

체홉의 심리묘사 연구

장 한*

1. 머리말

문학이라는 예술장르가 갖는 특징 가운데 하나는, 인간의 내면세계를 섬세하고 명확하게 그려낼 수 있다는 점이다. 문학의 주된 과제가 인간성의 탐구라고 할 때, 인간의 내면에 대한 작가의 성찰과 그 형상화는 다른 소재나 주제 못지 않게 중요한 문제이다. 이때 모든 작가들은 인간의 정신세계를 묘사하는데 있어 나름대로의 특징적인 원칙과 기법을 가지고 있다.

체홉 작품에서 나타나는 인간의 심리묘사는 몇 가지 측면에서 기존의 심리묘사와는 다른 변별성을 가지고 있다. 체홉은, 톨스토이가 지적했던 대로, 심리묘사의 분야에서도 용기있는 개혁자였다.¹⁾ 인간의 심리묘사에서 체홉의 공적이 돋보이는 것은, 그가 곤차로프, 푸르케네프, 톨스토이, 도스토옙스키와 같이 인간의 영혼을 파헤쳤던 기존의 대작가들의 뒤를 이어서 독자적인 심리묘사를 구축했기 때문이다. 고리끼의 표현을 빌자면, 톨스토이와 도스토옙스키는 '심리주의를 죽였다(убили психологизм).'²⁾ 다시 말하면, 위 작가들은 나름대로의 심리묘사의 절정에 올라있었기 때문에 체홉은 심리묘사의 새로운 기법, 새로운 양식을 모색해야만 했었다.

기존 작가들의 심리묘사와 변별성을 띠는 체홉의 심리묘사는 세 가지 측면에서 논의될 수 있다. 첫째는 심리묘사의 대상이다. 체홉은 평범한 인간들의 내면세계에 관심을 가졌다. 톨스토이나 푸르케네프와 같은 기존 작가들이 귀족이나 인텔리겐차의 정신세계에 집착한 반면 체홉은 농민이나 소시민의 내면세계에 초점을 맞추었다. 둘째는 인간의 정

* 한국외대 노어과 강사

1) А. Б. Есин, *Психологизм русской классической литературы* (М., 1988), с. 159.

2) Там же.

신과 사물과의 관계이다. 체홉은 인간의 정신을 묘사할 때 주변 세계의 사물계를 동등한 비중으로 등장시켰다. 따라서 체홉의 심리묘사에는 사물계의 다양한 요소들이 인간의 정신과 상호침투하고 있다. 셋째는 자연을 통한 심리묘사이다. 체홉은 인간의 심리나 정서를 표현할 때 주위의 자연물에 빗대어 간접적으로 묘사하였다. 물론 자연을 통한 인간의 심리묘사는 푸르케네프와 같은 작가에게서도 발견할 수 있다. 그러나 체홉의 작품에서 나타나는 자연을 통한 심리묘사는 푸르케네프의 그것과 분명히 비교되는 또 다른 특징을 찾아낼 수 있다. 그것은 인간의 정신과 자연계의 요소들이 혼합되어 빚어내는 전반적인 분위기가 강조되는 것이다. 따라서 단순히 자연을 통한 심리반영에 머무르지 않고 일회적이고 순간적인 인간 정신과 자연의 통합적 전일성이 나타난다. 이 글에서는 이상과 같은 체홉의 심리묘사의 주요 기법과 그 특징들을 고찰하고 기존 작가들의 심리묘사와 비교되는 변별성을 분석하려 한다.

2. 체홉 심리묘사의 특징과 기법

체홉의 창작과정에서 심리묘사는 특별한 의미를 갖는다. 그것은 체홉이 인간의 심리에 본격적으로 관심을 갖고 묘사하기 시작한 때부터 작가로서의 문학적 성숙이 이루어졌기 때문이다.

체홉이 1880년대 초기에 문학에 입문하여 유머잡지나 문예비평을 통해 문학수업을 쌓아간 것은 체홉 작품세계에서 형식과 소재, 개혁성의 측면에서 유익한 것이었다. 그럼에도 불구하고 초기 체홉의 문학은 유머 작품들에서 비롯한 대중문학적 패턴, 예를 들면 일화적 성격, 가벼운 풍자, 꾸며낸 상황 등에 길들여져 있었다. 그러나 체홉이 서정적 묘사나 인간내면의 묘사 등과 같이 좀 더 진지한 것에 관심을 갖기 시작했을 때 체홉의 문학은 성숙해갔다.

체홉의 심리묘사에서 두드러지게 나타나는 특징은 그 대상, 즉 그가 선택한 주인공에 있다. 체홉은 인간 심리를 묘사하는데 있어 평범한 사람들의 내면의식에 초점을 맞추었다. 톨스토이나 푸르케네프의 심리묘사가 주로 귀족이나 고뇌하고 사유하는 인텔리겐차의 내면의식에 집중되었다면 체홉의 심리묘사는 주로 농민이나 소시민과 같은 평범한 하층민의 정신에 바쳐졌다. 이와 관련하여 그로모프(Г. П. Громов)는 농부와 여성의 심리를 묘사하는데 있어서 체홉처럼 탁월한 작가는 없었다고 지적한 바 있다.³⁾

체홉 시학의 중요한 특징 가운데 하나는 주인공의 평범성(обыкновенность героев)이다.⁴⁾ 일반적으로 체홉 작품의 주인공은 특별히 착한 사람도 아니고 특별한 결점이 있는 자도 아닌 평범한 보통인이다. 체홉은 특별한 사람이 아닌, 오히려 반대로 가장 평범하고 가장 단순하고 가장 특색이 없는 사람들을 묘사했다. 물론 체홉의 주인공들 중에는 고위성직자(『대주교』 Архиепией의 뽀뜨르)나 대학교수(『지루한 이야기』 Скучная история의 니콜라이 스제빠노비치)가 있긴 하지만 그들의 형상은 매우 평범한 배경과 일상성 속에서 묘사된다. 이와 관련하여 이즈마일로프(А. Измайлов)는 『대주교』의 주인공인 뽀뜨르의 형상이 '매우 고상하고 영적인 모습이지만 본질은 약하고 극히 평범하다'고 지적했다.⁵⁾ 바실리예프(С. Васильев)도 '바냐 아저씨' Дядя Ваня에는 남녀주인공이 없다. 매우 평범한 사람들이 등장한다'고 하였다. 이와같이 체홉은 특별한 단상이 필요한 주인공이 아닌 '평범하고 일상적으로 살아가는 사람들을' 묘사했다.⁶⁾

이와같이 평범한 사람들이 여러가지 사회적 조건에 의해 모욕을 받아 그들의 내면의 식이 끓어오르는 과정을 효과적으로 묘사하는 것은 『농군들』 Мужики의 마지막 장면에서 찾아볼 수 있다.

Проводив версты три, Мария простилась, потом стала на колени и заголосила, припадая лицом к земле:

-- опять я одна осталась, бедная моя голобушка, бедная-несчастливая...

И долго она так голосила, и долго ещё Ольге и Саше было видно, как она, стоя на коленях, все кланялась кому-то в сторону, обхватив руками голову, и над ней летали грачи. (IX. 312)⁷⁾

- 3) Л. П. Громов, "Зарубежная страница творческой биографии Чехова," *Филологические этюды* (Ростов, 1974), с. 76.
- 4) А. П. Чудаков, *Мир Чехова* (М., 1986), с. 298
- 5) А. Измайлов, "Новый рассказ А. Чехова," *Биржевые ведомости*, No. 129 (1902). Там же, с. 299에서 재인용.
- 6) 이와 더불어 체홉 주인공들의 공통적인 특징 중의 하나는 전사(предистория)의 부재이다. 즉 주인공에 대한 과거의 이야기가 없다. 체홉 이전의 문학에서는 주인공의 삶이 유년시절부터, 때로는 아이때부터 차근차근 이야기된다. 오네긴, 치치코프, 라브레츠키 등의 경우에서와 같이 그들의 교육, 어릴적 환경, 가족, 사회적 계층 등이 제시되었다. 그러나 체홉은 주인공의 사회적, 전기적 기원에 대해서 많은 배려를 하지 않았다. 『삼년』 три года (1896), 『대주교』 Архиепией (1902)에서 주인공의 유년시절이 나오지만 각기 독립적으로 약간만 묘사될 뿐 과거 자체는 전혀 이야기되지 않는다. 『초원』에서도 어린이에 대한 이야기가 있긴 하다. 그러나 성장하는 과정은 나오지 않고 어린이 상태에서 머문다.
- 7) А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах* (М., 1975). 이하 본문과

3베르스타 가랑 전송하고 나서, 마리아는 작별의 인사를 나누었다. 그리고 무릎을 꿇고 땅위에 얼굴을 들이대고 엉엉 소리를 내며 울기 시작했다.

