

## 문학텍스트의 회화적 재현: 샤갈의 『죽은 혼』 삽화 읽기\*

신혜조  
성균관대학교

### Abstract

#### The Pictorial Representation of a Literary Text: Reading Chagall's “Dead Souls”

Shin, Hye Cho

The paper tries to explore the aesthetics of “Dead Souls” (1927), which are the series of copper etchings made by Marc Chagall. This paper is designed to check the poetic essence reflected on the illustrations and find out the relation between the literature text and the illustration medias. The paper focuses on all albums which are made with 96 etchings and the discussion is conducted in two ways. First, the depaysement principle exposed by Chagall's illustrations is classified by the main motif for close checking. Second, the poetic meaning of the “Dead Souls” interpreted by Chagall will be checked in-depth to find out how Chagall interpreted the works by Nikolai Gogol.

Keywords: Chagall, Gogol, Dead Souls, illustration, book art

주제어: 샤갈, 고골, 죽은 혼, 삽화, 책예술

---

\* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임  
(NRF-2015S1A5B5A07043558)  
- DOI: <http://dx.doi.org/10.15755/jfs.2018.44.413>

## I. 들어가는 말

마르크 샤갈(M. Шагал)의 동판화 연작 『죽은 혼 Мертвые души』(1927) 삽화앨범의 미적 특징들을 고찰하려는 본 연구는 일차적으로, 삽화작품에 반영된 시학적 측면을 조명하여 문학텍스트와 삽화의 매체 간 상호연관성을 밝히는 데 그 목적을 두고 있다. 기존의 러시아 문학, 문화연구 경향을 살펴보면, 삽화는 문학텍스트의 해석본으로서 언어적, 수사적 표현방식으로부터 발생하는 심미적 효과들을 시각적으로 재현하고 있음에도 불구하고, 문학작품의 내적 의미를 해명하는 하나의 예술텍스트로 주목받지 못하고 있다. 그러나 삽화에서 이루어지는 서사적 소통의 과정을 살펴보면, 삽화가 그만의 고유한 이미지를 통해 문학작품에 담긴 내용과 의미를 독자들에게 전달하고 있음은 재론의 여지가 없는 사실이며, 삽화를 제작하는 화가는 원저자와 독자 사이의 상호대화를 촉진시키는 제2의 저자로서 역할하고 있음은 자명하다. 이러한 관점에서 본 논문에서는 문학텍스트의 서사적 의미가 침투되어 회화이미지로 변환된 삽화의 고찰을 통해, 삽화의 회화이미지로부터 표출되는 문학텍스트의 서사 의미를 모색하고자 한다. 이는 문학으로부터 전이되어 구성된 회화이미지를 탐구함으로써 그 속에 내재된 문학적 의미를 다시금 발견하려는 시도이며, 이러한 연구는 삽화와 문학텍스트를 상호 유기적 관점에서 해석하는 방식으로만 가능할 것이다.

다른 한편으로, 이 글은 이전의 사실주의적 기법에서 벗어나 추상적 표현방식으로 고골(H.B. Гоголь)의 문학작품을 재현한 샤갈의 창작세계를 보다 심도 있게 고찰하고자 하는 의도를 담고 있다. 19세기 러시아 리얼리즘 문학의 시초이자, 고골의 다양한 예술적 특징이 집대성되어 있는 작품으로 평가되는 고골의 『죽은 혼』은 1842년 세간에 출간되자마자 화가들에게 새로운 문학적 경향으로 인식되면서 주요 관심의 대상이 되었다. 이에 『죽은 혼』은 출간 당시부터 현대에 이르기까지 저명한 화가들에게 각기 다른 의미로 이해되면서, 여러 형태의 삽화앨범들이 잇달아 출현했다.<sup>1)</sup> 그중 샤갈의 삽화앨범은 - 그가 소설의 다양한 모티프들을 반영함에 있어 독창적인 판화 기법과 구조원리를 적용한 결과 - 그만의 고유한 색채를 드러내는 독자적 예술텍스트로 인정받으며, 삽화의 한계성을 극복한 작품으로 평가된다. 게다가 샤갈은 책과 삽화를 예술의 범주로 포섭시키면서 그 스스로 항상 책과 관련된 작업을 희망했다는 입장을 밝힌 바 있는데(Шагал, 1989. pp. 127-132), 이는 그가 책-삽화를 모더니티가 반영된 근대의 새로운 예술적 경향으로 보았다는 의미이기도 하다. 이처럼 샤갈이 책예술과 삽화의 중요성을 인식하고 있었음에도 불구하고 그에 대한 연구가 일반회화에 편중되어 있는 연구

계의 현 상황을 고려하면, 이에 대한 면밀한 검토는 반드시 필요한 작업이라고 보여진다.

