

# 거룩한 희극 『카라마조프 형제』

오 종 우\*

И вот - имя Его, которым будут называть Его:

«Господь - оправдание наше!»

- "Книга Пророка Иеремии"(23:6), «Библия»

## 1. 서론

『카라마조프 형제(Братья Карамазовы)』의 마지막 장면에는 웃음과 감격과 함성이 넘친다. 그러면서 이 장편소설은 유쾌하게 먹고 마시는 잔치를 예고하면서 끝난다. 다음은 『카라마조프 형제』의 마지막 구절이다.

- Ну, а теперь кончим речи и пойдёмте на его поминки. Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее, - засмеялся Алеша.

- Ну пойдёмте же! Вот мы теперь и идем рука в руку.

- И вечное так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову! - еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчики подхватили его восклицание.(15, 197)<sup>1)</sup>

“자, 이제 그만 말하고 추도식에 갑시다. 주저하지 말고 불린을 먹읍시다. 이것은 오래되고 영원한 그리고 좋은 일입니다.” 알료샤가 웃었다. “자, 어서 갑시다! 이제는 이렇게 손에 손을 잡고 갑시다.”

“정말 영원한 일, 평생 손에 손을 잡고! 카라마조프 만세!” 환희에 찬 콜라가 다시 한 번 외쳤다. 모든 소년들이 또다시 그의 외침을 합창했다.

누구나 강조하듯이 『카라마조프 형제』(1878-1880)는 도스토예프스키(Ф. М. Достоевский, 1821-1881)의 예술세계를 총합하는 마지막 장편소설이다. 그 가

---

\* 성균관대학교 러시아어문학과 교수.

1) Ф. М. Достоевский(1972-1990) *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград: Наука에서 인용한 도스토예프스키는 권과 쪽만 표기한다.

운데서도 이 마지막 장면은 작가의 오랜 예술적 고민의 결산이라고 할 수 있다.<sup>2)</sup> 그러한 마지막 장면이 이렇게 유쾌하게 결산되는 것은 도스토예프스키의 작품세계를 이해하는 데 중요한 핵심이다. 욕망과 음탕함, 증오와 음모, 질투와 싸움, 더 나아가 부친 살해와 더러운 심리의 폭로들로 이어지던 장편소설이 뜻밖에 이렇게 유쾌하게 종결되는 것이다. 비극적인 요소들로 가득하던 작품이 희극적 파국으로 막을 내리고 있다.

극적인 성격이 강한 도스토예프스키의 소설들은 지금까지 주로 비극과의 친연성(親緣性) 속에서 해석되고 논의되어 왔다. 「탄탈로스(Тантал)」와 「프로메테우스(Прометей)」 등 그리스 신화에 기초한 비극작품들을 쓰기도 한 이바노프(Вячеслав Иванов, 1866-1949)는 도스토예프스키의 소설과 고대 그리스 비극 사이에 친연성이 있다고 주장한다.<sup>3)</sup> 이바노프가 상징주의 세계관에 입각하여 도스토예프스키의 작품을 소설-비극(роман-трагедия)으로 해석한 이래, 베르자예프(Николай Бердяев), 모츨스키(Константин Мочульский)를 비롯한 여러 연구자들이 도스토예프스키 소설의 비극성에 주목해 왔다.<sup>4)</sup>

2) 도스토예프스키는 1877년 「작가 일기」 10월호와 12월호에 한 편의 예술작품에 몰두할 계획을 밝히면서 1878년 봄에 집필을 시작한다. 그는 첫 장 「작가로부터(От автора)」에서 이 소설을 두 부분으로 구상했고, 두 번째 부분이 주인공 알료샤가 부각되는 중요한 부분이라 언급한다. 제7권 「알료샤(Алёша)」에서도 알료샤가 “내 소설의 ‘미래’의 주인공(будущего героя рассказа моего)”(14, 297)이라고 재차 강조한다. 하지만 그는 차츰 시간에 쫓기어 1880년 6월초에 11권을, 10월에 12권을 마무리하고, 그해 11월 초에야 작품의 첫 부분이 전체가 되어버린 『카라마조프 형제』를 힘겹게 완성한다. 콘스탄틴 모츨스키(2000) 『도스토예프스키』, 김현택 옮김, 책세상, 842, 882쪽. 그런데 그는, 마치 1881년 1월 28일 자신의 죽음을 정확히 예견했듯이, 작품을 쓰던 1879년 8월 9일 K. P. 포베도노스체프에게 보낸 편지에서도 2년 뒤의 죽음을 언급한다: “я здесь сижу и непрерывно думаю о том, что уже, разумеется, я скоро умру, ну через год или два.”(30-2, 104) 이는 말하자면 첫 구상과 달리, 도스토예프스키 스스로도 첫 부분이 자신의 마지막 작품이라고 생각했다는 뜻이다. 그렇기에 죽기 직전에야 완성된 소설의 마지막 장면이 지닌 의의는 더 크게 부각된다.

3) 러시아문학사에서 가장 뛰어난 고대 그리스 학자 가운데 한 명이었던 이바노프는 특히 고대 그리스의 비극작가 아이스킬로스(Aeschylus)를 전범으로 삼아 비극을 썼다. 이바노프의 비극 「탄탈로스」와 고대 그리스 비극 사이의 관련성에 관해서는 다음의 논문을 참조하십시오: Catriona Kelly & Christ Church(1989) “Classical Tragedy and the ‘Slavonic Renaissance’: The Plays of Vjaceslav Ivanov and Innokentij Annenskij Compared,” *Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 2, pp. 235-254.

그렇지만 비극성은 도스토예프스키가 보여주는 궁극의 의미를 포착할 수 없다. 파국이 말하듯이 이 작품은 희극의 구도로 포괄되기 때문이다. 이 글에서는 도스토예프스키의 마지막 작품이 하나의 희극 체계에 입각해 있고 그러면서 그 희극은 거룩한(divine) 성격을 띠고 있음을 살펴보려 한다. ‘거룩한 희극’의 성격은 도스토예프스키의 사상을 함축하고 있기 때문이다.<sup>5)</sup> 그런데 이 작품은 단순히 하나의 희극 체계에 입각해 있지는 않다. 연극에서 파생하는 다양한 희극성과 비극성이 교차하여 전개되고 있다.<sup>6)</sup> 소설의 시작은 희극의 또 다른 측면인 저급함을 부각시키고 있다.

