문화적 선행코드의 탈코드화와 재코드화
- 도스토예프스키의 『백치』와 고딕 코드*

김 연 경**

1. 들어가며

문화를 거대 소통 체계 내지는 거대 대화의 장을 이루는 하나의 텍스트로 볼 때 공시적, 통시적 차원에서의 문화 발전을 담보해주는 것은 여러 문화 속에 녹아 있는 다양하고 이질적인 코드들간의 역동적인 상호 교류이다. 코드들의 확대 재생산과 창조는 로트만식으로 말해 공간적 층위에서의 'Я - Он 커뮤니케이션'과 시간적 층위에서의 'Я - Я 커뮤니케이션'의 복합적인 작용[1]에 의해 이루어진다. 즉, 삼인칭적인 코드 혹은 (시간적 간극으로 인해) 삼인칭화된 일인칭적 코드가 하나의 선행코드의 기능을 수행하고, 이것이 내적, 외적 재코드화(перекодировка)를 거침으로써 새로운 코드, 나아가 새로운 의미와 가치가 창조된다.[2] 이렇듯, 로트만의 재코드화 개념은 '+/-'의 가치론적 대립으로부터 좀더 자유롭고 형식주의자들의 낯설게 하기, 자동화-탈자동화 등의 개념보다는 좀더 유연하여 문화 및 예술 텍스트의 생성, 발전 메커니즘을 설명하는 데 유용한 측면이 있다.

하지만 이 개념이 실제 텍스트 분석에 적용될 경우에는 불가피하게 일탈이 발생한다. 실상 하나의 선행코드가 새로운 텍스트에서 탈코드화를 거쳐 재코

---

* 이 논문은 2005년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-079-AM0057).

** 경북대학교 인문대학 연구원.

1) Ю. М. Лотман(1996) "Автокоммуникация: <я> и <другой> как адресаты(О двух моделях коммуникации в системе культуры)," *Внутри мысляших миров: человек - текст - семиосфера - история*, М.: Языки русской культуры, сс. 23-29.

2) 자세한 것은 Ю. М. Лотман(1970) *Структура художественного текста*, М.: Искусство, сс. 44-64, 김수환(1998) 『로뜨만 기호학에 있어서 텍스트 이론의 진화』, 서울대학교(석사학위논문), 24-33쪽을 참조하라.

드화될 때 그 선행코드는 완전히 기각되거나 지워지지도 않을 뿐더러 보다 상위의 코드에 통합되는 것도 아니다. 따라서 서로 이질적인 두 개 이상의 코드들 사이에 선행 관계는 있을지언정 권력적인 위계질서가 세워지지는 않는다. 물론 우리가 단순한 코드해독(decoding)으로서의 탈코드화와 기계적인 반복(recoding)으로서의 재코드화를 염두에 두는 것은 아니다. 오히려 탈코드화와 재코드화 작업을 통해 구조주의적인 경직성과 변증법적 지양(снятие), 즉 지우기 및 없애기에 대한 강박관념으로부터 해방됨과 동시에 새로운 텍스트 창조의 역동성을 담보할 수 있다.[3] 이는 또한 존재의 사건성과 운동성을 기반으로 한 '생성-되기'를 가능케 함으로써 자유로운 소통 공간의 형성에 기여한다.[4]

본 논문에서는 소통의 이러한 양상을 문학적 층위에 국한시켜 고딕 소설(готический роман, роман ужасов и тайн: Gothic Novel, Tale of Terror)과 도스토예프스키의 소설 간의 상관관계를 다루고자 한다. 고딕 소설은 18세기 말 영국에서 시작되어 19세기 전반(前半), 즉 낭만주의를 거치면서 전 유럽에 걸쳐 큰 영향력을 행사했다. 하지만 이후 세계문학의 발달에 보다 더 큰 기여를 한 것은 소(小)장르로서의 고딕 소설이라기보다는 일련의 고딕 소설들에서 공식화된 이른바 '고딕 코드'이다. 도스토예프스키는 고딕 코드를 일종의 안티테제로 설정하여 지양 내지는 극복했다기보다는 그것을 하나의 선행코드로 받아들여 재코드화, 탈코드화함으로써 자신의 소설 세계를 더욱더 풍요롭게 만들었다. 물론 고딕 코드가 그의 창작의 전체를 아우를 수 없다는 점은 명백하다. 그러나 이를 통해 그의 소설이 지닌 특수성의 일면을 포착해낼 수는 있을 터이다. 본 논문에서 구체적인 분석 자료로 택한 것은 『백치』인데, 이를 위해서는 먼저 고딕 코드의 특성을 점검하고 도스토예프스키가 그 코드를 자기화해가는 양상을 간략히 살펴볼 필요가 있겠다.

---

3) 여기서 우리는 들뢰즈/가타리의 탈코드화(décodage: decodification), 재코드화(recodage: recodification) 논의에 많은 빚을 지고 있다. 자세한 것은 들뢰즈/가타리(2003) 『천개의 고원: 자본주의와 분열증』, 김재인 옮김, 새물결, 334-336쪽, 579-580쪽: 이진경(2006) 『노마디즘 1』, 휴머니스트, 217-223쪽을 참조하라.

4) 김연경 · 이기웅(2006) 「주체사이성과 소통의 윤리학」, 『러시아연구』, 제16권 제1호, 서울대학교 러시아연구소, 22-24쪽.

2. 고딕 코드와 도스토예프스키

고딕 소설의 효시로 평가되는 호레이스 월폴의 『오트란토성(城)』(The Castle of Otranto)이 출간된 해인 1764년, 칸트는 스웨덴보리를 중심으로 한 신비철학에 경도된 상태에서 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』을 썼다.[5] 이 두 사건은 다분히 우연의 일치이기도 하지만 미학사적, 문학사적 맥락에서 보자면 고딕 소설과 숭고미 이론의 친연적인 관계를 말해주는 것이기도 하다. 실상 칸트보다 좀더 앞서 버크는 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』(1757)에서 '아름다움'(The Beautiful)과 '숭고함'(The Sublime)을 미학적인 차원에서 최초로 분리시켜 탐구한 바 있다. 아름다움과 비교하여 숭고에 의해 유발되는 감정 및 그것의 원천을 공포, 불분명함, [거대한] 힘, 광대함, 무한함, 웅장함, [빛의 반대로서의] 어둠 등으로 정리한 그의 성과[6]를 훗날 칸트는 『판단력 비판』(1790)에서 '수학적 숭고'와 '역학적 숭고'로 보다 정치하게 개념화한다.[7] 그런데 여기서 칸트는 가파른 절벽, 번개와 천둥을 동반한 먹구름, 화산, 태풍, 파도치는 대양, 높은 폭포 등과 같은 자연력에 의해 유발되는 '공포'의 감정 자체가 아니라, 그것에 대한 인간-주체의 반성적[비판적] 능력, 즉 숭고의 판정 능력에 보다 더 큰 강조점을 둔다.[8] 또한 가지 유념해야 될 것은 비판철학 완성 이전의 칸트의 주장처럼 "숭고함의 감동이 아름다움의 감동보다 훨씬 더 강력"하며 "아름다움에서 비롯한 감동의 수반이나 변형이 없다면 숭고함의 감동도 사라져버리고 그 즐거움 또한 오래갈 수 없다"[9]는 점이다. 이렇듯, 아름다움의 감동과 대비시킬 때 숭고함의 감동은 버크나 칸트 모두에게 있어서 미적 주체가 경험하는 불확정성과 불안-공포 (страх)의 정서를 포함하는 '간접적이고 부정적인 쾌감'[10]이면서 동시에 그보다 더 위대한 것이다.

고딕 소설이 아름다움과 숭고함이 뒤섞인 세계를 창조했든 아니면 숭고함

---

5) M. 가이어(2004) 『칸트 평전』, 김광명 옮김, 미다스북스, 162쪽, 477쪽.

6) E. 버크(2006) 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 옮김, 마티, 105-142쪽.

7) I. 칸트(2005b) 『판단력 비판』, 김상현 옮김, 책세상, 86-116쪽.

8) 같은 책, 108쪽, 109-116쪽.

9) I. 칸트(2005a) 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 이재준 옮김, 책세상, 21쪽.

10) 김상봉(1997) 「칸트와 숭고의 개념」, 『칸트 연구』, 3권, 한국칸트학회, 229-234쪽.

을 예술적으로 형상화했든 간에 월폴의 『오트란토 성』에서부터 숭고미, 특히 그와 관련된 공포는 고딕 소설의 기본적인 창작 원칙으로 자리 잡고 있었다.[11] 이는 W. 벡퍼드의 『바텍』(Vathek: 1782), J. 카조트의 『사랑에 빠진 악마』(Le Diable Amoureux: 1772), 나아가 '고딕 소설의 여왕' A. 래드클리프의 『우돌포성(城)의 비밀』(The Mysteries of Udolpho: 1794)을 비롯한 여러 장편들, M. G. 루이스의 『수도사』(Monk: 1796), Ch. R. 머튜린의 『방랑자 맬모스』(Melmoth The Wanderer: 1820)에 이르기까지 일련의 고딕 소설에 그대로 적용된다. 그리고 일련의 고딕 소설의 저변에 깔린 인간과 세계에 대한 독특한 시선, 일련의 고딕적 세팅들은 브론테 자매의 소설은 물론이고 현대 작가 스티븐 킹의 소설에 이르기까지 끊임없이 재생되고 있다.[12]

고딕 코드의 미학적 근간을 이루는 것이 숭고함의 원천인 공포라면, 제일 먼저 주목해야 될 것은 중세의 고딕 성당이라는 독특한 흐로노토프이다. 이 시공간을 채우는 것이 음습한 지하 감옥 및 지하무덤, 천장이 높은 낭하, 움직이는 갑옷-기사 및 살아나는 초상화, 비밀스러운 죄를 담지한 젊은 미녀와 악마적인 힘의 소유자로 보이는 (주로 나이가 든) 남자 등의 반복적인 모티브들이다. 하지만 구체적 디테일로서의 고딕 코드에 심리적인 무게를 부여하는 것은 이 흐로노토프 속에서 펼쳐지는 '죄악' 혹은 '어둠'의 드라마이다. 즉 고딕 코드의 핵심은 인간 내면의 어두운 욕망과 세계의 어두운 그림자, 나아가 독자적 층위에서 볼 때는 그 경험을 공유하는 것에서 비롯되는 공포, 동시에 그것에 대해 반성적 태도를 취함으로써 획득되는 숭고함이라는 미학적 감동이다.

