

안톤 체홉의 「갈매기」에서의 예술테마

윤 서 현*

- 개요 -

체홉의 가장 사적인 작품인 「갈매기」는 그의 작품 중 예술을 주요소재로 다루는 몇 안 되는 작품들 중의 하나로서 자신의 예술관을 이론화하지 않았던 체홉의 창작을 이해하기 위한 중요한 단초로 여겨져 왔다. 하지만 상징주의의 발흥을 시작으로 첨예화된 친구갈등 상황은 이 작품의 예술테마를 신진작가 트레플레프와 중견작가 트리고린의 대립관계 속에 고립시켰다. '새로운 형식'의 주창자 트레플레프와 그의 전위극에 대한 체홉의 입장이 어떠한 것이냐에 대한 논의가 「갈매기」 연구의 화두로 던져진 것이다. 이후 체홉 말년의 두 희곡 「세자매」와 「벚나무 동산」에 쏟아진 후기 상징주의자들의 관심으로 체홉의 예술관과 '새로운 형식' 담론 사이에는 불가분의 관계가 형성되었고, 80년대에는 체홉의 작품에 대한 상징주의적 해석이 과열되는 양상을 보이기도 하였다. 이 과정에서 트레플레프의 대립자 역할에 머물러 있던 트리고린은 논의의 중심에 서지 못했고, 체홉의 예술관과 관련하여 트리고린의 형상이 함의하는 바에 대한 의미화 작업 또한 충분히 이루어지지 않았다. 본 논문에서는 우선 「갈매기」의 예술테마에 대한 연구가 트레플레프와 그의 전위극의 '새로움'에 집중되어 이루어져 왔던 과정과 한계를 살펴보고, 트리고린의 형상을 통해 체홉이 전달하려 하는 예술과 삶의 관계에 대한 또 다른 메시지를 찾아보려고 한다.

주 제 어: 안톤 체홉, 「갈매기」, 예술테마, 소재화된 삶, 트리고린의 수첩

* 서울대학교 노어노문학과 강사.

1. 「갈매기」 예술테마의 오래된 틀 - '새로운 형식'을 둘러싼 친구대립

체홉의 예술관과 「갈매기」(1896)의 관계에 대한 논의에서 '새로운 형식'에 대한 이야기가 중요한 자리를 차지해 온 이유는 무엇보다도 이 작품의 창작 연대가 상징주의자들의 태동으로 친구대립이 가장 첨예했던 시기와 일치하고 있기 때문일 것이다.

1892년부터 「갈매기」가 창작될 무렵인 1895년까지는 초기 상징주의자들의 성취가 단연 돋보이는 시기였다. 1892년 두 차례에 걸친 메레지콥스키의 대중강연 「현대 러시아 문학의 쇠퇴 원인들과 새로운 흐름들에 관하여(О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы)」가 파문을 일으킨 후 이듬해 그의 시집 『상징들(Символы)』이 출판되었다. 곧바로 1894년에는 브류소프에 의해 모스크바 상징주의자들의 첫 번째 선집 『러시아 상징주의자들(Русские символисты)』의 첫 두 권이 출판되어 문단의 주목을 받았으며 이듬해인 1895년에는 선집의 세 번째 책이 출판되었다. 발몬트도 1894년부터 정기적으로 시선집을 출판하면서 왕성한 창작열을 불태우고 있었다. 신세대 문인들은 그들의 저돌적인 행보에 수세적 입장에 몰린 기성 예술가들과 대립각을 세우기 시작하였고, 등장인물의 선택과 배치에 이러한 갈등 상황을 반영하고 있었던 「갈매기」 또한 이들 사이의 격화된 논쟁에서 자유로울 수 없었다.¹⁾ 기성문단과 신진문단 양쪽 모두 체홉이 트레플레프의 형상을 통해서 말하고자 하는 바가 무엇인지에 대한 대답을 요구하였다.

보수적 입장을 지닌 문인들에게 트레플레프는 무엇보다도 새로운 형식의 신봉자로 받아들여졌다. 알렉산드린스키 극장에 올려진 「갈매기」의 소란스러

1) 물론 자의식으로 가득 찬 젊은 예술가 트레플레프의 모습을 통해 기댈 곳 없는 인간의 보편적 심리 현상에 주목했던 이들도 있었다. 예를 들어, 트레플레프 형상의 원형 중 하나인 '키예프 소시민 출신 데카당트' 비비코프(В. И. Бибиков)의 지인인 세르게이 베르다예프(니콜라이 베르다예프의 형)는 알렉산드린스키 극장 공연 3주 후 키예프에서 재공연된 「갈매기」를 관극한 후, 이 작품이 데카당트들로 지칭되는 러시아 젊은 세대의 발생과 심리를 선명하고 정확하게 그려낸 아름답고, 감동적인 상징이라고 평가한 바 있다. В. Я. Звизняцкий(1990) “«Декадент»(В. И. Бибиков – корреспондент А. П. Чехова),” *Чеховиана: статьи, публикации, эссе*, М.: Наука, С. 134.

왔던 첫 공연을 재빨리 ‘대실패’로 기정사실화했던 몇몇 비평가들은²⁾ 공연 도중 객석을 빠져나온 체홉과 자신의 데뷔작을 스스로 중단시킨 트레플레프의 이미지를 공공연하게 동일시하였다. 레이킨(Н. А. Лейкин)의 잡지 『파편들(Осколки)』에 게재된 사냥꾼들의 충격 속에 갈매기를 타고 날아다니는 체홉이 묘사된 삽화나 우콜로프(С. Я. Уколов)가 ‘불쌍한 요나단’이라는 필명으로 ‘프롤로그, 에필로그, 바보짓, 대실패가 포함된 환상적이고 광적인 장면들. 정신병원에서 가져온 슈젤’이라는 부제를 달아 쓴 패러디 「갈매기」³⁾ 등이 이러한 동일시를 강화하였다. 이론적, 윤리적 측면에서 자신들이 신세대 문인들로부터 공격 받고 있다고 생각한 보수적 문인들은 카르포프(Е. П. Карпов) 연출의 「갈매기」 공연 자체가 그다지 상징주의적이지 않았음에도 불구하고 체홉이 ‘데카당트들’을 동정하고 있으며 ‘새로운 형식’에 대한 그들의 강한 집념을 공유하고 있다며 날을 세웠다.⁴⁾

한편 데카당트들로부터의 변별을 통한 자기규정이 급선무였던 초기 상징주의자들 또한 그 방향만 반대일 뿐 이 작품을 ‘새로운 형식’에 대한 찬반에 따른 구세대와 신세대 간의 대립을 중심으로 읽었다는 점에 있어서 보수적 문인들과 다를 바가 없었다. 이들은 트레플레프의 형상을 자신들에 대한 조롱으로 받아들였다. 인간 체홉의 성격이 기본적으로 은세기의 정서와 상충한다는 것을 인식하고 있음에도⁵⁾ 그와의 협업 가능성을 타진하고 있었던⁶⁾ 초기 상징주의자들은 자존심에 상처를 입었다. 특히 이들의 대표격인 메레지콥스키는 ‘이게

2) А. А. Чепуров(2006) *А. П. Чехов и Александринский театр: на рубеже XIX и XX веков*, СПб.: Балтийские сезоны, С. 195-221.

3) С. Я. Уколов[Бедный Ионафан](1896) “Чайка. Фантастически-сумасшедшие сцены с прологом, эпилогом, белибердою и провалом. Сюжет заимствован в больнице для умалишенных,” *Петербургский листок*, 1896.10.20, <http://seagull.ifmo.ru/critics> (검색일: 2017.03.10).

4) А. И. Урусов(1907) *Статьи его о театре, о литературе и об искусстве*, Т. 2, М.: Типография И. Н. Холчев и Ко, С. 34-38.

5) Н. В. Капустин(2007) “З. Гиппиус о Чехове(К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века»),” *Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания*, М.: Наука, С. 176-188; В. Е. Хализев(2011) “Чехов в XX веке: contra et pro,” *Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века*, М.: Наука, С. 13.

6) Е. В. Иванова(1996) “Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы,” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 33.

무슨 상징주의자인가! 체홉은 상징주의자들을 알지도 못한다!’라고 분개하였다.

