계와 등가 관계라면, 『시학』의 세계는 신약적, 그리스도적인 세계와 등가 관계를 이룬다고 표현할 수 있다. 『시학』에서 바흐찐의 관심은 작품 내부의 세계, 즉 지상의 호로노토프에 '강림'한 신(저자)의 목소리가 어떻게 현존하고 있는가에 맞추어져 있다.

도스토오프스키에 대한 우리의 문제 의식은 이 지점에서 비롯된다. '창조자로서의 저자'는 바흐찐적 의미의 대화적 자세를 지닌 채 작품 내부의 호로노토프에 '관여(прикосновение)'한다. 중요한 것은, 이 때 도스토오프스키의 저자-창조자가 부여하는 '미학적 은총'이, 저자-창조자의 의지를 온전히 배제하는 것은 아니라는 사실이다. 다시 말해서 이 창조자의 의지, 즉 저자-창조자의

36) ППД, с. 75.

‘말씀’은, ‘미학적 은총’에 의해 구현된 작품 내부의 모든 요소들에 의해 간접적이며 미완결의 상태로 재현되는 것이지만, 동시에 그 ‘말씀’은 작품 내부의 흐로노토프의 ‘경계’에 ‘관여’되어 나타나기도 한다. 저자의 의지가 작품 내부의 흐로노토프에 ‘관여’한다는 것은, 그것이 작품 내부의 흐로노토프 속에 일정한 ‘형상(образ)’을 빌어 나타난다는 의미이다. 이를 통해 신성(외재성)과 인간성(형상)을 더불어 지닌 저자-창조자의 ‘미학적 강림’이 실현되는데, 바로 이 지점에서 우리는 이 글의 출발점이었던 상징성과 대화성의 길항 및 갈등에 주목할 필요가 있다.

4. 도스토예프스끼와 상징의 존재론

바흐찐이 ‘일차적 저자’와 ‘이차적 저자’를 구분할 때 기준으로 삼은 것은 저자의 흐로노토프이다. 즉, 저자가 ‘창조된 세계’ 내부의 흐로노토프에 일정한 ‘형상’으로 존재하는가 아닌가가 구분 기준이 된다. 바흐찐적 의미의 ‘일차적 저자’는 확실히 ‘형상’도 ‘말’도 지닐 수 없다. 상징과 상징 체계의 존재론은 바로 이 지점에서 우리의 흥미를 끈다. 그것은 ‘창조된 세계’ 내부의 흐로노토프에 존재하면서도 동시에 그것을 넘어섬으로써 ‘의미’를 획득한다. 제목이나 에피그라프 등이 인물들의 흐로노토프를 온전히 ‘초월’한 상태에서 존재한다면, 상징과 상징 체계는 인물들의 흐로노토프를 ‘포월’(胞越)하여 존재하는 것이기 때문이다. 다음은 『죄와 벌』의 4부 5장에서 발췌한 것으로, 바흐찐이 이 작품에서 가장 뛰어난 다성악적 대화의 사례로 꼽은 부분 중 일부이다.³⁷⁾

— Не позволю, не позволю! — машинально повторил Раскольников, но тоже вдруг совершенным шепотом.

Порфирий быстро отвернулся и побежал открыть окно.

— Воздуху пропустить, свежего! Да водицы бы вам, голубчик, испить, ведь это припадок-с!(325)

— 용서할 수 없어, 용서할 수 없어! — 라스콜리니코프는 기계적으로 반복했지만 그것도 문득 완전히 중얼거리는 소리가 되고 말았다.

37) “라스콜리니코프와 뿌르피리의 세 번의 만남은 모두, 진정한, 뛰어난, 다성악적 대화이다(ПД, с. 72).”

쁘르피리는 빠르게 몸을 돌려 창문을 열기 위해 달려갔다.
 — 공기를 통하게 해야 합니다. 그것도 신선한 공기로! 그리고 친구, 당신
 은 물을 좀 마셔야 합니다. 정말 이걸 무슨 발작이니까요!

이 대화는 라스폴리니꼬프와 뿌르피리의 치열한 논쟁 끝에 나오는 것이다. 라스폴리니꼬프의 초인론을 둘러싼 두 주인공의 기묘한 논쟁은 라스폴리니꼬프의 신경질적인 발작과 그를 진정시키려는 뿌르피리의 노력으로 끝난다. 주지하다시피 이 두 사람의 대화는 『죄와 벌』 전체의 논점이 어디에 있는지를 명료하게 보여 주는 부분이기도 하다.