고딕 소설 분석에 프로이트 및 라캉을 비롯한 일단의 정신분석학자들이 자

---

11) R. F. Miller(1981) *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator, and Reader*, Cambridge, Massachusetts and London England: Harvard Univ. Press, p. 109; R. F. Miller(1995) "Dostoevskii and the Tale of Terror," *Dostoevskii and Britain*, W. J. Leatherbarrow(ed.), Oxford/Providence, USA: BERG, p. 139. 구체적으로 숭고미 이론과 호레이스 월폴의 소설의 관계에 대해서는 D. B. Morris(2004) "Gothic Sublimity," *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, F. Botting and D. Townshend(ed.), Vol. II, London and New York: Routledge, pp. 50-68을 참조하라.

12) I. Avsey(1999) "The Gothic in Dostoevskii and Gogol: The British Connection," *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, N. Cornwell(ed.), Amsterdam-Atlanta, GA, p. 212.

주 언급되는 것에서도 보이듯,[13] 고딕 코드는 인간 의식 및 세계의 다층성을 파헤치는 과정에서 형성되었다. 그렇다면 근친상간을 비롯한 여러 왜곡된 성적 장치들, 이른바 '이교적인' 일련의 마법 행위 및 각종 패륜적 음모들, 그리고 부정적인 극단으로 치닫는 욕망들(생명까지도 인간의 손으로 창조하고자 하는 지식욕, 살인까지도 불사하는 야망 혹은 출세욕 등)에 대한 소설적 탐구는 계몽, 즉 '빛'에 억눌렸으되, 여전히 인간과 세계의 본질적인 요소로서 큰 위력을 발휘하는 '어둠'에 대한 관심에서 촉발되었을 터이다. 그리고 그 기저에는 프랑스 혁명을 전후하여 18세기, 19세기 초 서유럽을 지배한 합리주의와 계몽주의에 대한 반발이 자리 잡고 있다.[14]

이렇게 고딕 코드의 문제를 기법 차원이 아닌 세계관과 미학관의 차원으로 확대시킨다면, 고딕 소설과 러시아문학의 관계를 논할 때 가장 주목해야 될 작가는 도스토예프스키이다.[15] 그러나 정작 그의 작품이나 여타 텍스트에서 고딕 소설에 대한 언급[16] 내지는 문학적 존경의 표현을 찾아보기는 꽤 힘들

---

13) D. B. Morris(2004), pp. 50, 57-58.

14) F. Botting and D. Townshend(2004) "General Introduction," *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*(ed. by F. Botting and D. Townshend), Vol. I, London and New York: Routledge, pp. 3-4.

15) 가령 콘웰도 고딕 소설과 러시아문학의 관계를 개관하면서 여느 낭만주의의 작가들보다도 도스토예프스키에게 더 큰 비중을 두고 있다(N. Cornwell(1999) "Russian Gothic: An Introduction," *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature,* N. Cornwell(ed.), Amsterdam-Atlanta, GA, p. 3, 18, 20). 실제로 이 주제는 이미 연구 대상이 되어 왔으며 구체적인 분석 대상은 「분신」과 「여주인」이 아니라면 주로 『백치』나 『카라마조프가의 형제들』이었다(R. F. Miller(1981), pp. 108-122; R. F. Miller(1995), pp. 139-158; I. Avsey(1999), pp. 215-225; K. Lantz(2004) "Gothic Fiction," *The Dostoevsky Encyclopedia,* Westport, Connecticut · London: Greenwood Press, pp. 167-170). 이러한 연구의 근거가 되어준 것은 도스토예프스키가 "여덟 살 때부터" 래드클리프를 (어머니를 통해) 접하고는 큰 감동을 받곤 했다는 전기적인 사실이다. 또한 Я. П. 폴론스키에게 보내는 1861년 7월 31일자 편지(Ф. М. Достоевский(1972-1990) *Полное собрание сочинений в тридцати томах,* Л.: Наука, Т. 28-2, с. 19: 이하, 도스토예프스키의 텍스트 인용시 권수와 쪽수만 표기함) 외에 「여름 인상에 대한 겨울 메모」(5: 46)에서도 래드클리프를 비롯한 고딕 소설에 대한 도스토예프스키의 관심을 찾아볼 수 있다.

16) 가령 『카라마조프가의 형제들』의 12편 11장에서 변호사 페츄코비치는 검사의 '심리주의'가 빚어낸 상상을 비난하기 위해 조롱조로 『우돌포성의 비밀』을 언급하는데(15: 158) 그나마도 상당히 지엽적이다.

다. 따라서 이 경우 문제는 고딕 코드의 직접적 수용이라기보다는 문학사적 맥락을 거치면서 훨씬 더 복잡화된 간접적인 수용이다. 낭만주의를 거치면서 고딕 소설은 러시아문학에서 상당한 영향력을 행사하고 있었으며 그 코드는 도스토예프스키가 탐독했던 여러 작가들의 작품 속에 복잡하게 깔려 있었다.[17] 이러한 문학적 배경에서 창조된 도스토예프스키의 두 문제작은 영국의 원조 고딕 소설보다 훨씬 더 복잡한 양상을 띠고 있다. 특히 「여주인」에서는 환상-괴기 문학의 대가이자 역시나 고딕 소설의 독창적 계승자이기도 한 호프만의 '만성적 이원론'과 지적인 낭만적 아이러니가 적극적으로 활용되면서 고딕 소설 특유의 단선적이고 신비스러운 파토스가 와해되는 경우가 적잖이 발견된다.[18] 이렇게 대상성의 제거를 통한 특정한 심리적 정조(공포감, 신비감, 불안감 등)의 조성이라는 고딕 코드가 사실주의적 변용을 겪으면서 궁극적으로는 탈코드화, 나아가 재코드화를 예고한다. 이 과정에서 고딕적 소설의 최고봉으로 평가되는 『파리의 노트르담』의 작가 빅토르 위고가 도스토예프스키에게 적지 않은 영향을 미친 것으로 생각된다.

도스토예프스키의 위고 숭배는 익히 알려진 것이다. 그의 사적인 글에서 수시로 위고가 언급되며(28-1: 51, 55, 69-70) 위고의 『사형수 최후의 날』의 내용이 『백치』, 「온순한 여자」, 『카라마조프카의 형제들』에서 반복적으로 등장할뿐더러 『파리의 노트르담』의 러시아어 초역을 『시대』지에 발표하면서 쓴 서문격의 글[19]을 쓰기도 했다. 여기서 그는 위고의 예술적 사상은 무엇보다도 "기독교적이며 도덕적인 것"(20: 28)이고 카지모도는 "억압당하고 경멸당한 중세 프랑스 민중의 화신"(20: 28)으로서 "사랑과 정의를 향한 갈망"(20: 29)을

---

17) 우선적으로 언급해야 할 것은 러시아적 고딕 소설의 원형이라고 할 수 있는 카람진의 「본홈 섬」(Остров Борнгольм)인데 자세한 논의는 В. Э. Вацуро(2002) *Готический роман в России*, М.: НЛО, сс. 83-97을 참조하라. 그 밖에 푸쉬킨의 「스페이드의 여왕」, 고골의 「초상화」, 레르몬토프의 미완성 소설 「슈토스」(부분적으론 「바짐」) 등도 꼽을 수 있다. 낭만주의기 여러 작품들 속에 나타난 고딕 코드 분석은 N. Cornwell(1999), pp. 12-17를 참조하라.

18) 김연경(2004) 「도스토예프스키의 환상소설 「여주인」 연구」, 『러시아연구』, 제14권 제1호, 서울대학교 러시아연구소, 12-21쪽.

19) 자세한 사항은 이 글에 대한 프리들렌제르의 주석(Г. М. Фридлендер, "Примечания," 20: 272-278)을 참조하라. 다만, 이 글의 주된 초점이 당시 막 러시아에 출간되어 인기를 누린 『레 미제라블』에 맞추어져 있기 때문에 『파리의 노트르담』은 그 전조로서 이해되고 있다.

담고 있는 인물이라고 역설한 바 있다. 전반적으로 『파리의 노트르담』과 『레 미제라블』에 대한 도스토예프스키의 이해는 인도주의적이고 기독교적인 관점에 기반하고 있다.

미학을 완전히 기독교적 윤리학의 층위로 이월시켰다는 도스토예프스키 특유의 오류에도 불구하고 그의 위고 읽기는 어쨌거나 일정 부분 타당하다. 왜냐면 위고 자신이 그로테스크한 것(=추한 것)과 숭고한 것(=아름다운 것)의 결합이 더 근원적으론 기독교적 이원론에 기반하고 있다[20]고 주장하고 있기 때문이다. 또한, 일찍이 숭고미 논의에서 "우리가 아름다움의 요소들이라고 규정한 성질들과 추함이 모든 면에서 정반대되는 것"이지만 "숭고의 관념과 추함은 충분히 양립할 수 있다"[21]라는 논의가 있었던바, 도스토예프스키는 "추, 그것이 곧 아름다움이다"(Le laid, c'est le beau, 20: 29)이라는 명제를 통해 위고의 소위 '추의 미학'(эстетика безобразного)의 핵심에 간접적으로나마 상당히 접근했던 것이기도 하다. 실상 「크롬웰 서문」에서 위고가 제시하는 미학적 테제 역시도 궁극적으론 아름다운 것(le beau)과 추한 것(le laid), 숭고한 것(le sublime)과 그로테스크한 것(le grotesque), 선과 악의 결합, 나아가 이를 통한 더 높은 미적 세계의 창조였으니 말이다.[22] 이렇게 고딕 코드의 탈코드화와 재코드화의 측면에서 볼 때 도스토예프스키는 위고의 독창적인 계승자라고 할 수 있다.[23] 이는 『파리의 노트르담』처럼 '열정'이 플롯을 이끌어가는 동력이 되고 있으며 또한 이 작품 못지않게 고딕 코드로 가득 차 있

20) V. Hugo(1963) "Cromwell," *Théâtre complet I*, P.: Gallimard, p. 425. 위고의 그로테스크 이론은 그의 첫 희곡이자 문학사적인 문제작인 「크롬웰」에 부쳐진 「서문」, 이른바 「크롬웰 서문」(La Préface de "Cromwell": 1827)에서 피력되었으며 여기서 위고는 그로테스크 개념을 통해 세계문학사를 아우르고 동시에 자신의 문학적 마니페스토를 제시한다(같은 책, pp. 417-418.)

21) E. 버크(2006), 177쪽.