- 
- 4) 최근에도 제임스 커티스가 도스토예프스키의 소설을 톨스토이의 소설과 비교 분석하면서, 이질적인 요소들이 결합하는 도스토예프스키의 특성을 니체가 말한 비극의 개념에 연결시킨다. James M. Curtis(2002) "Metaphor is to Dostoevskii as Metonymy is to Tolstoi," *Slavic Review*, Vol. 69, No. 1, pp. 114-115.
- 5) 도스토예프스키는 낙천적인 성격의 소유자라 할 수 있다. 그의 두 번째 아내 안나 그리고리예브나가 회상하듯이 힘겹고 어려운 경제 환경과 간질병과 폐질환의 건강 상태 속에서도 오히려 긍정적이고 정력적인 창작의 활력을 보인 점은 그의 낙천적이며 역동적인 정신력을 시사한다. 안나 그리고리예브나 도스토예프스까야(2003) 『도스토예프스키와 함께한 나날들』, 최호정 옮김, 그린비, 205-291, 504-542쪽. 그의 낙천성은 작품에서도 읽을 수 있다. 특히 「죽음의 집의 기록(Записки из мёртвого дома)」과 당시의 편지들을 통해서, 가혹한 환경의 시베리아 유형이 준 고통스러운 10년이 도스토예프스키를 이전의 급진적이고 도전적인 사상의 강화, 투쟁 의식과 반발심의 강화(비극적)가 아니라, 용서와 화해와 관대함의 정신, 부드러운 유화의 정신(희극적)으로 돌아서게 했음을 알 수 있다. 물론 여기에는 감옥에서 유일하게 허락된 책 『성서』의 역할이 지대했다.
- 6) 도스토예프스키의 작품들은 나보코프가 다음과 같이 말할 정도로 대단히 연극적이다. “도스토예프스키는 러시아문학의 운명에 의해서 러시아의 가장 위대한 극작가로 선택된 듯이 보이지만, 그는 잘못된 방향으로 전환하여 소설을 썼다.(He seems to have been chosen by the destiny of Russian letters to become Russia’s greatest playwright, but he took the wrong turning and wrote novels.)” Vladimir Nabokov(1981) *Lectures on Russian Literature*, New York: Harcourt Brace & Company, p. 104. 그런데 이 글에서 주목하는 것은 단순히 연극적인 기법이 아니라 연극에서 파생하는 미학인 비극성과 희극성이다. 그래도 비극성과 희극성을 다루기 위해서는 그것을 파생시킨 비극과 희극의 장르적 의미가 함께 언급될 것이다.

## 2. 저급한 희극

『카라마조프 형제』의 첫 장면은 수도원에서 이뤄지는 가족 모임이다. 1권(книга первая) 「어느 집안의 내력(История одной семейки)」에서 소개되었던 가족의 구성원들이 아버지 표도르가 사는 마을로 모여들고, 표도르의 제안에 따라 이들이 가정의 불화와 갈등을 해결하고자 수도원에 모인다. 같은 시간에 단일한 공간으로 인물들이 모여 벌이는 첫 장면은 하나의 연극무대를 연상시킨다.<sup>7)</sup> 사실 이들의 회합은 1권 마지막 페이지에서 이미 화자에 의해서도 “배우들의 무대(актерская сцена)”이자 한 편의 “코미디”(14, 31)가 될 것이라고 예견되고 있다. 그만큼 조화롭지 못한 상태의 구성원들이 한데 모이는 것이다. 그런데 이 첫 장면의 희극성은 앞서 인용한 마지막 장면의 희극성과는 다르다. 그 상이함은 웃음의 성격에 의해 결정된다.

희극과 불가분의 관계를 맺는 현상은 웃음이다.<sup>8)</sup> 어떠한 성격의 웃음이란 웃음이 유발되지 않으면 그것을 희극이라 부를 수 없다. 그런데 웃음의 성격은 무척 다양하고, 웃음의 다양성만큼이나 희극 역시 다양한 성격을 지닌다.<sup>9)</sup> 웃음을 건강하고 긍정적인 현상으로 받아들이는 일반적인 생각과 달리, 의외로 웃음은 불쾌하고 공격적이며 부정적인 경우가 많은 것이다. 그래서 이 다양한 웃음을 크게 분류하면 두 범주로 나눌 수 있다. 기쁨과 환희의 웃음, 조소하는 차가운 웃음. 이 두 범주에는 중요한 차이가 있다. 전자의 웃음은 주체와 대상을 구별하지 않고 웃는 모든 존재를 포괄하여 축제적인 성격을 띠는 반면, 후자의 웃음은 웃는 주체와 웃기는 대상 사이의 ‘거리’를 전제로 한

7) 이 장편소설은 희곡의 구성을 닮았다. 먼저 소설은 마치 희곡의 첫 페이지에 등장인물 소개(나이, 지위, 성격 등)가 나오듯이, 1권에서 등장인물들을 소개하면서 시작한다. 1권의 1장은 표도르, 2장은 드미트리, 3장은 이반, 4장은 알료샤, 4장은 조시마 장로를 소개한다. 그리고 나서 2권에서 드디어 작품이 연극의 발단처럼 시작한다.

8) “Наиболее распространенным сигналом комического и вместе с тем видимым его результатом является смех.” Б. Дземидок(1974) *О комическом*, Москва: Прогресс, с. 7.

9) 지극히 인간적인 현상인 웃음의 성격과 종류는 헤아릴 수 없이 많다. 때론 개인적, 문화적 차이에 의해서도 웃음의 발생 여부가 달라진다. 웃음의 다양성에 관해서는 다음을 참조하시오: 류종영(2005) 『웃음의 미학』, 유로서적, 18-34쪽. 물론 웃음의 외연이 희극의 그것보다 넓다. 생리적 현상으로서의 웃음은 희극의 범주에 넣을 수 없다.

다는 점이다.

그동안 많은 이론가들이 특히 희극의 요소로 주목한 것은 후자, 즉 차가운 웃음이다. 카라쇼프는 심지어 주저 『웃음의 철학(Философия смеха)』에서 ‘희극적인 웃음이 기쁨의 웃음과 구별된다(смех комический отличается от смеха радостного)’면서 희극성의 발현을 후자의 웃음에만 연결시킨다.<sup>10)</sup> 그가 이렇게 웃음을 네거티브한 우스운 것(смешное)으로 간주하면서, 이것을 희극성(комическое)에 연결시키는 것은 기원전 4세기경 안티스테네스(Antisthenes)에서 비롯되어 디오게네스(Diogenes)에게서 절정을 이룬 시니시즘(cynicism)을 계승한 희극 이해의 전통이라 할 수 있다.<sup>11)</sup> 그리고 이러한 전통은 이론의 차원에서는 아리스토텔레스로부터 시작한다. 아리스토텔레스는 코미디의 원류가 저속한 속성을 지닌 주변부에서 시작되었다는 점을 우선 지적한다.

They offer the words as evidence, noting that outlying villages, called dêmoi by the Athenians, are called kômai by them, and alleging that kômôdoi (comedians) acquired their name, not from kômazein (to revel), but from the fact that, being expelled in disgrace from the city, they wandered from village (kômai) to village (kômai).<sup>12)</sup>

그들은 증거로 단어를 제시하는데, 아테네 사람들이 ‘데모이’라 부르는 외딴 마을을 가리켜 그들은 ‘코마이’라고 부른다는 것이다. 그리고 주장하기를, ‘코모도이’(코미디언)는 ‘코마제인’(술판을 벌이다)에서 온 이름이 아니라, 그들이 눈 밖에 나서 도시에서 쫓겨나 외딴마을(코마이)에서 외딴마을(코마이)로 떠돌아다녔던 사실에서 유래했다는 것이다.

희극은 중심부에서 권력을 가진 명예로운 사람들의 이야기가 아니라 주변부를 유랑하는 비천한 자들의 이야기라는 것이다. 그러면서 아리스토텔레스는 “희극이 보통보다 못한 사람들을 모방한 것으로, 그들의 악은 우스꽝스러움(ridiculousness)”에 놓인다고 설명한다.<sup>13)</sup> 그가 이렇게 희극을 열등한 세계에

10) Л. В. Карасев(1996) *Философия смеха*, Москва: РГГУ, с. 27. 그가 이렇게 웃음과 기쁨을 구별하는 이유는 웃음은 인간에게만 고유한 현상이지만, 기쁨은 동물적인 속성이라 보기 때문이다(“Радость рождается раньше смеха. Животное умеет радоваться, но не умеет смеяться.”(Л. В. Карасев(1996), с. 24)).

11) 이에 관해서는 다음을 참조하시오: Ю. Борев(1970) *Комическое*, Москва: Искусство, сс. 7-78.

12) Aristotle(1983) *Aristotle's Poetics*, New York: Norton & Company, p. 47.