—아아, 난 또 다시 혼자 남게 되었어. 나는 왜 이다지도 불행할까. 아아, 불행한 년 같으니.

그러고 나서도 한참동안 소리높혀 울고 있었다. 올가와 사샤는 그 후에도 한참동안 그녀가 무릎을 꿇은 채 두 손으로 머리를 붙잡고, 옆을 바라보며 어떤 사람에게 자꾸 절을 하는 것을 바라볼 수 있었다. 그녀의 머리 위에는 까마귀들이 날고 있었다.

평범한 사람들의 내면의식에 집중한 점이 체홉 심리묘사가 기존의 심리묘사에 비해 변별성을 갖는 특징이라면 이러한 심리묘사의 과정에서 드러나는 체홉의 기법 역시 독창적인 것이었다.

체홉 작품에서 등장인물의 심리가 발전해가는 과정은 일정한 목표를 두고 의식적으로 연속적으로 진행되는 것이 아니라, 일상적인 삶의 흐름 속에서 그리고 그다지 중요하게 여겨지지 않는 세부적 사물들을 통해 간접적으로 묘사된다. 이는 체홉 심리묘사의 암시적 기법으로서 '숨어있는 내용(подтекст)'과도 연관성을 맺으며 기존의 심리묘사 기법과는 차이를 갖는다.

레르몬토프나 톨스토이, 도스토옙스끼의 심리묘사에서는 주인공의 심리가 일정한 상황에서는 명확히 강조되거나 강렬한 깊이를 가졌다. 작가가 강조하고자 의도하거나 스토리의 전개 과정에서 필요한 심리묘사는 다른 묘사나 장면을 압도할 정도로 강렬한 깊이를 가졌다. 특히 톨스토이나 도스토옙스끼의 예술세계에서는 등장인물들의 심리상태가 작가가 의도한 일정한 수준까지 제시된다. 톨스토이의 심리묘사 기법은 '영혼의 변증법(диалектика души)'⁸⁾이었다. 즉 톨스토이의 경우, 등장인물의 내면세계를 명확히 세분화하여 작가가 의도한 심리상태를 순차적으로 묘사한다. 한편 도스토옙스끼의 심리묘

편지의 인용문은 전집의 권수와 쪽수를 인용문 하단에 표기한다.

- 8) '영혼의 변증법(диалектика души)'이라는 용어는 체르나이쉴스끼가 사용한 것으로, 복잡하게 움직이고 있는 인간의 심리 상태를 단절의 인상을 주지 않으면서 묘사하는 방식을 말한다. 일례로 『안나 까레니나』에서 안나가 브론스끼에게 사랑을 느껴가는 과정을 보면, 안나가 모스크바 기차역에서 처음으로 브론스끼를 만났을 때는 가벼운 호감만을 갖지만 스찌바의 집에서 두 번째로 만났을 때는 사랑의 감정을 인정하고 싶지 않는 것으로 묘사된다. 그리고 무도회에서 브론스끼를 세 번째 보았을 때는 알 수 없는 치욕감을 느끼고 모스크바를 떠나게 되고 페체르부르그의 기차역에 내렸을 때 남편과 아들을 비롯한 주위의 모든 것을 새롭게 보게 된다. 이와같이 톨스토이는 복잡다단하고 끊임없이 변해가는 인간의 심리를 묘사하는 데 있어 일정한 단계들을 설정하여 묘사해갔다. В. Лакшин, *Лев Толстой и А. Чехов* (М., 1963), с. 395.

사는 다분히 형이상학적이다. 더구나 도스토예프스끼의 작품에서는, 바흐친이 지적한 대로, '사상의 영역에서 의식의 상호작용(взаимодействие сознаний в сфере идей)'이 두드러진다. 따라서 주인공이 가지고 있는 사상의 전개가 그 무엇보다도 중요시되고 그의 주인공들은 작가가 구현하려고 의도한 사상을 위해 극단적 상황으로 내몰린다.

그러나 체홉 등장인물의 심리는 다른 장면이나 대상묘사에 비해 두드러지지 않고 외부 사건이나 사물과 동등한 비중으로 묘사된다.⁹⁾ 더구나 중기와 후기 작품들에서 체홉 주인공의 내적 움직임은 작가가 의도적으로 은닉시키는 것처럼 느껴질 정도로 작품 속의 일상성에 녹아있다. 여기에는 인간의 심리나 정신을 인간 주위의 사물이나 상황보다 더 큰 비중을 두지 않고 동등한 태도로 바라보려는 체홉의 독특한 시각이 그 기초를 이루고 있다.

체홉의 예술세계에서 인간의 정신이나 사상은 주변의 사물이나 상황과 동등한 가치를 갖는다. 즉 정신적인 것이 물질적인 것 보다 우월적 성격을 갖지 않는다. 톨스토이나 도스토예프스끼의 경우, 작가가 구현하고자 의도한 사상을 위해서는 사물이나 주변의 상황이 철저히 배제되거나 매우 낮은 비중을 띄고 등장하였다. 그 이유는 사물이나 물질 보다는 인간의 정신, 심리상태를 더욱 중요하게 여겼기 때문에 인간의 정신, 영혼, 사상의 영역을 묘사하면서 물질적인 요소를 개입시키지 않았다.

톨스토이의 경우, 주인공들의 철학적 묵상에 할애된 텍스트의 많은 부분이 물질적인 것에 구애를 받지 않았고 따라서 물질적인 영역은 완전히 제외되거나 화자의 관심 밖으로 밀려나 있었다. 더구나 톨스토이는 주인공의 사색을 묘사하기 위해 사건의 흐름을 잠시 중단시킬 때 주인공과 사물계의 접촉의 흐름도 끊어버리고 더이상 주인공의 몸짓이나 표정, 동작을 그리지 않는다. 따라서 톨스토이의 주인공이 생각하는 장면은 정신의 영역 내에서만 이루어진다. 물론 톨스토이의 묘사 중에서 등장인물의 묵상 도중에 사물이 갑작스럽게 개입할 때가 있다. 그러나 이 경우 사물의 영역은 등장인물의 심리상태를 효과적으로 묘사하기 위한 목적 하에 이루어진 것이다. 한 예로서 『안나 카레니나』의 7부 28장에서 안나의 묵상은 주위의 사물의 개입에 의해 끊긴다. 그러나 그 사물들은 정신적인 것과 동등한 가치를 갖는 대상이 아닌 정신적인 것을 효과적으로 묘사하기 위한 하나의 수단이다.

9) 이와 관련하여 단편이나 중편을 비롯한 체홉의 전 작품을 통틀어볼 때, 등장인물의 심리를 묘사하거나 등장인물의 내적 독백과 같은 부분이 한 페이지 이상을 차지하는 경우가 없다.

Теперь и мысль о смерти не казалась ей более так страшна и ясна, и самая смерть не представлялась более неизбежного. Теперь она упрекала себя за то унижение, до которого она спустилась. 'Я умоляю его простить меня. Я покорилась ему. Признала себя виноватою. Зачем? Разве я не могу жить без него?' И, не отвечая на вопрос, как она будет жить без него, она стала читать вывески. 'Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долии все. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему: я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. ...'¹⁰⁾

이제는 죽음에 대한 생각도 그렇게 무섭고 분명한 것으로 비쳐지지 않았고, 죽음 그 자체도 어느새 피하기 어려운 것으로는 여겨지지 않았다. 이제 안나도 자기가 스스로 자기를 경멸하여 굴욕을 달게 받으려 하고 있는 것을 책망하는 기분이 들었다. '나는 제발 용서해달라고 그이에게 애원하고 있는 거야. 그 사람 앞에서 굴복하고 만 거야. 내가 잘못했다고 스스로 인정해 버린거야. 하지만 어째서 그랬을까? 정말로 나는 그이 없이는 살아갈 수 없는 것일까?' 이렇게 생각하면서도 안나는 그이 없이는 살아갈 수 없는 것일까 하는 물음에는 대답하지 않고 간판을 읽어나가기 시작했다. '사무소와 창고, 치과... 그렇다, 돌리에게 모든 걸 숨김없이 털어놓아 버리자. 그녀는 브론스끼를 싫어하니까. 그야 물론 창피하고 쓰라릴 지 모르지만, 하지만 모든 걸 그녀에게 털어 놓아 버리는 거야. 그녀는 나를 좋아하니까 난 그녀가 하라는 대로 할 거다. 브론스끼에게 질 수는 없어. 브론스끼에게 교육을 받다니, 질색이다. 필리포프 상점, 흰 빵...'