22) G. Lanson(1959) *Histoire de la Littérature Française,* P.: Librairie Hachette, pp. 937-41; 이규식(1996) 『빅토르 위고』, 건국대학교출판부, 27-28쪽.

23) 위고와 도스토예프스키의 관계에 처음으로 관심을 기울인 연구자는 쉬클로프스키인데(В. В. Шкловский(1974) *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 3, М.: Худ. Лит., сс. 718-719) 아르히포바는 이 주제를 미학적인 맥락에서 발전시킨다(А. В. Архипова (1996) "Достоевский и эстетика безобразного," *Достоевский: материалы и исследования*, СПб.: Наука, Т. 12, сс. 49-66, 특히 с. 56). 한편, 프리들렌제르는 『백치』의 주석에서 이 작품과 『레 미제라블』의 관계에 주목한 바 있다(Г. М. Фридлендер, " Примечания," 9: 407).

는 『백치』에서 가장 잘 드러난다.

3. 『백치』: 고딕 코드의 탈코드화와 재코드화

『백치』 집필 과정에서 도스토예프스키는 그리스도(그리고 그리스도의 형상을 문학화한 가장 뛰어난 선례인 돈 키호테)를 모델로 한 '전적으로 아름다운 인간'(положительно[вполне] прекрасный человек)을 창조하고 싶다는 뜻을 수차례에 걸쳐 피력해왔다.[24] 그는 왜 이렇게 '아름다운 사람'의 형상에 왜 그렇게 집착했을까? "[그 형상을 그리는 것이] 지금은 특히나 더 어렵다"(28-2: 251)라는 말을 고려한다면, 이는 당시 러시아의 운명에 대한 작가의 고뇌 및 소명의식과 관계가 있는 것으로 보인다. 도스토예프스키는 일찍이 『죄와 벌』에서 농노해방 이후, 즉 1860년대의 페테르부르크라는 근대적 공간을 사실주의적인 필치로 그려낸 바 있다.[25] 하지만 『백치』의 페테르부르크는 극도로 밀실화되면서 신화적이고 환상적일뿐더러 심지어 삼각관계 및 치정살인의 전개를 위한 하나의 조건적 공간의 모습마저도 띤다. 이는 어쩌면 인간 내면의 어둠으로서의 죄악, 즉 '정념/정염'(страсть)이 고딕 소설 못지않게 극적으로 확장되고 비극적으로 미화된 것의 결과인지도 모르겠다. 실제로 『백치』는 발표 당시부터 지나치게 환상적이라는 비판을 받았고 작가 자신은 이 작품에서 표명된 자신의 미학을 변호할 필요성을 느끼기도 했다.[26] 『백치』의 주제가 기본적으로 미의 본질과 닿아 있는 만큼 고딕 코드와 숭고미의 틀을 가져와 이 문제를 새롭게 조명할 수 있겠다(3-1절).

그런데 '전적으로 아름다운 인간'의 아름다움의 형상화에 있어 전통적인 고딕 코드의 틀과는 어긋나는 대목이 있다. 돈 키호테를 예로 들며 작가가 화두

---

24) 1868년 1월 1일(13일) 조카 이바노바(С. А. Иванова)에게 보내는 편지(28-2: 251) 및 1867년 12월 31일 (1868년 1월 12일) 마이코프(А. Н. Майков)한테 보내는 편지(28-2: 358)의 일절을 참조하라.

25) 김연경(2007) 「도스토예프스키와 근대: 『죄와 벌』을 중심으로」, 『러시아어문학연구논집』, 제24집, 한국러시아문학회, 12-16쪽.

26) 1868년 12월 11일(23)일 마이코프에게 보낸 편지의 일절(28-2: 329) 및 К. В. Мочульский (1995) "Достоевский. Жизнь и творчество," *Гоголь. Соловьев. Достоевский*, М.: Республика, сс. 396-397을 보라.

처럼 던진 "그[돈 키호테]가 아름다운 것은 오로지 그가 동시에 우스꽝스럽기 때문이다"(28-2: 251)라는 언급이 그것이다. 같은 맥락에서 도스토예프스키는 디킨스의 피크위크, 위고의 장 발장을 예로 들면서 연민(сострадание) 내지는 독자적 층위에서의 동정(симпатия)의 의의를 강조한다. 즉 "이렇게[피크위크나 장 발장의 운명을 통해] 연민을 불러일으키는 것이 곧 유머의 비밀이기도 하다"(28-2: 251)라는 것이다. 만약 작가가 염두에 둔 것이 단순히 아름다움과 우스꽝스러움의 결합이라면 손쉽게 그로테스크의 차원으로 이월시킬 수 있겠다. 하지만 아름다움의 근거를 우스꽝스러움에서 찾고 있고 특정 인물로 인해 야기되는 '유머'와 독자적 층위에서의 연민이 궁극적으로 아름다움과 연결된다면, 이는 보다 더 세심한 고찰을 요구한다(3-2절).

3.1. 『백치』에 나타난 고딕 코드

3.1.1. 나스타시야 필립포브나의 형상과 '팜므 파탈'

도스토예프스키의 장편 중 『백치』는 여성 주인공의 형상이 가장 또렷할뿐더러 작품 내에서 그 입지가 가장 공고한 작품이다. 작품의 도입부, 즉 바르샤바-페테르부르크행 기차 안에서 우연히 만난 므이시킨, 로고진, 레베제프의 대화 속에서 이미 '나스타시야 필립포브나'는 보이지 않는 등장인물이며 이어 예판친 장군 집에서는 사진(фотографический портрет)의 형태로 그 존재감을 과시한다. 공작은 사진 속의 "놀라운 얼굴"에서 '고통'과 '오만'을 읽어내고 나아가 "(로고진이) 그녀와 결혼을 한다면 일주일 뒤에 곧 그녀를 찔러 죽일 것"(8: 31-32)라며 그녀의 운명을 예언한다. 이런 식으로 나스타시야 필립포브나는 작품 속에 실제로 등장하기 전부터 고딕적인 '팜므 파탈'의 형상을 띠고 있다. 그녀의 성격과 지적인 능력, 그 아름다움의 특수성에 천착한다면, 고딕 소설의 여주인공이 보여준 죄와 타락, 유혹과 파멸(혹은 정반대로 구원)이라는 도식이 훨씬 더 복잡하게 변모되는 것을 볼 수 있다.

일찍이 토츠키는 어느새 성숙해버린 나스타시야 필립포브나의 눈에서 "어떤 심오하고 비밀스러운 암흑"(8: 38)을 보았고 그녀의 내면세계에서 "어떤 파멸의 능력"과 "자신의 우수에 대한 자발적인 탐닉", "한마디로 말해서 다소간의 낭만주의"(8: 41)를 읽어냈다. 더욱이 "자신의 처지에 비해서 너무도 많은 교육을 받았고"(라돔스키의 말: 8: 472) 거의 연구에 가까운 열정적인 독서

까지 곁들어짐으로써 그녀에게는 다분히 보바리즘[27]적인 정향성이 생긴 것으로 보인다. 그렇다면 나스타시야 필립포브나가 점잖지 못한 인간들과 어울려 난잡하고 방탕한 생활을 즐기는 것은 어떤 의미에서 연극적인 영감 내지는 삶의 연극화 욕망의 산물일 수도 있겠다.[28] 하지만 보다 중요한 것은 그녀로 하여금 이런 삶을 살도록 강요하는 동인, 즉 '타락'에 대한 그녀의 지나치게 민감한 죄의식과 오만함이다. 바로 이것이 또한 그녀의 '고통'의 근거이며 므이시킨으로 하여금 '연민'(8: 68)을 불러일으키는 요소이기도 하다. 물론, 그 기저에는 아젤라이다의 말대로 "세계를 뒤엎을 수 있을 만한"(8: 69) 나스타시야 필립포브나의 아름다움이 도사리고 있다. 달리 말해 그녀의 아름다움은 보는 이에게 어떤 식으로든 공포와 전율을 불러일으키는데 이는 명백하게 고딕 소설 속의 여성의 미에 대한 표상을 환기시킨다. 하지만 고딕 소설 속의 여성이 공포스러운 아름다움에도 불구하고 대체로 객체 내지는 대상의 자리에 머물렀다면, 상대적으로 말해 『백치』의 여주인공은 "(소설) 세계를 뒤엎을 수 있는" 인물로 승격된다. 토츠키의 첩(наложница)이었던 과거로 인해 '거리의 여자'(уличная)(8: 143)를 자청하는 이 여성이 곧 작품의 슈제트의 중심에 서게 되니 말이다.

하지만 신비스러운 고딕 코드를 체화한 나스타시야 필립포브나가 1부에서 일으키는 사건들, 즉 가냐 이볼긴 집에서의 한판 소동, 그녀의 명명축일 파티는 웅장한 파국이 아닌, '돈'과 '여자'라는 세속적인 문제에서 비롯된 스캔들에 지나지 않는다. 특히 그녀의 가출로 마감되는 1부의 마지막 장면은 "세계를 뒤엎을 수 있는 힘"을 지닌 아름다움, 즉 고딕적으로 신비화된 에네르기의 세속적인 분출이다. 하지만 바로 이 아름다움이 2부에 이르면 명실상부한 공포로 바뀌어 다른 인물들의 삶에 지대한 영향력을 행사한다. 므이시킨은 그녀에 대한 느낌을 다음과 같이 정리한다.

В самом лице этой женщины всегда было для него что-то мучительное;

---

27) 그래서 로고진의 집에서 살해당하기 전, 나스타시야 필립포브나가 자신이 기거하던 방에서 읽던 책(이 책을 므이시킨이 발견한다)이 『보바리 부인』(8: 499)이라는 점은 상당히 의미심장하다.

28) 『백치』의 각종 연극성들(공간의 연극성, 인물들의 연극화 열망 등)에 대해서는 Е. А. Полякова(2002) *Поэтика драмы и эстетики театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина»*, М.: РГГУ, сс. 115-146을 참조하라.