위치한 우스운 현상임을 지적한 것이 이후 희극과 웃음의 관계를 이해하는데 기반이 되었다. 웃음이 우월함의 현상이라는 여러 견해들<sup>14)</sup>은 이러한 맥락에서 나온다.

희극적인 것은 상황 그 자체에 있지 않고 그것을 보는 관객에게 있다. 희극적 상황은 그것을 겪어야 하는 인물들에게는 고통과 불안을 주기도 하지만, 그럼에도 웃음을 유발하는 것은 관객이 그것으로부터 거리를 유지하고 있다는 뜻이다. 그래서 희극성은 상황을 바라보는 시선에 놓인다. 차가운 웃음은 어떠한 상황에도 동화되지 않고 거리를 두고 있어서 가능하다. 희극의 원류인 고대 그리스의 희극작가 아리스토파네스의 희극들이 현실비판적인 성격을 토대로 지적이고 논쟁적이며 분석적인 특성을 띠고 있듯이,<sup>15)</sup> 바라보고 판단하는 이러한 속성은 웃음에 지적(知的)인 성격을 부여한다.<sup>16)</sup> 미학이 웃음을 복잡하고 전략적인 요소로 해석하는 것도 웃음의 지적인 특성에서 비롯된다. 요컨대 하찮고 어리석고 한심한 작태에 대한 보고서가 바로 차가운 웃음이다.

『카라마조프 형제』의 첫 장면은 독자에게 무척 기묘할 정도로 우스꽝스럽다. 이러한 희극성을 부각시키는 작품 내 인물은 이반이다. 즉 그는 첫 장면의 관객이다. 드미트리야가 뒤늦게 도착하면서 이 상황 자체를 “가치 없는 코미디입니다(недостойная комедия)”(14, 66)라고 외치지만, 표도르와의 대립을 통해서 그 자신이 말하는 코미디 속으로 들어가 코미디의 또 한 명의 주인공이 된 것과 달리, 이반은 시종일관 이 상황에서 벗어나 냉정하고 말이 없다. 안절부절못하는 알료샤나 심지어 이들에게 설교하는 조시마 역시, 비록 코믹한 역할을 수행하지는 않더라도, 완전히 이 코미디에서 벗어나 있지 않다. 그러나 이반만은 다르다. 이 장면에서 이반은 관객의 태도 그대로다.

Всего страннее казалось ему то, что брат его, Иван Федорович, единственно

13) 같은 책, p. 49.

14) 칸트, 헤겔, 베르그송 등의 웃음 이론은 류종영(2005), 125-379쪽을 참조하십시오.

15) 이정린(2006) 『아리스토파네스와 고대그리스 희극공연』, 한국학술정보, 13-21쪽.

16) 플라톤, 헤겔, 칸트, 쇼펜하우어, 프로이트 등이 웃음에 관하여 논하면서 사용하는 용어들, 가령, 부조화, 부적절(inappropriateness), 불일치(discrepancy) 모순(contradiction), 패러독스(paradox) 등등은 논리적 관계(logical relations)의 문제로 희극이 지적인 현상임을 의미한다. Elder Olson(1975) *The Theory of Comedy*, Bloomington: Indiana Univ. Press, pp. 5-9.

на которого он надеялся и который один имел такое влияние на отца, что мог бы его остановить, сидел теперь совсем неподвижно на своем стуле, опустив глаза и по видимому с каким-то даже любознательным любопытством ожидал, чем это всё кончится, точно сам он был совершенно тут посторонний человек. (14, 40)

알료샤는 형 이반 표도로비치가 무엇보다도 이상하게 여겨졌다. 아버지를 제지할 수 있는 영향력을 가진 유일한 인물이라고 희망을 걸었던 이반은 마치 자신이 여기서 완전히 제3자라는 듯이, 이 상황이 어떻게 끝을 맺을지 궁금하다는 듯이, 호기심 넘치는 표정으로 눈을 내리깐 채 자기 자리에 꼼짝 않고 앉아 있었다.

이반을 관객으로 삼고 한바탕 소란이 벌어지는 무대는 수도원에 위치한 조시마 장로의 암자다. 이 장면은 화자가 “사실 암자에서는 도저히 일어날 수 없는 일이 벌어지고 만 것이다”(14, 39)라고 설명한 것처럼 무대가 수도원이라는 점에서 더 기괴하다. 이들이 벌이는 소란은 “그 자리를 모독하는 그런 광대 짓(шутовство)”(14, 40)인 셈이다. 여기서 아버지 표도르와 아들 드미트리는 처음으로 직접 충돌한다. 이를 통해서 드미트리와 카테리나의 관계, 드미트리의 그루셴카에 대한 열정, 스네기료프 대위한테 가한 모욕 등이 드러나며, 또한 이를 폭로하는 표도르의 음탕한 욕정이 표출된다. 이는 극의 ‘발단’에 해당한다. 그래서 모츨스키는 첫 장면의 소란이 소설 전개의 흐름을 연극적으로 소개하면서 동시에 소설의 파국을 미리 보여주고 있다고 해석한다.<sup>17)</sup> 연극무대의 함축적 기능을 활용하여 소설의 긴밀한 극적 전개를 도모하고 있는 것이다.

그런데 여기서 주목할 점은 이 장면의 희극성이 수치와 부끄러움 그리고 그로 인한 광대 짓으로 이어져 발현된다는 사실이다. 조시마 장로는 코미디의 주인공 표도르 파블로비치에게 “자기 자신을 수치스럽게 여기지 말기”(14, 40)를 부탁한다. 이에 표도르는 이렇게 자신의 행동을 설명한다.

Именно мне всё так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают (...) Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда (...) Именно, именно я-то всю жизнь и обижался до приятности, для эстетики обижался.(14, 41)

사실 내가 사람들 속에 들어가면 나는 누구보다도 비열하며 모두가 나를 광대 취급을 한다는 생각이 듭니다. (...) 그래서 나는 수치심 때문에 광대가, 위

17) 콘스탄틴 모츨스키(2000), 892쪽.

대하신 장로님, 바로 수치심 때문에 광대가 된 겁니다. (...) 정말이지 나는 평생 기분이 좋아질 때까지, 미학을 위해서 모욕을 받아왔습니다.

희극이 웃는 자에 대해 웃기는 자의 열등함을 표출하는데, 이때 후자는 굴욕의 상태에 있다. 인용한 바처럼 표도르는 타인들 앞에서 한없이 낮아져서 모욕감을 느끼고, 이에 대한 반작용으로 광대 짓을 벌이고 있다.<sup>18)</sup> “이 추악한 지경에까지 이른 장면(эта дошедшая до безобразия сцена)”(14, 69)은 조시마 장로가 드미트리 앞에 무릎을 꿇고 절을 함으로써 중단되지만, 굴욕에서 벗어지는 광대 짓은 이후에도 인물들 간의 관계에서 빈번하게 일어난다. 이를테면 10권 「소년들(Мальчики)」에서 알료샤는 콜라에게 일류샤의 아버지인 스네기료프의 행동 방식에 대해 이렇게 설명한다. “그 광대 짓은 오랫동안 모멸적인 소심한 상태에 있어서 진실을 이야기할 수 없었던 것에 대한 악의적인 야유라 할 수 있지. 그런 광대 짓은 때론 엄청나게 비극적(трагично)이야.”(14, 483)