작품외적 상황으로부터 기인한 트레플레프 형상에 대한 과열된 논쟁은 「갈매기」의 탄생초기부터 이 작품의 예술테마를 ‘새로운 형식’에 대한 당대의 찬반논쟁으로 단순화시켜 온전한 감상과 평가를 방해하는 결정적 요소로 작용하였다. 이 과정에서 무엇보다도 트리고린의 형상은 트레플레프와 예술관에 있어서 대척점에 서있는 인물로 이해되었다. 트리고린의 대사 중 일부가 체홉의 자전적인 이야기, 즉 성공한 중견작가의 고충을 드러내고 있다는 단편적인 지적은 희곡 발표 초기부터 제기된 바 있지만 그의 형상이 작품 전체를 아울러 함의하는 바에 대한 깊이 있는 논의는 진행되지 못하였다.

더욱이 체홉 말년의 희곡인 「세자매」와 「벚나무 동산」이 실제로 후기 상징주의자인 벨르이의 주도로 해석되면서⁷⁾ 이 작품들의 탄생에 앞서 ‘새로운 형식’을 주장한 트레플레프는 앞으로의 체홉의 창작 경향을 예견하는, 더욱더의 미심장한 형상으로 자리매김하게 된다. 모스크바예술극장의 「벚나무 동산」을 향한 브류소프를 위시한 초기 상징주의자들의 혹평에 이의를 제기한 벨르이는 오히려 이 공연에서 상징주의의 새로운 돌파구를 발견하고 ‘진정한 사실주의자’인 체홉이야말로 ‘진정한 상징주의자’라고 주장한다. 그에 따르면 체홉의 드라마는 ‘경험에 상징이 내재한다(символ имманентен опыту)’는 종합적 결론의 구현이다.⁸⁾ 벨르이의 평가 이후 예술관은 물론이거니와 윤리적인 관점에 있어서의 체홉의 트레플레프에 대한 선호와 지지는 공공연하게 받아들여진다.

В «Чайке» фигурирует представитель этого нового течения в литературе Треплев. Глядя на портрет этого юного декадента, никто не скажет, чтобы Чехов ему не сочувствовал.

Кого Чехов ставит выше – модного, имеющего успех Тригорина, или же этого молодого, мятущегося, ищущего и нервничающего неудачника? Конечно, Треплева.⁹⁾

7) 벨르이는 1904년 1월에 있었던 모스크바예술극장의 「벚나무 동산」의 초연 바로 다음 달에 출간된 『천칭좌(Весы)』(제2호)에 「벚나무 동산(Вишневый сад)」를 게재하였다. 체홉의 사망 이후에 벨르이는 그의 창작에 대해 3편의 글을 더 쓴다. И. Я. Лосиевский (1996) “«Чеховский миф» Андрея Белого,” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 106-115. 물론 벨르이의 해석은 체홉 희곡 자체보다는 모스크바 예술극장의 연출방식에서 기인한 것으로 평가되는 것이 옳을 것이다.

8) Э. А. Полоцкая(1996) “«Пролет в вечность»(Андрей Белый о Чехове),” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 95-105.

「갈매기」에는 문학계에서의 이 새로운 흐름의 대표격인 트레플레프가 출현한다. 이 젊은 데카당트의 초상을 보면서 체홉이 그를 안타깝게 여기지 않는다고 말할 사람은 없을 것이다.

체홉은 누구를 더 위에 세우고 있는가 — 세련되고 성공한 트리코린인가 아니면 혼란에 빠져 무언가를 찾으려 애쓰는 초조하고 불행한 이 젊은이인가? 물론 트레플레프이다.

이후 트레플레프와 트리코린의 형상을 중심으로 한 「갈매기」의 대립구도는 좀 더 확장된 방식으로 적용되기 시작한다. 로지나는 체홉이 예술을 프로페셔널 작업으로 여기지 않았다는 점을 지적하며 「갈매기」에 등장한 두 작가의 대립을 프로페셔널과 아마추어 간의 대립으로 이해한다. 전자인 트리코린이 ‘오래된 길을 따라가는 확신에 찬 보행자(уверенный ходок по старым путям)’라면 후자인 트레플레프는 ‘새로운 길로 나아갈 것을 갈망하는 이(жаждущий вступить на пути новые)’라는 것이다. 여기서 그녀가 트리코린에게 부여한 ‘확신에 찬(уверенный)’이라는 형용사는 분명 재고의 대상이다. 체홉이 트리코린을 자신의 작품에 어떠한 사상을 담아야 하는지, 어떤 소재를 선택해야 하는지 강박적이랄 만큼 시달리는 작가로 설정하고 있음에도 불구하고 이에 대한 고려 없이 트리코린에게 예술관에 있어서의 ‘자기 확신’이 덧칠되었기 때문이다. 그녀는 더 나아가 이 대립구도를 모스크바예술극장의 새로운 연기법에 대한 평가에도 연이어 적용한다. 당대 최고의 배우였던 사라 베르나르의 연기를 ‘나무랄 데 없이 영리하게 외운 숙제(безукоризненно и умно заученный урок)’⁹⁾에 비교한 체홉의 평가에 근거해 아르카지나와 니나가 각각 ‘극장으로부터의 배우(актриса от театра)’와 ‘삶으로부터의 배우(актриса от жизни)’를 의미한다고 해석한 것이다. 로지나에 의하면, 결국 트레플레프와 니나의 실험극은 ‘무대 예술가 내면에서 그의 인간적인 근원을 해방시키기 위해, 또 창조 행위에 그것이 처음에 지녔던 자연스러움, 유용성, 미학적이고 도덕적인

9) 『체홉기념선집』(1910)에서 보차놉스키는 체홉의 창작에 대한 벨리의 해석에 동의하고 트레플레프의 형상이 체홉과 상징주의자들 사이의 친연성을 보여주는 것이라 강조한다. Вл. Воцановский(1910) “Чехов и символисты,” *Чеховский юбилейный сборник*, М.: Типография И. Д. Сытина, С. 293-296, https://vivaldi.taglib-collection.ru/chehoviana/sbornik_4exova.pdf/view(검색일: 2017.03.10).

10) 베르나르는 물론 아르카지나의 가능한 원형 중 하나로 여겨진다. А. П. Чехов (1987/1881) “Опять о Саре Бернаре,” *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах, Сочинения в 18 томах*, Т. 16, М.: Наука, С. 15.

가치들을 회귀시키기 위해(ради раскрепощения в художнике сцены его человеческого начала, ради возвращения творческому акту его изначальной естественности, полноценности, эстетического и нравственного значения)' 프로페셔널 기성배우들의 무대 경력에 대항하는 스타니슬랍스키의 투쟁과 방향을 같이 하고 있는 것이다.¹¹⁾

트레플레프의 '새로운 형식'을 중심으로 한 「갈매기」 예술테마에 대한 이해는 체홉 드라마 전반에 대한 상징주의적 연구가 타당성을 얻게 되면서 그 의미를 더해갔다. 1980년대 말 즈음에는 후기 상징주의자들의 체홉 드라마에 대한 논의가 재조명되면서 '체홉과 은세기', '체홉과 모더니즘'이라는 주제가 연구자들 사이에 중요한 논점으로 다시금 떠오르게 된다. 이미 이 시기에 유행하고 있었던 바흐친의 용어 '다성성(полифония)'이 체홉 드라마의 무대음향, 음색으로서의 목소리, 휴지기 등 음악적 요소 간 상호작용의 의미를 설명하기 위해 인용되었고¹²⁾, 소벤니코프(А. С. Собенников)는 체홉의 희곡에서 '서정성, 연상결합, 음악성의 구성 원칙에 기반한 관계들의 새로운 양상(новый вид связей, основанных на конструктивных принципах лирики, ассоциативности, музыкальности)'을 보았다.¹³⁾ 타마를리(Г. И. Тamarли)는 이것을 '코스모스의 음악적-다성적 장(музыкально-полифоническая картина космоса)'이라 표현하면서 '고양된 시성과 서정성(возвышенность поэтичность и лиричность)'을 근거로 체홉 희곡과 로르카 희곡 사이의 유사점에 주목하기도 하였다.¹⁴⁾ 체

11) Т. М. Родина(1972) *Александр Блок и русский театр начала XX века*, М.: Наука, С. 25-26.