위의 예문에서 주인공 안나의 목상 도중에 나타나는 사물의 영역(контора, склад, зубный врач, калачи)은 안나의 의식과 상관없이 그 자체로 독립적으로 묘사되는 대상이 아니라, 안나의 복잡한 심리상태 그리고 그것 때문에 과거를 회상하게 간들으로써 일종의 보조적 기능을 한다. 따라서 정신적인 영역을 효과적으로 묘사해 나가기 위하여 이용된 하위적 묘사대상이다.

한편 도스토옙스끼의 주인공들은 영혼의 극단적인 순간에 사물의 환경, 심지어 육체적 껍데기의 제한에서도 해방된다. 도스토옙스끼는 눈에 보이는 지상의 현실과 정신과 영혼의 비밀스런 심연을 구분하는 연결고리 자체를 내던졌다. 그러므로써 일상적 존재의 두꺼운 표피로부터 정신과 영혼을 해방시켰다. 따라서 일상의 비속함과 진부함, 작은 악과 선, 사소한 관심과 기쁨들마저 이러한 정신과 사상의 영역에서 배제되었다.¹¹⁾

10) Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в двенадцати томах* (М., 1959), том 9, с. 356.

그러나 체홉의 등장인물들은 물질적인 것(вещность)에서 멀리 벗어나지 못한다. 대화 중에도, 철학적 논쟁 중에도 체홉의 주인공들은 자신의 육체(собственная телесная оболочка)와 주위 환경의 사물로부터 벗어나지 못한다. 체홉은 심지어 인간의 심오하고 극적인 감정 상태를 묘사할 때도 사물을 위한 자리를 배려한다.

『6호실』 Палата No. 6에서 제 7장은 그 작품의 의미적 구조의 중심적인 부분으로서 다른 사건이나 특별한 상황의 전개가 없이 전체가 의사 안드레이 예피므이치의 철학적 묵상에 할애되어 있다.

О, зачем человек не бессмертен? -- думает он, -- Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву и, в конце концов, охладеть вместе с земною корой, а потом миллионы лет без смысла и без цели носиться с землей вокруг солнца? ...

Обмен веществ! Но какая трусость утешать себя этим суррогатом бессмертия! Бессознательные процессы, происходящие в природе, ниже даже человеческой глупости, так как в глупости есть всетаки сознание и воля, в процессах же ровно ничего. ... (VIII. 90-91)

오오, 왜 인간은 영생하지 못하는가? -- 하고 그는 생각했다. -- 만일 인간의 뇌중추와 그 주름, 시력, 언어, 자각, 천재성이 결국에 가서 땅 속에 파묻혀 지각(地殼)과 함께 냉각되어 버리고 그 후 수백만년 동안을 아무 의미도 목적도 없이 지구와 더불어 태양의 주위를 돌지 않으면 안되는 운명이라고 한다면, 그 모든 것은 도대체 무엇 때문에 생존하는 것인가? ...

신진대사! 그러나 이러한 불멸의 대용품으로 자신을 위로한다는 것은 너무나 비겁하다! 자연계에서 일어나고 있는 무의식적인 과정은 인간의 즐렬성보다도 나올 것이 없다. 왜냐하면 즐렬 속에는 그래도 아직 의식과 의지라는 것이 있지만, 그런 과정 속에는 완전히 아무 것도 없기 때문이다.

이와같은 끊임없는 의식의 흐름으로 이어져 가는 의사의 묵상은 갑자기 육체적인, 물질적인 영역에 대한 묘사로 말미암아 멈춘다.

11) 이와 관련하여 메레쉴스키는 다음과 같이 말했다. "도스토옙스키의 모든 주인공들에게는 이러한 순간이 있다. 자기 자신의 육체를 느끼는 것을 멈추게 되는 순간 말이다. 그것은 육체도 없고 뼈도 없고 환상도 없는 존재이다. 그러한 상태, 즉 정신적 고양, 영혼의 극단적 긴장은 육체로부터 초자연적인 가벼움, 영감, 육체의 영성과 같은 자유를 제공한다." Д. Мережковский, Толстой и Достоевский (СПб., 1909), с. 267. Чудаков, указ. соч., с. 156에서 재인용.

Когда бьют часы, Андрей Ефимыч откидывается на спинку кресла и закрывает глаза, чтобы немножко подумать. ...

Тяжелая голова склоняется к книге, он кладет под лицо руки, чтобы мягче было, и думает: Я служу вредному делу. ... Но ведь сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла...(VIII. 91)

시계 종소리가 울릴 때 안드레이 예피므이치는 안락의자의 등에 몸을 기대고 잠시 생각에 잠기려고 눈을 감는다. ...

무거운 머리가 책 쪽으로 기울어진다. 그는 얼굴의 감촉을 부드럽게 하려고 양손을 얼굴 밑으로 가져가고는 다시 생각에 잠긴다. '나는 해로운 직무에 종사 하면서 나 자신이 속이고 있는 사람들로 부터 봉급을 받고 있다. ... 그러나 나 자신은 아무 것도 나쁠 것이 없다. 단지 불가피한 사회악의 일개 분자에 지나지 않는다. ...

이 작품에서 가장 핵심적 사상이 나타나는 이 부분, 즉 인간의 영생에 대한 문제와 피할 수 없는 사회악에 대한 의사 안드레이 예피므이치의 묵상 도중에 묘사되는 이러한 일탈은 도대체 무슨 의미를 갖는가? 턱 아래 팔을 괴는 행동, 안락의자에 기대는 동작 그리고 시계가 울리는 것에 대한 묘사는, 주인공의 몸짓과 행동과 사물에 대한 묘사로써 계속 이어져온 철학적 묵상의 흐름을 켜다. 일반적으로 묵상 도중에 묘사되는 주인공의 몸짓이나 행동은 그의 생각이나 감정이 만들어내는 직접적 결과로서 그 생각이나 감정의 연장선상에서 일정한 목적이나 뉘앙스를 띄게 마련이다. 그러나 『6호실』의 이 부분에서는 그러한 연결이 없이 단절된 느낌을 준다. 즉 주인공의 몸짓과 사물 묘사는 그 자체로 독립적 가치와 의미를 띄며 묵상을 비롯한 나머지 정신적인 영역과 동등하다.

체홉의 예술세계에서 사물의 영역은 독특한 의미를 갖는다. 기존 문학에서처럼 인간의 정신이나 심리, 사상을 위하여 봉사하는 하위범주에 머무르지 않는다. 체홉 작품의 사물들은 독자의 의식 속에 항상 밝게 열려있다. 체홉의 화자는 정신의 영역과 물질의 영역에 균등하게 관심을 표명한다. 『개를 데리고 다니는 여인』에서 구로프는 형편없는 오케스트라와 조율이 안된 바이얼린 소리를 들으며 안나를 생각하며 꿈꾼다.(... И под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок он думал с том, как она хороша. Думал и мечтал.)(X. 139). 『문학선생』 先生에서 주인공인 니끼찐은 안락의자에 이상한 자세로 누워 자신의 사랑에 대하여 생각에 잠긴다. (Ему было неудобно лежать. Он подложил руки под голову и задрал

левую ногу на спинку дивана.) (VIII, 319) 또한 『결투』의 2장에서도 라옌스키는 중요한 결정을 내려야 한다. 그러나 그의 생각은 두 가지 에피소드에 의해 단절된다. 하나는 종이를 가지고 온 관리의 내방이고 또 하나는 저녁식사이다. 그런데 아무 것도 방해하지 않은 그 중간에 라옌스키는 주변 상황의 물질성으로부터 벗어나지 못한다. 예를 들면 삐쎬르부르그에 대하여 생각하고 나서, 이런 삶을 계속 살아야 하는지에 대한 고민을 하면서 손톱을 깨문다든지(Бежать! -- пробормотал он, садясь и грызя ногти. -- Бежать!) (VII, 363), 의자에 앉으면서 '이런 삶을 계속 살아야하는가?' 라고 생각을 한다든지 (VII, 364), 안락의자에 누워서 표도로브나 남편의 죽음을 생각하는 것 (VII, 366)이 그것이다.

