

# 체호프 드라마투르기의 현재적 의의

박 현 섭\*

"Words to the heat of deeds too cold breath gives."  
— *Macbeth*, Act II. Scene I.

## 1. 왜 체호프인가?

서거 100주년을 기념하는 행사와 관계없이 체호프는 언제부터인가 — 아마도 셰익스피어를 제외하고는 — 세계적으로 가장 많이 공연되는 극작가가 되었다. 근대적인 연극 문화가 자리 잡은 나라치고 중앙 무대에서 한 시즌에 체호프의 작품이 서너 편 이상 공연되지 않는 예는 찾아보기 힘들 것이다. 오늘날 국제 연극제의 전형적인 레퍼토리가 어떤 식으로 구성되고 있는가를 보면 체호프의 위치를 분명히 알 수 있다. 대부분의 국제연극제에서 희랍비극, 셰익스피어, 체호프는 반드시 포함되는 세 가지 테마이며 그 밖의 작가들이 교대로 여기에 덧붙여진다. 연대기로서의 연극사를 잠시 잊고 현대의 극장에만 주목해보자. 체호프를 소위 새로운 드라마 조류의 한 작가로 간주하면서 입센, 스트린드베리, 하우프트만, 버나드 쇼 같은 동시대의 극작가들과 나란히 비교하는 것이 이제는 웬지 어울리지 않는 일이 되었고, 오히려 20세기 중후반의 브레히트나 부조리 극작가들이 체호프의 진정한 경쟁자처럼 보이는 상황이 되었다. 게다가 구소련과 동구권이 몰락한 이후로 브레히트에 대한 예전의 열광은 현저하게 시들해졌고, 마침 이 시기에 유명을 달리한 베케트(1906-1989)나 이오네스코(1912-1994)의 연극도 6-70년대에 비하면 이제는 퇴영의 길을 걷는 것 같다. 조금 뒤 세대의 극작가들을 떠올려 보자. 아라발, 핀터, 올비, 한트케, 하이네 물러..... 이들 역시 체호프 옆에 놓고 보면 빛을 잃는다. 하나 같이 뛰어난 극작가들을 일렬로 세워 놓고 일등을 뽑는 것이 무지막지한 짓이기는 하지만, 체호프의 경우에는 자연스럽게 그런 거친 비교를 하게끔 만드는 무엇이

---

\* 서울대학교 노어노문학과 교수.

있다.<sup>1)</sup> 아직은 어색하다. 하지만 더 많은 세월이 흐르면 셰익스피어를 연극의 대명사처럼 부르듯이 체호프를 거명하게 될 날이 오지 않으리라는 법도 없다.

연출가라는 독립적 영역의 직업이 출현한 것은 한 세기 전이다.<sup>2)</sup> 그 이전에 한 연극의 저작권은 오로지 극작가에게만 속할 수 있었다. 연출가가 자기 작업의 저작권을 주장하기 시작한 이후에 연극은 극작가의 것이면서 동시에 연출가의 것이 되었다. 오늘날 극장의 지배자는 연출가이다. 관객들은 이제 누구의 희곡이 공연되는가가 아니라, 누가 그 희곡을 연출하는가에 관심을 갖는다. 현대의 예술 환경이 그러하고, 때마침 그런 상황을 압도할만한 카리스마를 가진 극작가도 나오지 않고 있다. 부조리극의 드라마투르기를 완성한 베케트는 훗날 자신의 대사를 최소한의 문장이 반복되는 자장가로 혹은 간헐적인 외마디 소리들로 나아가 무언극으로 축약시켰다.<sup>3)</sup> 극작가 오오타 쇼고는 일본 최고의 희곡상을 받은 자신의 희곡에서 대사를 전부 지워버린 다음, 지문만 남은 그 대본을 가지고 연출가로 새출발했다. 희곡에서 실험할 수 있는 모든 것은 끝난 것일까? 이 질문은 극작가들이 대답할 문제이다. 그들이 만들어내지 못하고 있는 것을 우리가 알 수는 없다.

여기서 주목하고자 하는 것은, 이러한 현대의 연극 상황에서 체호프의 희곡이 그렇게 자주 공연되고 있다는 사실이 무엇을 의미하는가라는 문제이다. 앞

1) 10 여년 전에는 사람들이 베케트를 이런 식으로 자리매김 했던 것을 기억한다.

2) 19세기 전반까지 배우 겸 무대감독(actor-manager, 영국의 제임스 버비지와 프랑스의 몰리에르가 그 예이다)이 현대의 연출가와 비슷한 기능을 맡았다. 그러나 무대감독은 아무래도 배우의 신분을 갖고 있었기 때문에 자신이 맡은 배역의 관점에서 공연을 생각했으며, 입장수입을 올리는 데만 열을 올리는 저급한 예술적 기준을 갖고 있었다. 19세기 후반에 이르러 연극 제작 과정을 전체적인 시각에서 통어할 인물의 필요성이 제기되면서 현대적 의미의 연출가가 비로소 출현하게 되는데, 1860에 독일에서 만들어진 '작세 마이닝겐 공작 게오르그 2세의 극단(Duke George II of Saxe-Meiningen and his actors)'이 그 선구적 예로 꼽힌다. 게오르그 공작의 노력은 나중에 <자유 극장>을 설립하여 19세기 말의 사실주의 연극 선풍을 일으킨 프랑스의 앙드레 앙트완, 러시아의 스타니슬라브스끼에게로 이어졌다. 다음을 참조할 것: M. S. 배랭거(1991)『연극 이해의 길』, 이재명 역, 평민사, 89-90쪽; Glynn Wickham(1992) *A History of The Theater*, Phaidon Press, pp. 206-207.

3) 1965년의 「왔다 갔다(Come and Go)」, 1969년의 「숨소리(Breath)」, 1981년의 「자장가(Rokaby)」, 1982년의 「정사각형(Quad)」, 「밤과 꿈(Nacht und Träume)」 등을 보라. 베케트는 1983년에 마지막 희곡 「무엇을 어디에서(What where)」를 썼으며 1989년에 사망했다.

질러 말하면, 그것은 체호프의 희곡이 드라마투르기 역사의 거대한 기념비적 존재이기 때문이다. 그것은 희랍비극이 이천년을 훌쩍 뛰어넘어서 우리에게 여전히 육박하는 것, 그리고 셰익스피어의 희곡이 연극의 대명사처럼 받아들여지는 것과 마찬가지로의 의미이다. 길게는 수 천 년에서 짧게는 몇 백 년을 지속하는 이런 강고한 연극방법은 단순한 예술 양식의 범주로 분류될 수 없는 종류의 그 무엇이다. 우리가 잘 알지 못해서 통상 “제의적 기원”이라고 이름 붙이는 연극의 이러한 본질은 짧은 시간 간격 속에서 명멸하는 예술 양식과는 다른 시간 스케일을 갖는다. 연극은 긴 세월의 풍화 속에서 세부는 씻겨나갈 지라도 본질적인 골격이 강고하게 유지되는 인간의 원초적 집단행위의 하나로서 진화했다. 연극이라는 이 원초적 집단행위는 아리스토텔레스의 『시학』에서 처음으로 그 의궤(儀軌)가 정전화되었고, 셰익스피어에 이르러 원칙이 흔들리기 시작했으며 마침내 체호프에 이르러서는 완전히 새로운 의궤를 필요로 하게 된 것이다. 희랍비극, 셰익스피어, 체호프라는 현대 연극의 세 주제가 담고 있는 의미는 바로 그것이다.