12) 이 과정에서 체홉의 창작은 드디어 도스토옙스키의 창작과도 만나게 된다. 폴로츠키야의 말에 따르면 1960년대 말까지 소비에트 문예학에서 체홉과 도스토옙스키는 서로 비교대상이 아니었다. 체홉을 고전의 반열에 포함시키는 작업은 그의 작품 속에서 이미 일가를 이룬 선배 작가들의 흔적을 강조함으로써 가능했는데 이 과정에서 해학의 측면에서 고골과의 연계, 서정성의 측면에서 투르게네프와의 연계, 등장인물들의 심리적 성격묘사를 풍부하게 하는 내적 발화의 측면에서 톨스토이와의 연계, 그로테스크를 축으로 삼은 풍자적 전형화의 측면에서 세드린과의 연계를 비롯하여 푸시킨이나 레르мон토프와의 연계까지 부각시켰던 시도들은 있었으나 도스토옙스키와의 연계성을 찾아내려는 시도는 한 번도 없었다는 것이다. Э. А. Полоцкая(2000) *О поэтике Чехова*, М.: Наследие, С. 139.

13) А. С. Собенников(1989) *Художественный символ в драматургии А. П. Чехова*, Иркутск: Иркутский гос. ун-т, С. 56.

14) Г. И. Тamarли(1993) *Поэтика драматургии А. П. Чехова*, Ростов н/Д: Изд. Рост.

홉 드라마에 대한 상징주의적 연구는 점차 과열되는 양상을 보이는데, 체홉의 드라마와 러시아 상징주의자들의 드라마 사이에 존재하는 본질적인 상이함을 간과해서는 안 된다고 강조하는 보리소바(Л. М. Борисова)의 언급은 바로 이 지점에 대한 우려를 표명한 것이었다.¹⁵⁾

2. 「갈매기」 예술테마의 확장

- '새로운 형식'에서 '살아있는 인물'로

‘새로운 형식’이 「갈매기」가 제시하는 가장 중요한 예술테마라면 논의의 중심에는 트레플레프가 서 있을 뿐이다. 이러한 논의는 구세대의 대표자인 트리고린과 아르카지나의 형상을 단순화 시키는 오류를 낳기도 한다. 체홉이 「갈매기」의 대부분의 인물들이 문학과 예술에 대한 깊은 애착을 갖도록 설정했다는 점을 고려한, 조금 더 확장적인 예술테마를 찾아낼 수는 없을까.

트레플레프의 예술관을 비롯하여, 트리고린의 예술관, 그 밖의 다른 인물들의 예술적 욕망까지를 아우를 수 있는 예술테마가 무엇인지 논의하기에 앞서 이번 장에서는 「갈매기」에서 ‘새로운 형식’만큼 반복되고 있는 ‘살아있는 인물들’이라는 말의 의미를 살펴볼 것이다.

2.1. 해프닝으로서의 ‘새로운 형식’

「갈매기」 집필 당시 체홉은 이 작품을 ‘무대조건에 상응하지 않으며’ ‘모든 드라마 규칙들을 거스르는’ 작품이라 소개하였다. 이후 「갈매기」는 체홉 드라마에 있어서 간접 액션(indirect-action)이라고 정의될 독특한 구조를 온전히 구현한 첫 희곡이라 평가 받게 되었고 체홉의 ‘혁신가’적 이미지는 더욱 강조되었다.¹⁶⁾ 체홉이 자신의 희곡과 마찬가지로 ‘사실주의적 상징주의’로 분류되는 입센의 희곡을 높게 평가하지 않았던 것과는 달리 ‘환상적 상징주의’로 분류되

ун-та, С. 130-134.

15) Л. М. Борисова(1999) “Чехов и «современная мистерия»,” *Культура народов Причерноморья*, № 6, С. 87-94.

16) D. Magarshack(1960) *Chekhov the Dramatist*, New York: Hill and Wang, pp. 13-49.

는 메테를링크의 희곡을 선호했다는 사실 또한 ‘새로운 형식’에 대한 체홉의 관심을 방증하는 것으로 받아들여졌다.¹⁷⁾ 이와 함께 메테를링크의 작품들이 트레플레프의 전위극에 끼친 영향 관계 또한 중요한 연구과제로 떠올랐다.

하지만 ‘새로운 형식’에 대한 체홉의 관심이 과장될 필요는 없을 것이다.¹⁸⁾ 체홉 드라마에서의 형식의 새로움이라는 것은 의미 있는 삶의 면모들을 예술작품으로 구현해내려는 노력 끝에 도출된 ‘발견’과 같은 것이었지 그 이전에 ‘발명’되는 것이 아니었다. 그는 ‘새로운 형식’을 시도하는 ‘혁신가’라기보다는 자신이 표현하려는 바를 담아내기에 적합하지 않았던 기존의 드라마 형식에 더 이상 얽매이지 않기로 했을 뿐이다.

또한 체홉은 어떠한 특정한 조류를 ‘새롭다’고 지칭하는 것이 갖는 폭력성 또한 인식하고 있었다. 이러한 지점은 메레지콥스키의 「현대 러시아 문학의 쇠퇴 원인들과 새로운 흐름들에 관하여」에 대한 그의 평가에서도 드러나고 있다. 체홉은 문학을 이상주의(идеализм)와 물질주의(материализм)로 나누고 전자를 ‘새로운 흐름(новое течение)’에, 후자를 ‘실용주의적인 전박한 리얼리즘(утилитарный пошлый реализм)’에 연결한 메레지콥스키의 이분법을 받아들일 수 없었다.¹⁹⁾ 무언가를 새롭다고 칭하기 위해 그 밖의 것들을 오래된 것, 타파해야 할 것으로 격하시키는 메레지콥스키의 분류가 부당하다고 생각되었던 것이다. 체홉은 형식의 새롭고 오래됨에 대한 논의가 형식들 자체는 물론이거니와 그것들을 지지하는 이들에 대한 가치평가로 전이되는 것을 경계하였던 것으로 보인다. 메레지콥스키의 희곡 「뇌우는 지나갔다(Гроза прошла)」에 등장하는

17) 주르체바는 19세기 말 20세기 초의 ‘새로운 드라마’를 체홉, 입센, 스트린드베르크 등이 속한 ‘사실주의적 상징주의 드라마’와 블록, 안드레예프, 메테를링크 등이 속한 ‘환상적 상징주의’로 나누어 명명할 것을 제안하고 있다. О. В. Журчева (2009) “Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века,” Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самарский гос. ун-т, С. 4-20.

18) 지인들의 회상을 가져오는 것은 아무래도 조심스럽지만, 체홉을 곁에서 지켜본 네미로비치-단첸코는 그를 의식적 혁신가는 아주 거리가 먼 인물로 떠올린다. 그의 회상에 따르면 체홉은 독창적이기 위해서 일부러 어떠한 행동을 할 만한 성격의 소유자가 아니었다. Вл. И. Немирович-Данченко(1989) *Из прошлого*, М.: Правда, С. 51.

19) А. С. Собенников(1996) “«Чайка» Чехова и «Гроза прошла» Мережковского (К типологии героя-«декадента»),” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 195-196.

젊은 조각가 아르세니 팔리친이 시종일관 고매한 인물로 묘사되고, 유명잡지 편집국장 칼리놉스키와 그의 친구들이 사치스럽고 방종한 인물들로 묘사되는 것과는 달리 「갈매기」에서 트레플레프와 트리고린에 대한 체홉의 윤리적 평가가 부재한 것은 바로 이러한 차이에서 기인한다고 할 수 있다.

트레플레프에 의해 반복되는 ‘새로운 형식’이라는 말 또한 논의를 요하는 화두로서 제시되고 있다기보다는 오히려 그 구호의 ‘무의미’가 강조되어 해프닝 같은 인상을 준다. 엄밀한 의미에서 트리고린과 아르카지나는 ‘새로운 형식’에 대한 찬반 갈등에 동참하는 인물들도 아니다. 트레플레프가 무대에 올린 전위극을 보며 아르카지나가 문제로 삼은 지점은 ‘새로운 형식’이랄 것도 없으면서 그것을 자임하는 듯 행동하는 아들의 건방진 ‘태도’였다.

Аркадина. Ради шутки я готова слушать и бред, но ведь тут претензии на новые формы, на новую эру в искусстве. А, по-моему, никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер.

Арка지나. 웃자고 이려는 거면 헛소리라도 들을 준비가 되어 있다고요. 그런데 뭐 이걸 새로운 형식, 예술의 새 시대를 들이밀고 있잖아요. 내 생각엔, 여기에 새로운 형식 따윈 없어요, 그냥 고약한 심보뿐이지.

트레플레프에 대한 트리고린의 불만 또한 난데없는 ‘결투 신청’ 때문이었지 예술에 대한 의견 차이 때문이 아니었다. 트리고린의 입장에서는 ‘새로운 형식에 대해 설교하고 다니는 것’은 ‘부루통해가지고 콧방귀를 끼는 것’과 나란히 놓이는 일일 뿐이다.