князь, разговаривая с Рогожиным, перевел это ощущение ощущением бесконечной жалости, и это была правда: лицо это еще с портрета вызывало из его сердца целое страдание жалости; это впечатление сострадания и даже страдания за это существо не оставляло никогда его сердца, не оставило и теперь. О нет, даже было еще сильнее. Но тем, что он говорил Рогожину, князь остался недоволен; и только теперь, в это мгновение ее внезапного появления, он понял, может быть непосредственным ощущением, чего недоставало в его словах Рогожину. Недоставало слов, которые могли бы выразить ужас; да, ужас! (8: 289)

이 여인의 얼굴 속에는 늘 그에게 고통스러운 뭔가가 들어 있었다. 공작은 로고진과 이야기를 나누면서 이 감각을 무한한 연민의 감각이라고 전해주었고 사실이 그렇기도 했다. 이 얼굴은 사진을 통해 봤을 때부터 그의 마음속에 그야말로 연민의 고통을 불러일으켰다. 이 동정의 인상은 물론이고 이 존재로 인한 고통마저도 결코 그의 마음을 떠나질 않았으며 지금도 여전히 떠나지 않고 있다. 오, 천만에, 심지어 더 강렬해졌다. 하지만 공작은 자신이 로고진에게 말했던 것이 여전히 불만스러웠다. 그러다가 지금, 그녀가 갑작스럽게 출현한 이 순간에 와서야 비로소 그는 로고진을 향한 자신의 말속에 무엇이 부족했었는지를 어쩌면 직접적인 감각으로 이해했던 것이다. 공포를 표현해줄 법한 말이 부족했던 것이다. 그래, 공포!

나스타시야 필립포브나의 아름다움이 므이시킨에게 불러일으킨 동정과 연민의 감각 속에 공포가 개입되었다는 점은 아글라야의 형상을 고려할 때 더욱더 주의를 요한다. 나스타시야 필립포브나가 편지에서 썼듯, 그녀와 아글라야는 "두 개의 대립쌍"처럼 창조되었고 아글라야가 '천사'와 같은 "해맑은 정신"이라면 그녀 자신은 아글라야 앞에서 "아무것도 아닌 것"(вон)(8: 379)에 불과하다. 아글라야가 어리광처럼 꿈꾸었던 가출(8: 356)을 나스타시야 필립포브나는 몸소 실행에 옮겼으며, 역시나 아글라야가 막연히 보고 싶어 한 "고딕 성당"(8: 358)의 세계를 나스타시야 필립포브나는 자신의 영혼으로 구현했다. 그러니까 아글라야가 단순히 '아름다움'의 범주에 속한다면, 나스타시야 필립포브나는 공포를 불러일으킬 만한 아름다움, 즉 '숭고함'의 범주에 속한다고 볼 수 있다. 레베제프의 묵시록 해석을 빌자면, 나스타시야 필립포브나야말로 (로고진과 더불어) "자기파괴의 법칙과 자기보존의 법칙"(8: 311)을 모두 자기 내부에서 실현시킨 인물이다. 결과적으로 광기(백치다움과 동일한 것일 터인데)로 이어지는 이 힘이 나스타시야 필립포브나와 로고진을, 나아가 므이시킨을 엮어주는 것이기도 하다.

3.1.2. 로고진과 고딕적 흐로노토프

일찍이 블록은 로고진을 두고 "가장 무서운 얼굴, 혼돈과 비존재의 현현", 나아가 작가 도스토예프스키에게 "[간질 직전의] 눈부실 만큼 강렬한 행복의 순간"을 안겨준 얼굴이라고 했다.[29] 실제로 1부에서는 속물적이고 방탕한 상인의 아들에 불과했던 로고진이 6개월이 지난 시점, 즉 2부에 오면 어느새 신비스러운 고뇌의 화신으로 변해있다. 그리하여 1부의 중심에 놓인 것이 나스타시야 필립포브나의 공포를 불러일으킬 만한 아름다움이었다면, 2부는 공포 그 자체인 로고진의 검은 눈과 칼, 간단히 로고진적인 어둠과 대지적인 본질(хтоническая сущность)[30]로 가득 차게 된다. 공작의 눈에 비친 로고진의 집부터 보자.

> Один дом, вероятно по своей особенной физиономии, еще издали стал привлекать его внимание, и князь помнил потом, что сказал себе: <Это, наверно, тот самый дом>. (…) Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого. (…) И снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, всё как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома - было бы трудно объяснить. / (…) Дверь отворил сам Парфен Семеныч; увидев князя, он до того побледнел и остолбенел на месте, что некоторое время похож был на каменного истукана, смотря своим неподвижным и испуганным взглядом и скривив рот в какую-то в высшей степени недоумевающую улыбку, - точно в посещении князя он находил что-то невозможное и почти чудесное. (8: 170)
>
> 어느 집 한 채가 분명히 그 독특한 생김새 때문에 멀리서부터 이미 그의 주의를 끌기 시작했고, 훗날 공작은 스스로에게 <이게 바로 그 집일 것이다>라고 말했던 것을 기억했다. (…) 이 집은 아무런 건축적 기교를 부리지 않은, 더러운 초록색의 크고 음울한 3층짜리 건물이었다. (…) 안팎이 모두 어쩐지 비우호적이고 건조했으며 모든 것이 감춰지고 숨겨진 듯한데, 집의 생김새만 보고서 왜 이런 느낌이 드는지는 설명하기 힘들었을 터이다. / (…) 문을 열어준 건 파르푄 세묘느이치였다. 공작을 보자, 그는 너무도 새하

---

29) А. А. Блок(1962) "Безвременье," *Собрание сочинений в восьми томах*, Т. 5, М.-Л.: Гос. Изд. Худ. Лит., с. 79.

30) И. Р. Ахундова(2001) "<Воплощение хаоса и небытия>(Парфен Рогожин - демон смерти или персонификация судьбы)," *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*, Т. А. Касаткина(ред.), М.: Наследие(дальше - *Роман «Идиот»*), сс. 364-389.

> 얗게 질린 채 그 자리에 장승처럼 우뚝 섰기 때문에 얼마간은 거대한 석상과 같았으며, 경악한 듯 미동도 없는 시선으로 상대를 바라보면서 입을 일그러뜨려 왠지 극도로 의혹에 찬 미소를 짓는 것이 꼭 공작의 방문을 뭔가 불가능하고 거의 경이로운 일로 생각하는 것 같았다.

이 건물 자체, "무슨 작은 방들"과 몇 겹의 지그재그 모양의 복도와 계단들로 구성된 건물의 내부, 신비스러운 분위기의 "크고 높고 어두운 방"(8: 172)에 이르기까지 로고진의 집은 고딕적 흐로노토프인 성(城)을 재현하고 있다.[31] 또한 문을 열어주는 주인-로고진, 심지어 로고진 집안 전체와 이 독특한 공간의 유비 관계가 강조된다.[32] 특히, 로고진의 서재를 장식하고 있는 초상화(8: 172)가 눈에 뜨인다. 로고진의 아버지를 그린 이 전신 초상화는 차르트코프를 파멸로 이끈 거상(巨商)의 초상화처럼 어둡고 신비스러운 과거를 담고 있다. 구교를 신봉했으며 또한 거세종파(скопцы)에 대한 존경을 감추지 않았다는 간략한 정보를 보건대,[33] 로고진 아버지는 극히 금욕적인 성향을 지녔으되(혹은 그 자신이 거세종파였을 수도 있으니까 그럴 수밖에 없었거나) 동시에 어떤 신비주의적 정향성을 가졌을 법하다. 그렇다면 억눌린 열정이, 므이시킨의 추측과 나스타시야 필립포브나의 말이 암시하듯, '돈'에 대한 병적인 집착으로 나타났을 것이다. 초상화 속의 "의심에 찬, 비밀스럽고 애잔한 시선"(8: 172)은 그 집착이 내포한 어떤 섬뜩한 비극에 대한 암시로 읽히기도 한다. 이 경우 가장 중요한 것은 확고하게 확인된 사실의 부재, 즉 이 초상화 속의 주인공과 로고진 집안 전체를 둘러싼 신비스러움과 공포의 정조이다.

로고진은, 나스타시야 필립포브나와 므이시킨이 간파한바, 자신의 아버지가 잠재된 형태로만 갖고 있던 '강렬한 열정'을 더 직접적으로 외화시킨다. 하지만 나스타시야 필립포브나의 지적대로, 로고진은 이 생래적 열정과 나란히

---

31) 로고진의 집을 고딕 코드로 환원시키는 것에 반발하면서 러시아 문화에서의 '상인의 집'이라는 또 다른 흐로노토프로 읽어낸 연구도 있다(Р. Казари(1989) "Купеческий дом: историческая действительность и символ у Достоевского и Лескова," *Достоевский: материалы и исследования*, Т. 8, Л.: Наука, сс. 91-92).

32) 므이시킨은 이 점을 로고진에게 고백하기까지 한다: "(...) Твой дом имеет физиономию всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни, а спроси, почему я этак заключил, - ничем объяснить не могу(...)"(8: 172).

33) 이 점은 '로고진'이라는 성(姓)에 이미 표현되어 있다(М. С. Альтман(1975) *Достоевский: по вехам имен*, Саратов: Изд. Саратовского уни-та, сс. 70-72).

'대단한 지력'(большой ум)(8: 178)의 소유자이기도 하다. 달리 말해, 로고진은 (교양은 별로 없을지언정) '지력'의 측면에선 금욕적이고 엄격했던 아버지의 분신이지만 자신의 아버지가 '애잔한 시선'으로만 표출했던 열정의 측면에서는 아버지의 대척점이다. 여기에 백치 수준의 지능저하를 보여주되 이 백치다움이 곧 성스러움이 되고 있는 로고진의 노모(老母)까지 결합시킨다면, 로고진이 자신의 열정(страсть)으로 인해 수난(Страсть)을 겪는 것은 자연스러운 흐름일 것이다.

3.1.3. 고딕적 음모: 정념/정염(страсть)의 아포칼립스

나스타시야 필립포브나를 향한 로고진의 열정이 "그녀에게 달려들어 그 자리에서 시퍼렇게 멍이 들만큼 두들겨 팰"(8: 175) 만큼 강렬한 질투로 발전하는 동안, 그녀를 사이에 둔 로고진과 므이시킨의 기괴한 유대 관계도 극에 달한다. 6개월간의 모스크바 체류를 끝내고 다시 페테르부르크에 왔을 때 둘은 이미 말을 놓을뿐더러 므이시킨은 로고진을 '파르폰 형제'(8: 171)라고 부르기도 한다. 십자가 교환 장면을 보자.