극작가들이 무대 뒤로 물러나고, 과거의 의궤를 되풀이하여 재현하는 데에만 열중해 있는 연출가들이 지배하는 현대의 극장은 점점 더 고대의 그것을 닮아가고 있다. 그러면서 현대의 극장은 극문학으로부터 점점 더 멀어지고 있다. 장차 인간의 원초적 집단행위의 새로운 의궤가 만들어진다면, 그것은 우리가 알고 있는 연극과는 전혀 다른, 연극이라고 불릴 수도 없는 미증유의 그 무엇이 될 지도 모른다. 체호프는 어쩌면 사멸해 가는 극문학의 마지막 기념비일지도 모른다. 그러저러한 비장한 맥락 속에서 체호프 드라마투르기의 현재적 의의를 살펴보는 것도 흥미로운 일이다.

## 2. 희랍비극-셰익스피어-체호프

<희랍비극-셰익스피어-체호프>라는 도식을 사용하기로 하자. 이 도식 속에 있는 세 종류의 연극이 유행하게 된 이유를 단순히 연출가나 관객의 기호, 또는 체호프 서거 100주년 같은 데서가 아니라 보다 합리적인 근거에서 설명할 수 있다. 세 개의 연극은 ‘행동’의 문제, 또는 ‘행동-사고’의 문제를 다루는 데 있어서 연극사 속에서 거대한 이정표를 세워 놓았다.

주지하다시피 ‘행동’은 아리스토텔레스의 극작 이론에서 모든 것들의 핵에 놓이는 개념이다. 요컨대 드라마는 ‘행동’이다.<sup>4)</sup> 드라마는 ‘행동하는 인간을 모방한다’는 점에서 다른 모방양식(예술양식)과 구별된다.<sup>5)</sup> 비극에서의 행동은 고귀한 영웅의 행동일 경우에(그리하여 종족의 운명을 좌우할 수 있을 만한 행동일 경우에) 가장 장엄한 효과를 갖는다. 행동들이 쌓여서 플롯을 구축한다. 드라마는 시작과 중간과 끝을 가진다(행동이라야 이런 명확한 분절성이 가능해진다)<sup>6)</sup> 좋은 비극에는 반전의 순간이 있어야 하며, 그 반전은 대개 발견을 통해 이루어진다. 반전은 억지로 꾸며낸 듯한 느낌을 주어서는 안 되며, 앞선 행동들의 결과로 필연적으로 도래하는 것이어야 한다. 비극의 주인공은 자신의 하마르티아<sup>7)</sup>로 인해 비참한 최후를 맞게 된다(운명도 아니요, 환경의

- 4) 『시학』의 제3장에서 아리스토텔레스는 비극이나 희극이 드라마(drama)라고 불리게 된 이유로 dran(doing)이라는 어원적 근거를 들고 있다. 이후의 논의에서 아리스토텔레스의 『시학』에 대한 언급은 다음의 두 번역을 참고함: 아리스토텔레스(1981) 『시학』, 천병희역, 문예출판사; Aristotle(1989) *On poetry and Style*, tr. by G. M. A. Grube, Hackett Publishing Company.
- 5) 아리스토텔레스는 『시학』의 1장부터 3장까지 시(여기에는 서사시, 비극, 희극이 포함되는데, 오늘날 우리에게 남아 있는 『시학』의 내용은 주로 드라마, 그 중에서도 비극에 관한 것이므로 이 ‘시’라는 개념을 ‘비극’ 또는 ‘드라마’로 간주하여 논의하는 것이 연극학에서의 관행처럼 되어 있다. 이 논문에서도 그러한 관행에 따르겠다)를 다른 예술과 구별하기 위한 논변을 전개하고 있다. 아리스토텔레스에 따르면 예술은 모방의 수단(means), 대상, 양식(manner)에 따라 차이가 나는데, 1장에서는 미술이나 음악과 달리 드라마가 (대체로) 언어를 수단으로 한다는 점에서, 2장에서는 드라마가 ‘행동하는 인간’을 대상으로 한다는 점에서 다른 예술과 구별된다고 말한다. 3장에서 아리스토텔레스는 시인이 서술체로 대상을 모방하는가, 아니면 모방자(배우)들이 대상을 실연하는가, 즉 모방의 양식에 따라서 서사시와 드라마를 구별한다. 즉 『시학』의 1장에서 3장까지는 여러 가지 예술의 종류들 가운데서 드라마가 다른 아닌 ‘행동하는 인간’을 모방하는 예술이라는 점을 유효화시키는 과정이라고 보아야 할 것이다.
- 6) 아리스토텔레스는 『시학』의 제 7장에서 플롯의 특성을 설명하면서 이렇게 말하고 있다: “시초는 그 자신 필연적으로 다른 것 다음에 오는 것이 아니고, 그것 다음에는 다른 것이 존재하거나 생성되는 성질의 것이다. 반대로 종말은 그 자신 필연적으로 또는 대개 다른 것 다음에도 존재하고, 그것 다음에는 다른 것은 아무 것도 존재하지 않는 성질의 것이다...” 나는 아리스토텔레스의 이 진술이 서사시의 ‘서술/설명’과 구별되는 극의 ‘행동’을 특징짓는 빛나는 통찰이라고 생각한다. 행동은 ‘발생하고, 지속되고, 마침내 종결된다.’ 그것은 이야기들의 과거를 하염없이 더듬는 서사시의 ‘말’이 결코 흉내 낼 수 없는, ‘행동’의 날카로운 분절성이다.

불우함도 아닌, 온전히 자신의 성격적 결함과 그에 따른 극단적인 행동으로 인해 그렇게 된다는 것이다). 이처럼 아리스토텔레스가 말하는 모든 것들은 결국 ‘행동’의 문제로 귀착되고 있다. 아리스토텔레스가 『시학』에서 말하는 행동의 의미를 복잡하게 해석할 필요가 없다. 글자 그대로의, 날 것 그대로의 ‘행동’인 것이다. 성격이 급한 오이디푸스는 앞 뒤 가릴 것 없이 자기 아버지를 대로에서 때려죽이고, 어머니뺄 되는 여자와 어머니인줄도 모르고 결혼하고, 이런 자신의 행동들이 무서운 결과를 빚게 되자 군말 없이 자신의 눈을 찌름으로서 ‘행동으로 행동들을’ 보속한다. 희랍비극의 세계에서 주인공의 사고가 있다면 그것은 행동을 이끌어내기 위한 과정이라기보다는 마치 행동에 수반되는 하나의 하위 행동처럼 보인다. 고대 그리스의 극장에서 주인공의 사고가 대사로 표현이 될 때를 상상해보라. 넓은 원형극장에서 과장된 표정의 마스크에 확성기를 달고 외쳐대는 배우의 목소리에서 현재의 우리가 생각하는 ‘사고’의 빛깔을 찾기는 힘들었을 것이다.