우리의 관점에서 보면, 뿌르피리와 라스폴리니꼬프의 이 ‘다성악적 대화’는 두 인물 사이에서만 진행되는 것이 아니다. 여기에는 ‘제3의 말’이 참여하고 있다. 이 ‘제3의 말’은 소설 속의 인물들에게는 들리지 않지만, 하나의 ‘형상’으로 명백하게 그들의 대화에 개입해 있으며, 동시에 그들의 대화에 의미론의 차원에서 개입하고 있다. 위에 인용한 구절에서 ‘물’과 ‘신선한 공기’는 소설 속의 인물들과 동일한 호로노토프에 존재하는 것으로, 구체적 ‘형상’을 입고 있다. 라스폴리니꼬프의 관점에서 ‘물’과 ‘공기’는 그 물질성에 의해 ‘말’의 주체가 되지 못하지만, 주인공의 호로노토프 안에서 반복적으로 주지되면서 일정한 상징적 의미론을 획득한다. 이 때 이 상징적 ‘형상’들은 주인공의 호로노토프 안에서 호로노토프의 밖으로 이동하는 순간 제 의미를 획득한다고 말할 수 있다.³⁸⁾ 이 지점에서 우리는 이 글의 첫 머리에 제시한 인용문을 포함하여 몇몇 부분을 다시 읽어볼 필요가 있다.

① Всем человекам *надобно* воздуху, воздуху, воздуху-с!... Прежде всего!(416)
 모든 인간에겐 공기, 공기, 공기가 필요합니다!... 무엇보다도 말입니다!

② —(...) Вам теперь только *воздуху надо*, воздуху, воздуху!
 Раскольников даже вздрогнул.
 — Да вы-то кто такой?(435)
 — (...) 지금 당신에겐 공기, 공기, 공기가 필요합니다!

38) 소설 속의 ‘형상’과 호로노토프 안에 결박된 상태에서는, 상징이 제 의미론을 수행할 수 없다. 만일 소설 속의 상징이나 상징 기체가 주인공에게 지각된다면, 그 순간 그것은 이미 상징으로서의 속성을 잃는다. 가령 나자로의 ‘부활’이 라스폴리니꼬프와 소녀에게 하나의 구원의 ‘상징’으로 지각될 때, 이 ‘상징’의 상징성은 이미 두 인물의 ‘말’ 속으로 사라져 버리게 된다.

라스폴리니꼬프는 흠칫 몸을 떨기까지 했다.
— 대체 당신은 누구요?

③ Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах.(478)

나는 평생 한 번도 물을 좋아한 적이 없어, 심지어는 풍경화 속에 나오는 물도.

④ А, сигнал! Вода прибывает, — подумал он, — к утру хлынет, там, где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы, и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь, мокрые, перетаскивать свой сор в верхние этажи... А который-то теперь час?(481)

아, 경보군! 물이 넘치고 있어, — 하고 그는 생각했다. — 아침 무렵이면, 저기, 저지대의 거리에는 물이 넘치겠지, 지하실도 광도 잠기고, 지하의 쥐새끼들이 떠오르고, 비바람 속에서 사람들은, 욕지거리를 하면서, 젖은 채로, 쓸데없는 것들을 윗층으로 옮기기 시작하겠지... 그나저나 지금은 몇시일 까?

⑤ Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ.(514)

그들에게는 이제 한 줄기 햇빛, 울울한 숲, 어딘가 알 수 없는 깊은 곳의 차가운 샘물이 그토록 소중한 것이 되지 않았는가.

앞서 언급했던 대로, 위의 인용문 ①은 스비드리가일로프의 말이며, ②는 뽀르피리의 말이다. 서로 다른 인물들의 입을 빌어 '신선한 공기'를 권하는 이 목소리는 확실히 소설 속의 호로노토프 바깥에서 인물들의 호로노토프 내부로 스며들어온 것이라고 해야 한다. 그것은 '바깥'의 목소리이다. 우리는 이러한 맥락에서 ②에 나오는 라스폴리니꼬프의 기이한 전율을 다시 이해할 수 있다.