> - Отдай мне, - сказал Рогожин. (…)
>
> - Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад; побратаемся!
>
> Князь снял свой оловянный крест, Пафен свой золотой, и поменялись. Парфен молчал. С тяжелым удивлением заметил князь, что прежняя недоверчивость, прежняя горькая и почти насмешливая улыбка всё еще как бы не оставляла лица его названого брата, по крайней мере мгновениями сильно выказывалась.(8: 184)
>
> - 나한테 주게, - 로고진이 말했다. (…)
>
> - 십자가를 교환하자는 건가? 이봐, 파르폰, 그렇다면 나도 기쁘네. 그래, 의형제를 맺자고!
>
> 공작은 자신의 주석 십자가를, 파르폰은 자신의 금 십자가를 벗어서 서로 교환했다. 파르폰은 말이 없었다. 공작은 아까의 의구심, 거의 냉소에 가까운 아까의 그 쓰라린 미소가 아직도 여전히 자신의 의형제의 얼굴에서 사라지지 않은 것을, 적어도 순간순간 강렬하게 내비쳐 나오는 것을 인지하곤 힘겨울 정도로 놀라워했다.

물론 이로써 이들이 형제 맺기의 상징적인 제의를 치룬 것은 맞다. 하지만

십자가 교환을 먼저 제안한 로고진이 여전히 어둠에 휩싸여 있고 므이시킨 역시 그 어둠의 정조를 공유한다는 점에서 이들의 십자가 교환은 『죄와 벌』에서의 소냐와 리자베타의 그것과는 확연히 구분된다. 합일이나 화해는커녕 숨 막히는 추격전이 오히려 더 가속화된다. 므이시킨은 페테르부르크에 도착한 순간부터 자신의 뒤를 쫓는 로고진의 검은 시선을 의식했었지만, 십자가 교환 이후에는 그 시선이 '이상하고 무서운 악마'를 불러낸다.[34]

> Но [внезапная идея] подтвердилась ли? Но оправдалась ли? Почему с ним опять эта дрожь, этот тот холодный, этот мрак и холод душевный? Потому ли, что опять он увидел сейчас эти *глаза*? (…) Да, это были *те самые* (и в том, что *те самые*, нет уже никакого теперь сомнения!), которые сверкнули на него утром, в толпе, когда он выходил из вагона Николаевской железной дороги; те самые (совершенно те самые!), взгляд которых он поймал потом давеча, у себя за плечами, садясь на стул у Рогожина. (…) Странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более. (8: 192-193)
>
> 하지만 [이 갑작스러운 생각이] 확증된 것인가? 하지만 정말 그렇다고 판명된 것인가? 왜 그는 또 다시 이렇게 벌벌 떨고 이렇게 식은땀을 흘리고 이렇게 암흑과 영혼의 한기를 느끼는 것일까? 지금 또 다시 이 '눈'을 보았기 때문일까? (…) 그렇다, 이건 '바로 그' 눈('바로 그' 눈이라는 점에 대해선 이제 이미 어떤 의심도 없다!), 아침에 그가 니콜라예프스카야 선(線)의 기차에서 내릴 때 군중 속에서 그를 향해 번득이던 바로 그 눈이었다. 바로 그 눈(그야말로 바로 그 눈이다!), 그 시선을 그는 나중에, 그러니까 아까 로고진의 집 의자에 앉아 있을 때 자신의 어깨 뒤로 포착했던 것이다. (…) 이상하고도 끔찍한 악마가 그에게 완전히 들러붙어서 이제 더 이상 그를 떠날 생각을 하지 않았다.

실제로 반쯤은 환시(幻視) 같던 검은 시선이 로고진으로 판명되는 순간, 그의 책상에 놓여 있던, (아마 무의식적으로나마 '특정한' 목적을 위해) 새로 구입했다는 정원용 칼이 번득인다. 이렇게 살인 미수를 야기할 만큼 강렬한 '의형제'의 갈등은 나스타시야 필립포브나를 사이에 둔 사랑의 대립으로 구체화

34) 이 부분을 전후한 2부 5장을 밀러는 화법적 차원에서 고딕 코드로 읽어내고 있으며(R. F. Miller(1981), pp. 116-117) 그녀의 연구에 기대어 프렌치는 특정 인물(즉 공작)의 시점에서 내러티브가 진행된다는 점에 주목한다(B. A. French(2002) *Dostoevsky's Idiot: Dialogue and the Spiritually Good Life*, Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press, pp. 31-32).

된, 양립 불가능한 두 정신세계의 충돌에서 비롯된 것이다. 그러니까 이것은 동정(жалость)과 사랑(любовь)의 대립이며 또한 기독교적 연민(сострадание)과 자연력-열정(стихия-страсть)의 대립이다. 므이시킨은 "나는 사랑이 아닌 동정으로 그녀를 사랑하는 걸세"(8: 173)라고 말하지만, 로고진은 "자네의 동정이 아마 나의 사랑보단 훨씬 더 큰가 보군!"(8: 177)이라고 응수한다. 전자는 성적 능력은 없으되 무한한 연민과 포용력을 가진 '백치'에 지나지 않고, 후자는 열정과 '대단한 지력'을 가졌으되 사랑하는 여인에게 안정을 줄 관용의 미덕을 갖추지 못했다. 그러나 서로 다른 본질을 지닌 두 인물에게 각기 선악의 범주를 적용시킬 수도, 또 이들의 감정에 대해 어떤 위계질서를 세울 수도 없다. 그러니까 이 지옥과 같은 삼각형의 사슬은 고딕 코드로서의 근친상간의 사실주의적 변형, 즉 거의 원죄와 같은 성격을 띤다. 므이시킨 자신이 누구보다도 더 큰 죄인일진대, 그렇다면 작가가 의도한 그리스도의 문학적 '육화/강생'(воплощение: incarnation)은 실패한 것일까?

3. 2. 고딕 코드의 탈코드화 및 재코드화

3.2.1. 스위스-천상 대 러시아-지상: 재림한 그리스도

스위스에서 러시아의 페테르부르크로 왔을 때 므이시킨의 목표는 예판친 집안과 안면을 트는 것이었다. 공작에게 러시아 자체와 동일시된 이 가족과의 만남은 다행히도 성공적인 편이었다. 세 딸, 즉 알렉산드라(25세), 아젤라이다(23세), 아글라야(20세)는 보티첼리 그림 속의 삼미신처럼 각자의 개성과 전체의 조화를 구현하고 있다. "만발한 꽃"(цветущее семейство)(8: 15)과 같은 이들은 지적인 재능은 물론이거니와 육체적인 측면에서도 "놀랄 만한 어깨, 풍만한 젖가슴, 남자 못지않게 튼튼한 팔"(8: 32)을 자랑하며 무엇보다도 대단한 먹성을 가졌음에도 그것을 숨기지 않는 솔직함까지 겸비하고 있다(8: 32). 자매들 사이의 정이 두텁다는 점도 강조된다. 오직 리자베타 프로코피예브나만이 곧 시집을 가야할 딸들이 하나같이 '니힐리스트'가 된 건 아닐까(8: 271, 272) 걱정하는 것이 전부다. 이렇듯, 므이시킨의 눈에 예판친 집안은 가히 스위스의 연장선으로 보였을 법하다. 예판친 장군 서재의 스위스(그것도 므이시킨이 직접 본 적이 있는 '우리' 주) 풍경화가 걸려 있는 것(8: 25), 파블로프스

크에 있는 예판친 집안의 별장이 스위스식으로 꾸며진 것(8: 275)은 결코 우연이 아니다.

스위스에서 므이시킨은 첫 해, 즉 말도 제대로 할 줄 몰았던 백치였던 시절에도 자연과의 조화로운 합일을 느낄 수 있었으며(8: 351-352) 건강을 회복하고 난 뒤에는 '마리' 일화가 보여주듯 그 스스로 스위스를 천상의 공간으로 만든다. 그곳에서 '레옹'(Léon) 아저씨는 그리스도의 훌륭한 '모상'(подобие)의 역할을 충실히 수행하고, 그의 인도에 따라 아이들과 마리도 각각 사도의 역할과 막달라 마리아의 역할에서 일탈하지 않는다. 이 공간에서는 므이시킨의 키스도 완전한 의미의 연민, 기독적 사랑의 표현(8: 60)으로 이해된다. 전반적으로 공작의 기억 속의 스위스는 러시아-페테르부르크는 물론이고 '기요틴의 나라'로서의 여타 유럽 국가(8: 54-56)와도 전혀 다른 공간, 즉 완전한 낙원과 같다. 이 곳을 떠나올 때의 결의를 므이시킨은 다음과 같이 얘기한다.

> - (…) Я сидел в вагоне и думал: <Теперь я к людям иду; я, может быть, ничего не знаю, но наступила новая жизнь.> Я положил исполнить свое дело честно и твердо.(8: 64)
>
> - 나는 기차 안에 앉아서 생각했습니다. <이제 나는 세상으로 나간다, 나는 어쩌면 아무것도 모르지만, 어쨌거나 새로운 삶이 도래했다>라고. 나는 나 자신의 과업을 성실히, 확고히 수행하기로 마음먹었습니다.

그가 생각했던 '과업'(дело)은 과연 무엇일까? 분명한 것은 그 과업이 그가 맞닥뜨리게 될 세상, 즉 '사람들'(люди)의 모습에 따라 극히 유동적인 형태를 띨 거라는 점이다. 그런데 『백치』의 러시아, 특히 페테르부르크는 무엇보다도 묵시록의 해석에 지배되고 있다. 전형적인 광대 그룹에 속하지만 자칭, 타칭 묵시록의 대가인 레베제프의 말에 따를 때, 현대는 "증기선과 철도의 세기"가 아니라면 곧 "죄악과 철도의 세기"(8: 315)이다. 『인구론』의 저자 맬서스의 이름이 언급되기도 하거니와(8: 312) 묵시록의 '쑥별'(묵시록 8장 11-12절) 및 손에 저울을 든, 검은 말을 탄 기사(묵시록 6장 5절)가 1860년대 러시아를 덮친 자본주의의 패악, 즉 '돈'으로 구체화되었다는 것이다.[35] 실제로, 공작의 생일을 축하하기 위해 파블로프스크 별장에 모인 인물들이 얘기하는 각종 범죄들,

---

35) 자세한 논의는 Н. М. Чирков(1967) *О стиле Достоевского*, М.: Наука, сс. 115-146; В. Я. Кирпотин(1980) *Мир Достоевского*, М.: Советский писатель, сс. 20-60; К. В. Мочульский (1995), сс. 394-400을 참조하라.

또 입폴리트의 「나의 불가피한 해명」(мое необходимое объяснение: après moi le déluge!) 속의 에피소드들,[36] 가난과 장자(長子) 콤플렉스와 병마에 시달리는, 지극히 '페테르부르크적인' 청년인 입폴리트의 운명 자체가 이를 증명해주는 듯하다.