사고가 있다고 해도 그것은 행동과 극히 짧은 선으로 연결되었을 뿐이다. 마치 방아쇠를 당기면 곧장 총알이 나아가듯이 사고는 행동을 격발한다. 관념 속에서 분절화 되어 있는 발사의 과정(방아쇠-노리쇠-약실-폭발-사출)이 현실에서는 하나의 뚝뚝그러진 사건으로 지각되듯이 희랍비극에서의 사고와 행동은 하나처럼 느껴진다. 그들이 하나임으로써 가능해지는 폭발적인 힘이 바로 『시학』이 포착한 드라마의 힘이였다.

우리가 연극사의 다음 대이정표로 설정한 셰익스피어에서 『시학』이 강조했던 ‘행동’의 힘은 여전히 위력적이다. 희랍비극의 주인공들이 그러하듯, 셰익스피어에 등장하는 주인공들은 남다른 신분과 용기와 지력과 의지를 갖고 있다. 이들은 거대하고 거침없는 행동으로 타인과 국가의 운명에 치명적인 영향력을 행사한다. 마녀들의 요사스런 예언에 혹해서 자신의 분수를 심사숙고하지 않고 반란을 일으킨 멕베스나 사기꾼의 몇 마디 농간에 넘어가서 사랑스러운 아내를 목 졸라 죽인 오셀로는 사고와 행동 사이의 연결점이 짧다는 점에서 오이디푸스의 직계 후손들이다. 로미오가 좀더 사려 깊었다면 연인들은 둘 다 죽지 않아도 되었을 터였다. 이들 모두는 행동하기 이전에 사고해야 된다는 사실을 모르는 ‘드라마’의 인간들이다. 우리의 삶 속에도 그런 드라마의 순간들이 넘쳐나기 때문에 이들의 ‘사려 부족’은 필진하게 다가온다. 그러나 마치

7) *Hamartia*: 과실 또는 결함으로 번역된다.

공적인 영역 속에서만 살아가면서 자신의 사적 감정은 배후에 있는 코러스에게 양도해 버린 듯한 희랍 비극의 주인공들과는 달리, 셰익스피어의 주인공들에게는 사적인 감정의 영역이 존재한다.<sup>8)</sup> 그리고 희랍비극의 주인공들처럼 어쩔 수 없이 행동의 추력에 떠밀려 나아가고 있지만, 셰익스피어의 주인공들은 자신을 떠밀고 있는 행동을 관찰하고 그것에 전율하고 저항하려 한다. 외부 세계의 자극에 대해 자동 장치처럼 반응하고 있는 자신을 되돌아보는 순간, 이들은 종적(種的) 존재로서가 아닌 개인으로서, 근대적인 의미에서의 (반성적)사고를 시작하고 있는 것이다.<sup>9)</sup>

- 
- 8) 소포클레스의 「오이디푸스왕」에서 오이디푸스가 자신의 눈을 찌르고 무대에 등장했을 때, 그리고 셰익스피어의 「리어왕」에서 리어가 3막에서 폭풍우치는 별판으로 내쳐졌을 때, 이들은 똑같이 주변 세계로부터 버림 받은 거인들이었다. 하지만 이 비극적 국면은 두 희곡에서 얼마나 다른 방식으로 다루어지고 있는가? 코러스는 오이디푸스의 개인적인 불행에 애도하고 있으나 오이디푸스는 눈에서 피를 철철 흘리면서도 코러스의 호들갑에 선뜻 말려들지 않고 자신의 존재로 인해 벌어질 국가적 혼란을, 남겨진 가족들이 처할 고통을 길고 긴 독백으로 걱정한다. 그러나 별판에서 울부짖는 리어에게 국가나 가족 같은 것은 걱정의 대상이 아니다. 리어는 “모든 아이 가진 여자들”과 “창조의 모태”가 파멸되라고 외친다. 리어는 “불쌍하고 가냘프고 허약하고 멸시 받는 늙은 몸”의 불행을 호소한다.
- 9) (반성적)사고, 또는 (자기)의식이 인류가 갖고 있는 항상적인 자질이 아님은 다음의 예에서도 알 수 있다: “Our pianist suddenly conscious of his fingers during a furious set of arpeggios would have to stop playing. Nijinsky somewhere says that when he danced, it was as if he were in the orchestra pit looking back at himself; he was not conscious of every movement, but of how he was looking to others. A sprinter may be conscious of where he is relative to others in the race, but he is certainly not conscious of putting one leg in front of the other; such consciousness might indeed cause him to trip(Julian Jaynes(2000) *The Origin of Consciousness in the Breakdown of Bicameral Mind*, Houghton Mifflin co. Press, p. 26).” 행동심리학자인 줄리안 제인스는 독립적으로 기능하던 인간 뇌의 우반구와 좌반구가 B.C.1000년 무렵에 연결되기 시작했으며 이와 함께 의식이라는 것도 비로소 생겨나기 시작했다는 과격한 주장을 하고 있다. 즉, 고대인에게는 의식이 없었다는 얘기인데, 놀랍게도 이러한 주장은 관련학계에서 진지한 논의의 대상이 되고 있다. 줄리안 제인스가 위의 책에서 문제 삼는 의식의 개념은 우리가 말하는 반성적 사고의 개념과 크게 다르지 않다고 볼 수 있는 바, 만약 그의 주장이 실증적으로 뒷받침될 수 있다면 희랍비극의 주인공들이 왜 이처럼 맹목적이었는가에 대한 생물학적 설명도 가능할 것이다.

이 신비로운 유혹이 나쁠 건 없지. 그렇다고 해서 좋은 것도 아니야. 하지만, 만약 그게 나쁜 일이라면, 어째서 사실을 알려주어 나에게 미리 성공의 영광을 안겨 주었겠는가? 나는 코더의 영주가 되었다. 만약에 이것이 좋은 징조라면, 어째서 나는 예언의 말에 넋을 잃고, 그 무서운 환영에 머리칼이 곤두서고, 내 안정된 심장이 불규칙하게 갈빗대를 두드리는가? 마음속에 떠오르는 두려움은 눈앞에 전개되는 공포와는 비교도 되지 않는다. 마음속에 움트고 있는 이 살인에 대한 생각은 공상에 지나지 않건만, 단 하나인 내 마음의 왕국을 뒤흔들고 그 분별력이 억측을 마비시켜 오로지 앞날의 환상만을 눈앞에 어른거리게 하니, 죽겠군(「백베스」, 1막 3장).