『죄와 벌』 전체에서 '신선한 공기'는 뽀르피리와 라스폴리니꼬프, 그리고 스비드리가일로프 등의 인물들에 의해 반복적으로 나타난다. 그것은 '물' 역시 마찬가지다. 이 때 '물'은 궁극적으로 성서적인 물의 상징성, 즉 정벌의 상징인 홍수와 구원의 상징인 성수(聖水)의 이원론으로 귀환하면서 제 의미를 획득한다. '한 번도 물을 좋아한 적이 없는'(③) 스비드리가일로프의 자살 전야에 내리는 비(④)는 정벌의 상징성을 지니며, 라스폴리니꼬프가 시베리아에서 만나는 '차가운 샘물'(⑤)은 구원의 상징성에 근접한다. 그것은 '신선한 공기'의 상징성이 나자로의 '돌' 무덤과 뽀쩌르부르그라는 '돌'의 도시에 대해 대비적인 의미론을 형성하면서 『죄와 벌』 전체에 걸쳐 지속적으로 반복되는 것과

동일한 맥락에서 이해되어야 한다.

‘물’과 ‘공기’는 라스폴리니꼬프나 뿌르피리의 ‘시선(кругозор)’ 안에 하나의 ‘형상’으로 존속하지만, 이들의 상징적 의미 체계는 그 ‘시선’의 바깥에서 형성된다. 즉, 이 상징과 상징 기체들은 인물들의 호로노토프를 ‘포월’하는 순간에만 그 의미를 획득한다. 다시 말해서 그것들은 인물의 호로노토프에 속하되 그 호로노토프를 벗어나는 지점, 즉 ‘형상(образ)’을 지니되 ‘형상’을 벗어나는 지점에 존재한다는 모순어법에 의해서만 설명이 가능하다. 궁극적으로 이 상징과 상징 기체들은 일정한 관념의 ‘체계’를 이루면서, 이른바 도스토예프스키적 ‘구원의 플롯’에 기여한다. 인물들의 ‘시선’에서 보면 이 ‘형상’들은 이곳-현재에 존재하지만, 그 형상들의 이곳-현재는 지속적으로 그곳-영원의 관점에서 해석되고 있다고도 말할 수 있다. 바흐진은 도스토예프스키의 인물들을 구울하는 시간으로 ‘현재’를 배타적으로 강조하지만,³⁹⁾ 그 현재의 내부에는 이미 영원의 상징 체계들이 구체적 ‘형상’을 이루어 개입해 있는 것이다.

당연하게도, 이러한 해석은 ‘물’과 ‘공기’에만 해당되는 것이 아니다. 실상 『죄와 벌』에는 수많은 상징적 사물들이 주인공의 호로노토프에서 지각 가능한 ‘형상’을 지닌 채 관념의 ‘체계’를 이루어 존재한다. 강철과 청동의 상징 체계, 돌의 상징 체계, 색채의 상징 체계, 유로자브이와 관련된 ‘말’의 상징 체계, 수의 상징 체계 등 수많은 상징적 기체들이 고리를 이루어 『죄와 벌』 전체의 호로노토프에 산재해 있는 것이다.⁴⁰⁾ 라스폴리니꼬프와 스비드리가일로프, 소냐 등 잘 알려진 캐릭터님(charactonym)들 역시 이러한 상징 체계의 일부라고 말할 수 있다.

『죄와 벌』이 보여 주는 구원의 드라마는 이러한 상징 체계들이 주인공의 ‘말에 대한 말’을 겹겹이 포위하고 있는 상태에서 전개된다. 인물들의 ‘시선(кругозор)’을 감싸고 있는 것은 단순한 ‘주변 환경’(окружение)이 아니라 저자의 말, 혹은 저자의 관념이 ‘형상’을 입은 형태들이다. 이를 우리는 ‘상징적 환경’이라고 표현할 수 있다. 이 상징적 ‘환경’은 작품 전체를 통과하면서 일종의 알레고리적 특성을 획득하고, 알레고리적인 상징 기체들은 궁극적으로 도

39) *ПД*, с. 34.

40) 이러한 상징 체계들의 자세한 의미에 대해서는 다음의 서지들을 참고할 수 있다. Л. Карасёв(2001) "О символах Достоевского," *Вещество литературы*, М.: Языки славянской культуры, сс. 77-126; С. Белов(1984) *Роман Ф. М. Достоевского 'Преступление и наказание'*, М.: Просвещение.

스토예프스키의 소설을 하나의 신화적 자장 안에서 읽도록 만든다. 신화와 리얼리즘의 긴장은 도스토예프스키의 세계를 미학적 차원에서 규율하는 중요한 요소이다.