이와 같이 체홉의 산문에서 인간의 정신계(мир духа)는 주변의 물질계와 분리되지 않고 결합되어 있다. 가장 복잡하고 민감한 정신적 상황에서도 화자의 관심과 배려는 인간의 내적인 것과 외적인 것에 각각 동등하게 할애된다. 내적인 것은 외적인 것과 물질적인 것 그리고 순간의 상태와 무한한 다양성의 상태에 있는 사물들로부터 분리되지 않는다.¹²⁾ 체홉의 심리묘사가 일상적 사물에 용해되어 있는 것처럼 느껴지는 것은, 바로 이와 같이 정신과 물질의 관계에 대한 작가의 독특한 시각에서 기인했다.

인간은 사물적 환경, 즉 삶의 물질적 환경으로부터 벗어나지 못한다. 그리고 작가들마다 이러한 삶의 구체적 환경으로부터 주인공의 사상이 발현되는 과정을 묘사하는 기법이 있기 마련이다. 특히 인간 삶의 의미, 모든 존재의 목적, 진실과 죽음 등과 같은 영원한 문제들을 논의할 때 정신과 물질의 관계에 대한 작가들의 독자적인 태도와 그 표현방식이 있다. 체홉의 예술세계에서는 인간의 정신이나 감정이 결코 삶을 이루고있는 물질적 테두리에서 벗어나지 못한다. 오히려 인간의 정신은 물질과 불가분의 관계를 맺으며 서로 영향을 주고받는다. 특히 체홉에게서는 인간의 정신이나 사상이 물질이나 육체적 영역 비해 강조되거나 우위를 점하지 않는다.¹³⁾ 이러한 체홉의 태도는, 러시아

12) А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова* (М., 1971), с. 161.

13) 이와 관련하여 체홉이 정신적인 영역과 육체적인 영역의 동등한 가치를 인정하는 사고방식이 잘 나타난 편지가 있다.

Моё святое святых - это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода - свобода от силы и лжи. (Письмо, III, 11)

내가 가장 신성시하는 것, 그것은 사람의 몸, 건강, 지력(智力), 재능, 영감(靈感), 사랑 그리고 절대적 자유입니다. 힘과 거것으로부터의 자유 말입니다. (1888년, 플레레예프에게 보낸 편지)

리얼리즘문학의 전통인 '인간의 심리와 정신의 영역에 대한 강조'를 비껴가는 것이었다. 따라서 비평가들은 이러한 체홉의 태도를 문학적 손실로 평가절하하였다. 그러나 이를 문학적 손실로 받아들이기보다는 또 하나의 새로운 예술적 사고로 평가하는 것이 타당하다. 그 이유는 세상과 사물을 바라보고 그것을 예술적으로 구현시킨 작가의 태도가 일시적이고 우연한 관점에서 기인한 것이 아니라, 있는 그대로의 현상에 대한 정확한 통찰을 바탕으로 하고 있기 때문이며, 그러한 태도가 일관되게 작품 속에 용해되어 있기 때문이다.

이와 함께 체홉의 심리묘사는 쉽게 드러나지 않지만 작품 속의 분위기나 다른 여러가지 문학적 요소들이 혼합되어 빚어내는 형식 속에서 존재한다. 특히 이러한 요소는 체홉 드라마의 한 특징으로 지적되는 '분위기극'과도 연관지을 수 있다. 즉 전통적인 드라마의 필수적인 구조인 발단, 전개, 갈등, 대단원의 형식이 상실되고 마치 '아무런 일도 일어나지 않은 것'처럼 느껴지는 체홉의 드라마가 결국 내적으로 무수한 심리적 줄거리를 가지고 있는 것은, 이러한 요소들이 드라마의 전반적인 분위기를 창출해내는 여러가지 효과들 속에 용해되어 있기 때문이다. 『바나 아저씨』나 『세자매』 등에서 보여지는 이러한 체홉 드라마의 심리묘사 기법은 이미 그의 산문에서도 나타났던 것이다.

또한 체홉의 심리묘사가 이와 같이 강렬하게 드러나지 않고 일상성 속에 녹아있지만 그럼에도 불구하고 독자들의 공감과 관심을 이끌어내는 것은 독자들의 몫이 있기 때문이다. 체홉은 심리묘사에 독자들의 참여공간을 만들어 놓았기 때문에 역동성있는 상상력을 제공하는 것이다.

체홉의 예술세계에서 등장인물에 대한 작가와 독자의 위치는 각별하다. 체홉은 독자가 마치못해 자신을 등장인물의 위치로 가도록 만들어 놓았다. 즉 부분적으로는 독자가

한편 또 다른 편지에서는 이 두 영역이 서로 영향을 준다는 작가의 사고방식이 피력되어있다.

Сахалинскую книгу хоть печатай, столько уже сделано. Жаль только, что проклятые зубы болят и желудок расстроен. То и дело бегая в лес, в свраг. (Письмо.)

사할린 책을 현재 완성된 곳 까지만 출판해버렸으면 합니다. 안타깝게도, 망할 놈의 이빨이 아프고 위장이 엉망입니다. 배가 산으로 가는지 바다로 가는지 모르겠습니다. (1891년 3월 13일 수보린에게 보낸 편지)

『사할린 섬』을 집필하던 중 쓴 것으로 보이는 위 편지에서 체홉의 관심은 육체적 건강과 『사할린 섬』을 위한 일에 쏠려있다. 즉 당시의 체홉에게 정신적인 일과 육체적 건강은 동등한 가치를 갖으며 서로 영향을 준 것이다.

등장인물과 동화되고 등장인물의 심리상태에 공감하고 참여하게 만든다. 그러나 나중에 결국 그 심리상태가 자신의 것이 아닌 작품 속에 등장인물의 것임을 깨닫도록 만든다. 이와 함께 체홉은 작품 속에서 등장인물들이 주변 환경에서 받은 인상들을 묘사함으로써 등장인물의 심리를 드러내는 기법도 사용하였다. 이 역시 일종의 간접적인 심리묘사의 한 방법으로 체홉 작품에서 자주 반복되는 기법이다. 작품 속에서 등장인물들이 경험하고 느끼는 삶의 다양한 세부사항들은 등장인물의 인상을 통해 독자에게 전달되고 이를 통해 독자는 그들의 심리상태를 유추해가는 것이다. 따라서 작가는 이러한 등장인물들이 겪은 인상들을 그의 내부에서 일어나는 변화의 징후들로 간주하여 묘사하는 것이다.¹⁴⁾ 이와 관련하여 체홉이 수보린에게 보낸 편지는 시사적이다. “독자들을 꼭 염두에 두고 그들이 알아서 첨가시킬 여분의 주관적 요소를 만들어 놓는답니다.”¹⁵⁾

이상과 같이 체홉적인 심리묘사의 특징은 평범한 인물의 의식에 주목한 점 그리고 객관적이고 감정에 치우치지 않는 심리묘사를 위해 암시적이고 간접적인 묘사방식을 만들어야 한다는 점이다. 자연묘사를 통하여 등장인물의 심리를 반영하는 기법도 이러한 간접적 심리묘사 방식의 하나였다.

3. 자연묘사를 통한 등장인물의 심리반영

작가가 객관성을 잃지 않으며 인간의 심리상태를 효과적으로 묘사하기란 쉽지 않다. 따라서 치밀한 관찰과 다양한 묘사 기법이 필요하며, 무엇보다도 인간의 복잡다단한 정서를 작가 자신의 감정으로 처리해서는 안될 것이다. 주위의 사물이나 외부의 자연적 배경을 통한 간접적이고 암시적인 심리묘사의 기법이 나타나게 된 것도 바로 이러한 효과적인 심리묘사를 위한 체홉의 노력이었다. 여기에서 자연묘사 자체는 일견 작품 내부의 독립적인 구성요소로 보이지만 결국 등장인물의 심리 변화나 정신상태 변화와 같은 심리적 발전을 반영하는 도구로 나타난다. 즉 인간의 정신이나 심리와는 전혀 상관이 없어 보이는 외부환경의 객관적 묘사가 체홉에게서는 효과적 심리묘사의 도구로 이용되고 있는 것이다.