Тригорин. Нет, теперь не останется. Сын ведет себя крайне бестактно. То стрелялся, а теперь, говорят, собирается меня на дуэль вызвать. А чего ради? Дуется, фыркает, проповедует новые формы... Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?

트리고린. 아네요, 이젠 더 있을 수도 없어요. 아들이란 사람이 너무 제멋대로 행동하고 있거든요. 총으로 자살시도를 하더니, 이제는 나한테 결투신청을 하겠다고 했다는군요. 대체 왜 저러는 거죠? 부루통해가지고 콧방귀를 끼어대고 새로운 형식을 설교하고... 새로운 것이나 오래된 것이나 모두한테 자리가 충분한데, 왜 이렇게 밀어대는 거죠?

게다가 2년 후인 4막의 트레플레프는 ‘각자 자기가 쓰고 싶은 대로 쓸 수 있는 대로 쓰면 되는 것’이라는 트리고린의 입장과 유사한 견해를 피력하게

된다. 형식에 대해서 알가알부하는 것이 쓸모없다는 것을 깨닫게 되는 것이다.

Треплев. Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души.

트레플레프. 그래, 낡은 형식이나 새로운 형식이 중요한 게 아니라 인간이 형식을 염두에 두지 않고 그저 그것이 자신의 영혼에서 자유롭게 흘러나오기 때문에 쓰는 것이라는 확신에 점점 더 다가가게 되는군.

여기에서 우리의 논의를 위해 중요하게 다루어져야 할 지점은, 트레플레프 자신에게 있어서는 ‘새로운 형식’의 시도였을 그의 전위극이 이를 바라보는 주변 인물들에게 있어서는 무엇보다도 예술작품에서 ‘살아있는 인물들’을 배제하겠다는 선언으로 받아들여졌다는 점이다. 이러한 관점은 ‘새로운 형식’이라는 말로 부각된 트레플레프의 예술관뿐만 아니라 주변 등장인물들의 예술관까지도 이 작품 전체의 예술테마와 연결 지어 생각할 수 있게 만들어 준다.

Нина. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

니나. 당신 희곡에서 연기하는 게 어려워요. 희곡 안에 살아있는 인물들이 없어요.

니나가 트레플레프의 희곡이 연기하기 어렵다고 느낀 것은 그 안에 ‘살아있는 인물들’이 존재하지 않기 때문이었다. 연인들의 사랑 이야기가 희곡에 필수적이라고 여기는 시골 아가씨에게 ‘수십 만 년 동안 생명을 품지 않은 대지 위에 나타난 세계혼’의 역할을 맡긴 트레플레프는 등단 이후에도 ‘살아있는 인물’을 그리는 데에는 여전히 관심이 없다. 이 지점은 2년 후 이곳으로 돌아온 트리코린의 평가로 다시 한 번 부각된다.

Тригорин. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица.

트리코린. 뭔가 좀 이상하고 모호해요, 가끔은 아예 헛소리 비슷하고. 살아있는 인물이 하나도 없다니깐요.

1막에서는 희곡, 4막에서는 소설을 쓰고 있었던 트레플레프는 두 문학형식 모두에서 ‘살아있는 인물’을 배제하고 있으며 바로 이 지점이 그가 주변인들

로부터 작가로서 환영받지 못하는 중요한 이유이다. 차라리 시를 썼더라면 어땠을까?

재미있게도 이 작품에는 트레플레프의 작품을 시로 대하는 인물도 등장한다. 바로 마샤이다. 니나와 마샤가 트레플레프의 희곡에 대해 갖는 의견 차이도 이 지점에서 의미 있게 해석된다. 니나에게는 지루하기만 한 트레플레프의 작품이 마샤에게 아름답게 느껴지는 것은, 그녀가 ‘살아있지 않은 무언가’를 연기를 해야 했던 니나와는 달리 그의 작품을 ‘시’로 감상할 수 있었기 때문이다.

Маша. У него нехорошо на душе (Нине, робко.) Прошу вас, прочтите из его пьесы!

Нина(пожав плечами). Вы хотите? Это так неинтересно!

Маша(сдерживая восторг). Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта.

마샤. 그가 기분이 안 좋은가 봐요. (니나에게, 조심하게) 그 사람 희곡 좀 읽어주세요!

니나. (어깨를 으쓱 들었다 놓으며) 그랬으면 좋겠어요? 엄청나게 지루해요!

마샤. (기쁨을 절제하며) 그 사람 직접 무언가를 읽을 땐, 눈이 막 빛나고 얼굴은 창백해져요. 멋지고 슬픈 목소리를 가졌죠. 포즈는 또, 꼭 시인 같아요.

소설가라면, 또 극작가라면 살아있는 인물들과 그들의 삶에 관심을 갖는 것이 마땅하지만 트레플레프는 예외였다. ‘살아있는 인물’을 그리지 않는 트레플레프의 작품은 오직 시로서 이해 가능할 뿐 소설이나 희곡으로서는 매력적이지 못했다.

2.2. ‘살아있는 인물들’과 작가들

‘새로운 형식’이라는 예술테마가 트레플레프 형상의 의미화에 기여하면서 동시에 트리코린의 형상을 그 대립자로 기입하는데 그쳤다면 이것의 이면인 또 다른 테마 ‘살아있는 인물들’은 트레플레프와 트리코린의 예술관을 비롯하여 창작활동을 둘러싼 다른 등장인물들의 예술적 욕망을 논의의 장으로 끌어낸다.

자신을 이입할 수 있는 등장인물을 원하는 니나의 요구에 트레플레프는 다음과 같이 말한다.

Треплев. Живые лица! Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах.

트레플레프. 살아있는 인물들! 삶은 있는 그대로 혹은 그래야만 하는 대로 그려선 안 되고 그것이 상상 속에 펼쳐지는 대로 그려야 하는 거야.

트레플레프는 ‘있는 그대로의 삶’과 ‘그래야만 하는 대로의 삶’이 예술작품과 맺는 관계의 다채로운 층위들을 구분하지 못한다. ‘살아있는 인물들’과 삶에 대한 트레플레프의 무조건적인 무관심은 ‘있는 그대로의 삶의 모습’과 ‘그래야만 하는 대로의 삶의 모습’의 관계를 입체적으로 이해하고 있는 체홉의 생각과 대조적이다.

Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. <...> А мы? Мы! Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником. Болезнь это или нет – дело не в названии, но сознаться надо, что положение наше хуже губернаторского.²⁰⁾

가장 훌륭한 [작가들]은 현실적이며 이미 매 한 줄 한 줄에 과즙처럼 목적 의식이 흡수되어 있기 때문에 그들이 삶을 있는 그대로 그리기만 해도 당신은 거기에서 있는 그대로의 삶뿐만이 아니라 그래야만 하는 대로의 삶도 느낄 수 있게 되는 겁니다. 이것이 당신을 사로잡는 거죠. [...] 우리는 어떻냐고요? 우리 말씀이시죠! 우리는 삶을 있는 그대로 그리기만 할 뿐 더 앞으로는 꿈쩍달짝 못하죠... 더 나아가라고 우리를 채찍으로 후려쳐 봐도 소용없는 일이에요. 우리한테는 가까운 목적도, 먼 목적도 없어요. 우리의 영혼은 텅텅 비어있죠. 우리는 정치성도 없고, 혁명은 믿지도 않고, 신도 없고, 유명도 무

20) 체홉이 수보린에게 보낸 1892년 11월 25일자 편지 중. A. П. Чехов(1977) *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах, Письма в 12 томах*, Т. 5, М.: Наука, С. 133-134. 「갈매기」 안에서 트리고린의 창작에 대한 자타의 평가로 반복 사용되어 현대 러시아어에서는 곧 있을 힐난의 전조로 여겨지는 ‘괜찮네, 재능있어 (Мило, талантливо)’라는 표현도 이 편지에서 체홉이 자신과 자신의 동년배 예술가들을 자조적으로 평가하면서 먼저 쓰였다.

서워하지 않죠. 저는 죽음이나 눈이 머는 것도 두려워하지 않아요. 아무것도 원하지 않고 아무것도 기대하지 않고 아무것도 두려워하지 않는 사람은 예술가가 될 수 없죠. 이런 게 병일까요 — 뭐라고 부르는 지가 중요한 건 아니겠죠, 어쨌건 우리 사정이 진퇴양난 저리가랄 정도라는 건 인정해야겠군요.