알료샤의 설명처럼, 수치와 굴욕에서 벌어지는 코미디는 비극을 양산한다. 굴욕을 낳는 것이 모욕과 중요이기 때문이다. 모욕과 중요, 그리고 웃는 자의 ‘오만함’은 비극성과 연결되는 문제이다. 따라서 『카라마조프 형제』의 ‘저급한 희극’은 비극을 양산하는 결과에 이른다. 여기서 희극과 비극은 엇갈리어 경계가 중첩된다. 콜라가 알료샤에게 이렇게 고백하듯이, “나는 정말 불행해요. 웬지 모르게 이따금씩 모든 사람들이, 온 세상이 나를 비웃고 있다는 생각이 드는데, 그러면 모든 사물의 질서를 무너뜨리고 싶거든요.”(14, 503)

### 3. 죽음의 비극

집안에서 벌어지는 저급한 코미디를 “정멸하며”(14, 85) 바라보는 이반은 비극의 인물이다. 부친 표도르 살해는 열정적으로 표도르를 증오했던 드미트리가 아니라 이반에 의해서 시작된다. 비극의 인물이기에는 그는 죽음의 인물이기도 한 것이다. 수도원에서 한바탕 소란이 벌어진 후, 드미트리는 알료샤를 만나 맥락 없이 말한다. “이반은 무덤이다(Но Иван - могила).”(14, 101) 그리

18) 이러한 희극성은 그들이 진지해질 때 더욱 증폭된다. 가령, 「지하로부터의 수기(Записки из подполья)」의 지하생활자는 자기 세계의 정당성을 혼자서 진지하게 강조하지만, 그가 진지할수록 그의 모습은 더 희극적이 된다.



고 이 말을 알료샤가 이반을 만나 “드미트리 형은 이반 형을 가리켜서 무덤이라고 말했습니다”(14, 209)라고 전하며 반복하자, 이반은 알료샤에게 자신의 비극적 본질을 스스로 밝힌다.

я убежден, что весь обидный комизм человеческих противоречий исчезнет, как жалкий мираж, как гнусенькое измышление малосильного и маленького, как атом, человеческого эвклидовского ума, что, наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное (...) чтобы не только было возможно простить, но и оправдать всё, что случилось с людьми (...) но я-то этого не принимаю и не хочу принять! (...) Вот моя суть, Алёша, вот мой тезис.(14, 214-215)

인간 모순의 온갖 모욕적인 희극성도 애처로운 신기루처럼, 무력하고 불품없는 추악한 허구처럼, 인간의 유클리드적 지성의 원자처럼 사라져 버리고, 마침내 세계의 종말이 와서, 영원한 조화의 순간이 와서 너무나 고귀한 현상이 나타나서 (...) 모든 일을 용서할 뿐만 아니라 정당화할 수도 있을지 모르지 (...) 하지만 나는 그걸 받아들이지도 않을 것이며 또 그러고 싶지도 않아! (...) 바로 이것이 나의 본질이라네. 알료샤, 바로 이것이 나의 명제란 말이다.

비극의 기반은 절대적인 대립, 화해할 수 없는 대립이다. 『카라마조프 형제』에서 비극적인 대립을 초래하는 것은 모욕과 분노, 그리고 그에 따른 복수심이다. 이 작품에서 인물들의 관계는 주로 모욕과 분노, 복수심에 기초한다. 표도르에 대한 드미트리의 분노, 자신을 버린 옛 남자에 대한 그루셴카의 복수심, 카테리나와 그루셴카의 대립, 일류샤의 다른 아이들에 대한 적개심, 심지어 조시마 시취 사건으로 인한 알료샤의 주위 사람들에 대한 분노, 개심하기 전 조시마의 결투 결심 등.<sup>19)</sup> 소설 마지막에서 카테리나가 자신의 진술을 뒤엎고 드미트리의 유죄 판결을 이끈 것도 치욕감에 의한 복수심 때문이다.

모욕과 분노와 복수심이 팽배한 가운데 일류샤 역시 자신의 아버지가 받은 모욕에 분노한다. 그는 못난 아버지를 창피하게 여기지 않고 “고결한 영혼”으로 “정의를 위해서”(14, 187) 복수심에 불탄다. 이때 그는 여느 비극의 인물처럼 강하고 고고하다.

19) 도스토예프스키의 소설이 가진 심리적 특성 때문에 그동안 주로 인물들의 내면에 주목해 왔다. 각 인물들의 캐릭터와 고민을 통해서 도스토예프스키를 이해하려는 것이 대세였던 것이다. 하지만 이 글에서 주목하는 것은 인물들 간의 ‘관계’다. 도스토예프스키 소설의 연극적 특성은 인물들 간의 관계를 통해서 드러난다.

Гнев-с, (...) Начали они его дразнить, воспрянул в Илюше благородный дух. Обыкновенный мальчик, слабый сын, - тот бы смирился, отца своего затыдил, а этот один против всех восстал за отца. За отца и за истину-с, за правду-с. (...) И вот так-то детки наши правду на земле ещё в девять лет от роду узнают-с.” (14, 187)

분노지요! (...) 아이들이 일류샤를 놀려대기 시작하자, 일류샤에게서 고결한 영혼이 깨어난 것입니다. 보통의 아이처럼 약한 아들이었다면 굴복하여 자기 아버지를 수치스럽게 여겼을 겁니다. 하지만 이 아이는 아버지를 위해서 혼자 모두에게 맞섰던 겁니다. 아버지를 위해서, 진실을 위해서, 정의를 위해서 (...) 이렇게 우리의 아이들은 겨우 아홉 살에 지상의 정의를 배우는 것입니다.

그런 일류샤가 아버지에게 하는 말은 이렇다. “아빠, 어쨌든 절대 화해하지 마세요. 내가 커서, 결투를 신청해서 죽여 버리겠어요!”(14, 188)

일류샤와 관련된 이 대목에서 ‘지상의 정의’는 모욕에 굴복하지 않는 정신이고, 그것이 바로 지상의 ‘고결한 정신’이며, 이는 비극의 정신이다. 칼 야스퍼스가 강조하듯이 비극적 영웅은 자아가 고양되고 강화되어( heightened and intensified) 온갖 한계와 또한 선악 속에서 인간의 위대함을 펼치는 강한 인물이다.<sup>20)</sup> 『카라마조프 형제』에서 이러한 인물들을 대표하여 비극의 기반인 존재의 고고함을 지키고자 하는 것은 바로 이반이고, 이반의 “지성(земной ум)”(14, 214)이 인간적 존재의 고고함을 가리킨다.

하지만 주지하다시피 도스토예프스키의 작품들에서 인간에 대한 강한 긍정은 신에 대한 부정과 맞물려 있다. 나약한 인간이 되고 싶지 않다는 『죄와 벌(Преступление и наказание)』의 라스콜리니코프는 소냐에게 이렇게 토로한다. “머리와 정신이 견고하고 강한 사람이 (...) 옳은 거다(кто крепок и силен умом и духом (...) и прав).”(6, 321) 이반 역시 같은 맥락에서 『악령(Бесы)』의 키릴로프처럼 말한다. “신이 없다면 (...) 모든 것은 허용된다.”(15, 67) 비극성은 인간의 무한 책임에 따른 인간 확대에서 발현한다. 이때 이반이 자신의 존재를 증명하고 있는 것은 지상의 지성으로는 이해되지 않는 사실들을 거부하는 일이다. 그는 지상의 부조리한 삶을 결코 정당화할 수 없고, 그것이 오히려 인간

20) Karl Jaspers(1981) "Basic Characteristics of the Tragic," *Tragedy: Vision and Form*, New York: Harper & Row, p. 72.