외부의 세부묘사나 자연묘사가 등장인물의 심리를 묘사하는데 있어서 하나의 도구로

14) Г. Н. Поспелов, *Проблемы литературного стиля* (М., 1970), с. 323.

15) “Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам.” (Письмо. IV. 54)

활용될 수 있었던 이유는, 인간의 의식적 혹은 무의식적 행동을 통해 그리고 인간을 둘러싼 주위환경이 그들의 정신, 심리에 영향을 미칠 수 있다는 리얼리즘 작가들의 신념에 기인한 것이었고 따라서 외부묘사를 통한 심리묘사는 특별하고 독창적인 예술적 기법으로 작가들에게 활용되었던 것이다.¹⁶⁾

작품 속에서 묘사되는 대상과 사건은 등장인물의 의식의 흐름 속에 들어오게 마련이고 의식에 자극을 주고 정서적으로 지각된다. 즉 외부의 세부사항들은 등장인물의 내적 상태를 동기화시키고 그의 기분을 형성시키고 직간접적으로 그들의 사고에 영향을 미치게 된다. 그렇기 때문에 상황에 따라서는 자연묘사와 같은 외부묘사가 내적인 묘사 그 자체보다는 등장인물의 심리적 차원에서 더 중요한 의미를 갖는 경우가 있다. 도스토옙스키의 『죄와 벌』에서 라스폴리니코프의 삶을 둘러싼 세부사항들, 예컨대 그가 살고 있는 주거지나 의복, 뻬쨌르부르크의 날씨 등은 그 당시의 뻬쨌르부르크의 잡계급 지식인인 라스폴리니코프에게 중요한 의미를 갖는 요소이다. 특히 심리적 차원에서 더 중요한 의미를 갖는데 라스폴리니코프의 의식, 병적인 상태에 영향을 준다. 톨스토이의 『전쟁과 평화』에서의 떡갈나무도 나무 자체로는 주인공의 의식과는 아무런 연관성을 맺지 않는다. 그러나 주인공 안드레이 공작의 내적 심리와 연관된 떡갈나무는 중요한 예술적 의미를 갖는다. 이와같이 외부의 자연묘사가 등장인물의 심리와 예술적 상관성을 맺는 것은 기존의 러시아 리얼리즘 작가들에게서도 발견할 수 있다.

체홉의 자연묘사에서 등장인물의 심리가 간접적으로 반영된 예는 1880년대 중반 이후 체홉이 인간의 의식과 심리에 관심을 두기 시작한 시기부터 두드러지게 나타난다.

체홉의 문학세계에서 1880년대 중반은 하나의 전환점이었다. 그 이유는 이 시기를 기점으로 하여 체홉이 새로운 경향의 작품세계를 준비하였기 때문이다. 초기의 유머작가를 탈피하고 본격적인 전업작가를 모색하기 시작한 이 시기에 나타난 체홉의 문학적 변화 중에 하나는 진지한 테마에 관심을 가졌다는 점이다. 특히 코믹한 상황을 설정하여 풍자적 효과를 거두거나 일회적 에피소드를 소재로 한 짧은 작품들에서 점차 새롭고 진지한 경향으로 나아갔다. 『똥똥이와 훌쭉이』 Толстый и тонкий와 『관리의 죽음』 Смерть чиновника에서와 같이, 고골적 전통의 '작은 인간(маленький человек)'이 인간적인 면모가 없이 묘사되는 장면이 더 이상 나오지 않고, 반면 등장인물들의 심리상태가 비중있게 묘사되기 시작하였다. 특히 인간의 무한한 복잡성, 사회에서 소외되고 서로 진정한 의사소통이 막힌 인간 군상들이 체홉적인 스타일과 형식 속에서 묘사되기 시작한다.¹⁷⁾

16) Есин, Указ. соч., с. 35-36.

여기에는 이미 작가의 명성을 획득한 체홉이 유머잡지보다는 본격문예지로의 데뷔를 모색하고 있었던 당시의 전기적 사실과도 연관이 있고, 진지한 내용과 형식을 추구하려는 체홉의 노력도 있었다. 따라서 이 시기에 체홉이 발표한 작품들의 특징은 무엇보다도 등장인물의 내적, 심리적 묘사가 진지해졌고 작품의 내용이 플롯 중심에서 심리적 흐름을 중시하는 경향으로 나아갔다는 점이다. 이같은 인간의 심리에 대한 관심은 자연스럽게 그 심리를 표현하는 기법에도 영향을 주게 되었고 체홉은 외부 세계, 특히 자연묘사를 이용한 효과적 심리묘사를 자신의 문학적 기교로 연마해나가게 된 것이다.

자연을 통하여 등장인물의 심리를 반영한 예로서 1886년에 발표된 『마녀』 *Ведьма* 들 수 있다. 한적한 시골의 교회관리인 사벨리 기긴과 그의 아내 라이사 사이의 심리적 갈등을 기본 줄거리로 하고 있는 이 작품의 서두에서 묘사되는 자연은, 작품의 배경을 나타내주기도 하지만 결국에는 여주인공 라이사의 심리를 암시적으로 반영하는 모티브이다.

교회관리인 사벨리 기긴의 무료한 삶에 늘 불만을 품고 있었던 아내 라이사는 어느날 밤 눈보라에 길을 잃은 우편배달부에게 마음을 빼앗기게 된다. 이미 공공연하게 불만을 토로해온 터라 라이사는 남편의 타박과 주의에도 아랑곳하지 않고 우편배달부에게 눈길을 떼지 않는다. 결국 관리인 부부의 심리적 갈등은 남편 기긴이 아내의 행실을 교주장에게 일러바치겠다고 협박하는 장면으로 표면화되지만 우편배달부가 떠나고 나서는 일상으로 돌아간다. 여기에서 묘사되는 바람과 눈보라는 시골마을에서 답답한 생활을 영위해가는 젊은 여인 라이사의 심리적 상태를 암시적으로 반영한다.¹⁸⁾

А в поле была сухая война. Трудно было понять, кто кого сживал со света и ради чьей гибели заварилась в природе каша, но, судя по неумолкаемому, зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а чтото побежденное выло и плакало... Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то в печке. В нем звучал не призыв на помощь, а тоска, сознание, что уже поздно, нет спасения. Снежные сугробы

17) Ellen Pifer, "Cechov's Psychological Landscape," *Slavic and East European Journal*, Vol. 17, No. 3 (1973), pp. 273-274.

18) 콘래드는, 위의 자연묘사에서 나오는 바람과 눈보라가 여주인공 라이사의 성적 정열을 상징적으로 암시한다고 언급했다. Joseph L. Conrad, "Anton Chekhov's Literary Landscapes," *Chekhov's Art of Writing : A Collection of Critical Essays* (Ohio, 1977), p. 85.

подернулись тонкой льдяной корой; на них и на деревьях дрожали слезы, по дорогам и тропинкам разливалась темная жижица из грязи и таявшую снега. Одним словом, на земле была оттепель, ... А ветер гулял, как пьяный... Он не давал этому снегу ложиться на землю и кружил его в потемках, как хотел.(IV. 375)

들판은 실제로 전쟁이 난 것 같았다. 누가 누구를 죽이려고 하는 것인지, 아니면 누군가의 파멸을 위해서 자연 속에 혼란을 만들어내는 것인지 이해할 수 없었다. 어떤 승리의 힘이 들판을 따라 누군가를 쫓고 있었고, 숲 속에서도, 고회 지붕에서도 울음을 토해냈다. 그것은 마치 주먹으로 창문을 두드리고 악의에 찬 듯 집어던지고 잡아뜯는 것 같았다. 그리고 무엇인가 압도당한 것이 울부짖으며 눈물을 흘리는 것 같았다. 애처로운 울음소리는 창 뒤에서도, 지붕 위에서도, 베치카에서도 들렸다. 그 소리는 도움을 청하는 호소가 아니었다. 그것은 이제 이미 늦었다고, 구원받을 수 없다고 단정하는 하나의 근심이였다. 눈더미는 가는 얼음으로 덮여있었다. 그리고 그 눈더미와 나무 위에는 눈물이 떨어지고 있었다. 대로와 오솔길에는 녹은 눈과 진흙이 까맣게 범벅이 되어 있었다. 한마디로 말해 대지는 녹고 있었다... 바람은 마치 취객처럼 달려들었다. 그 바람은 이 눈이 대지에 닿는 것을 허락하지 않겠다는 듯이 어둠속에서 마음껏 빙글빙글 돌리고 있었다.