결과적으로 므이시킨이 아무리 '백치' 상태를 벗어났다고 할지라도, 작중 인물인 샤(Ш) 공작의 말(8: 282)에서도 알 수 있듯, '스위스-천상'을 '러시아-지상'에서 실현시키는 건 쉬운 일이 아니다. 더욱이 현재 이 공간에서 므이시킨 앞에 도사린 가장 큰 과제는 '세계 구원'이라기보다는 차라리 '자기 구원'인 것으로 보인다. 가령 로고진과의 관계에서도 파블로프스크에서의 재회 장면(8: 301-304)이 보여주듯, 그와 로고진의 코드는 완전히 어긋나고 있다. 공작은 의형제로서의 로고진만 기억하는 반면, 입폴리트가 인지한바 "가장 완전하고 직접적인 삶을, 현재의 순간을 사는"(8: 337) 로고진은 공작의 '형제로서의 용서'(братское прощение: 8: 303)를 받아들일 만한 여유가 없다.

그러니까 로고진의 열정이나 질투 못지않게, 어쩌면 그보다 더 치명적인 것이 바로 므이시킨의 '그리스도 콤플렉스'이다. 그는 직접적으로 '용서'라는 말을 내뱉지는 않았지만 은연중에 로고진을 '죄인'으로, 자신을 그 죄인을 용서할 수 있는 어떤 절대자로 모델링함으로써 모종의 위계를 설정하고 있다. 이렇게 도스토예프스키가 최고의 미덕 중 하나로 생각했던 '겸허'(смирение)가 신의 아들이 되고자 하는 '오만'(гордость)으로 변질된다. 동시에 '전적으로 아름다운 인간'은 가장 '추한'(безобразный) 인간이 되고 이로써 하느님의 형상(образ) 자체를 잃어버리는 역설적인 상황이 초래된다. 결국 므이시킨은 그리스도를 닮은 유로지브이-백치(1부)에서 비교적 정상적인 사람을 거쳐(2부 이후) 광인(безумец)으로 변모되는 셈이다.[37] 바로 여기에 '그리스도'로서의 므이시킨이 지닌 숙명적인 오류가, 나아가 돈 키호테적인 우스꽝스러움이 들어있다.

다른 한편으로, 아글라야와 나스타시야 필립포브나를 사이에 둔 공작의 방

---

36) 가난에 허덕이다가 아이까지 잃은 수리코프(8: 329), 어느 지방 도시에서 일자리를 잃고 상소하기 위해 페테르부르크로 상경했으나 더 영락하게 된 젊은 의사 부부(8: 330-333: 결국 입폴리트의 도움으로 좋은 일자리를 구한다) 등의 얘기가 주된 내용이다.

37) К. Степанян(2001) "Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот»," *Роман «Идиот»*, М.: Наследие, сс. 137-146.

황(특히 3부)은 그 자체로 우스꽝스럽다. 그는 어쨌거나 스스로 아글라야의 약혼자가 된 상황에서도 끊임없이 '다른 여자'를 생각할뿐더러(8: 352, 357) 그 '다른 여자'가 던진 한마디 질문 "당신, 행복해?"(8: 382)에 어떤 확답을 주지 못한다. 므이시킨의 내적 고뇌가 얼마나 깊든 간에, 또한 그의 성정이 얼마나 아름답든 간에 결국 연적들 간의 '4자회담'까지 야기한 그의 무책임하고 어린애 같은 애정 행각은 '박애'의 어처구니없는 실행에 지나지 않는다. 여기서 골치 아픈 곳에 재림한 그리스도의 그야말로 돈 키호테적인 우스꽝스러운 면모가, 가히 독자들에게 연민과 동정을 불러일으킬 만한 "불쌍한 백치"(8: 485)의 실체가 또 한번 확인된다. 이런 식의 우스꽝스러움이 작가가 말한 그 아름다움의 근거가 된단 말인가?

3.2.2. 「무덤 속 그리스도의 주검」과 '추의 미학'

『백치』를 관통하는 한스 홀바인 2세(1497-1543)의 「무덤 속 그리스도의 주검」(Der Leichnam Christi im Grabe, 1521)은 세 인물에 의해 체험된다. 므이시킨은 2부에서 로고진의 집을 방문했을 때 홀바인의 그림을 보고서, 또 "이 그림을 보는 것을 좋아해"라는 로고진의 말에 "이 그림을 보고 있으면 어떤 사람은 믿음을 잃어버릴 수도 있을 걸"(8: 182)이라고 말한다. 하지만 이 그림에 가장 큰 감화를 받는 인물은 다소 역설적이게도 에피소드적 인물인 입폴리트이다.[38]

> В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов(так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое(это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был,

38) 이 점에서 입폴리트는 로고진, 므이시킨과 함께 『백치』의 '이데올로기적 삼각형'을 구성한다(С. Янг(2001) "Картина Гольбейна <Христос в могиле> в структуре романа «Идиот»," *Роман «Идиот»*, М.: Наследие, сс. 36-37).

после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосилась; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. (8: 338-339)

그런데 로고진의 그림 속에선 아름다움에 대해선 아무 말도 없다. 이것은 십자가에 매달리기 전부터 무한한 고통, 상처, 고문을, 또 십자가를 짊어지고 갈 때나 십자가를 짊어진 채 쓰러졌을 때 경비병의 구타, 민중들의 구타를, 끝으로 여섯 시간 동안(적어도 나의 계산으론 그렇다) 십자가의 고통을 감내한 인간의 시체, 그것의 완전한 모습이다. 사실, 이것은 '이제 막' 십자가에서 내려진 사람의 얼굴, 즉 살아 있는 것, 따뜻한 것을 아주 많은 간직하고 있는 얼굴이 아닌가. 아직 아무것도 채 다 굳어지지 못했기 때문에 죽은 자의 얼굴에는 심지어 고통마저도 엿보이는데, 흡사 지금도 그는 여전히 그 고통을 느끼고 있는 듯하다(이것이 예술가에 의해 아주 잘 포착되었다). 하지만, 대신 이 얼굴은 정말로 무자비하게 그려졌다. 여기엔 오직 자연 하나만이 있을 뿐이니, 인간의 시체는 그가 누구였든 간에 이만한 고통을 감내한 뒤라면 진실로 이러하고 또 이러해야만 한다. 내가 알기로, 기독교 교회에서는 초창기 시절부터 그리스도가 비유적이 아니라 실제로 고통 받았으며 고로 그의 육체도 십자가 위에서 전적으로, 완전히 자연의 법칙에 종속되었다는 견해를 확립시켰다. 그림 속에서 이 얼굴은 워낙 많이 두들겨 맞았기 때문에 무서울 정도로 일그러지고 퉁퉁 부은데다가 역시나 무섭도록 퉁퉁 부어오른 피멍으로 얼룩져 있고, 두 눈은 그대로 떠져 있고 눈동자는 비스듬히 돌아갔다. 또 커다랗게 뜨여진 눈의 흰자위에서는 어쩐지 죽음과 같은 유리빛 광채가 빛나고 있다.

「나의 불가피한 해명」에서 상세하게 묘사된바, 입폴리트의 눈에 비친 홀바인의 그리스도는 더 이상 신의 아들이 아니라 한 인간이다. 따라서 그가 겪은 책형의 고통 역시도 "비유적"인 것이 아니라 철저하게 "자연의 법칙에 종속"된 것이다. 물리적 고통 앞에서 기적을 행하기는커녕 그것을 감내해내는 것 외엔 아무것도 할 수 없었던 무기력한 인간 그리스도 앞에 과연 누가 고개를 숙일 것이며 누가 그의 부활을, 즉 신성을 믿을 수 있겠는가. 이런 치명적인 물음을 자기 자신과 독자에게 던지면서 입폴리트는 이 그림 속의 '자연'이 "뭔가 거대하고 붙잡을 수 없는 말없는 짐승이나 더 정확히, 아주 더 정확히 말해서 (…) 위대하고 더할 나위 없이 가치 있는 존재를 (…) 무자비하게 집어삼키는 아주 새로운 조직의 어마어마한 기계"(8: 339)처럼 여겨진다고 말한

다. 이 힘 앞에서는 '전적으로 아름다운 인간'인 그리스도조차도 애처로운 희생양으로 전락할 수밖에 없다. 누워 있는 주검에 꼭 맞추어진 화폭의 모양새(30.5×200cm)는 구원은 내 안에도 내 밖에도 없다는, 『백치』를 관통하고 있는 암울한 인식을 형식적 차원에서 표현해주는 듯하다. 이 그림 속에서 홀바인은 당시 바로크 미술이 자주 보여주던 고딕식 에로티시즘을 거세시키고 이로써 부활, 곧 미래적 전망을 없애버린다. 결과적으로, 홀바인이 자신의 멜랑콜리를 담아낸 이 그림[39]은 간질병환자로서의 공작이 신봉해온 유물론(8: 321)의 승리를 재차 확인시켜 주는 셈이다.

더욱더 의미심장한 것은 입폴리트의 머릿속에서 홀바인의 그림, 더 정확히 이 그림속의 '자연'이 거대한 괴물, 나아가 로고진의 형상으로 육화된다는 점이다. 죽음의 목전에 다다른 병약한 의식 속에서 괴물은 정말로 거대한 힘을 발휘하여 입폴리트의 개 노르마를 위협하고, 이와 비슷하게 로고진은 예의 그 밑도 끝도 없는 침묵으로 입폴리트를 응시한다. 사실 로고진과 입폴리트의 만남에는 동기부여도 제대로 되어있지 않거니와[40] 이들의 관계 자체도 최소한 입폴리트의 입장에서는 신비적인 면을 담고 있다.[41] 로고진이 입폴리트에게 어떤 일을 했든 간에 여하튼 입폴리트는 자기 앞에 출현한 로고진의 환영을 자연의 폭압, 아니 조롱으로 이해하곤 급기야 자살을 결심하기에 이른다. 그리고 이 자연 앞에서 "내가 나 자신의 의지로 시작하고 끝낼 수 있는 유일한 일"(8: 344)이라고 의기양양하게 선언한 자살이 우스꽝스러운 해프닝으로 끝난 뒤에도, 로고진이 물수건으로 자신을 질식시키는 꿈을 꾸는가 하면(8: 465) 므이시킨과 나스타시야 필립포브나의 결혼 전날 므이시킨에게 로고진의 위협을 경고한다(8: 489). 입폴리트의 병적인 망상 속에서 이렇다할 맥락도 없이 섬뜩하게 신비화된 로고진의 형상은 『백치』 전반에 도사리고 있는 부조리하

39) J. 크리스테바(2004) 『검은 태양: 우울증과 멜랑콜리』, 김인환 옮김, 동문선, 135-173쪽.