바흐친의 표현에 의하면, 저자-창조자는 재현된 호로노토프들의 외부에 있다기보다 그 호로노토프에 '접해 있다'.⁴¹⁾ 우리의 맥락으로 전용하여 이해한다면, '저자의 말'은 작품 속의 호로노토프에 '형상'을 얻어 존재함으로써 구체적 '인접성'을 획득한다고도 말할 수 있다. 다만 이 지점에서, 작품 속의 호로노토프로 '강림'한 이 상징 기체들이 인물들에 대해 상호 주관성의 매개로 기능하지 않는다는 점을 지적해 둘 필요가 있다. 요컨대 상징들에 의해 구현되는 '말'은 인물들의 말에 대해 외재적인 층위에 존재한다는 뜻이다. 이 '외재적 층위'는 주인공에 대해 다분히 '권위적'인데, 이 때 권위적이라는 것은 도덕적이거나 정치적 맥락이 아니라 미학적 맥락의 표현이다. 상징은 인물들에 대해 인접해 있으면서, 동시에 초월적이며 외재적이다.

따라서 이 상징 기체들은 소설 속의 호로노토프에 대해 바흐친적 의미의 '친숙화'의 관계를 맺지 않는다. '친숙화(фамильяризация)'는 근원적으로 '나'와 '세계'라는 배타적 이분법이 제거된 상태를 지칭한다. 주체로서의 '나'와 대상으로서의 '세계'라는 배타적 이분법이 19세기까지 서구 철학의 근간을 이루어 왔다고 할 때, '친숙화'는 이러한 관념적 이분법을 근원에서 부정하는 행동 철학적 개념이다. '접촉'에 의한 '친숙화' 과정이 바로 카니발이다. 이 지점에서 우리는, 앞서 언급한 '성서적' 상징 체계들이, 『시학』 4장의 주요 주제인 '카니발적 상징 체계(карнавальная символика)'와는 질적으로 구분된다는 점을 지적해 둘 필요가 있다. 문턱, 계단 등 카니발적 상징 기체들은 체계적 의미론, 혹은 폐쇄적 세계관에 기여하지 않는다. 그것들은 인물의 고정적 존재론을 부정하면서 플롯의 자기 지시적 특성을 반영하고, 나아가 카니발적인 상호 모순성 자체를 지시하는 '형상'으로 존재한다. 요컨대 이 상징 체계는 성서적 세계관으로 대표되는 폐쇄적이며 체계적인 의미론을 속성으로 지니지 않는다. 성서적 상징성들이 인물들의 호로노토프에 대해 '외재적'이며, 동시에 작품의 바깥에 이미 완결되어 있는 문화론의 영향 아래 존재하는 데 반해, 카니발적 상징성은 텍스트의 내부에 존재하면서 바깥에 대해 열려 있다. 그런 의미에서 우리는 도스토예프스키의 세계를 '성서적 상징성'과 '카니발적 상징성'이 경쟁

41) М. Бахтин(2000) "Формы времени и хронотопа в романе," с. 189.

하는 장이라고 표현할 수도 있을 것이다.

바흐젠 스스로 반복적으로 강조하듯이, 그의 도스토오프스끼론은 근본적으로 ‘사상가로서의 도스토오프스끼’가 아니라 ‘예술가로서의 도스토오프스끼’에 주목한 결과이다. 하지만 이 때 ‘예술가로서의 도스토오프스끼’와 ‘사상가로서의 도스토오프스끼’는 상호 배제적인 관계가 아니다. 이 두 양상은 상호 침투한다. 『작가의 일기(Дневник писателя)』를 쓴 사상가 도스토오프스끼와 『죄와 벌』의 저자 도스토오프스끼는 결코 별개의 존재가 아닌 것이다. 성서적 상징 기제들은 궁극적으로 이러한 상호 침투의 미학적 연결 고리로 기능한다고 말할 수 있을 것이다. 라스폴리니코프에게 부여된 ‘자유’는 일종의 ‘미학적 은총’이지만, 동시에 그 자유는 저자-창조자에 의해 ‘형상’을 얻고 있는 신화적 상징 기제들과 공존하는 것이다.