동료가 페로몬으로 표시해 놓은 길을 놓치고 이리저리 배회하는 개미는 마치 ‘사고’ 비슷한 것을 하는 것처럼 보인다. 누군가가 행동으로 이어지는 직선의 행로 위에서 머뭇거리다면, 그 인간은 아마도 사고하고 있는 것이다. 셰익스피어의 세계에서 그 ‘머뭇거림’의 행태가 극대화된 인물이 바로 햄릿이다. 아버지를 살해한 자가 숙부라는 증거가 차곡차곡 쌓여가고 있음에도 불구하고 햄릿은 끝까지 마음을 정하지 못한다. 햄릿은 정작 자신의 원수를 놔둔 채, 아버지의 죽음과 별 상관도 없는 폴로니우스와 로젠크렌츠와 길든스턴과 레어티즈를 차례로 죽이면서 마냥 변죽만 울릴 뿐이다. 자신의 머뭇거림으로 인해 사랑하는 사람이 죽고 어머니가 죽고 마침내 자기 자신마저 죽게 되자 비로소(어쩔 수 없이) 그는 클로디우스를 죽인다. 결과적으로 햄릿은 종족적으로 부과된 행동의 강제에 대해 개체의 사멸 직전까지 저항한 셈이다.

이제까지 종족적인(혹은 거의 생물학적인) 그리고 전면적인(혹은 미분화된) 행동의 배후에 숨겨져 있던 사고는 「햄릿」에서 독립적인 지위의 인간적 현상으로 부상한다. 그와 함께 이제까지 행동이라는 현상이 함축하던 바도 사고와의 상호관계 속에서 새롭게 규정되게 된다. 각각은 자신의 독립적인 작용 영역을 가지면서 서로에 대한 거리를 유지하고 서로에 대한 영향을 주고받는 상호대립적인 인간적 현상이 된 것이다. 「햄릿」은 사고하고 행동하는 근대적 개인의 기념비적 드라마이다.

300여년이 흐른 뒤에 체호프는 드라마투르기의 마지막 이정표를 세웠다. 체호프의 드라마는 ‘행동하지 않는 드라마’, 또는 ‘행동하지 않는 드라마의 시작’이다. 이 점에서 마가르샤크가 말한 ‘간접 행동’이나 스캅츠이모프 등이 말한 ‘내적 행동’과 같은 개념들은 문제의 본질을 희석시키고 있다.<sup>10)</sup> 이들은 체호

프의 드라마에서 행동이 사라져 가고 있다는 사실 보다는 행동이 ‘아직도’ 남아 있다는 사실에 집착한 것이며, 또한 모든 드라마가 예나 지금이나 앞으로나 행동의 드라마이어야 한다는 낡은 패러다임 속에서 체호프를 보았기 때문에 체호프 드라마투르기의 혁명성을 온전하게 감지할 수 없었던 것이다. 그러나 마가르샤크나 스캅뜨이모프 보다 다행히 한 두 세대 늦게 태어나서, 행동이 사멸하고 마침내 드라마까지 사멸해 가는 현재의 연극 상황을 일목요연하게 목격한 우리들에게 그런 낡은 패러다임은 더 이상 유효하지 않다.<sup>11)</sup> 궁극적으로 실현되지 않는 한, 잠재적 행동이라는 것은 있을 수 없다. 햄릿이 클로디우스를 죽이기 전까지 보였던 광태들은 일종의 ‘간접 행동’이다. 또한 햄릿이 클로디우스를 마침내 죽였다는 점에서, 그 이전까지 햄릿은 ‘내적 행동’을

10) 스캅뜨이모프는 체홉에 있어서 첨예한 갈등이 부각되지 않은 이유는 사건이 없기 때문이 아니라 주인공들이 그 사건에 관계하는 방식이 달라졌기 때문이라고 설명한다. 과거의 극 속에서 배후에 가려져 있던 일상성быт이 전면으로 부상하고 주인공들 모두가 그 일상성에 지배되며, 각자가 중심 사건과는 별도로 자신의 내면세계를 갖게 되었다는 것이다: А. Скафтымоф(1958) "К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова," *Статьи о русской литературе*, Саратов, сс. 313-333. 한편, 빨로뜨까야, 할리제프 등은 스캅뜨이모프의 해석을 “내적 행동(внутреннее действие)”, “내적 슈제뜨(внутренний сюжет)” 등의 개념으로 발전시키고 있다. 각각, 다음을 참조할 것: *Развитие реализма в русской литературе: В 3 тт.(1974)* Т. 3. Под ред. У. Р. Фохта. М., сс. 84-92.; В. Хализев(1986) *Драма как род литературы*, М., сс. 148-161. 스캅뜨이모프와 비슷한 시기에 마가르샤크는 러시아의 연구자들과는 달리 보다 구체적인 극적 효과의 측면에 주목하여 ‘간접적 행동(indirect action)’이라는 용어를 사용하고 있다. 그는 체홉극을 전기(前期) 희곡의 ‘직접적 행동의 극(plays of direct action)’으로부터 ‘간접적 행동의 극(plays of indirect action)’으로의 발전으로 보고 ‘갈매기’를 그 전환의 기점으로 설정한다(Magarshack(1960) *Chekhov the Dramatist*, N.Y., pp. 159-173).

11) 마가르샤크는 체호프의 드라마에서 행동, 플롯, 주제가 완전히 배제되었다고 하는 종래의 이해가 “괴이한 착오”라며 체호프 드라마에서의 행동의 비중을 강변했지만, 이제와 돌이켜 보면(마가르샤크의 이 주장은 1960년대에 나온 것이며, 오랫동안 체호프에 대한 가장 권위 있는 해석 가운데 하나였다) 체호프 극의 초기 수용 상황에서 관객과 비평가들이 보였던 태도가 ‘다소 과장되었음에도 불구하고’ 실상은 정극을 쪼른 것처럼 보인다. 행동의 드라마만을 알았던 관객들에게 체호프는 완전히 다른 세계를 보여준 것이다. 마가르샤크는 체호프 수용 초기의 신선한 충격이 차츰 완화되고 관객들이 이에 익숙해지게 될 무렵, 자기도 모르게 ‘행동의 드라마’의 반동적 수호자 역을 맡게 된 것이라고도 할 수 있다.



한 셈이다. 그러나 만약 햄릿이 끝끝내 변죽만 울리다가 클로디우스를 죽이지 않았다면 ‘간접 행동’이건 ‘내적 행동’이건 처음부터 성립할 수가 없다. 그것이 바로 체호프 드라마에서 시작된 사태의 본질이다.