40) 『백치』의 텍스트에는 그저 로고진이 "한 가지 일 때문에"(8: 337) 입폴리트를 방문했고 그 답례 차원에서 그가 로고진의 집을 찾은 것으로 돼 있다. 하지만 작가의 메모에 의할 때 로고진이 입폴리트를 방문한 이유는 "신 때문"(за богом)이다(9: 283).

41) 입폴리트는 로고진의 집은 '무덤'이며 로고진은 이 무덤에 무척 어울리는 인물이라고 말한 뒤(8: 338) "극과 극은 통한다"(les extrêmités se touchent)라는 불어 문장을 로고진에게 러시아어로 번역해주면서까지 그들 둘 사이의 친연성을 강조한다. 두 인물의 이름 속에 공히 '처녀성'이 포함되어 있다는 점도 일별할 만하다(Т. А. Касаткина(2001) "Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»," *Роман «Идиот»*, М.: Наследие, с. 65).

고 총체적인 어둠의 본질을 축소화의 형태로 보여주는 것일 수도 있다. 여기서 다시 홀바인의 그림으로 돌아가자.

입폴리트는 「무덤 속 그리스도의 주검」에 대해 "아름다움에 대해선 아무 말도 없다"라고 썼다. 다소 의역을 하자면, 이 그림은 아름다움과는 거리가 먼 작품이다. 영과 육의 부활 대신 그것의 완전한 죽음, 천사 및 사도들의 애도 대신 무덤 속의 완전한 고요와 고독, 아름답게 미화된 육신 대신 추하게 일그러진 육체 등을 보여줌으로써 '추' 내지는 적어도 뭔가 기괴하고 특이한 아름다움을 문제 삼고 있다. 여타 장편들과 비교했을 때 『백치』에 유난히도 많은 여러 시각적 이미지들, 즉 앞서 살펴본 나스타시야 필립포브나의 사진-초상화, 로고진 아버지의 초상화는 물론이거니와 1부에서 므이시킨이 아젤라이다에게 그림의 소재로 제안하는 "기요틴의 일격이 가해지기 일분 전 사형수의 얼굴"(8: 54), 나스타시야 필립포브나가 아글라야에게 보내는 편지 속에서 묘사하고 있는, 어린아이와 함께 남겨진 사색에 잠긴 슬픈 그리스도(8: 380) 등이 대체로 다 그러하다.[42] 공작이 이 사형수 이미지에 덧붙여 "이런 그림"이라고 언급하는 한스 프리스(1450-1520)의 「세례자 요한의 참수」(1514)도 마찬가지이다. 이 역시도 비슷한 시기에 그려진 다빈치의 「광야에 있는 세례자 요한」(1510-15)이나 「세례자 요한」(1513-1516)과는 달리, 참수라는 소재의 특수성을 고려한고 할지라도, 상당히 어두운 느낌을 주기 때문이다. 물론 『백치』에는 므이시킨이 알렉산드라의 얼굴과의 유사성을 지적하는(8: 65) 홀바인의 일명 「다름슈타트의 마돈나」(Madonna of the Burgermeister Meyer Family: 1526)도 존재한다. 하지만 나스타시야 필립포브나의 아름다움 앞에서 아글라야의 아름다움이 힘이 발휘하지 못하듯, 이 그림도 앞서 언급된 이미지들을 압도하지는 못한다. 그리하여 작품 속에 만연한 '추'의 이미지들은 결국 살인이라는 가장 '추한' 모양의 육신을 얻게 된다.

3.2.3. 도스토예프스키의 그리스도: 우스꽝스러움과 숭고미

4부 11장은 로고진과 므이시킨의 만남 장면에 이어 『백치』에서 고딕 코드

42) 『백치』 속의 여러 그림 및 이미지에 대해서는 А. Б. Криницын(2001) "О специфике визуального мира у Достоевского и семантике <видений> в романе «Идиот»," *Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф. М. Достоевского*, М.: Макс Пресс, сс. 304-310을 참조하라.

의 탈코드화 및 재코드화가 가장 큰 성취를 보이는 부분 중 하나이다. 므이시킨은 로고진과 나스타시야 필립포브나의 행방을 찾기 위해 무려 세 번이나 로고진의 집을 방문하지만, 한결같이 수상쩍은 답을 들을 뿐이다. (문지기의 수상한 태도 자체가 고딕 성문을 지키는 문지기들의 패턴을 반복하고 있다.) 로고진의 얼굴이 그 집 창문으로 출몰하는가 하면 공작의 호텔방으로 온 로고진이 공작을 자기 집으로 들일 때도 사람들의 눈을 의식하며 뒷문을 이용하는 등 '공포와 비밀'의 분위기가 만연해 있다. 로고진의 집의 내부도 마찬가지다. 페테르부르크의 백야의 빛(이미 7월이다)도 이미 저물어 달빛만으로 간신히 물건의 형체를 분간할 수 있건만, 로고진은 촛불을 밝히면 좋겠다는 므이시킨의 제안을 일언지하에 거절한다. 급기야 끔찍한 '죄악'이 밝혀진 이후에도 이런 상황에서 극히 자연스러울 법한 비명 하나 묘사되지 않는다. 로고진과 므이시킨의 대화 부분은 어떤 고딕 소설도 보여줄 수 없었던, 복잡한 감정 코드들이 뒤섞인 그로테스크한 명장면이기도 하다.

- Слушай… - спросил князь, точно запутываясь, точно отыскивая, что именно надо спросить, и как бы тотчас же забывая, - слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым?

- Тем самым.

- Стой еще! Я, Парфен, еще хочу тебя спросить… я много буду тебя спрашивать, обо всем… но ты лучше мне сначала скажи, с первого начала, чтоб я знал: хотел ты убить еще перед моей свадьбой, перед венцом, на паперти, ножом? Хотел или нет?

- Не знаю, хотел или нет… - сухо ответил Рогожил, как бы даже несколько подивившись на вопрос и не уразумевая его. (8: 505)

- 들어봐… - 공작이 꼭 갈피를 못 잡겠다는 듯, 꼭 정확히 뭘 물어야 될지를 찾는 듯, 꼭 뭘 잊어버린 듯 물었다. - 이봐, 나한테 말해보게. 그러니까 자네, 그녀를 뭘로? 칼로? 바로 그 칼로?

- 그래, 바로 그 칼.

- 잠깐만! 나는, 파르푄, 자네한테 물어보고 싶은 게 더 있어… 나는 자네한테 많은 걸 물어볼 거야, 모든 것에 대해서… 하지만 차라리 자네가 먼저 나한테 말해주게, 내가 잘 알 수 있도록 처음부터. 자네는 내 결혼식이 있기 전에 그녀를 죽일 생각이었나, 혼인서약 전에, 교회의 현관에서 칼로? 그럴 생각이었나, 아니었나?

- 모르겠어, 그럴 생각이었는지 아니었는지… - 로고진은 이 질문에 심지어 다소간은 놀란 듯, 그게 잘 납득도 안 된다는 듯 건조하게 대답했다.

이어, 나스타시야 필립포브나의 시체를 앞에 둔 채 완전히 실성해버린 로고진의 얼굴에 자신의 얼굴을 맞대고 눈물을 흘리는 므이시킨의 모습(8: 507)에서 그리스도의 형상을 본다면, 그 그리스도야말로 과연 홀바인의 그림 속의 그리스도일 것이다. 하지만 그리스도가 정녕 '전적으로 아름다운 인간'이었다면, 그것은 그가 '신의 아들'이기 때문이기보다는 그야말로 '인간의 아들'로서 무한한 고통을 감내했기 때문, 즉 입폴리트가 해석하는 홀바인의 그림 속 그리스도처럼 자연의 테러 앞에서 무참하게 망가질 수밖에 없는 존재였기 때문이다. 만약 육체적 고통으로부터 자유로운 초월적인 존재였다면, 그 누구도 감동하지 않을 것이다. 이 감동 속에는 물론, 그리스도'마저도' 애처로운 희생양으로 만들어버릴 수 있는 자연의 힘 앞에서 환기된 숭고함에 대한 미적 체험이 들어 있다. 이렇듯, 그리스도의 형상과 백치의 형상이 하나로 어우러져 참혹한 파국을 맞이하는 순간, 정념/정염 혹은 운명의 파괴력에 대한 공포와 전율, 나아가 『백치』의 숭고미가 극에 달한다.

도스토예프스키에 의해 재해석된 홀바인의 그리스도와 므이시킨을 동일선상에 놓는다면, 므이시킨이 백치이자 나아가 간질병 환자로 설정된 것도 충분히 이해된다. 그는 간질발작 직전, 의식이 희미해지기 직전의 그 고통스러운 순간이야말로 "가장 낮은 것"과 "가장 높은 것"의 결합, 세상의 그 무엇과도 바꿀 수 없는 "가장 드높은 순간"(8: 188)이라고 했다. 하지만 정작 그 자신은 지상에 발을 딛고 있는 만큼 간질 발작이 선사한 황홀경의 순간과 나란히 그 이후의 시간마저도 살아내야 하는 존재이다. 정신적 박약과 선천적인 간질병이 므이시킨에게 가해진 자연의 폭압의 결과일진대, 홀바인의 그리스도와 므이시킨은 그야말로 유비적인 존재가 된다. 다만, 전자가 자연의 폭압의 귀결인 죽음의 육화라면 후자는 그것의 출발점 내지는 과정인 삶의 육화이다. 그리고 므이시킨의 우스꽝스러움은 스위스-천상이 아닌 러시아-지상과의 충돌에서, 정신적이고 상징적 존재로서의 삶이 아닌 순수하게 육적인 삶의 과정에서 발생한 것이다. 즉 우스꽝스러움이 곧 아름다움의 근거가 된다는 도스토예프스키의 테제는 기본적으로 천상과 지상, 정신과 육체, 미와 추의 만남이 초래할 수밖에 없는 비극적이고 역설적인 상황을 전제로 하고 있다. 『백치』의 테제인 "아름다움이 세계를 구원할 것이다"(мир спасет красота)에서의 아름다움이 문제 삼고 있는 것도 궁극적으로, 죄를 모르는 천상-스위스(아글라야적인 미)의 아름다움이 아니라 타락과 고통으로 점철된 지상적인 아름다움이자 또한 자연의 힘 앞에선 '유물론'에 귀속될 수밖에 없는 육체적 존재로서의