바흐젠이 「행동 철학에 대하여(К философии поступка)」에서 언급했던 ‘문화(культура)’의 세계와 ‘삶(жизнь)’의 세계는 각각 저자의 세계와 주인공의 세계에 상응한다. 주인공의 세계는 삶의 세계이며, 저자의 세계는 삶의 직접성을 객관화하는 문화의 영역에 속해 있다. 이것이 저자의 외재성이지만, 바흐젠의 판단처럼 도스토오프스끼의 소설 속에서 이 객관화의 인력, 혹은 저자의 외재적 입지는 지극히 약화된다. 바흐젠이 주목한 것은 바로 ‘삶의 세계’를 전경화시키는 도스토오프스끼 특유의 미학적 자세이며, 이것을 우리는 바흐젠적 의미의 ‘리얼리즘’이라고 부를 수 있다. 이 ‘리얼리즘’은 이바노프의 ‘신비주의적 리얼리즘’을 거부하는 자리에서 시작된다.

하지만 바흐젠적인 ‘삶의 세계’에는 ‘문화의 세계’, 즉 저자의 세계가 투입해 있는데, 이러한 투입이 이루어지는 고도의 양식이 바로 상징 기제들이라고 말할 수 있다. 이 경우 상징 기제들은 보이지 않는 ‘일차적 저자’로부터 인물들의 호로노토프로 ‘강림’한 ‘저자의 말’에 귀속된다. 도스토오프스끼적 상징 기제는 인물들의 세계 안에서 구체적 ‘형상’으로 존재하면서 동시에 그 ‘형상’을 초월하여 존재한다는 이중적 존재론으로 요약될 수 있다.

5. 도스토오프스끼, 혹은 대화성과 상징성의 길항

상징성이 강한 텍스트일수록 대화성에서 멀어진다는 점에서, 바흐젠의 대화

주의는 근본적으로 반상징론적인 특성을 띠게 된다. 대화성은 언제나 산문적으로 분열된 리얼리티를 반영하는 것이며, 따라서 바흐진의 대화주의는 궁극적으로 타인의 의식을 '리얼리즘적으로'⁴²⁾ 인식한 결과이다. 반대로 상징성은 무한 분열을 속성으로 하는 리얼리티에서 일탈하여 궁극적으로 저자의 체계적인 의미론, 혹은 일정하게 폐쇄적인 세계관을 반영한다. 바흐진이 이바노프의 도스토예프스끼 독해를 비판하면서 언급했던 '이미 알려진 예술적 의지(уже знакомая художественная воля)⁴³⁾에 의한 해석이란, 곧 텍스트 바깥에 완결되어 있는 독백적 체계로서의 세계관과 밀접히 관련된다. 이 경우 이바노프의 독해는 '추상적 세계관의 윤리적, 종교적 원칙(этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения)⁴⁴⁾의 산물이 된다. 이바노프의 도스토예프스끼 독해가 작품의 존재 방식을 배제한 채 이루어진 '사상'의 직접적 대면이라면, 그 '사상'은 보이는 것의 이면에 향수로 존재하는 보편적, 본질적 세계를 지향하는 것이다. 이는 이바노프의 상징주의 이론을 요약하는 '현실에서 현실 너머로(a realibus ad realiora)⁴⁵⁾라는 구호와 같은 맥락에 있다.

이바노프는 도스토예프스끼의 주인공들을 비극으로 이끄는 이 총체적 세계관을 일컬어 '시적인 구상(поэтический замысел)⁴⁶⁾이라고 표현한다. 이바노프의 관점에서 도스토예프스끼의 소설이 보여 주는 '교향악'은, 궁극적으로 이 '시적인 구상'에서 비롯되는 '통일성(единство)⁴⁷⁾에 종속되는 것이다. 우리의 관점을 대입하여 말하자면, 도스토예프스끼 소설이 '비극'일 수 있는 이유는, 상징 기체들이 대변하는 작가의 신화적 세계관과, 작가의 대화적 자세에서 발원하는 주인공들의 독자적 존재론이 궁극적으로 불일치한다는 데 있다. 이러한 의미에서 도스토예프스끼 소설의 상징성과 대화성은 서로 길항하면서 대립하는 것이며, 이 지점에서 작가 도스토예프스끼의 미학적 '비극'이 시작되는 것이다.

상징성과 대화성으로 요약될 수 있는 도스토예프스끼의 미학적 이중성은, 상징주의의 형이상학과 바흐진적 리얼리즘이라는 두 이질적인 거울에 반영되

42) *ПД*, с. 10.