의 정의를 모독하고 있다고 본다. 그래서 이반은 알료샤에게 끔찍하고 비통한 지상의 사실들을 나열한다. 특히 어느 장군이 자기 사냥개를 다치게 한 여덟 살짜리 소년을 그 어머니가 보는 앞에서 개를 풀어 물어 죽이게 한 에피소드와 관련해서, 과연 이때도 용서가 가능한가에 대한 이반의 웅변은 그의 비극성을 극대화한다. 이반은 잘못이나 죄의 대가로 주어지지 않은 고통에 대해서 용서할 수가 없다. 그의 지성은 보상과 응보로 지상의 부조리를 해석한다. 이반에게 이것이 지상의 진리, ‘정당함’인 셈이다. 이러한 논리에 순간, 알료샤도 동의할 수밖에 없다. 이때 알료샤 역시 지상의 인물인 셈이다.

- Ну что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алёша!

- Расстрелять! - тихо проговорил Алёша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата.

- Bravo! - завопил Иван в каком-то восторге.(14, 221)

“그자를 어떻게 할까? 총살을 시킬까? 도덕적인 감정을 만족시키기 위해 총살을 시킬까? 말해 봐, 알료샤!”

“총살을 시켜야죠!” 알료샤는 창백해져 일그러진 미소를 띤 채 형을 응시하면서 조용히 대답했다.

“브라보!” 이반은 환호했다.

알료샤의 긍정에 대한 이반의 환호는 지상의 논리가 승리하였음을 뜻한다. 제아무리 알료샤라 하더라도 사람들의 삶에 내재된 이해할 수 없는 부조리, 그리고 정당하지 못한 현실에 대해서는 어찌할 수 없는 것이다.

그렇지만 이반의 논리는 배타적이다. “나에겐 응보가 필요해, 그렇지 않으면 나는 자멸하고 말 거야(мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя)”(14, 222) 비극이 강조하는 인간의 위대함은 ‘배타적’이다. 구분하고 차별하여 위대함을 구별해낸다. 기준을 설정하고 나은 자와 못한 자, 가치 있는 자와 무가치한 자, 좋은 자와 나쁜 자를 구분하여 대립시킨다. 이러한 대립을 통해서 인간적 위대함을 선별하는 것이다.

그렇기 때문에 이반에게서 나온 것은 죽음이다. 앞서 언급했듯이 표도르 살해는 궁극적으로 이반에게서 파생한다. 이반의 속성에서부터 이 소설의 극적인 전개가 이미 발동하는 것이다. 그런데 그뿐 아니라, 이반 자신도 자기 분열, 파열을 통해 죽음의 세계에 들어간다. 소포클레스 이래로 비극적인 영웅들은 자기 자신의 완고한 이상주의와 공허한 자만심으로 자기 자신과 타인을

쉽게 파괴했다.<sup>21)</sup> 이 소설에서는 직접적이고 육체적인 포도르의 죽음만이 문제가 되는 것이 아니라 정신적인 죽임도 중요하다. 확고한 자기 세계 구축은 비극적인 강한 영웅을 낳는 조건이기도 하지만, 도스토예프스키에게 문제는 이를 통해 벌어지는 죽임의 현상이다. 타인을 수용하지 못하는 ‘소외’는 이른바 ‘존재론적인 죽임’을 가하는 일이 된다.<sup>22)</sup> 이반이 그래서 주위 세계와 융합하지 못하고 언제나 두려움이나 미움의 대상이 되고(포도르는 자신을 죽이겠다고 덤벼드는 드미트리보다 이반을 더 끔찍하게 싫어한다), 또 타인을 그렇게 배척해내는 것이다. 자신의 원칙을 위해 타인과 타협하지 않는 불굴의 정신, 그 비극의 정신에서는 소외가 행행한다. 소외를 유발하는 지성과 의지는 이 소설에서 결국 ‘오만’에 이를 뿐이다. 그것은 정당함을 확립하기보다는 오히려 파괴와 파열만을 촉진할 뿐이다.

그런 이반이 지닌 지성의 한계는 대심문관에 관한 서사시를 통해서 드러난다. 이반의 작품 「대심문관(Великий инквизитор)」에서 중요한 요점은 ‘자유’의 문제라 할 수 있다. ‘그분’이 사람들에게 가장 바라는 것이 바로 ‘자유’라고 말하면서 대심문관은 자신의 방식대로 이 문제를 해결하고 있다고 역설한다. 그런데 이 서사시를 이야기한 이반에게 알료샤는 곧바로 반문한다. “누가 형이 말한 자유를 믿겠어요? 자유를 그렇게, 그렇게 이해할 수 있는 겁니까!(Так ли, так ли надо свободу понимать!)”(14, 237) 이 순간, 서사시 「대심문관」의 가치는 소멸한다. 알료샤의 반문은 근본 테제에 대한 문제 제기이기 때문이다. 이 소설에서 비극의 패배는 인간적 논리, 작은 로고스(logos)의 패배를 뜻하며, 더 큰 로고스(LOGOS)의 존재를 의미한다.<sup>23)</sup>

21) Conrad Hyers(1981) *The Comic Vision and the Christian Faith*, Eugene: Wipf and Stock Publishers, p. 125.

22) 살인이 단순하게 육체적인 죽임만을 뜻하는 것이 아니라, 존재론적인 죽임 즉 소외를 포괄하는 문제라는 점에 대해서는 다음을 참조하시오. 김용규(2002) 『테칼로그』, 바다출판사, 183-209쪽.

23) 한편, 이와 관련하여, 고대 그리스의 디오니소스 축제 때 비극에 이어 희극이 나온 것이 반세기 뒤라는 사실을 떠올릴 필요도 있다. 콘라드 하이어스는, 희극이 비극 다음에 나온 것은 희극이, 비극이 간파한 인간조건의 여러 차원들을 재확인하고 그림으로써 더 넓은 퍼스펙티브와 더 완전한 정신을 가지고 있음을 증명하는 것이라고 설명한다. Conrad Hyers(1981), p. 127.

#### 4. 겸허의 희극

『카라마조프 형제』에는 죽음과 관련된 두 개의 플롯이 교차한다. 죽음으로 끝나는 비극의 플롯이 이반을 중심으로 진행되는 가운데, 죽음을 넘어서 부활하는 알료샤의 플롯이 갈려 진행된다.<sup>24)</sup> 이반과 같은 고민을 하던 알료샤가 조시마 장로의 죽음을 통해 정신적인 부활을 경험하는 것이다.<sup>25)</sup>

이반과의 만남 이후 혼란 속에 처해 있던 알료샤는 정신적인 스승인 조시마 장로의 임종을 겪는다. 그런데 이 죽음은 그에게 “영혼의 전환점이자 대변혁”(14, 297)을 불러일으킨 일로 그의 정신적 부활을 위한 전제였다.

조시마 장로의 죽음은 주위에 커다란 의문을 던졌다. 주위 사람들은 장로의 죽음이 기적과 신비로 이어지지 않은 데에 의문을 가졌다.<sup>26)</sup> 이와 달리 알료샤에게 조시마 장로의 죽음이 던진 고민은 정당함과 관련된다. “그가 열망한 것은 한낱 기적이 아니라 정의, 정의였다!(Но справедливости жаждал, справедливости, а не токмо лишь чудес!) 이 세상에서 그 누구보다도 찬사를 받아야 한

24) 『죄와 벌』의 스프리드리가일로프의 죽음과 라스콜리니코프의 갱생처럼 이 소설에서도 두 개의 죽음 플롯이 교차하는 것이다. 그런데 후자의 플롯은 고난과 죽음 뒤의 부활이라는 예수 그리스도의 사이클과 맞닿아 있다. 이 글에서는 특히 알료샤의 부활에 초점을 맞추고 있으나, 사실 『카라마조프 형제』에는 여러 차원의 부활들이 존재한다. 석영중은 이 작품을 “신학적 관념의 예술적 변형이라고 하는 도스토예프스끼 시학의 핵심적인 양상이 드러나는” 소설로 분석하며 다양한 차원의 부활을 세심하게 분석한다. 석영중(2006) 「도스토예프스끼와 르낭: 『카라마조프가의 형제』를 중심으로」, 『노어노문학』, 제18권 2호, 296-304쪽.