체흠은 ‘삶을 있는 그대로 그리는 것’만으로도 독자들에게 ‘그래야만 하는 대로의 삶의 모습’을 느끼게 하는 것을 훌륭한 작가들의 미덕으로 여기고 있다. 그에게 훌륭한 작가, 훌륭한 작품의 문제는 어디까지나 작가 스스로의 삶의 문제와 연관된 것이었다. 두려워하는 바, 믿는 바가 녹아들어 있는 작가가 담아내는 ‘있는 그대로의 삶’에는 그 ‘너머’에 있는 ‘그래야만 하는 대로의 삶’이 ‘과즙’처럼 스며들어 있을 수밖에 없다는 것이다.

트레플레프가 ‘살아있는 인물들’과 그들의 삶을 예술작품의 소재로 인정하지 않고 있다면 트리고린의 경우는 반대이다. 트레플레프의 작품이 작가의 거대한 자기 확장일 뿐 ‘살아있는 인물들’을 허용하지 않아 대중에게 외면당할 수밖에 없었던데 비해 인물들을 생생하게 보여주는 트리고린의 작품들은 항상 인기 있고 모두에게 읽힌다.

Аркадина. Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые.

아르카지나. 당신은 딱 한 획으로 인물이나 풍경의 가장 중요한 특징을 전달할 수 있잖아. 당신 작품의 사람들은, 살아있는 것 같아.

체흠은 주변 인물들의 삶을 수집하는 트리고린의 형상을 이중적으로 표현하였다. 한편으로 트리고린은 수첩을 들고 다니며 거리낌 없이 소재를 수집하는 것처럼 보인다. 체흠의 트리고린은 항상 ‘고기를 잡거나’(Он[Тригорин] целый день ловит рыбу и радуется) ‘소재를 잡는’(Ловлю себя[Тригорина] и вас[Нину] на каждой фразе) 인물이다. 하지만 다른 한편으로 그는 소재들에 강박증적으로 쫓기는 인물이기도 하다.

물론 소재를 대하는 트리고린과 체흠의 태도 사이에도 차이가 존재한다. 트리고린은 체흠이 신념이나 두려움을 갖지 않는 ‘병’을 앓고 있다고 진단한, 자신을 포함한 동시대 예술가들을 대변하는 인물이다. 작가인 체흠이 등장인물인 트리고린보다 우위에 있는 지점은 이러한 병적 경향에 대처하는 그의 태도에 있다. 체흠은 자신과 자신의 동년배 작가들이 이전의 선배 작가들이

그래왔던 것처럼 삶을 있는 그대로 그려내고 있지만 그 안에 자신들만의 지향 즉 ‘그래야만 하는 삶’이 스며들게 하기까지는 시간이 필요할 것이니 성급한 기대는 금물이라 여겼다.

Не знаю, что будет с нами через 10-20 лет, тогда, быть может, изменятся обстоятельства, но пока было бы опрометчиво ожидать от нас чего-нибудь действительно путного, независимо от того, талантливы мы или нет. Пишем мы машинально, только подчиняясь тому давно заведенному порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи пишут... Вы и Григорович находите, что я умен. Да, я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60-х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, в не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана не даром...²¹⁾

10년이나 20년 쯤 후에 우리가 어떻게 될지는 모르겠네요. 그때쯤이면 아마 상황이 달라져 있을 테죠. 하지만 아직까지는 우리가 재능이 있는지 없는지와 상관없고 진짜 분별력 있는 무언가를 바라는 건 성급한 일일 거예요. 우리는 일단 오래전에 만들어진 규칙에 따라서 기계적으로 쓰고 있어요. 누군가는 이 오래전 만들어진 규칙에 따라 공무를 보고, 또 어떤 이는 그것에 따라 상업에 종사하고 또 다른 이들을 그것에 따라 글을 쓰고 있는 것이죠... 당신과 그리고로비치는 제가 똑똑하다고 하셨죠. 맞아요, 저는 적어도 자신으로부터 이 병을 숨기지 않고 스스로를 기만하지 않고 텅텅 빈 자신을 60년대의 이상들 같은 다른 이의 누더기로 덮어 감추지 않을 만큼은 똑똑합니다. 저는 가르선처럼 계단난간에서 아래로 몸을 던지지도 않을 테지만 더 나은 미래에 대한 희망으로 스스로를 호리지도 않을 거예요. 제 병이란 게 제가 잘못해서 얻은 것도 아니고, 제가 저 자신을 고칠 수 있는 것도 아니잖아요. 이 병이라는 것도, 아무리 생각해도, 우리는 모를 자신만의 좋은 목적을 가지고 있을 거예요, 목적 없이 그냥 주어진 건 아닐 테니까요...

이 ‘병’의 치료에는 시간이 필요하고 그 ‘병’ 또한 다 이유가 있어서 주어진 것이라고 생각하는 체휼과는 달리, 트리고린은 ‘그대로의 삶’ 뿐만이 아니라 ‘그래야만 하는 삶’까지도 작품에 직접 그려내야 한다는 조급함에 사로잡혀 있다.

21) А. П. Чехов(1977), 134, 같은 편지.

Тригорин. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лсица, затравленная псами, вижу что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей.

트리고린. 하지만 내가 풍경화가이기만 한 건 아니잖아요. 난 시민의 한 사람으로, 조국과 민중을 사랑해요. 내가 작가라면 민중과 그들의 고통, 그들의 미래에 대해서, 과학과 인권 등에 대해서 이야기해야만 하는 건 아닌가 하고 느끼죠. 그러면 나는 결국 모든 것에 대해서 이야기하게 되고 조금씩 지죠. 사방에서 나를 다그치고, 화를 내고, 나는 마치 개들한테 쫓기는 여우처럼 이리저리 갈팡질팡하는 거죠. 삶과 과학이 앞으로, 앞으로 점점 더 멀어져가는 걸 보고 있는 거죠. 나는 꼭 기차에 늦은 사내처럼 계속 뒤처지고 또 뒤처지죠. 그러다 결국은 내가 그릴 수 있는 건 풍경뿐, 그 밖의 것들에 대해서라면 나는 그저 머리 뼈 속 끝까지 가짜, 가짜일 뿐이고요.

아직 삶으로 녹아들지 않은 사상들을 이리저리 작품 속에 포함시키려 하는 그의 시도들은 스스로를 ‘개들한테 쫓기는 여우’나 ‘기차에 늦은 사내’처럼 느끼게 한다. ‘그래야만 하는 삶’을 담지 못하고 있다는 불안감은 그로 하여금 새로운 소재를 수집하는 일에 더욱더 집착하도록 만든다. 소재에 대한 트리고린의 조급함은 자신의 머릿속이 항상 수많은 형상들과 이야기들로 가득 차 있다며 매번 작품을 쓸 때마다 어쩐지 가장 소중한 형상은 아껴두고 사용하지 않게 된다고 고백했던 체흠의 여유로움과 대조적이다.²²⁾

3. ‘박제된 갈매기’의 의미

- 소재화된 삶과 문학작품에 대한 비유

초기의 많은 비평가들이 사회적 책무에 대한 부담감과 작가로서의 입지에 대한 불안함을 드러내는 트리고린의 형상에 체흠 자신의 모습이 반영되어 있

22) А. П. Кузичева(1990) “«Когда я пишу...»(К психологии творчества Чехова),” *Чеховиана: статьи, публикации, эссе*, М.: Наука, С. 99.

다고 여겼다.²³⁾ 하지만 수첩을 들고 다니며 인물들의 삶을 수집하는 트리고린의 독특한 형상이 작품 전체의 예술테마와 관련하여 함의하는 바에 대해서는 충분한 의미화 작업이 이루어지지 못한 것으로 보인다.

이번 장에서는 우선 「갈매기」 집필 무렵 ‘살아있는 인물들’로부터의 소재수집과 관련한 체홉의 사적인 일화들을 살펴봄으로써 트리고린의 형상과 체홉간의 연관성을 지적하고, 「갈매기」가 전달하는 ‘상실감’과 ‘고양됨’의 이중적 정서를 삶의 소재화에 개의치 않는 등장인물들의 미학적 욕망을 중심으로 분석하려 한다. 이번 장의 마지막 부분은 이러한 시도의 결론을 갈음하는 것으로, 「갈매기」의 마지막 장면이 의미하는 바와 작품 제목의 함의에 대한 또 하나의 가능한 해석을 제시할 것이다.