43) *ПД*, с. 12.

44) *ПД*, с. 12.

45) Вяч. Иванов(2001) "Две стихии в современном символизме," *Литературные манифесты*, с. 98.

46) Вяч. Иванов(1994) "Достоевский и роман-трагедия," с. 288.

47) 같은 쪽.

어 왔다. 바흐젠의 『시학』에는 근원적으로 도스토예프스키에 대한 상징주의적 번역을 극복하려는 의지가 담겨 있다. 흔히 바흐젠의 이론적 패러다임은, 형식주의가 대변하는 ‘재료 미학’이나 로트만(Ю. Лотман)이 대표하는 구조주의, 그리고 소비에트의 권위주의적인 공식 문화에 대한 ‘반명제’로 해석되어왔다. 이러한 정황에 비추어보면, 바흐젠의 이론에 내재해 있는 반상징론적 요소는 상대적으로 주목을 받지 못했다고 할 수 있다. 근본적으로 다성성과 대화성을 속성으로 지닌 ‘삶’의 세계는, 낭만주의나 상징주의의 관점에서는 피상적 ‘현상계’에 귀속된다. 이 경우 무한한 대화를 수행하는 ‘거대한 시간’은 단일한 이원론적 상징 체계로 환원된다. 상징적이며 알레고리적인 사유에 기초해 있는 이 미학적 범주들에 대해 바흐젠이 비판적 자세를 견지하는 것은,⁴⁸⁾ 그래서 자연스럽다.

48) 낭만주의에 대한 바흐젠의 비판은 여러 곳에서 발견된다. 『시학』의 여러 곳에서 바흐젠은 독백성을 낭만주의의 특성으로 연결하고 있다(『시학』, 14 등). 또한 상징주의에 대한 비판적 언급들도 자주 발견된다. Бахтин, М.(1995) "Лекция о Маяковском," *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2, 11, Витебск, с. 111.

참고문헌

- 웰렉, 르네(1987) 「도스토예프스끼 비평사」, 『도스토예프스끼 연구』, 박종철 역, 열린책들, 11-34쪽.
- 이문영(2000) 「바흐친 이론과 사상의 체계적·통일적 전유를 위한 시론」, 『러시아어문학연구논집』 제8집, 한국러시아학회, 158-180쪽.
- Аверинцев, С. & Бочаров, С.(1979) "Примечания," *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство, сс. 384-415.
- Бахтин, М.(1979) *Проблемы поэтики Достоевского*, М.: Советская Россия.
- _____ (1979) "Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках," *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство, сс. 281-307.
- _____ (1979) "Из записей 1970-1971 годов," *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство, сс. 336-360.
- _____ (1995) "В большом времени," *Бахтинология*, С.П.: Алетейя, сс. 7-9.
- _____ (1995) "Лекция о Маяковском," *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2, 11, Витебск, сс. 111-123.
- _____ (2000) "Вячеслав Иванов," *М. М. Бахтин Соб. Соч. в семи томах*, Т. 2. М.: Русские словари, сс. 317-328.
- _____ (2000) "Формы времени и хронотопа в романе," *Эпос и роман*, С.П.: Азбука, сс. 9-193.
- _____ (2000) "Проблемы творчества Достоевского," *М. М. Бахтин Соб. Соч. в семи томах*, Т. 2. М.: Русские словари, сс. 5-175.
- _____ и Дубакин В.(2002) *М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным*, М.: Согласие.
- Белая, Г.(1990) "Угрожающая реальность," сост. Е. Добренко, *Избавление от миражей. Соцреализм сегодня*, М.: Наука, сс. 28-48.
- Белов, С.(1984) *Роман Ф. М. Достоевского 'Преступление и наказание'*, М.: Просвещение.
- Бонцакая, Н.(1985) "<Образ автора> как эстетическая категория," *Контекст 1985*, М.: Наука, сс. 241-267.