연극사적 전환이라는 맥락에서 체호프 드라마투르기의 기획이 본격적으로 가동되기 시작한 희곡은 「갈매기」(1896)이다.<sup>12)</sup> 체호프는 자기 이전의 드라마들, 특히 셰익스피어를 무덤 속으로 던져 넣기 위해 이 희곡을 쓸 필요가 있었다. 아르카지나가(그리고 그녀의 님은 꼴로서 니나가) 직업으로 삼을 뿐 아니라 현실에서도 연기하고 있는 멜로드라마는 이미 사멸할 운명에 처해 있으면서도 이를 인정하지 않는 부르주아 드라마의 현실에 대한 회화화된 표현이다. 프레플레프가 만들어 낸 ‘세계혼’은 상징주의 드라마의 종말론적인 주제와 희랍비극의 파토스<sup>13)</sup>를 패로디하고 있다. 셰익스피어는 보다 조심스럽게 다루어질 필요가 있었기에 플롯의 차원에서 평행적으로(마치 두 드라마가 동일한 지위에 있다는 듯이) 교직되었다. 주지하다시피 햄릿과 아버지, 거트루드와 클로디어스는 각각 프레플레프와 아버지, 아르카지나와 프리고린에 대응된다. 니나의 ‘세계혼’ 속에 셰익스피어를 버무려낸 것은 그에 대한 작가의 또 다른 경의의 표시이다.<sup>14)</sup> 이 모든 것들을 한 묶에 해치운 뒤에, 작가는 최종적으로 ‘새로운 연극’을 소리 높여 외쳤던 자신의 가짜 대리인 프레플레프를 무대 위에서 살며시 죽여 버림으로써 「갈매기」의 과제를 완수했다.

12) 체호프가 쓴 온갖 것들로부터 체호프적인 것을 애써 찾으려 하는 태도들, 특히 스물한 살 때 씌어진 「플라토노프」(1881)를 과잉해석하고 있는 까따예프의 주장에 반하여, 나는 ‘극장의 (공간적 본질에 대한) 발견’이라는 맥락에서 진정한 체호프의 연극이 「담배의 해독에 관하여」(1886)로부터 시작된다고 말한 바 있다. 이 진술을 다소 수정하기로 하자. 연습작(этюды)이라는 부제가 붙어 있는 「담배의 해독에 관하여」와 「백조의 노래」를 통하여 체호프는 드라마투르기의 전환이라는 거대한 기획을 위한 중요한 실험들을 수행한 것이다. 이후의 단막극들 그리고 장막극 「숲의 정령」과 「이바노프」도 여전히 준비의 과정이라고 보아야 한다. 「갈매기」에 이르러 비로소 체호프는 자신의 희곡에 대해 “극문학의 모든 법칙에 반하여(Вопреки всем правилам драматической литературы)”라고 자신만만하게 공표할 수 있게 되었다. 다음을 참조할 것: 박현섭(2001) 「체홉 희곡의 극장적 요소에 관하여」, 『러시아연극』, 제11권 1호, 55쪽.

13) 황량한 대지에 홀로 남은 니나의 ‘세계혼’은 세상으로부터 철저히 고립된 오이디푸스, 안티고네, 헤카베의 무서운 고독을 연상시킨다.

14) “바로 이 나 속에 알렉산더 대왕의 혼도, 시저의 혼도, 셰익스피어의 혼도, 나폴레옹의 혼도, 최하등 동물인 거머리의 혼까지도 살아 있는 것이다.”

「갈매기」는 체호프가 자기 이외의 연극의 코드들을 의식하고 그것을 자신의 희곡에 어떤 식으로든 반영했던 최후의 작품이다. 이후의 체호프의 희곡 작품에서는 다른 연극에 대한 참조를 찾아볼 수 없다.<sup>15)</sup> 이제 오로지 체호프의 연극만이 존재할 뿐이다. 그리고 무엇보다도 중요한 것은 트레플레프의 죽음과 함께 행동의 드라마가 사멸했다는 점이다.

순서에 따라 간략히 일별해 보기로 하자. 「바냐 아저씨」(1897)에서 가장 적극적인 인물은 — 따라서 극적 행동의 담지자로 기대되는 인물들은 — 바냐와 그의 조카 쏘냐이다. 그런데 이들은 기대에 부합하는 극적 행동을 하고 있는가? 바냐는 자신의 귀중한 젊은 시절을 무의미한 노동으로 탕진하게 만든 교수에게 끊임없이 시비를 걸고 있다. 이것은 「바냐 아저씨」에서 가장 중요한 갈등관계이므로 최종적인 극적 행동에 의해 해소되어야 했을 것이다. 그러나 권총을 든 바냐는 눈앞에 있는 가증스런 원수를 두 번이나 쏘고도 맞추지 못한 채 옷 움거리가 되고 만다. 치욕과 좌절감을 못이긴 바냐는 자살을 하기 위해 아스트로프의 약가방에서 물핀을 꺼내어 숨겨 두지만 의사의 몇 마디 구박을 듣더니 이를 선선히 내준다. 뜨리고린을 죽이지 못한 트레플레프가 최소한 자살이라도 했다는 점을 상기해야 할 것이다. 체호프는 이런 일련의 과정이 “극문학의 법칙에 반한다”는 사실을 바냐의 대사 속에서 간접적으로 암시하고 있다.

**Войницкий** (пожав плечами) Странно. Я покушился на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считает меня сумасшедшим.

15) 연극과 관련된 내용이 「벚꽃 동산」에서 두 번 나오기는 하지만 이전의 경우와는 맥락이 다르다. 그 하나는 2막에서 로빠힌이 바랴를 “오호멜리야(Охмелия)”라고 놀리는 장면이며, 다른 하나는 역시 로빠힌이 읍내에 나갔다가 본 (경가극) 공연을 생각하면서 히죽거리는 장면이다(A. П. Чехов(1986) *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. сочинения*, т. 13, М., с. 220, 226. 이후 체홉 희곡의 인용은 위전집 작품편의 권수와 쪽수만 본문 속에서 괄호 안에 표기하겠음). 오호멜리야는 옠피리아에 대한 말놀이이며, 이 경우 매우 사소한 차원으로 축소되기는 했지만 「갈매기」의 플롯 속에 셰익스피어의 「햄릿」이 교직되어 있다는 사실을 상기하게 만든다. 마침 「벚꽃 동산」은 여러 가지 측면에서 「갈매기」의 잔영을 갖고 있는데, 농노 출신의 무식한(혹은 지주들이 내심 문화적으로 열등하다고 여기는) 로빠힌에 의해 「갈매기」에서 중요한 연극적 코드로 교직되었던 셰익스피어 모티프가 사소한 말장난의 차원으로 퇴행했다는 사실은 아이러니가 아닐 수 없다. 「벚꽃 동산」에 남겨진 「갈매기」의 잔영에 대해서는 다음을 참조할 것: 박현섭(1997) 『체홉 ‘희극’의 성격과 그 발전과정에 관하여』, 박사학위논문, 서울대학교, 103, 111, 123쪽.