자연의 현상을 통해 등장인물의 심리나 정신상태를 우회적으로 반영한 체홉의 심리묘사 기법은 1887년의 작품 『적대자』 Враги에서도 발견할 수 있다. 쟈스트보의 의사 끼릴로프는 5분전에 디프테리아로 죽은 아들과 실신한 아내를 두고 왕진을 떠나게 된다. 아내의 병이 위중하다는 아보긴의 필사적인 간청을 뿌리치지 못했기 때문이다. 수차례의 간곡한 거절에도 불구하고 아보긴의 요구는 거의 병적이다시피 했기 때문에 끼릴로프는 길을 떠났다. 자신의 의지와는 상관없이 집을 떠나는 의사 끼릴로프의 심리는 마차를 따라 움직이는 달에 반영된다.

Налево, параллельно дороге, тянулся холм, кудрявый от мелкого кустарника, а над холмом неподвижно стоял большой полумесяц, красный, слегка подернутый туманом и окруженный мелкими облачками, которые, казалось, оглядывали его со всех сторон и стегли, чтобы он не ушел.

Во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, больное; земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы. (VI. 37)

가로수 길 왼편으로는 작은 관목들이 울창하게 나 있는 구름들이 나란히 솟아 있었다. 그리고 그 구름 위로 커다란 반달이 움직이지 않은 채 떠 있었다. 안개에 다소 가려지고 작은 구름들에 둘러싸인 아름다운 달이 사방에서 그를 쳐다보며 가지 말라고 감시하는 것 같았다.

모든 자연 속에서 무언가 절망과 아픔이 느껴졌다. 대지는 캄캄한 방에 홀로 앉아서 지나간 과거를 생각하지 않으려고 애쓰는 타락한 여인처럼 봄과 여름에 대한 회상으로 괴로워하고 있었다. 그리고 피할 수 없는 겨울을 권태롭게 기다리고 있었다.

아보긴의 집에 도착했을 때 아보긴의 아내는 병을 일으킨 것이 아니라 집을 나가기 위해 핑계를 댄 것이었고 두 남자는 절망에 빠진다. 아들의 죽음과 아내의 가출을 사이에 둔 두 남자의 심리적 갈등은 증폭되고 의사 끼릴로프는 이러한 무의미한 삶의 충돌 속에서 분노한다.

체홉의 심리주의가 잘 나타난 이 작품의 백미는 등장인물들의 심리묘사이다. 특히 빛과 어둠의 대조는 등장인물들의 심리상태를 극대화시키는 역할을 한다. 또한 이 작품은 체홉의 자연묘사 양식이 변하고 있음을 보여준다. 화자의 서술과 묵상으로 자연을 묘사했던 이전의 뚜르게네프적인 자연묘사 방식에서 주인공의 경험을 독자들이 공유할 수 있도록 하는 톨스토이적인 기법으로 옮겨가고 있는 것이다.¹⁹⁾ 즉 작품 속의 내용에 독자들이 함께 지각하고 반응할 수 있는 가능성을 열어놓은 것이다. 그러나 화자의 존재가 분명히 느껴짐에도 불구하고 자연묘사가 화자의 지각이 아닌 끼릴로프의 시점과 지각으로 묘사되는 부분은 체홉이 위 두 작가의 특징적 기법들을 적절히 혼합하여 활용하고 있음을 보여준다. 이와 더불어 이 작품에서 선보이는 체홉의 독창적인 기법은 작은 세부묘사들이 모여져서 일반적인 인상을 자아내도록 만드는 묘사방법이다. 이러한 기법은 기존의 리얼리즘 작가들의 자연묘사 기법과는 또 다른 체홉적 특징이다.

체홉의 자연을 통한 심리묘사는 뚜르게네프의 그것과 자주 비교된다. 체홉이 자연묘사를 통해 등장인물의 심리를 묘사하는데 있어서 뚜르게네프의 양식을 모방했던 것은 사실이다.²⁰⁾ 그러나 체홉은 거기에서 머무르지 않고 자신만의 독자적인 양식을 모색해나갔다. 따라서 자연을 통한 심리묘사에서 두 작가의 차이점이 존재한다. 우선 뚜르게네프의 자연을 통한 심리묘사에서는 등장인물의 정서 상태를 자연현상에 비교하

19) Ibid., p. 88.

20) N. G. Zekulin, "Chekhov and Turgenev. The Case of Nature Description," *Anton Chekhov: Werk und Wirkung* (Wiesbaden, 1990), p. 695.

는 것이 명확히 드러난다. 즉 이런 저런 자연 현상이 등장인물의 기분이나 감정을 반영하고 있다는 사실을 독자들이 비교적 쉽게 감지할 수 있다. 추다코프는 이를 '분명한 병치(открытый параллелизм)'라고 언급하였다.²¹⁾

푸르게네프의 소설 『아버지와 아들』 *Отцы и дети* 의 11장에서 등장인물 니콜라이 페트로비치와 빠벨 페트로비치의 심리상태는 자연에 반영된다.

Николай Петрович продолжал ходить и не мог решиться войти в дом, в это мирное и уютное гнездо, которое так приветно глядело на него всеми своими освещенными окнами; Он не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой... ..

Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...²²⁾

니콜라이 페트로비치는 계속해서 걸음을 옮겼으나 불빛을 발하며 사랑스럽게 자신을 주시하고 있는 평화롭고 아늑한 보금자리인 집으로 들어갈 엄두를 내지 못했다. 그는 이 어둠과 정원, 얼굴에 와닿은 상쾌한 공기와 이러한 애수 그리고 불안으로부터 벗어날 힘이 없었던 것이다... ..

빠벨 페트로비치는 정원의 가장자리에 다가가서 생각에 잠겼다. 두 눈을 들어 하늘을 쳐다보았다. 그의 아름답고 까만 두 눈동자엔 별빛을 제외하고는 아무것도 반영되지 않았다. 그는 타고난 낭만주의자도 아니었다. 더구나 그의 세련된 건조함과 열정적인 성격 그리고 프랑스사람에게나 어울리는 독선적 성격은 애초부터 공상과는 인연이 멀었다.

이 장면에서 구세대 니콜라이와 빠벨의 심리상태는 정원의 공기와 밤하늘의 별빛에 반영되어 간접적으로 묘사된다. 이때 독자들은 이 두 인물의 심리상태가 자연현상에 비유되어 묘사된다는 사실을 쉽게 감지할 수 있다. 자연을 통하여 심리를 묘사하는 화자의 의도가 쉽게 드러나기 때문이다. 또한 중편 『첫사랑』에서 주인공인 블라지미르가 지니아다를 보고 사랑에 빠져드는 심리적 과정은 새벽 하늘의 번개에 비유된다. 하룻밤동안 사랑의 격

21) А. П. Чудаков, указ. соч. (м., 1986), с. 64.

22) И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах* (М., 1965), том 8, с. 252.

정에 사로잡혔다가 새벽이 되어 식어가는 주인공의 심리적 과정이 자연 현상인 번개에 직접적으로 비유된다. 더구나 화자 또한 그 점을 강조한다.

Молнии не прекращалась ни на мгновение; была, что называется в народе, воробьиная ночь. Я глядел на немое песчаное поле, на темную массу Нескучного сада, на жетоватые фасады далеких зданий, тоже как будто вздрагивавших при каждой слабой вспышке... Я глядел -- и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне. Утро стало заниматься; альми пятнами выступила заря. С приближением солнца все бледнели и сокращались молнии; они вздрагивали все реже и реже и исчезли наконец, затопленные отрезвляющим и несомнительным светом возникавшего дня...

И во мне исчезли мои молнии. Я почувствовал большую усталость и тишину...

(И. С. Тургенев, том 7, с. 28-29.)