3.1. 체홉의 소재수집

「갈매기」를 쓸 무렵 체홉은 주변인들의 모습을 예술작품의 소재로 사용함으로써 작가가 감당해야 할 비난이 어떠한 것인지에 대해 경험상 이미 잘 알고 있었다. 체홉의 「베짱이 여인(Попрыгунья)」(1892)에서 경박하게 묘사된 올라 이바노브나와 그녀의 정부 풍경화가 라뵘스키의 관계가 자신과 자신의 내연녀인 소피야 쿽션니코바를 모델로 삼은 것이라 여긴 레비탄이 2년 넘게 체홉과 절연했다가 극적으로 화해한 것이 「갈매기」 집필 바로 전의 일이었다. 이 작품을 읽은 지인들 모두가 레비탄과 쿽션니코바를 쉽사리 떠올릴 수 있었을 정도였으니 가뜩이나 다혈질인 레비탄이 체홉에게 결투신청을 하려

23) 트리고린이 자기 삶의 실상을 토로하는 2막 독백은 나나의 대사가 간헐적으로 개입되면서 끝이 나는데 이 때 등장하는 지문 ‘둘 다 웃었다(оба улынулись)’의 문법적 형태가 매우 예외적이다. 주어로 쓰인 ‘둘 다(оба)’가 희곡의 관습상 지극히 잉여적인 표현일 뿐만 아니라, 희곡의 지문은 불완료 동사를 사용하여 현재 시제로 쓰이는 것이 일반적이는데 유독 이 장면의 지문은 완료동사를 이용한 과거형으로 표현되어 있기 때문이다. 도만스키(Ю. В. Доманский)는 이것이 두 등장인물이 ‘친근함의 절정(апogей близости)’에 다다르고 있음을 표현하는 것이라고 해석하였다. Ю. В. Доманский(2011) “«Оба улынулись»(о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы),” *Междисциплинарный журнал NARRATORIUM*, № 1-2, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598>(검색일: 2017.03.10). 하지만 나는 이것이 트리고린과 체홉의 정서적 거리가 좁혀지면서 체홉의 극작가적 세계관이 의도치 않게 일시적으로 소설가적 세계관으로 이행되면서 생긴 실수라고 생각한다.

한 것도 무리는 아니었다.

체홉에 대해서는 작가우리의 차원에서 지탄의 목소리가 거셌다. 하지만 체홉의 대항은 시큰둥했다. 특정인물을 원형으로 삼지 않았으며 주변에 몇 차례 불멘소리를 했을 뿐이었다. ‘나의 베짖이 여인은 예쁘지만, 소피야 페트로브나는 그렇게 아름답지도, 또 젊지도 않다(Моя попрыгунья хорошенькая, а ведь Софья Петровна не так уж красива и молода)’라는 초라한 논박이었다.²⁴⁾

사실 체홉에게 이러한 식의 스캔들은 처음이 아니었다. 유대인이었던 첫 약혼녀 예브도키야 에프로스와의 파혼 이후 그녀에 대한 반감으로 「티나(Тина)」(1886)의 방탕한 유대인 여인 수산나 형상에 그녀의 ‘큰 코’를 삽입한 것은 분명 그 의도가 명백한 의식적인 행동이었다.²⁵⁾ 연달아 발표된 「이바노프(Иванов)」(1887; 개작 1889)의 유대인 여인 안나(개명 전 사라)는 작품 속에서 홀로 고고한 여인으로 그려지는데 체홉이 전작 「티나」에서 에프로스를 경박한 인물에 대입했던 자신의 경솔함을 만회하고자 했던 것이 아닌가하고 생각될 만큼 설정 전체가 체홉과 에프로스와의 관계를 떠올리게 한다.²⁶⁾

일련의 사건들에도 불구하고 체홉은 이러한 지점에 대한 주변의 비난에 크게 연연하지 않았던 것으로 보인다. 얼마 지나지 않아 발표된 「갈매기」에 자신과 가장 가까웠던 친구들의 사적 에피소드가 대거 등장하고 있기 때문이다. 체홉의 가장 사적인 작품이라는 평가에 걸맞게도 이 작품에는 그 이후 또 다른(1) 애정관계로 자살을 시도한 레비탄의 형상이, 아내를 버리고 리지야 미지노바와 여행을 떠나버린 포타펜코의 형상이, 그런 포타펜코의 아이를 임신하고 그 아이의 죽음을 받아들여야 했던 리지야 미지노바의 형상이 아주 직접적으로 제시되어 있다.

체홉은 주변인물들의 삶을 수집하고 분류하는 트리고린의 직업병을 부정적으로 묘사하지 않았다. 오히려 체홉은 트리고린을 의지박약으로 묘사하고 자신의 삶을 예술작품의 소재로 내주려는 등장인물들의 욕망을 강조한다.

24) М. П. Чехов(1933) *Вокруг Чехова*, М.: Азбука-классика, С. 164.

25) 체홉의 첫 약혼녀였던 예브도키야 에프로스는 체홉의 다른 편지들에서 ‘코 큰 에프로스(Эфрос с носом)’라 지칭되고 있다.

26) 당시로서는 유대인의 형상이 문학 작품의 중심에 등장하는 것 자체가 매우 드문 일이었기 때문에 체홉이 이 시기 연달아 여자 주인공으로 내세운 유대인 여인들인 수산나와 안나의 형상은 주목 받을 수밖에 없는 것이었다. 특히 안나의 형상과 관련하여 덧붙이자면, 체홉의 동생인 마리아 체호바가 「이바노프」 공연을 보러갔다가 이바노프와 안나의 관계에서 예브도키야 에프로스와 체홉의 모습을 보고 숨이 멎을 듯 놀랐다는 일화가 전해진다.

3.2. 「갈매기」, 삶의 소재화를 갈망하는 인물들

「갈매기」의 인물들은 단순히 예술을 사랑하는 인물들이 아니라 예술을 창작하거나 혹은 스스로 예술작품이 되고 싶어하는 인물들이다. 트레플레프, 트리코린, 더 넓게는 도른까지가 작가적 창작욕구를 가진 인물들이라면 나머지 인물들은 자신의 삶을 소재화시켜 스스로 예술이 되고자 하는 욕망을 가진 인물들로 분류될 수 있다.

‘아무도 정신을 물질에서 분리할 순 없다’며 트레플레프 연극의 설정에 대한 근본적인 이의를 제기한 메드베젠코는 트리코린이 자신의 삶을 작품의 소재로 선택해 주기를 바라고 있다.

Медведевко. А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель.

메드베젠코. 우리들의 형제인 교사가 어떻게 지내고 있는지에 대해 희곡을 쓰고 무대에 올리면 좋을 것 같아요.

메드베젠코의 형상은 항상 검은 옷을 입고 다니며 코담배를 피우며 보드카를 마시는 마샤의 형상에 부록처럼 끼어들어 트리코린의 수첩에 기록된다.

Тригорин. (записывая в книжку). Нюхает табак и пьет водку...

Всегда в черном. Любит учитель...

트리코린. (수첩에 적으며) 코담배를 맡고 보드카를 마신다... 항상 검은 옷을 입는다... 그런 그녀를 한 선생이 좋아한다...

재미있는 지점은 메드베젠코가 트리코린에게 제안한 소재가 체홉에 의해 다음 장막극인 「세자매」의 쿨리긴과 올가의 모습으로 성취되고 있다는 점이다.²⁷⁾

짝사랑 때문에 자포자기의 심정인 마샤는 자기 삶의 파국적 결말을 기다리는 인물이다. 자신의 사랑이 현실에서 어떠한 결실도 낳지 못하리라는 것을 깨달은 마샤는 3막이 되면 자기의 결심 — 메드베젠코와의 결혼 — 을 ‘미리’ 말하고 아직 발생하지도 않은 이 사건을 트리코린에게 소재로 제공한다.

27) 「바냐 아저씨」를 「숲의 정령」의 개작으로 봤을 때 「세자매」는 「갈매기」 다음으로 구상된 장막극이다.

Маша. Все это я рассказываю вам как писателю. Можете воспользоваться. Я вам по совести: если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты. А все же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву.

Тригорин. Каким же образом?

Маша. Замуж выхожу. За Медведенка.

마샤. 이건 다 당신이 작가니까 말씀드리는 거예요. 이걸 작품에 쓰셔도 돼요. 터놓고 말씀 드리는데 만약에 그 사람이 많이 다쳤더라면 저는 한 순간도 더 살 수 없었을 거예요. 그래도 전 용감하죠. 딱 마음을 먹었거든요. 심장에서 이 사랑을 뽑아버리기로. 뿌리째 뽑아버릴 거예요.

트리고린. 어떻게요?

마샤. 시집갈 거예요. 메드베젠코한테요.