보이니즈끼 (어깨를 움츠리고 나서) 이상한 일이야. 난 살인 미수인데 체포하지도 않고 법정에도 끌고 가지 않으니. 날 미치광이로 생각하는가 보군 (13, 107).<sup>16)</sup>

쏘냐의 경우는 어떠한가? 그녀가 아스트로프를 사랑했다면 니나처럼 과감하게 고백을 해서 사랑을 얻던가, 끔찍한 치욕을 당하건가 했어야 했다. 혹은 공포당(Confidant)<sup>17)</sup>의 역할을 할 사람이라도 제대로 끝났어야 했다. 엘레나에게 마음속의 비밀을 털어놓은 그녀는 자신이 얼마나 바보 같은 짓을 했는지 깨닫지도 못한다. 삼촌 바냐처럼 쏘냐도 헛방을 쏜 셈인데, 이런 것을 온전한 행동이라고 볼 수는 없을 것이다.

「세 자매」(1901)에서 이 자매들의 엉덩이가 얼마나 무거운가에 관해서는 이미 악명이 높은 터이므로 길게 말할 필요가 없을 것이다. 햄릿으로서는 한 나라의 왕이며 자신의 숙부이자 사랑하는 어머니의 남편을 죽이는 일이었기에 그 우유부단함이 용서받을 수 있을지도 모르겠다. 세 자매에게는 — 러시아 관객들의 낡은 농담을 다시 빌리자면 — 모스크바행 기차표를 살 의지조차도 없었다. 이들은 “모스크바 가자!”를 입버릇처럼 외치면서 자신들의 집을 한 발자국도 떠나지 못했다.<sup>18)</sup> 그렇다면 질투의 화신 솔료느이가 뚜젠바흐를 결혼에서 죽인 사건은 ‘극적 행동’이라고 할 수 있을까? 뚜젠바흐는 바로 직전에 그토록 사랑하던 이리나로부터 결혼 응낙을 받고 내일 함께 떠나기로 약속했

16) 이 “이상한 일이야(Странно)”라는 문구는 「갈매기」에서도 등장한다(“Как странно видеть,...(13, 26)”). 유명한 여배우가 하잘 것 없는 일 때문에 울고, 유명한 소설가가 문학에 대한 고상한 얘기를 하기 보다는 낚시할 궁리만 하고 있는 걸 보고 니나가 어리둥절해 하는 모습을 상기하자. 이 대사 역시 「갈매기」에서의 극적 행동이 상식을 벗어나고 있음에 대한 작가의 간접적인 암시이다.

17) 신고전주의 드라마에서 주인공의 고민을 들어주거나 사랑 놀음을 주선해주는 주변 인물을 지칭하는 용어로서, 주로 주인공의 친구나 여주인공의 하녀가 이 역할을 맡는다.

18) 반세기 뒤에 블라디미르와 에스트라공도 그러했다. 이제는 기억도 희미해져 어디로 가야 될지도 모르면서(모스크바가 아니고 어디겠는가?) 이들은 가자고 외친다. 물론 그들은 움직이지 않는다. 그리고 이후의 베케트의 희곡에서는 그나마 퇴화되었던 행동들, 언어들이 더욱더 축소되고 극소화되는 현상들이 벌어지게 된다. 그러나 베케트의 드라마투르기에서 관찰되는 순차적인 과정은 사실상 체호프의 희곡들 속에서 이미 벌어진 일을 보다 노골적으로 그리고 길게 늘여서 답습한 것이라고 해도 지나침이 없다.

던 참이었다. 솔료즈니의 질투심이 아무리 깊다고 해도 그것이 결투로 귀결되어야 한다는 것을 납득하기 힘들거니와, 두 사람의 대립 관계가 결투 이전에 극적 구성을 통해서 충분히 준비되어 있다고 보기도 힘들다. 아더 밀러는 길을 가던 사람이 우연히 떨어진 피아노에 깔려죽은 사건을 엄격한 의미에서 비극으로 부를 수 없다고 말했지만,<sup>19)</sup> 여기서도 뚜첸바흐의 죽음은 레르몬토프를 흉내 내는 한 열간이/정신병자로 인해 우발적으로 벌어진 사고라고 밖에는 달리 생각할 수가 없다. 체호프는 주인공이 행복의 절정에 있을 때 터무니없는 이유로 죽어 버리는 내용의 보드빌을 쓰겠다는 오래 된 구상을 실현한 것일 뿐이다.<sup>20)</sup> 이 사건이 「세 자매」의 극적 구조 속에서 얼마나 후경화(後景化)되어 있는가는 그의 죽음이 발표된 뒤에 등장인물들이 보이는 태도에서 쉽게 확인할 수 있다. 이리나가 잠깐 울고 체부뜨이킨이 마치 생판 모르는 남이라도 죽은 것처럼 비아냥거리는 것을 빼고는 아무도 그에 대해 언급하지 않는다.

체부뜨이킨 방금 결투에서 남작이 살해되었습니다.

이리나 (조용히 운다) 난 알고 있었어, 알고 있었어...

체부뜨이킨 (무대 깊숙이에 있는 벤치에 앉는다) 아, 기운이 하나도 없군... (호주머니에서 신문을 꺼낸다) 울겠으면 울라지... (조용히 노래한다) 타-라-라-봄비야... 시쥬 나 톱베야... 어차피 마찬가지로 왜들 저럴까!(13, 187)

여기에 곧바로 이어지는 대단원의 대사가 세 자매의 저 유명한 삼중창 “우린 살아야 해”라는 사실은 거의 그로테스크가 아닌가! 혹시 이런 사건 처리 방식이 이상하게 보이지 않는다면, 그것은 우리가 이미 「오해」와 「무덤 없는 주검」과 「수업」을 알고 있기 때문일 것이다.<sup>21)</sup>

마지막 희곡 「벚꽃 동산」(1904)은 행동은 커녕, 빈둥거리며 노는 데에만 정신이 팔려 있는 등장인물들로 가득하다. 영지의 매각이라는 중심 사건(событие)이

19) 아더 밀러(1978) 『연극론 12장』, 김의경 역, 문학사상사, 13-14쪽.

20) 다음을 참고할 것: А. П. Чехов в воспоминаниях современников(1947), М., сс. 216-217. 이 구상은 초기의 유모어 단편인 「관리의 죽음」에서 그 맹아를 보여주고 있다.

21) 부조리의 작가라고 일컬어지는 카뮈와 사르트르와 이오네스코의 이 희곡들에서도 터무니없는 죽음, 또는 죽음에 대한 터무니없는 반응들이 나온다. 즉, 1901년에 씌어진 희곡에 나오는 이 뚜첸바흐의 죽음이 매우 부조리하다는 얘기다. 물론 20세기 후반의 드라마에서 이런 예는 얼마든지 찾을 수 있다.