번개는 잠시도 쉬지 않았다. 그 밤은 흔히 말하는 '참새의 밤'이었다. 나는 말없는 모래밭과 네스끄치느이 공원의 시커먼 삼림과 번개가 번쩍일 때마다 몸을 떨고 있는 것 같은 멀리 보이는 건물의 누르스름한 정면을 바라보고 있었다. 나는 시선을 돌릴 수 없었다. 이 소리도 없는 번갯불은, 이 회미한 섬광은 마치 내 마음 속에 남 모르게 타고르고 있는 말없는 충동에 호응하는 것 같았다.

날이 밝아오기 시작하였다. 아침놀이 빨간 반점을 산포하면서 나타났다. 해가 떠오를 시간이 가까워지자 번개도 차츰 빛을 잃고 사라졌다. 가냘픈 전율도 점점 멀어져가고, 드디어 떠오르는 아침 해의 찬란한 빛에 압도되어 형적을 감추게 되었다.

그와 동시에 내 마음 속의 번갯불도 사라졌다. 나는 말할 수 없는 피로와 정적을 느꼈다.

위의 묘사 외에도 뚜르게네프의 자연묘사에 등장인물의 심리가 반영된 예는 쉽게 발견할 수 있다.²³⁾

23) 또 하나의 예로서 『아사』 아ся의 심리묘사를 들 수 있다.

"Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу - но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление чудилось повсюду - и тревога росла во мне самом." там же, с. 101-102.

사방을 둘러보기도 하고, 무슨 소리에 귀를 기울이기도 하며 추억의 실마리를 더듬기도 하는 사이에

그러나 체홉의 경우 이러한 화자의 의도가 쉽게 드러나지 않는다. 반면 여러 가지 자연현상들이 혼합되어 빚어내는 전반적인 분위기가 강조되며 그것이 등장인물의 심리를 은연중에 반영한다. 일례로 『명명일』 *Именины*(1888)의 시작부분에서 여주인공 올가 미하일로브나는 명명일날 남편과 외숙이 말다툼을 하는 바람에 기분이 상해 뒤뜰로 물러나와 잠시 휴식을 취한다. 이때 올가 미하일로브나의 괴로운 심정이 자연묘사를 통해 반영되는데, 그것이 직접적으로 표현되지 않는다. 여기에서 여주인공의 심리는 비애와 괴로움의 느낌을 응축하고있는 외부 자연물들의 상태를 통해 간접적으로 제시된다.

Солнце пряталось за облаками, деревья и воздух хмурились, как перед дождем, но, несмотря на это, было жарко и душно. Сено лежало необранное, печальное, пестрея своим и поблекшими цветами и испуская тяжелый приторный запах.(VII. 168)

태양은 구름들 뒤로 숨어있었고 나무들과 대기는 비오기 전처럼 잔뜩 찌푸려 있었다. 그럼에도 불구하고 날씨는 뜨겁고 무더웠다. 빛바랜 색깔들이 얼룩져있고 불쾌하고 끔찍한 냄새를 발산하는 건초더미는 정돈되지 않은 채 슬픈 듯이 놓여있었다.

여기에서 자연의 정경은 어떤 얇은 베일에 가려져 있는 것처럼 느껴진다. 그러나 자세히 들여다보면 태양, 구름, 나무, 대기, 건초더미 등 각각의 세부 사항들이 독립적인 묘사 대상같지만 전체적인 조망에서는 일정한 정서적 뉘앙스를 전달하며 이전의 상태에서부터 발전해간다. 여기에서 나타나는 체홉의 특징은 자연묘사의 세부사항들이 던져주는 정서적 상태라기 보다는 그 세부사항들이 함께 움직여가는 흐름이다. 즉 자율적이고 독자적인 세부사항들이 아무런 연관성이 없이 나열되어있는 느낌을 주나 전체적인 조망으로 보면 이 세부사항들이 일정한 분위기를 만들어가고 있으며 그 분위기는 시시각각

나는 문득 은근한 불안을 가슴에 느꼈습니다. 눈을 들어 하늘을 우러러보았습니다만 하늘에도 평안은 없었습니다. 별이 총총히 박힌 하늘은 그저 스멀스멀 깜박이고 운행을 계속하여 몸을 떨 뿐이었습니다. 나는 물 위로 눈을 돌렸습니다. 그러나 거기에도, 그 침침하고 차가운 심연 속에도 역시 별빛이 흔들리며 떨고 있는 게 아니겠습니까? 어디를 보나 불안한 기운만이 느껴지는 기분이 드는 것이었습니다. 그리고 가슴 속의 불안은 한층 더 쌓일 따름이었습니다.

『아샤』의 위 장면에서 아샤를 만나고 라인강을 건너 집으로 돌아가는 주인공 N의 심리상태가 밤하늘과 강물을 통해 직접적으로 비유된다. 이와같이 푸르계네프의 자연묘사에서는 자연 현상이 등장인물의 심리 상태를 효과적으로 반영하고 있음을 쉽게 감지할 수 있다. 즉 자연 현상은 등장인물의 심리나 정서 상태를 우회적으로 표현하기 위한 기법적 장치인 것이다.

러가는 것이다. 따라서 일정한 목표가 없이 산만해보이기도 하고 다양한 지향점을 가지고 있는 것처럼 느껴지지만 결국 체홉의 의도는 하나 하나의 세부적 정경들이 모여 일정한 분위기를 만들어내고 그 분위기의 흐름이 느껴지도록 만드는 것이다. 여기에는 체홉의 독특한 화법이 기능하고 있다. 체홉의 화자는, 주인공의 정신적 영역의 복잡하고 심오한 상태를 나타낼 때, 논리적이거나 이론적인 틀 속에서 표현하는 것이 아니라 불분명하고 특정하게 정해지지 않은 감각들을 통해 묘사한다. 다시 말하면 이념적 사색(мысль-идея)이 아니라 감각적 사색(мысль-чувство)이다.²⁴⁾ 이와 관련하여 체홉이 자연묘사를 할 때 자연 현상의 공감각을 활용한 점에 주목할 수 있다. 체홉은 자연을 묘사할 때 단지 시각적 묘사에만 머무르지 않고 후각, 청각, 촉각 등의 다양한 감각들을 적절히 활용하였다. 이러한 예를 『고향마을에서』²⁵⁾ В родном углу(1897)와 『약혼녀』 Невеста(1903)에서 찾아볼 수 있다.

Степь, степь... Лошади бегут, солнце все выше, и кажется, что тогда, в детстве, степь не бывала в июне такой богатой, такой пышной; травы в цвету - зеленые, желтые, лиловые, белые, и от них и от нагретой земли идет аромат; и какие-то странные синие птицы по дороге... Вера давно уже отвыкла молиться, но теперь шепчет, преодолевая дремоту:

-- Господи, дай, чтобы мне было здесь хорошо.(IX. 313-314)

초원, 초원이다... 말들이 뛰어다니고, 태양은 높이 솟아있다. 어린 시절의 6월에도 초원이 이토록 풍부하고 화려한 적이 없었던 것 같다. 색깔의 풀들. 녹

24) А. П. Чудаков, указ, соч. (М., 1971), с. 274. 이러한 예를 작품 『농군들』에서도 발견할 수 있다.

“Восходило солнце. Низко над лугом носился сонный ястреб, река была пасмурна, бродил туман кое-где, но по ту сторону на горе уже протянулась полоса света, церковь сияла, и в господском саду неистово кричали грачи.”(IX. 286)

해가 솟아오르고 있었다. 초원 위에는 잠이 덜 깬 매 한 마리가 나직이 뱀똥고 있었고, 강은 어렴풋이 흐려있었고, 여기저기 안개가 기어다니고 있었다. 그러나 강 건너 언덕 위에는 벌써 햇살이 뻗치기 시작해서 교회건물은 반짝반짝 빛나고, 지주덕의 뜰에서는 까마귀들이 요란하게 울어대고 있었다.

25) 이 작품에서 자연묘사는 고전극에서의 합창(хор)과 같은 기능을 수행한다. 즉 자연의 배경은 주인공 베라의 행동과 심리상태에 따라 다양하게 반응함으로써 배후에서 그녀의 정서 상태를 적극적으로 반영해주는 일종의 효과적인 무대장치인 셈이다. 특히 색채감, 향기, 웅얼거리는 소음, 꽃망울을 티트릴 것 같은 봄기운 등과 같은 다양한 감각의 자연묘사는 주인공 베라의 정서 상태에 맞추어 그녀의 희망이나 우수를 간접적으로 나타낸다. 이러한 자연묘사의 기법은 체홉의 후기 산문에 속하는 이 작품에서 이미 드라마적 기법이 적용되고 있음을 보여준다. Joanna Spindel de Varda, “Пейзаж как зеркало чувств у позднего Чехова,” *Anton Chekhov: Werk und Wirkung*, ed., Rolf-Dieter Kluge (Wiesbaden, 1990), p. 221.