그녀 삶의 진짜 비극은 그녀의 인생이 비극적 순간에 중지하지 않는 데 있다. 4막에서 그녀는 이제까지 ‘소설 속(в романах)’에서나 가능했을 법한 방식의 사랑을 계속해온 자신에 대해 비아냥거리며 또 하나의 비극적 결말 — 남편의 전근과 사랑의 끝 — 을 계획한다. 마샤는 가히 비극 제조기이다.

Маша. Все глупости. Безнадежная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда, – все забуду... с корнем из сердца вырву.

마샤. 다 바보 같은 짓이야. 바라만 보는 사랑 — 그런 건 소설 속에서나 있는 거지. 다 시덥잖은 것들이라고. 헛된 망상만 품어서는 안 돼. 무언가를 마냥 기다려서도, 바닷가에 서서 날씨가 좋아지기를 기다려서도 안 된다고... 마음에 사랑이 생기는 즉시 없애버려야 해. 남편을 다른 군으로 전근 보낸다잖아. 거기로 가자마자 다 잊어버릴 거야... 뿌리째 심장에서 뽑아버릴 거야.

예상되다시피 자신의 삶을 예술의 소재로 바치려는 열망에 있어서 그녀의 경우는 훨씬 더 적극적이다.

Тригорин. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (Записывает в книжку.)

Нина. Что это вы пишете?

트리고린. Так записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

트리고린. 예쁜 새군요. 그래요, 떠나고 싶지 않아요. 이리나 니콜라예브나더러 더 있으라고 설득 좀 해 주세요. (수첩에 적는다)

니나. 뭘 적으시는 거예요?

트리고린. 그냥 적을 게 있어서요... 소재가 떠올랐어요... (수첩을 가리며) 단편소설을 위한 소재예요, 어려서부터 호숫가에 살고 있는 젊은 아가씨가 있죠, 마치 당신 같이 말이죠, 갈매기처럼 호수를 사랑하고, 갈매기처럼 행복하고 자유롭죠. 하지만 우연찮게 한 사람이 와서 그녀를 보더니 아무 이유 없이 파멸시키죠, 바로 이 갈매기처럼.

니나는 트리고린이 자신의 형상과 죽은 갈매기를 연결시켜 비극적 이야기의 소재로 수집하는 것을 눈앞에서 보았는데 그 이후부터는 ‘마법의 호수’의 최면에라도 걸려든 것처럼 작가의 메모에 등장하는 여주인공이 되기 위해 적극적으로 행동한다. 그녀는 트리고린에게 흠작점을 부탁하고 자신의 미래에 대한 조언을 구하더니 급기야는 말 그대로 자신의 삶을 그에게 바칠 것임을 메달에 적어 선물한다.

트리고린 (이웃을 보며). Страница 121... строки 11 и 12... вот... (Читает.) “Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее.”

트리고린 (책을 뒤적인다). 121쪽... 11번째, 12번째 줄... 여기 있군... (읽는다) ‘언제든 내 목숨이 필요하거든, 와서 가져가.’

트리고린의 입을 통해서 마치 주문처럼 연달아 세 번 반복되는 이 말, ‘언제든 내 목숨이 필요하거든, 와서 가져가’는 그녀의 삶을 작품의 소재로 수집하고 있는 것은 트리고린이지만 그가 엮어낸 비극적 삶을 실현시키고 있는 것은 니나의 의지라는 사실을 강조한다. 4막에서 그녀는 마샤가 그랬던 것처럼 자신의 삶이 단편소설의 소재처럼 되었다는 점을 인정한다. 그녀의 비극은 벌써 2년 전부터 시작됐을지 모르는 그녀의 오래된 자기규정이자 성취이다.

니나. Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа.

니나. 난 갈매기야. 아냐, 이게 아니지... 당신이 갈매기를 쏘던 것 기억나요? 우연히 한 사람이 와서 그녀를 보더니 아무 이유 없이 파멸시켰지... 단편소설을 위한 소재지.

이러한 소망은 비단 트리고린만을 중심으로 설정되어 있는 것이 아니다. 법원 공무원으로 28년을 지내고 스스로를 ‘하고 싶었던 어떤 것도 이루어 내지 못한 사람’으로 규정해 온 소린은 등단한 조카 트레플레프에게 자신의 삶을 소설의 소재로 제공하고 싶어 한다. 아예 그는 아직 쓰여지지도 않은 이 소설의 가제까지 정해 놓았다. 소싯적 작가가 되는 것이 꿈이었던 그는 이제 기꺼이 소재가 되길 갈망한다.

Сорин. Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так, “Человек, который хотел”. “L’homme, qui a voulu.”

소린. 코스차에게 중편소설의 소재를 주고 싶어. 제목은 이런 거야. ‘하고 싶었던 사람.’ ‘L’homme, qui a voulu.’

3막과 4막 사이 여행을 다녀온 도른²⁸⁾은 이미 니나의 불운한 삶에 대해 소문을 들어 알고 있다면서도 트레플레프에게 굳이 니나의 삶을 ‘짧게라도 이야기해 달라’고 재차 요청한다. 도른은 트레플레프의 작품 속에 등장한 ‘세계혼’은 기억하면서도 니나에게 받은 실연 때문에 자살소동까지 일으켰던 트레플레프에 대한 기억은 없는 것처럼 행동한다. 도른의 질문에 대한 트레플레프의 답답한 서술은 2막의 트리고린에게 떠올랐던 ‘호숫가 아가씨’ 소재가 구체화된 것이다. 4막에서 니나는 정말 ‘단편소설의 소재(сюжет небольшого рассказа)’가 된 것이다. 무심한 도른의 태도는 다시 등장한 트리고린이 2년 전 사건, 즉 트레플레프의 데뷔전 실패를 소재로 작품을 쓰겠다며 보이는 태도와 유사하다.

28) 의사인 도른은 작가를 꿈꾸는 인물이다. 트레플레프의 데뷔극에 긍정적으로 반응했던 유일한 인물인 도른은 3막과 4막 사이에 모아놓은 돈을 전부 가지고 혼자 여행을 떠났다가 제노바에서 때로 몰려다니는 사람들 속에서 니나가 연기한 세계혼의 존재를 감지하게 된다. 재미있는 지점은 태어나서 지금까지 여행 한 번 가본 적 없이 한 곳에서만 살았던 트레플레프의 상상의 결과물(‘как она[жизнь] представляется в мечтах’)인 ‘세계혼’이 여행자 도른을 통해 증명되고 있다는 점이다.

Тригорин. Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия.

Тригорин. 그건 그렇고, 정원하고 그 장소 말이죠, 기억하시죠? 당신의 희곡을 올렸던 그곳이요. 거기를 한번 둘러봐야 되겠어요. 모티브는 다 여물었고, 이제 기억 속에서 행동의 장소만 일깨우면 돼요.

결과적으로 도른과 트리고린은 트레플레프와 니나의 괴로웠던 삶의 부분을 무심하게 이야기로, 또 소설로 재창조하고 있다. 재료로 쓰이는 삶에 대한 예술의 무심함은 작품의 마지막에 연속적으로 두 번 갈매기와 관련한 에피소드나 박제 주문에 관한 일을 전혀 기억하고 있지 못하는 트리고린의 모습을 통해 절정에 다다른다.

Шамраев(Тригорину). А у нас, Борис Алексеевич, осталась ваша вещь.

Тригорин. Какая?

Шамраев. Как-то Константин Гаврилыч застрелил чайку, и вы поручил мне заказать из нее чучело.

Тригорин. Не помню. (Раздумывая.) Не помню!

샤므라예프(트리고린에게). 보리스 알렉세예비치, 저번에 저희한테 물건을 하나 놓고 가셨더라고요.

트리고린. 뭐죠?

샤므라예프. 언젠가 콘스탄틴 가브릴리치가 갈매기를 사냥했을 때 그걸 박제로 만들어 달라고 부탁하셨었잖아요.

트리고린. 기억이 안 나는데요. (곰곰히 생각하다가) 기억이 안 나요!

[...]

Шамраев(подводит Тригорина к шкафу). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (Достает из шкафа чучело чайки.) Ваш заказ.

Тригорин(глядя на чайку). Не помню! (Подумав.) Не помню!

샤므라예프(트리고린을 찬장 쪽으로 데려간다). 일전에 말씀드렸던 그 물건이 바로 여기 있어요... (찬장에서 갈매기 박제를 꺼낸다) 주문하신 거 나왔습니다.