25) 전형적인 비극이 죽음과 파괴로 끝을 맺는 반면, 전형적인 희극은 해피엔딩을 취한다. 셰익스피어를 예로 들자면, 「햄릿」은 여러 명의 장례식으로 끝나고 「뜻대로 하세요」는 여러 명의 결혼식으로 끝난다. 그런데 알료샤의 부활 시나리오는 성서의 성격을 닮았다. 그리고 성서는 콘라드 하이어스의 지적처럼, 죽음-장례식-부활로 이어지는 그리스도 스토리로서, 내부에 포함된 비극을 극복하는 희극이라 할 수 있다(“The full Christian story is a comedy in which tragedy is included and overcome”). Conrad Hyers(1981), p. 156.

26) 종교에 대한 이러한 왜곡된 태도는 무신론적이다. 기적은 기적을 바라는 사람에게 기적이기 때문이다. 이들이 바라고 또 의심하는 기적은 “우매한 대중을 사로잡는 미신적인 힘이라는 점에서 (...) 진정한 그리스도교를 휴머니즘으로 대체하여”(석영중(2006), 295쪽) 무신론에 이른다.

다고 기대했던 그분이 당연히 받아야 할 영광 대신 내쳐져서 모욕을 받다니! 대체 왜? 누가 심판한단 말인가?”(14, 307) 알료샤의 의문은 주위 사람들의 의문과 다른 듯하지만, 지상의 논리라는 점에서는 동일한 차원에 놓인다. “그는 모욕과 분노를 견딜 수 없었다. (...) 대체 왜 불명예에 처하고, 왜 치욕을 받아야 하는가.”(14, 307) 그러한 알료샤의 고민은 바로 이반의 고민이기도 했다. 그렇게 알료샤는 이반의 도전을 받는다. “어제 이반 형과의 대화에서 받은 혼란스럽고 고통스럽고 사악한 인상이 그의 마음속에서 꿈틀거리더니 점차 표면 위로 떠올랐다.”(14, 307) 그래서 옆에서 냉소 짓는 라키친에게 알료샤는 이반처럼 이렇게 대답한다. “나의 하느님께 반역하는 것은 아니지만, 그분의 세계를 받아들일 수 없어(мира его не принимаю).”(14, 308) 곧이어 알료샤는 “사악한 영혼(злая душа)을 찾아”(14, 318) 그루센카를 만나러 간다. 그런데 그루센카를 통해서 알료샤는 오히려 영혼의 부활을 경험하게 된다. “나 자신이 비열하고 사악해서, 사악한 영혼을 찾아왔으나, (...) 그녀는 나를 소중하게 여겼어(пощадил) (...) 당신은 나의 영혼을 지금 복구했습니다(восстановила).”(14, 318)

알료샤의 부활을 이룬 것은 옆에 있던 라키친이 전혀 이해할 수 없는, ‘양파 한 조각(луковка)’처럼 아주 사소한 것으로, 관심과 사랑이었다. 옛 애인이 자신에게 가한 능욕에 대해 증오가 아닌 사랑과 관심을 보이고 있는 그루센카의 모습은 알료샤에게 우화에 나오는 양파 한 조각이었던 것이다. 그루센카 역시 난생 처음으로 자신에게 관심과 동정을 보이는 알료샤를 통해 영혼의 감동을 받는다. 아주 ‘사소한’ 사건을 통해 변화의 계기를 맞은 알료샤는 암자로 돌아와 조시마 장로의 죽음과 결혼 잔치가 연결되는 신비로운 환영을 꿈에서 목격한다. 갈릴리아 지방 가나의 결혼 잔치는 예수의 첫 기적이 일어난 곳이고, 이곳에 “예수는 그늘진 곳에 사는 정직한 사람들의 소박하고 평범한 기쁨을 함께하고자 내려와”(14, 326) 가난하고 소외된 자들의 잔치에서 ‘기쁨의’ 포도주 기적을 일으킨다. 바로 그곳에 웅당 받아야 할 사람들의 찬사 대신 비난을 받은 즉, 지상의 논리에서 보면 정당하지 못하게 소외된 또 한 인물 조시마 장로도 손님으로 앉아 있다. 이 순간 알료샤는 작은 로고스를 넘어선다. 그에게는 이제 슬픔과 분노가 아니라 기쁨과 환희가 넘쳐흐른다 - “환희로 충만한 영혼(полная восторгом душа).”(14, 328) 그런데, 알료샤의 이러한 각성은 평소 조시마 장로가 그에게 끼친 영향과 가르침의 결과이기도 하다.

조시마 장로는 여느 성직자와는 다른 모습이었다. 그는 엄숙하고 경건해야 한다는 인간적 논리의 성직자 상과는 달리 즐겁고 행복하며 자유로웠다. 페라

폰트 신부가 교만의 위협을 안은 경건, 광신의 독단이 될 수도 있는 믿음을 우울하게 견지하고 있는 것과 대비된다. 중세 때도 그랬듯이 웃음을 죄악시하는<sup>27)</sup> 페라폰트 신부는 신앙을 경직된 규범으로 변질시켜 배타적이고 심지어 호전적인 모습까지 보인다. 그리스도교의 ‘복음(gospel)’<sup>28)</sup>은 지나치게 진지함에 구속된 그에게 심각함으로의 타락을 유발할 뿐이다. 이에 대비되어 조시마 장로의 모습이 더욱 빛난다. “조시마 장로의 가장 중요한 사상은 기쁨(радость)이다.”(14, 326)

알료샤의 원고로 전해지는 제6권 「러시아의 수도사(Русский инок)」는 조시마 장로의 생애와 교훈으로 이뤄져 있다. 이 부분은 이반의 「대심문관」에 대비되는 또 하나의 독립된 글이면서 『카라마조프 형제』의 사상이 응축된 부분이기도 하다.<sup>29)</sup> 이 글의 요점은 자신을 낮추고 의지를 버리는 ‘겸허함’으로 귀결되어, 그렇게 자신을 버려야 역설적으로 자유에 도달할 수 있다고 강조한다. “자유를 욕구의 증대와 신속한 충족으로 이해하는 것은 자신의 본성을 왜곡할 뿐이다. (...) 참된 진정한 자유(настоящая, истинная свобода)에 이르는 길, 그것은 자신으로부터 불필요한 잉여의 욕구를 떼어내고, 이기적이며 자만심에 젖은 의지를 억제하는 것이다.”(14, 284-285)<sup>30)</sup> 청년 조시마가 결투 직전에 갑자기 자신의 행위를 반성하고 군대를 제대한 것은 바로 그 순간 ‘자신(я)’을 버렸기 때문이다. 죽음을 앞둔 조시마의 형이 이전과 달리 주위를 너그

27) 류종영(2005), 104면 참조.

28) 영어 단어 gospel은 ‘좋은 소식(good news)’을 뜻하는 고대 영어 godspell에서 나왔고, godspell은 그리스어 에우안겔리온(euangelion)을 번역한 것으로, 이는 사람의 마음을 기쁘게 하고, 즐거움으로 노래하고 춤추고 경충경충 뛰게 만드는 좋고 유쾌하고 기쁘고 즐거운 소식이라는 뜻이다. Dennis C. Duling(2003) *The New Testament: History, Literature, and Social Context*, Belmont: Wadsworth, pp. 293-298.