인간이 지닌 아름다움인 것이다.[43]

나스타시야 필립포브나와 로고진의 대지적인 열정과 므이시킨의 백치다움의 결합 및 파국을 통해 독자는 홀바인의 그림 앞에서 『백치』 속의 인물들이 경험한 공포와 숭고의 감동을 공유하게 된다. 『백치』의 파국은 로고진 및 나스타시야 필립포브나 대 므이시킨의 대립에서 후자의 패배에 의한 것이 아니라 이들 세 사람이 각기 다른 식으로 육화한 열정, 원죄와도 같은 본질적인 생의 에너지(이것이 곧 '자연-천성'이다)에서 비롯된 것이다. 홀바인의 그리스도처럼 도스토예프스키의 그리스도 므이시킨도 자연의 폭압 앞에서 파멸할 수밖에 없었고, 이는 곧 신성의 육화가 구원이 아닌 파국을 낳았음에 다름 아니다.[44] 이러한 비극을 통해 체험되는 미적 감동이란 궁극적으로 인간 개개인의 의지와는 무관하게 우리의 삶을 파고드는 자연의 거대한 힘 앞에서 느끼는 공포와 맞닿아 있다. 하지만 이 공포는 초자연적이고 신적인(더 자주 미신적인) 힘에 의해 야기되는 공포, 즉 고딕 코드의 공포를 명백히 넘어선 것으로서, 오히려 위고의 경우와 비슷하게 인간의 심리 및 현실적 맥락에서 동기화된 자연-운명의 힘 앞에서 느끼는 공포이다. 그러니까 『백치』의 환상성은 일정 부분 고딕 코드의 활용과 연결되어 있지만, 그 코드를 탈코드화, 재코드화함으로써 획득된 심리 묘사의 핍진성과 자연-운명의 생생한 형상이야말로 이 작품의 숭고미의 근거인 것이다.

---

43) 므이시킨이 단순히 아름다운(красивый) 사람이 아닌, 여러 복합적 의미를 내포한 아름다운(прекрасный) 사람인 것도 이 맥락에서 이해할 수 있겠다. 숭고미 논의에서 사용되는 '아름다움'의 러시아 역어 역시도 'красивое'가 아니라 'прекрасное'이다.

44) 『백치』의 기획 및 므이시킨의 형상이 지닌 모순성이 이미 이런 비극을 내포하고 있었는지도 모른다. 자세한 것은 M. Holquist(1977) *Dostoevsky and the Novel*, Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, pp. 107-114; H. Murav(1992) *Holy Foolishness*, Stanford, California: Stanford Univ. Press, pp. 73-75, 석영중(2006) 「도스또예프스끼의 『백치』와 강생」, 『슬라브학보』, 제21권, 한국슬라브학회, 100쪽을 참조하라.

참고문헌

가이어, M.(2004) 『칸트 평전』, 김광명 옮김, 서울: 미다스북스.

김상봉(1997) 「칸트와 숭고의 개념」, 『칸트 연구』, 3권, 서울: 한국칸트학회.

김수환(1998) 『로뜨만 기호학에 있어서 텍스트 이론의 진화』, 서울대학교(석사학위논문).

김연경(2004) 「도스토예프스키의 환상소설 「여주인」 연구」, 『러시아연구』, 제14권 제1호, 서울대학교 러시아연구소.

_____(2007) 「도스토예프스키와 근대: 『죄와 벌』을 중심으로」, 『러시아어문학연구논집』, 제24집, 한국러시아문학회.

김연경·이기웅(2006) 「주체사이성과 소통의 윤리학」, 『러시아연구』, 제16권 제1호, 서울대학교 러시아연구소.

들뢰즈/가타리(2003) 『천개의 고원: 자본주의와 분열증』, 김재인 옮김, 서울: 새물결

버크, E.(2006) 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 옮김, 서울: 마티.

석영중(2006) 「도스또예프스끼의 『백치』와 강생」, 『슬라브학보』, 제21권, 한국슬라브학회.

이규식(1996) 『빅토르 위고』, 서울: 건국대학교출판부.

이진경(2006) 『노마디즘 1』, 서울: 휴머니스트.

칸트, I.(2005a) 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 이재준 옮김, 서울: 책세상.

_____(2005b) 『판단력 비판』, 김상현 옮김, 서울: 책세상.

크리스테바, J.(2004) 『검은 태양: 우울증과 멜랑콜리』, 김인환 옮김, 서울: 동문선.

Архипова, А. В.(1996) "Достоевский и эстетика безобразного," *Достоевский: материалы и исследования*, Т. 12, СПб.: Наука.

Альтман, М. С.(1975) *Достоевский: по вехам имен*, Саратов: Изд. Саратовского уни-та.

Ахундова, И. Р.(2001) "<Воплощение хаоса и небытия>(Парфен Рогожин - де-

мон смерти или персонификация судьбы)," *Роман «Идиот»*, М.: Наследие.

Блок, А. А. (1962) Безвременье, *Собрание сочинений в восьми томах*, Т. 5, М.-Л.: Гос. Изд. Худ. Лит.

Вацуро, В. Э.(2002) *Готический роман в России*, М.: НЛО.

Достоевский, Ф. М.(1972-1990) *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л.: Наука, Т. 5, 8, 9, 15, 20, 28-1, 28-2.

Казари, Р.(1989) "Купеческий дом: историческая действительность и символ у Достоевского и Лескова," *Достоевский: материалы и исследования,* Т. 8, Л.: Наука.

Касаткина, Т. А.(2001) "Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»," *Роман «Идиот»*, М.: Наследие.

Кирпотин, В. Я.(1980) *Мир Достоевского*, М.: Советский писатель.

Криницын, А. Б.(2001) "О специфике визуального мира у Достоевского и семантике <видений> в романе «Идиот»," *Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф. М. Достоевского*, М.: Макс Пресс.

Лотман, Ю. М.(1970) *Структура художественного текста*, М.: Искусство.

_____ (1996) "Автокоммуникация: <я> и <другой> как адресаты(О двух моделях коммуникации в системе культуры)," *Внутри мысляших миров: человек - текст - семиосфера - история*, М.: Языки русской культуры.

Мочульский, К. В.(1995) "Достоевский. Жизнь и творчество," *Гоголь. Соловьев. Достоевский*, М.: Республика.

Полякова, Е. А.(2002) *Поэтика драмы и эстетики театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина»*, М.: РГГУ.

Степанян, К.(2001) "Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот»," *Роман «Идиот»*, М.: Наследие.

Чирков, Н. М.(1967) *О стиле Достоевского*, М.: Наука.

Шкловский, В. В.(1974) *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 3. М.: Худ. Лит.

Янг, С.(2001) "Картина Гольбейна <Христос в моглие> в структуре романа «Идиот»." *Роман «Идиот»*, М.: Наследие.

Avsey, I.(1999) "The Gothic in Dostoevskii and Gogol: The British Connection," N. Cornwell(ed.), *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century*

Russian Literature, Amsterdam-Atlanta, GA.

Botting, F. & Townshend, D.(eds.)(2004) "General Introduction," *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* Vol. I, London and New York: Routledge.

Cornwell, N.(1999) "Russian Gothic: An Introduction," N. Cornwell(ed.), *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature,* Amsterdam-Atlanta, GA.

French, B. A.(2002) *Dostoevsky's Idiot: Dialogue and the Spiritually Good Life*, Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press.

Holquist, M.(1977) *Dostoevsky and the Novel*, Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press.

Hugo, V.(1963) "Cromwell," *Théâtre complet* I, P.: Gallimard.

Lanson, G.(1959) *Histoire de la Littérature Française*, P.: Librairie Hachette.

Lantz, K.(2004) "Gothic Fiction," *The Dostoevsky Encyclopedia*, Westport, Connecticut · London: Greenwood Press.

Miller, R. F.(1981) *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator, and Reader*, Cambridge, Massachusetts and London England: Harvard Univ. Press.

_____(1995) "Dostoevskii and the Tale of Terror," W. J. Leatherbarrow(ed.), *Dostoevskii and Britain,* Oxford/Providence, Berg Publichers Ltd.

Morris, D. B.(2004) "Gothic Sublimity," F. Botting & D. Townshend(eds.), *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* V. II, London & New York: Routledge.

Murav, H.(1992) *Holy Foolishness*, Stanford, California: Stanford Univ. Press.

Резюме

Декодификация и рекодификация культурного кода – роман Достоевского «Идиот» и готический код

Ким, Юн-Кюн

Развитие культуры как большой коммнуникативной системы обеспечивает динамическое взаимодействие различных кодов. На разных уровнях происходит перекодировка: другими словами – декодификация и рекодификация в тексте. В рамках этих понятий рассматривается творческое усвоение Достоевским готического кода в романе «Идиот».

Сначала дается общий обзор по теории 'Возвышенного'(The Sublime) и 'Прекрасного'(The Beautiful), обосновывающей эстетику готических романов. Предметом отдельного внимания служит и влияние готики на молодого Достоевского. При этом исследовательский акцент делается на его отношении к т. н. теории гротеска В. Гюго как автора «Notre Dame de Paris» – произведения с готическими традициями.

Анализ «Идиота» начинается с рассмотрения готического кода, воплощенного в образе Настасьи Филипповны и Рогожина. Также в аспекте готики вновь освещается и конфликт главных героев. Выделяются 'смешные аспекты' Мышкина как литературного воплощения Христа – посланного Богом-Автором в Петербург-Землю из Швейцарии-Рая. В последнем параграфе анализируется картина Голбейна Младшего «Тело мертвого Христа в могиле» в ракурсе эстетики 'безобразного'. В связи с этим предпринята попытка раскрыть особенность трагизма и фантастичность «Идиота» с точки зрения 'Возвышенного'. Справедливое внимание уделено и разрешению того вопроса, почему 'смешное' должно быть основой 'прекрасного', как автор заявил в процессе работы над «Идиотом».

논문심사일정

논문투고일: 2007. 3. 5
논문심사일: 2007. 3. 17 ~ 2007. 4. 10
심사완료일: 2007. 4. 17

김 연 경 : 문화적 선행코드의 탈코드화와 재코드화 - 도스토예프스키의 『백치』와 고딕 코드

주제어 도스토예프스키, 백치, 고딕코드, 탈코드화, 재코드화

Kim, Yun-Kyung : The Decodification and Recodification of a Cultural Code: Dostoevsky's *Idiot* and Gothic Code

Key Words Dostoevsky, Idiot, gothic code, decodification, recodification