트리고린(갈매기를 쳐다보며). 기억이 안 나요! (잠깐 생각하더니) 기억이 안 나요!

급기야 샤므라예프는 박제된 갈매기를 꺼내 보이는데 이는 이미 작가의 손을 거치면서 더 이상 누구의 삶이었는지가 무의미해져 버린, 온전히 홀로 완벽한 ‘예술작품’에 대한 비유인 동시에 체홉의 작품에서 발견한 자신들의 모습에 일희일비했던 지인들을 향한 작가의 대답이기도 하다.

이러한 관점에서 「갈매기」의 마지막 장면 또한 새롭게 의미화될 수 있다. 이 장면은 삶과 예술을 혼동한 적 없는 아르카지나가 참척의 비극에 맞닥뜨린 순간이다. 트리고린 자신보다 그를 더 잘 아는 것으로 설정되어 있는 그녀는 삶을 내놓으라는 예술의 유혹에 현혹되지 않는 인물이다. 그녀는 역할에 빠져 드는 배우가 아니라 연기할 때와 연기하지 않을 때를 결정하는 배우다. 이 작품의 마지막은 그런 그녀가 아들의 비보를 듣게 될 순간에서 멈춘다.

이 장면은 트리고린에게 있어서 또 하나의 훌륭한 소재가 탄생하는 순간이다. 갈매기의 죽음, 트레플레프의 극장, 니나의 운명, 마샤의 사랑, 이 모든 것이 그랬던 것처럼 트레플레프의 죽음 또한 트리고린의 수첩에 기록되기 직전이다. 트리고린은 ‘모티브가 알맞게 여물었다’ 싶을 때 다시 이 장소로 돌아와 기억을 되짚을 것이다. 다시 한 번 그는 그렇게 ‘죽어버린 갈매기’를 예술작품의 영원함으로 ‘박제’시킬 것이다.

참고문헌

- Борисова, Л. М.(1999) “Чехов и «современная мистерия»,” *Культура народов Причерноморья*, № 6, С. 87-94.
- Воцановский, Вл.(1910) “Чехов и символисты,” *Чеховский юбилейный сборник*, М.: Типография И. Д. Сытина, С. 293-296, https://vivaldi.taglib-collection.ru/chehoviana/sbornik_4exova.pdf/view(검색일: 2017.03.10).
- Доманский, Ю. В.(2011) “«Оба улыбнулись»(о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы),” *Междисциплинарный журнал NARRATORIUM*, № 1/2, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598> (검색일: 2017.03.10).
- Журчева, О. В.(2009) “Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века,” Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самарский гос. ун-т.
- Звенияцковский, В. Я.(1990) “«Декадент»(В. И. Бибиков – корреспондент А. П. Чехова),” *Чеховиана: статьи, публикации, эссе*, М.: Наука, С. 129-140.
- Иванова, Е. В.(1996) “Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы,” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 30-35.
- Капустин, Н. В.(2007) “З. Гиппиус о Чехове(К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века»),” *Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания*, М.: Наука, С. 176-188.
- Кузичева, А. П.(1990) “«Когда я пишу...»(К психологии творчества Чехова),” *Чеховиана: статьи, публикации, эссе*, М.: Наука, С. 91-109.
- Лосиевский, И. Я.(1996) “«Чеховский миф» Андрея Белого,” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 106-115.
- Мережковский, Д. С.(2001/1892) “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы,” *Литературные манифесты: от символизма до «Октября»*, М.: Аграф, С. 9-16.
- Немирович-Данченко, Вл. И.(1989/1936) *Из прошлого*, М.: Правда.
- Полонский, В.(2007) “Чеховский след в драматургии русских символистов,” *Вопросы литературы*, № 6, <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/po8-pr.html> (검색일: 2017.03.10).
- Полоцкая, Э. А.(1996) “«Пролет в вечность»(Андрей Белый о Чехове),”

- Чеховиана. Чехов и «серебряный век», М.: Наука, С. 95-105.
 _____(2000) *О поэтике Чехова*, М.: Наследие.
- Родина, Т. М.(1972) *Александр Блок и русский театр начала XX века*, М.: Наука.
- Станиславский, К. С.(1960) *А. П. Чехов в воспоминаниях современников*, М.: Художественная литература.
- Суворин, А. С.(1923) *Дневник А. С. Суворина*, М.; Пг.: Издательство Л. Д. Френкель.
- Собенников, А. С.(1989) *Художественный символ в драматургии А. П. Чехова*, Иркутск: Иркутский гос. ун-т.
 _____(1996) “«Чайка» Чехова и «Гроза прошла» Мережковского (К типологии героя-‘декадента’),” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 195-199.
- Тамарли, Г. И.(1993) *Поэтика драматургии А. П. Чехова*, Ростов н/Д: Изд. Рост. ун-та.
- Уколов, С. Я.[Бедный Ионафан](1896) “Чайка. Фантастически-сумасшедшие сцены с прологом, эпилогом, белибердою и провалом. Сюжет заимствован в больнице для умалишенных,” *Петербургский листок*, 1896.10.20, <http://seagull.ifmo.ru/critics>(검색일: 2017.03.10).
- Урусов, А. И.(1907) *Статьи его о театре, о литературе и об искусстве*, Т. 2, М.: Типография И. Н. Холчев и Ко, С. 34-38.
- Хализев, В. Е.(2011) “Чехов в XX веке: contra et pro,” *Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века*, М.: Наука, С. 12-21.
- Чепуров, А. А.(2006) *А. П. Чехов и Александринский театр: на рубеже XIX и XX веков*, СПб.: Балтийские сезоны.
- Чехов, А. П.(1977) *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах, Письма в 12 томах*, Т. 5, М.: Наука.
 _____(1978-1987) *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах, Сочинения в 18 томах*, Т. 13, 16, 18, М.: Наука, С. 3-60.
- Чехов, М. П.(1933) *Вокруг Чехова*, М.: Азбука-классика.
- Чудаков, А. П.(1996) “Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания,” *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, М.: Наука, С. 50-67.
- Magarshack, D.(1960) *Chekhov the Dramatist*, New York: Hill and Wang.

Резюме

**Тема искусства в «Чайке» А. П. Чехова
(Theme of Art in A. Chekhov's *Seagull*)**

Юн, Со Хюн*

Данная статья посвящена рассмотрению истории исследования темы искусства в «Чайке» А. П. Чехова и предложению новой точки зрения на эту проблему. «Чайка», самое личное произведение А. П. Чехова, является одним из ключевых произведений для понимания творчества Чехова, который не занимался теоретическим обоснованием принципов создания художественных произведений. Но так как «Чайка» создавалась в эпоху возникновения символизма в конце XIX века, тема искусства в «Чайке» также обсуждается прежде всего на основе полемики между Треплевым и Тригориным, т.е. между представителем нового течения в литературе и представителем старой литературы. В частности, исследователи творчества Чехова традиционно акцентировали свое внимание на образе Треплева и его стремлении к «новым формам» в искусстве. В результате образ Тригорина оставался недооцененным. В работе с опорой на некоторые факты из биографии Чехова и переосмысление авторского замысла пьесы особое внимание уделено образу Тригорина как «собирателя жизненных сюжетов». Таким образом, несколько по-новому раскрывается точка зрения самого Чехова на соотношение искусства и жизни.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Чайка», тема искусства, жизнь как сюжет, записная книжка Тригорина
(A. Chekhov, *Seagull*, Theme of Art, Life as a Story, Trigorin's Notebook)

* Lecturer in the Department of Russian Language and Russian Literature at Seoul National University.

 윤 서 현

서울대학교 노어노문학과 강사. 서울대학교 노어노문학과에서 학사와 석사를 졸업하고 박사를 수료한 후, 모스크바국립대학교 러시아문학사학과에서 체홉 드라마에서의 등장인물의 서술행위의 연원과 그 의미에 관한 논문으로 문학박사학위를 받았다. 최근에는 러시아 현대드라마에서 무대 위에 화자로 등장하는 인물들의 양상에 대한 연구를 하고 있다.

 Yoon, Seo Hyun

Lecturer in the Department of Russian Language and Russian Literature at Seoul National University. She defended her thesis for Ph.D. on the theme 'Characters' narrating action in A. Chekhov's drama and it's meaning' at Lomonosov Moscow State University(MSU), Russia. Her main research interests involve: Chekhov's drama, storytelling of characters in contemporary Russian drama.

 논문심사일정

논문투고일:	2017. 3. 31
논문심사일:	2017. 4. 17 ~ 2017. 5. 4
심사완료일:	2017. 5. 8