색, 노란색, 연분홍빛, 백색... 이 풀들과 달구어진 대지에서 향기가 난다. 길을 따라 날아가는 이상한 파랑새들. 베라는 이미 기도하는 습관을 버린 지 오래 됐지만 지금은 졸음을 잊은 채 속삭인다.

--맘소사, 이렇게 좋을 줄이야!

В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать. (Невеста, X. 202)

정원은 고요하고 선선했다. 땅 위에는 검은 그림자가 호젓이 누워있었다. 어디선가 멀리서, 아마 멀리 떨어진 교외에서인지, 개구리 소리가 들려왔다. 5월이 느껴졌다. 사랑스런 5월! 나자는 가슴 깊이 5월의 향기를 들이마셨다. 그녀는 연약하고 최많은 사람에게는 맛볼 수 없었던 신비하고 아름다운, 풍만하고 거룩한 봄의 생활이 여기가 아니라 수목이 우거진 저 하늘 밑, 도시에서 멀리 떨어진 들과 숲 속에서 지금 막 흩어져가고 있음을 느끼지 않을 수 없었다. 그리고 어째서인지 울고 싶은 생각이 드는 것이었다.

이상과 같이 체홉의 자연묘사에 나타난 등장인물의 심리묘사를 살펴보았다. 물론 자연을 통한 이러한 심리묘사는 비단 체홉만의 특징은 아니다. 그러나 다른 작가들의 자연묘사와 변별성을 갖는 체홉의 특징은 세부적인 자연현상들이 혼합되어 빚어내는 전반적인 분위기의 흐름이다. 푸르케네프의 자연묘사에서는 일정한 자연현상이 등장인물의 심리를 간접적으로 반영하는데 그친다면 체홉의 자연묘사에는 다양한 감각의 자연현상 그리고 다양한 측면의 정경이 한데 어우러진 전반적인 분위기가 강조되고 그 분위기를 통해 등장인물의 심리를 은연중에 나타내는 것이다. 즉 자연 현상의 다양한 요소들이 혼합되어 빚어내는 정서적 분위기가 중요한 비중을 차지한다.

4. 맺음말

체홉은 단편을 비롯한 여러 장르에 걸쳐 형식의 실험을 감행했던 작가이다. 그는 기

존 문학의 상투성에 대하여 강한 반감을 가지고 있었기 때문에 새로운 형식 그리고 새로운 기법을 끊임없이 모색하였다. 그러나 체홉의 문학이 갖는 독자적인 성격은 단지 이러한 새로운 형식이나 기법에 의해 만들어진 것은 아니다. 체홉의 작품세계에는 체홉적인 세계관, 사물관이 용해되어 있다.

인간의 감정이나 심리를 묘사하면서 사물의 영역을 개입시켜 결국 인간의 정신과 사물과의 상호침투를 강조한 것은 이러한 체홉적 세계관, 사물관의 한 단면을 잘 말해준다. 물론 인간의 심리를 묘사할 때 주변의 사물계나 자연계를 통해 암시적으로 묘사한 예는 기존의 러시아작가들, 예컨대 톨스토이나 투르게네프의 작품들에서 찾아볼 수는 있다. 그러나 이들의 묘사에서는 인간의 정신이나 심리상태를 효과적으로 나타내기 위한 하나의 방편으로서 사물계가 등장한다면, 체홉의 경우에는 사물계가 인간의 정신과 동등한 비중을 부여받으며 등장하고 결국에는 유기적으로 상호연관을 맺으며 정신과 사물의 혼합된 분위기가 강조된다. 따라서 정신과 사물의 분리를 전제로 한 사물을 통한 간접적, 암시적 심리묘사가 아닌 정신과 사물 그리고 그외의 여러 요소들이 순간적으로 전일적 혼합을 이루는 것에 대한 포착이 체홉적 심리묘사의 특징이 된다. 이러한 체홉의 심리묘사는 ‘체홉적 분위기’와도 연관을 맺는 것으로, 기존 작가들의 심리묘사와는 변별성을 띠는 특징이다.

참고문헌

<노어본>

- Белкин, А. А. Читая Достоевского и Чехова. Москва, 1973.
- Громов, Л. П. "Зарубежная страница творческой биографии Чехова," Филологические этюды. Ростов, 1974.
- Громов, М. Книга о Чехове. Москва, 1989.
- , Чехов: жизнь замечательных людей. Москва, 1993.
- Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы. Москва, 1988.
- Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. Москва, 1979.
- Лакшин, В. Лев Толстой и А. Чехов. Москва, 1963.
- Обуховский, К. Психология влечений человека. Москва, 1972.
- Поспелов, Г. Н. Проблемы литературного стиля. Москва, 1970.
- Сухих, И. Н. Художественный мир Чехова. Ленинград, 1990.
- Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Москва, 1975.
- Чудаков, А. Поэтика Чехова. Москва, 1971.
- , Мир Чехова: возникновение и утверждение. Москва, 1986.
- , Антон Павлович Чехов: Книга для учащихся. Москва, 1987.
- , Слово-вещь-мир(От Пушкина до Толстого). Москва, 1992.
- Чуковский, К. О Чехове. Москва, 1967.
- Эпштейн, М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... : Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва, 1990.

<영어본>

- Cirlot, J. E. "Landscape". A Dictionary of Symbols. London, 1971.
- Conrad, J. "Anton Chekhov's Literary Landscapes." Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays. Ohio, 1977.
- Debreczeny, P., Eekman T. Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays. Ohio, 1977.

- Ellen, P. "Cexov's Psychological Landscape," Slavic and East European Journal, Vol.17, No.3, 1973.
- Joanna Spendel de Varda, "Пейзаж как зеркало чувств у позднего Чехова,"
Anton Chekhov: Werk und Wirkung, Wiesbaden, 1990.
- Rosbacher, P. "Nature and the Quest for Meaning in Chekhov's Stories,"
The Russian Review, No. 24, 1965.
- Wallace, J. S. The Pastoral Theme in the Short Stories of A. P. Chekhov.
Cornell Univ., Dissertation Thesis, 1996.
- Zekulin, N. G., "Chekhov and Turgenev. The Case of Nature Description,"
Anton Chekhov: Werk und Wirkung, Wiesbaden, 1990.

резюме

Психологизм А. П. Чехова

Чанг Хан

Способы и приемы психологического изображения у Чехова отличается от предшественников. А. П. Чехов был новатором в области психологизма. Заслуга Чехова в области психологизма велика, потому что он пришел в литературу после таких крупнейших писателей, как Тургенев, Гончаров, Л. Толстой, Достоевский.

Новаторство Чехова в области психологизма обусловлено выбором особого героя для изображения, а также своеобразным подходом Чехова к этому герою. В отличие от большинства своих предшественников Чехов сосредоточил внимание на идейно-нравственном состоянии и внутреннем развитии обыкновенных людей. Процесс пробуждения обыденного сознания представляет собой основной проблемный стержень зрелого творчества Чехова.

Одной из важных особенностей идейно-нравственного развития личности в чеховском изображении было то, что развитие это совершалось не целенаправленно, сознательно и последовательно, а как это обычно и бывает в повседневной жизни человека, то есть как будто бы случайно, стихийно.

Вторая особенность чеховского психологизма можно выразить психологизм скрытый, косвенный, психологизм подтекста. В чеховских прозах о душевных движениях повествуется на равных правах с внешними событиями. Детали мира вещей чаще всего используются Чеховым как форма психологического изображения самым естественным способом. У Чехова предметные детали, с одной стороны, характеризуют бытовую среду, внешний мир, окружающий героя, с другой, становятся приемом психологического изображения. У Чехова вещный мир всегда в светлом поле сознания читателя. Мир духа в чеховской прозе в каждый момент изображенной жизни пне отделен от своей материальной оболочки, слит с нею. Внутреннее не может быть отвлечено от внешне-предметного в художественной системе А. П. Чехова.