- Бочаров, С.(2004) "Книга о Достоевском на пути Бахтина," *Бахтинский сборник 5*, М.: Языки славянской культуры, сс. 281-314.
- Ветловская, В.(2002) "Теория <полифонического романа> М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского," *XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества*, М.: Грааль, сс. 22-37.
- Достоевский, Ф.(1989) *Преступление и наказание*, Л.: Наука.
- Иванов, Вяч.(1994) "Достоевский и роман-трагедия," *Родное и вселенское*, М.: Республика, сс. 282-311.
- _____ (1994) "Ты-Еси," *Родное и вселенское*, М.: Республика, сс. 91-95.
- _____ (2001) "Две стихии в современном символизме," *Литературные манифесты*, М.: АГРАФ, сс. 76-98.
- Карасёв, Л.(2001) "О символах Достоевского," *Вещество литературы*, М.: Языки славянской культуры, сс. 77-126.
- Корман, Б.(1992) "Итоги и перспективы изучения проблемы автора," *Избранные труды по теории и истории литературы*, Ижевск: Удмурский гос. унив., сс. 59-67.
- _____ (1992) "Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского," *Избранные труды по теории и истории литературы*, Ижевск: Удмурский гос. унив., сс. 149-160.
- Махлин, В.(2001) "Невельская школа. Круг Бахтина," *М. М. Бахтин: Pro et Contra I*, СП.: РХГИ, сс. 122-135.
- Николаев, Н.(2004) "М. М. Бахтин, Невельская школа философии и культурная история 1920-х годов," *Бахтинский сборник 5*, М.: Языки славянской культуры, сс. 210-280.
- Осовский, О.(1990) "М. М. Бахтин: от <Проблем творчества> к <Проблемам поэтики Достоевского>," *Бахтинский сборник 1*, М.: МГПУ, сс. 47-59.
- Johnson, L.(1984) *The Experience of Time in Crime and Punishment*. Columbus, Ohio : Slavica Publishers.

Резюме

**Символичность и диалогичность
в романах Достоевского**

Ли, Жан-Ук

Сложно определить отношение М. Бахтина к Вяч. Иванову. Ясно, что сочинения Иванова оказали важное влияние на 'диалогизм' Бахтина. Например, Ивановское объяснение о дружости Достоевского ('Ты-еси') тесно связано с формированием Бахтинского мышления. Но, с другой стороны, 'позтика Достоевского' Бахтина появлялась частично против Ивановской символистической интерпретации, например, в его сочинении 'Достоевский и роман-трагедия'.

Конечно, анализ Бахтина о Достоевском вызывал разные критики исследователей. Б. Корман и Н. Бонецкая критиковали Бахтина, особенно в контексте авторской позиции Достоевского. По мнению Кормана, в основе 'диалогического' взгляда, к которому пришел Бахтин, лежало смешение понятия автора: 'чистый или первичный автор' и 'образ автора или вторичный автор'. Но, надо подчеркнуть, понятия автора и авторства у Бахтина используются в смысле 'первичного автора', который имеет 'диалогическое отношение к герою'. Короче говоря, полифоническая воля в принципе принадлежит к замыслу первичного автора, который находится вне хронотопа героев. Между тем, Бонецкая объясняет роман Достоевского как 'суровый августиновский мир', где на самом деле все предопределено. На ее взгляд, в мире Достоевского автор-творец очень активно. Но нам подчеркнуть, элементарная активность автора-творца не противоречит тому, что у героев есть эстетическая самостоятельность. Потому что свобода героев утверждается Бахтином в пределах 'художественного замысла' автора.

На наш взгляд, эти разные точки зрения происходят от двойственности самого творчества Достоевского. Герои Достоевского имеют права эстети-

ческой самостоятельности, и в этом отношении надо отдать справедливость бахтинской теории. Но дело в том, что у Достоевского в равноправных диалогах героев участвует голос третий. Этот голос получает 'образ' в хронотопе героев и одновременно он получает смысл вне хронотопа героев. Это — символика как готовая идейная система вне текста. Здесь голос автора проявляется системой символов ('вода', 'свежий воздух', 'камень', имена героев и т. п.), которая существует внутри хронотопа героев. Евангельская символика отличается от заглавии и эпиграфов тем, что он существует наряду с героями, то есть внутри хронотопа романа. Одновременно эта евангельская символика отличается закрытостью и завершенностью от карнавальной символики.

'Поэтический замысл' и авторское полифоническое отношение к героям сосуществуются в 'эстетике' Достоевского. Поэтому мы можем сказать, что у Достоевского двойственно сплетаются идея 'религиозного романтика' и эстетика 'полифонического реалиста'.

논문심사일정

논문투고일:	2004. 10. 9
논문심사일:	2004. 10. 20~2004. 11. 25
심사완료일:	2004. 11. 26