있지만, 그 중심사건은 단 한 명, 로빠힌의 행동(действие)과 연결되어 있을 뿐이다. 농노였던 로빠힌은 입지전적인 노력과 사업 수완에 힘입어 부자가 되었고, 마침내 짐승처럼 매를 맞아가며 섬기던 주인의 땅을 손에 넣었다. 반면에 이 문제에 대해 아무런 실질적 대책도 내놓지 못했을 뿐만 아니라, 땅을 날려 버리고도 떠들썩하게 파티를 열고 있는 땅주인들은 전통적인 의미에서의 극적 행동과 명백히 거리가 먼 행태를 보인다. 하지만 로빠힌조차도 진정한 의미에서 극적 행동을 했다고 말할 수 있는가? 극적 행동이란, 그것이 살인이 되었던 연애가 되었건 간에 상대와의 관계와 대립 속에서 성립된다.<sup>22)</sup> 그런데 로빠힌이 벚꽃 동산을 사게 된 과정에는 상대방으로부터 아무런 저항도 도움도 없는 것이다. 로빠힌은 상대방이 낫을 놓고 있는 동안, 방치된 목적 대상을 헐 값 경매에서 거저 주은 것이나 다름없으니, 이런 일방적 행동을 극적 행동이라고 부르는 것은 힘들다. 땅주인을 끈질기게 쫓아다니며 대책을 마련하라고 성화하는 로빠힌의 모습은 행동의 상대자를 잃어버린 행위자의 우스꽝스러운 처지를 역설적으로 보여주고 있다.

### 3. 언어기계

세익스피어를 기점으로 하여 사고와 행동을 연결하는 끈은 점점 늘어나기 시작했고, 체호프에 이르러서는 탄성 한도를 넘어 마침내 끊어져 버렸다. 이와 함께 진기한 일들이 벌어지기 시작한다. 무엇보다도 눈에 띄는 것은 말의 왜곡이다. 말이야말로 극 속에서 주인공이 생각하는 인간임을 보여주는 가장 중요한 표지이기 때문이다. 다시 햄릿을 돌아보자. 잠재된 행동의 압박 속에 놓여 있는 햄릿은 “말, 말, 말(words, words, words)”이라고 진저리를 치면서도 자신을 움직이게 해줄 수 있는 새로운 말을 찾느라 진땀을 흘려야 했다. 그런 의미에서 햄릿의 행동은 햄릿의 말을 생성하고 견인하며 심화시켰다고 할 수 있을 것이다. 인간 존재의 심연을 사정없이 파헤치고 있는 햄릿의 빛나는 말들은 그의 최종적인 행동이 있었기에 가능했다. 마침내 그리고 영겁결에 행동

22) 그렇기 때문에 코러스만이 존재하던 고대인들의 제의에서, 코러스로부터 배우들이 분리되기 시작했고 바로 그 마술적인 분리의 순간에 서사시가 극으로 바뀌게 된 것이다.

이 끝났을 때 햄릿의 말은 비로소 휴식할 수 있었다(“남은 것은 침묵뿐 The rest is a silence”). 그러나 행동을 통해서 해소될 수 없는 체호프 주인공들의 말은 메아리치며 반복되는가 하면, 알아들을 수 없는 중얼거림으로 또는 의미 없는 흥얼거림으로 바뀌어 버린다. “일을 해야 된다”는 일하지 않는 주인공들의 말, 자기 발등에 떨어진 불도 해결하지 못하면서 몇 백 년, 몇 천 년 뒤의 인간의 미래를 걱정하는 주인공들의 말, 벚꽃 동산을 구해야 된다고 하면서 아무런 대책도 세우지 않는 탐미주의자 지주들의 말 — 여기까지는 말들이 아직 행동에 대한 추억을 가지고 있다고 할 수 있을 것이며 그런 점에서 주인공들이 사고하고 있음을 방증하기도 한다. 그러나 말은 아예 사고로부터 이탈되기도 한다. 낡은 문학 팜플렛을 되풀이 하여 읽고 있는 바나의 어머니, 늘상 신문 조각리를 들고 다니며 거기에 적힌 잡스런 지식을 베끼고 있는 체부르이긴, 남들에게서 들은 모스크바에 대한 허무맹랑한 소문을 진지하게 전해주는 페라폰뜨는 타인의 말의 찌꺼기를 아무 생각 없이 되씹고 있는 언어기계들이다. 빼쉬끄의 니체와 예뻬호도프의 버클리도 이와 다르지 않다. 이들의 말은 행동과 심지어 사고와도 연결되어 있지 않기에 서로 통할 수도 없다. 피르스의 고장 난 언어기계에서는 말이 아예 망가진 형태로 새어나온다(“Уже три года так бормочет”(13, 206)).

이처럼 행동과 나아가 사고와 연결이 끊어져 버린 말들 사이로 침묵이 끼어든다. 침묵은 「햄릿」에서처럼 행동의 완수에 의해 찾아오는 것이 아니라, 행동과 연결되지 못하여 스스로 공전(空轉)하다가 지쳐버린 말들의 틈새에 스며들어 오는 것이다. 그리고 그 침묵의 자리를 이제 인간의 말이 아닌 다른 소리들이 채우기 시작한다.<sup>23)</sup>

주로 희극적 등장인물들에게서 보이는 현상이기는 하지만, 사고와 행동의 분리는 극적 행동 자체를 왜곡하기도 한다. 이들은 종종 아무 생각 없이 ‘망연하게’ 행동한다. 예컨대 샤를로타는 왜 오이를 씹고 있는가? 가예프는 왜 끊임 없이 사탕을 집어먹는가? 텍스트의 모든 요소가 동기화되어 있어야 한다는 원칙에 익숙한 우리는 이런 질문을 던져 봄직도 하다. 하지만 이들에게 한해서 이런 질문은 무의미하다. 아무리 찾아보려 해도 이들의 행동에서 동기를 발견할 수 없기 때문이다. 어린아이가 엄마 젖을 빨고, 어른이 되어서 젖을 빨 수

23) 다음은 그 소리들을 현상적 수준에서 분석한 자료이다: 박현섭(1995) 「벚꽃 동산에서의 소리에 관하여」, 『러시아어문학연구논집』, 제1권.

없을 때는 손가락을 빨듯이 이들의 행동은 사고와 무관한 불수의적 행동이다. 굳이 이유를 찾는다면 심심해서일 것이다. 하지만 체호프 이전의 드라마에서 심심하기 때문에 하는 극적 행동은 있을 수 없었다. 설령 있다고 하더라도, 그 경우에는 행위자를 심심하게 만드는 극적 상황이 다른 행동들을 통해서 표지화 되어 있어야만 할 터인데, 그것은 체호프 드라마에서 불가능하다. 체호프의 드라마에서는 어떤 특정한 순간에 무료함이 찾아오는 것이 아니라 극 전체를 무료함이 지배하고 있기 때문이다. 의사 체호프는 이런 장면들에서 사고와 행동이, 혹은 의지와 육체가 분리되었을 때의 인간의 모습에 대한 자신의 관찰 경험을 전사(傳寫)하고 있는 것처럼 보인다.<sup>24)</sup>

「벚꽃 동산」은 체호프의 희곡들 가운데서도 말과 행동의 퇴행 현상이 가장 현저하게 나타나는 작품이다. 몇몇 연구자들이 지적하고 있는 바이지만, 여기서의 등장인물들의 행태는 종종 유아적인 특성을 보인다.<sup>25)</sup> 그런 점에서 「벚꽃 동산」은 고귀한 영웅들이 주름 잡던 『시학』의 세계로부터 가장 멀리 떨어져 있는 희곡이라고 할 수 있을 것이다.