29) 유토피아라는 쟁점에서 조시마의 생애전은 이반이 제시하는 전체주의적 유토피아에 대비된다. 이 문제는 문학의 정치성 문제로도 확장될 수 있는데, 가령 프라이스는 이 대비를 루카치의 소설이론에 대입하여 예술의 정치학을 논하기도 한다. Zachary Price(2001) "Lukacs, Dostoevsky, and the Politics of Art: Utopia in *The Theory of the Novel and The Brothers Karamazov*," *The Slavic and East European Journal*, Vol. 45, No. 2, pp. 346-352.

30) 사실, 이반이 말하는 ‘자유’는 인간을 자유롭게 하지 못하고 거꾸로 인간을 구속하고 억압한다. 그러한 자유는 충족될 수 없는 욕망에 기초해 있기 때문이다. 조시마는 자유에 대한 세상의 교리가 자유와는 거리가 멀다는 점을 지적하면서 이렇게 강조하는 것이다.

럽게 받아들이고 용서를 비는 것 역시 ‘자기(я)’를 버렸기 때문이다. 이는 조시마 장로가 어린 시절 가장 큰 감명을 받았다는 「욥기」의 주제이기도 하다.<sup>31)</sup> 도스토예프스키 역시 크게 감명을 받았던 「욥기」에서 우리가 읽을 수 있는 것은 자기 논리의 포기과 체념을 통해 되살아나 삶을 긍정하면서 희열 속에서 삶을 보존한다는 사상이다. 이러한 「욥기」를 크리스토퍼 프라이는 희극의 거대한 저장고라 지적한다.<sup>32)</sup>

조시마 장로는 고대 그리스 비극에서 만날 수 있는 위대한 ‘영웅’이 아니라 자신의 의지를 버려 성스러움에 이른 ‘성인’이다. 소설의 에피그라프는 이런 점과 연결되어 작품의 기반을 함축한다. “정말 잘 들어 두어라. 밀알 하나가 땅에 떨어져 죽지 않으면 한 알 그대로 남아 있고 죽으면 많은 열매를 맺는다.”(14, 5) 『성서』에서 인용한 이 에피그라프는 겸허함이 지닌 위대함과 생산성을 뜻한다. 1880년 6월 『카라마조프 형제』를 마무리하고 있을 즈음, 도스토예프스키는 푸슈킨에 관해 연설한다.<sup>33)</sup> 이 유명한 연설에서 도스토예프스키는 인류의 화해와 조화를 가져다줄 러시아의 민족적 비전이 이미 푸슈킨의 작품들에 담겨 있다고 역설하면서, 푸슈킨의 서사시 「집시(Цыганы)」를 통해서 삶과 세상에 존재하는 갈등과 대립을 해결하는 러시아적인 방식을 이렇게 읽어낸다.

Тут уже подсказывается русское решение вопроса по народной вере и правде:  
«Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость (...) Победишь себя, усмиришь себя - и станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаемь, и узришь счастье

31) 도스토예프스키의 예술적 디자인 속에 도입된 성서의 테마는 다양하다. 이 글에서 언급한 욥기의 이야기는 『카라마조프 형제』의 기본 스토리와 가장 밀접하며, 그밖에도 조시마가 언급하는 요셉의 이야기도 형제들 간의 문제와 긴밀하게 연결된다. 이에 대해서는 다음의 논문을 참조하시오. Richard C. Miller(1982) "The Biblical Story of Joseph in Dostoevskii's *The Brothers Karamazov*," *Slavic Review*, Vol. 41, No. 4, pp. 633-665.

32) 크리스토퍼 프라이는 희극의 세계를 제시하면서 그 전제로 「욥기」가 희극의 거대한 저장고라고 간단히 언급하는데, 이는 이 글에서 언급하는 체념의 문제와도 연결시켜 이해할 수 있다("The Book of Job is the great reservoir of comedy"). Christopher Fry(1981) "Comedy," *Comedy: Meaning and Form*, New York: Harper & Row, p. 18.

33) 제10권 「소년들」의 6장에서 알료샤가 콜라와 대화할 때 푸슈킨의 「에브게니 오네긴」을 언급하면서, 타치야나가 오네긴과 함께 떠나지 않았던 입장 등을 해석하는데 이는 도스토예프스키의 연설에 나오는 내용이기도 하다.



(...) Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам её недостоин, зlobен и горд.»(26, 139)

여기에는 이미 민중의 신앙과 진리에 따른 러시아적인 해결방식이 암시되어 있습니다. “거만한 자, 겸손해라, 무엇보다 자신의 오만함을 꺾어라. (...) 자신을 극복하고 평정해라, 그러면 한번도 상상치 못한 자유로운 상태가 되어 위대한 일을 시작할 수 있게 되고, 다른 사람들을 자유롭게 만들 것이며, 행복을 알게 되리라. (...) 만일 너 자신이 경멸스럽고 사악하고 오만하다면, 짐시 속에 서도 세계의 조화는 없다.”

이는 도스토예프스키가 푸슈킨을 해석하는 내용이기도 하지만 바로 도스토예프스키의 사상이기도 하다. 그리고 그 오만함의 건너편에 희극이 존재한다.

앞에서 언급했듯이 희극은 자기 낮춤에서 비롯된다. 비극이 자아를 강조하고 높여 고고함에 이르는 것과 대비되는 것이다. 그런데 자기 낮춤은 성격이 다른 둘로 나뉜다. 굴욕과 겸손이 그것이다. 앞서 해석한 ‘저급한 희극’에서와 같이 수치심에서 비롯되는 굴욕은 영혼을 천박하게 만들고 복수심을 내부에 포함한 분노를 양산한다. 하지만 겸허하다는 것은 이와 반대로 스스로 자신을 낮추는 능동적인 복종이다.<sup>34)</sup> 굴욕이 오만과 같이 ‘나’가 중심이 되는 감정이라면, 겸허는 오만을 소멸시키고 서로를 숭고하게 만든다. 이는 『성서』의 시나리오이기도 하다. 콘라드 하이어스는 성서를 희극의 체계로 해석하면서 강조하기를, 성서의 시나리오는 바로 인간 지식과 힘의 오만(arrogance)으로부터 철저히 해방되는 희극적 구조라고 강조한다.<sup>35)</sup>

## 5. 결론

『카라마조프 형제』는 증오와 오만이 가득한 자기중심주의의 좁고 답답한 세계에서 벗어나 서로를 용인하고 화합하는 희극의 구도로 진행된다. 그래서 소설의 마지막 부분인 에필로그에서 일류샤의 장례식이 있던 “맑고 화창한

34) 타인을 겸허하게 받아들이고 이해하는 도스토예프스키의 ‘사랑’ 개념은 이에 포함된다. 그리고 이 사랑은 『카라마조프 형제』에서 불멸과 도덕성의 문제와 긴밀하다. 이에 관한 논의는 James P. Scanlan(2000) "Dostoevsky's Arguments for Immortality," *The Russian Review*, Vol. 59, No. 1, pp. 13-16을 참조하시오.

35) Conrad Hyers(1981), p. 149.