자신의 마지막 희곡에서 작가는 기묘한 방식으로 드라마투르기의 결산을 내놓았다. 어린아이가 되어버린 체호프의 주인공들은 무대를 버려둔 채 무대 밖 어디론가로 홀렁 떠나버린다. 무대 위에는 이곳에 산 지 너무 오래되어 나이를 짐작하기조차 어려운 피르스만이 남겨져, 자거나 또는 죽어간다.

#### 4. 극장의 경계를 넘어서

빈 무대는 체호프 드라마투르기의 시작이자 끝이다. 체호프는 약관 20세에 남들이 사용한 낡은 드라마투르기의 잔해들을 잔뜩 주워 모아 대작가로 입신하려는 망상을 꿈꾸었고 당연히 실패했다. 6년 동안 반성한 끝에 그는 텅 빈

24) 사실상 드라마에서 '양적으로' 가장 큰 비중을 차지하는 행동은 말이다. 그런 점에서 등장인물이 중얼거리는 습관적인 무의미한 말 또한 여기에 포함시킬 수 있을 것이다. 한편, 체호프의 소설들에서는 오히려 무의식적인 행동의 예를 더 많이 찾을 수 있다. 그것은 소설이 대사(직접 화법)보다는 서사를 위주로 하는 양식이라는 점과 관련된다. 「자고 싶다」, 「구세프」, 「티푸스」 같은 예들이 있다.

25) 다음을 참조할 것. H. Pitcher(1973) *The Chekov Play*, London, pp. 175-6; J. Styan(1968) *The Dark Comedy*(2 ed.), Cambridge, p. 85.

무대 위에서 일인극으로 자신의 드라마투르기를 다시 세우기 시작했다.<sup>26)</sup> 그리하여 초인적인 재능과 성실성으로 자신의 드라마투르기를 완성한 체호프는 20여년 동안 빌렸던 무대를 깨끗이 비우고(피르스에 연연할 필요는 없다. 그는 작가가 남긴 조형적 농담이다) 자신의 등장인물들과 함께 홀연히 극장을 떠나 갔다. 할 일을 다 한 체호프야 저승에서 홀가분하겠지만 빈 무대를 마주 대하고 있는 우리들 관객으로서는 난감한 일이 아닐 수 없다. 물론 그 무대는 글자 그대로 비어 있지는 않다. 과거의 드라마들, 또는 과거의 드라마의 다양한 변종들이 여전히 그 위에서 공연되고 있다. 문학으로서의 드라마에서 해방된 또 다른 형태의 연극들도 공연된다. 그로토우스키나 칸토르 같은 ‘연출가의 연극’들은 체호프가 비워놓은 무대를 분명히 창조적으로 다시 채워놓았다. 하지만 이들의 연극이 극장의 가능성을 새롭게 열어놓은 것인지 아니면 원초적인 제의의 형식에서 시작하여 극문학으로 진화한 연극의 행로를 거꾸로 밟아가고 있는 것인지는 오랜 시간이 지난 뒤에야 명료해질 것이다. 어찌됐건 문학으로서의 드라마투르기는 체호프에서 실질적으로 자신의 연대기를 마친 것 같다는 생각을 지울 수 없다. 거듭되는 얘기인즉, 진정한 의미에서의 체호프 이후를 극작가들이 보여주지 못하는 한 우리로서는 그렇게 생각할 수밖에 없지 않은가.

## 참고문헌

26) 다음을 참조할 것: 박현섭(1997) 『체홉 ‘희극’의 성격과 그 발전과정에 관하여』, 박사학위논문, 서울대학교; 박현섭(2001) 『체홉 희극의 극장적 요소에 관하여』, 『러시아연구』, 제11권 1호.



## 1차 자료

Чехов, А. П.(1986) *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва.

## 2차 자료

밀러, A.(1978) 『연극론 12장』, 김의경 역, 문학사상사.

박현섭(1995) 「벚꽃 동산에서의 소리에 관하여」, 『러시아어문학연구논집』, 제1권.

\_\_\_\_\_(1997) 『체홉 '희극'의 성격과 그 발전과정에 관하여』, 박사학위논문, 서울대학교.

\_\_\_\_\_(2001) 「체홉 희극의 극장적 요소에 관하여」, 『러시아연구』, 제11권 1호.

배랭거, M. S.(1991) 『연극 이해의 길』, 이재명 역, 평민사.

아리스토텔레스(1981) 『시학』, 천병희 역, 문예출판사.

Скафтымоф, А.(1958) "К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова,"  
*Статьи о русской литературе*, Саратов.

Хализев, В.(1986) *Драма как род литературы*, Москва.

Фохта, У. Р.(1974) *Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. Т. 3*,  
Москва.

Aristotle(1989) *On poetry and Style*, tr. by G. M. A. Grube, Hackett Publishing Company.

Jaynes, Julian(2000) *The Origin of Consciousness in the Breakdown of Bicameral Mind*, Houghton Mifflin co. Press.

Magarshack(1960) *Chekhov the Dramatist*, N.Y.

Pitcher, H.(1973) *The Chekov Play*, London.

Styan, J.(1968) *The Dark Comedy*(2 ed.), Cambridge.

Wickham, Glynne(1992) *A History of The Theater*, Phaidon Press.

## резюме

**Драматургия Чехова в современном контексте**

Пак, Хён-Соп

Данная статья посвящена рассмотрению значения чеховской драматургии в истории драмы с необычной точки зрения. Она основывается не только на очевидном факте, что Чехов является вторым после Шекспира востребуемым автором. Чеховская драматургия столь же знаменательное явление в истории драматургии как и классическая греческая драма, и пьесы Шекспира. Автор рассматривает вопрос в рамках концепции "Действие-Мышление".

1) Как отмечается в *Поэтике* Аристотеля, основной элемент классической греческой трагедии — это действие персонажей. В ней невозможно отличить мышление от действия. Сила подобного решительного действия по-прежнему востребована и в современном театре.

2) Начиная с Шекспира персонажи начинают мыслить в современном смысле этого слова. Прежде чем свершить действие, они думают, сомневаются.

3) У Чеховских персонажей нить между действием и мышлением обрывается. В попытках объяснить это традиционными понятиями, такими как "косвенное действие", "внутреннее действие", растворяется суть вопроса.

Чеховские персонажи не предпринимают драматических действий в истинном значении этого выражения, "направленных на изменение ситуации". Поэтому мышление и слова персонажей, не связанные с действием, превращаются в бессмыслицу.

В настоящее время в современном театре господствует "театр режиссера", в котором отсутствует слово. С точки зрения литературы эволюция драматургии закончилась на Чехове.

## 논문심사일정



논문투고일: 2004. 10. 15  
 논문심사일: 2004. 10. 25~2004. 11. 22  
 심사완료일: 2004. 11. 23