날”(15, 191) 아이들과 알료샤는 일류샤가 애착을 가졌던 바위 주위에 모인다.<sup>36)</sup> 첫 장면처럼 역시 같은 시간에 같은 공간에 모여 연극의 대단원을 이루는 것이다. 병든 일류샤의 침대 밑에서 화해와 융합을 체험했던 아이들이 이제 그의 장례식에 모여 “손에 손을 잡고(рука в руку)”(15, 197) 기억을 통해 모두가 하나가 되는 체험을 한다. 도스토예프스키 장편소설들의 에필로그를 모두 ‘소설로 된 이콘(романная икона)’이라 해석하는 카사트키나가 마지막 작품의 에필로그를 “사도들의 성찬식 이콘(икона причащения апостолов)”이라 부르며, 인류에게 하나가 되리라는 놀라운 소식(удивительная весть)을 전하는 이콘이라 해석하는 것도 이런 이유에서다.<sup>37)</sup> 이때 알료샤가 웅변하는 ‘기억’의 가치는 앞에서 언급했던 존재론적인 죽임인 소외를 극복하는 일이다. 오만한 채 자기 세계에 고립되었던 삶에서 나와서 타인을 받아들이고 서로 융합하는 마지막 장면은 너와 나의 거리가 없는 축제적 성격의 웃음을 가능하게 한다. 복수심을 내포한 저급한 희극이나 철저하게 배타적인 비극과 달리, 거룩한 희극은 자신을 낮추는 포용의 정신이다. 소외가 없고 배제가 없는 포용의 세계에서는 웃는 자와 웃기는 자가 구분되지 않고 웃음에 거리가 없다. 『카라마조프 형제』의 마지막 장면은 바로 낮아져서 이룬 기쁨과 즐거움의 축제이다.

36) 소설의 마지막을 이성적이고 논리적인 차원에서만 이해하다 보면, 거룩한 희극적 비전이 읽히지 않는다. 예술의 정치학이라는 입장에서 『카라마조프 형제』를 해석하는 프라이스는 그래서 이렇게 결론 내린다: “Thus as Alyosha develops over the course of the novel Zosima’s bold hopes are reduced to a more plausible form. Though Alyosha embraces Zosima’s utopian vision of universal love, he knows that this vision is unrealistic and he is unsure of how it may guide his actions.” Price(2001), p. 350. 더 나아가 책슨은 마지막 비전이 이루어질 수 없고 단지 추구해야 할 가치에 불과하다고 결론 내린다. “The final goal toward which Dostoevsky and his characters strive in light or darkness, consciously or unconsciously, may be previsioned and anticipated, even symbolized in memory, dream, or art, but it cannot be achieved in the novel, as it cannot be achieved in life. All that can be one is to seek.” Robert L. Jackson(1993) *Dialogues with Dostoevsky*, Stanford: Stanford Univ. Press, p. 284.

37) Татьяна Касаткина(1996) “Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского,” *Достоевский в конце XX века*, Москва: Классика Плюс, с. 68, 128. 『카라마조프 형제』의 에필로그는 성서적 이미지들로 가득 차 있다. 이에 대한 분석은 석영중(2006), 302-304쪽을 보시오.

## 참고문헌

- 김용규(2002) 『테칼로그』, 바다출판사.
- 도스토예프스카야, 안나 그리고리예브나(2003) 『도스토예프스키와 함께한 나  
날들』, 최호정 옮김, 그린비.
- 류종영(2005) 『웃음의 미학』, 유로서적.
- 모츨스키, 콘스탄틴(2000) 『도스토예프스키』, 김현택 옮김, 책세상.
- 석영중(2006) 「도스토예프스키와 르낭: 『카라마조프가의 형제』를 중심으로」,  
『노어노문학』, 제18권 2호, 한국노어노문학회.
- 이정린(2006) 『아리스토파네스와 고대그리스 희극공연』, 한국학술정보.
- Борев, Ю.(1970) *Комическое*, Москва: Искусство.
- Дземидок, Б.(1974) *О комическом*, Москва: Прогресс.
- Достоевский, Ф. М.(1972-1990) *Полное собрание сочинений в тридцати томах*,  
Ленинград: Наука.
- Карасев, Л. В.(1996) *Философия смеха*, Москва: РГГУ.
- Касаткина, Т.(1996) "Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Дос-  
тоевского," *Достоевский в конце XX века*, Москва: Классика Плюс.
- Aristotle(1983) *Aristotle's Poetics*, trans. by James Hutton, New York:  
Norton & Company.
- Curtis, J. M.(2002) "Metaphor is to Dostoevskii as Metonymy is to  
Tolstoi," *Slavic Review*, Vol. 69, No. 1.
- Duling, D. C.(2003) *The New Testament: History, Literature, and Social  
Context*, Belmont: Wadsworth.
- Fry, C.(1981) "Comedy," *Comedy: Meaning and Form*, New York: Harper  
& Row.
- Hyers, C.(1981) *The Comic Vision and the Christian Faith*, Eugene: Wipf  
and Stock Publishers.
- Jackson, R. L.(1993) *Dialogues with Dostoevsky*, Stanford: Stanford Univ.  
Press.

- Jaspers, K.(1981) "Basic Characteristics of the Tragic," *Tragedy: Vision and Form*, New York: Harper & Row.
- Kelly, C. & Church, C.(1989) "Classical Tragedy and the 'Slavonic Renaissance': The Plays of Vjaceslav Ivanov and Innokentij Annenskij Compared," *Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 2.
- Miller, R. C.(1982) "The Biblical Story of Joseph in Dostoevskii's *The Brothers Karamazov*," *Slavic Review*, Vol. 41, No. 4.
- Nabokov, V.(1981) *Lectures on Russian Literature*, New York: Harcourt Brace & Company.
- Olson, E.(1975) *The Theory of Comedy*, Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Price, Z.(2001) "Lukacs, Dostoevsky, and the Politics of Art: Utopia in *The Theory of the Novel* and *The Brothers Karamazov*," *The Slavic and East European Journal*, Vol. 45, No. 2.
- Scanlan, J. P.(2000) "Dostoevsky's Arguments for Immortality," *The Russian Review*, Vol. 59, No. 1.

## Резюме

### Священная Комедия «Братья Карамазовы»

О, Чжон-У

В последней сцене романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» мы можем увидеть смех, радость и восторг. Эта восторженная сцена неожиданна, потому что в романе описан тяжёлый и мерзкий человеческий мир. Можно сказать, что роман «Братья Карамазовы», наполненный трагическими элементами, вдруг кончается комической развязкой. Но финальная сцена в последнем романе Ф. М. Достоевского очень важна для понимания художественной и идеологической мысли Достоевского.

Многие исследователи утверждали, что роман Достоевского подобен трагедии. Особенно Вячеслав Иванов назвал произведение Достоевского 'романом-трагедией'. Но эта работа посвящена комическому характеру романа «Братья Карамазовы».

Первая часть романа начинается как смешная комедия, в которой персонажи играют шутовские роли. В этом романе шутовство исходит из чувства стыда. Такая комедия рождает трагедию, потому что эти персонажи хотят выместить зло на тех, кто унижает их. Они считают возмездие правдой на земле. Но возмездие не может создавать гармонию и земную правду, и только разрушает человечество. Достоевский в этом романе показывает, что только скромность, сложенная надменность, может стать основой гармоничного мира на земле. Поэтому сюжет «Братьев Карамазовых» похож на библейский. Восторженная сцена в эпилоге – это развязка 'священной комедии'.

#### 논문심사일정

논문투고일:	2007. 3. 10
논문심사일:	2007. 3. 20 ~ 2007. 4. 15
심사완료일:	2007. 4. 20

오 종 우 : 거룩한 희극 『카라마조프 형제』  
주제어 도스토예프스키, 희극, 비극, 웃음

Oh, Jong-Woo : Divine Comedy, *The Brothers Karamazov*

Key Words Dostoevsky, comedy, tragedy, laugh