이에 총 96장의 판화앨범을 분석의 대상으로 하는 본 논문은 크게 두 가지 방향으로 논의될 예정이다.<sup>2)</sup> 우선적으로 샤갈 삽화에서 드러나는 데페이즈망(Depaysement)<sup>3)</sup>의 원리를 주요 모티프 별로 분류하여 면밀히 분석하는 일이 첫 번째 논의의 과제가 될 것이다. 유리 펜(Ю. Пен)의 제자로 비텟스크에서 고전미술을 교육받고, 페테르부르크 미술학교에서 레온 박스트(Л. Бакст)의 지도를 받으며 젊은 시절을 보낸 샤갈이 처음 유럽에 발을 디딘 시기는 1910년이다. 이 시기에 그는 입체파, 미래파, 튀비즘 등 다양한 유파 화가들과 교류했고, 이러한 유럽예술과의 접촉은 샤갈이 그만의 고유한 창작 경향을 갖게 된 근본적 원인으로 작용했다. 달리 말해 샤갈의 작품 속에는 여러 미술사조의 경향들이 감지되면서도, 역설적으로 그의 작품은 어느 하나의 단일한 미술경향으로 규정할 수 없는 그만의 개성 있는 창작세계를 갖게 되었다는 것이다. 그의 작품세계에서 혼재하는 환상적 주제와 소재들은 우리 세계 속에 주어진 시공간의 경계를 넘어 하늘을 가로지르며 관람자에게 생동하는 그림으로 다가오며, 이는 관람자의 독특한 체험을 유발시킨다. 그런데 현실과 환상, 추억과 낭만, 경험과 상상의 교차로 점철된 샤갈의 이른바 데페이즈망적 특징은 그의 일반회화에서 뿐만 아니라, 삽화 작품들에서도 총체적으로 망라되어 나타난다. 변형 혹은 왜곡된 신체 이미지들, 동물, 식물, 사물을 포함한 갖가지 이질적인 모티프들, 두서없이 얹혀있는 종교적 상징물들의 결합은 샤갈 삽화의 고유성을 특징짓는 기법임과 동시에 그의 삽화가 다른 화가들의 삽화앨범과 변별되는 주된 요인인 바, 샤갈의 삽화 연구에서 이에 대한 분석은 무엇보다 중요하다고 볼 수 있다. 이와 함께 이 글에서는 샤갈이 읽어낸 『죽은 혼』의 의미를 발견해보고자 한다. 즉 샤갈이 고골의 언어를 형상화함에 있어 초점을 두었던 시선들에 주목하여, 그가 이해한 고골 서사시의 시학적 의미를 살피는 일이 될 것이며, 이는 독자로서 샤갈이 고골 작품을 어떻게 해석했는가에 대한 논의로 이어질 수 있다.

## II. 샤갈의 『죽은 혼』 탄생

비텟스크에서 태어나 상트페테르부르크에서 젊은 시절을 보냈던 샤갈은 1923년 8월, 베를린을 거쳐 파리로 망명했다. 샤갈은 그곳에서 아방가르드 화가들과 긴밀한 교류를 맺고 있던 화상(畫商) 앙부르즈 볼라르(A. Vollard)를 만나면서 유럽 활동의 뜻을

피웠다. 20세기 현대 미술의 최고 후원자이자 아트 딜러, 출판업자로 이름을 떨치고 있던 블라르와의 만남은 샤갈에게 있어 그의 향후 창작 세계의 새로운 방향성을 찾게 된 의미 있는 사건이었다. 샤갈과 블라르의 만남이 성사되었던 당시 블라르는 한정판 서적에 넣을 동판화 연작을 의뢰할 새로운 화가를 물색하고 있던 중이었다. 블라르의 지인이자 샤갈의 오랜 친구였던 시인 블레즈 상드라르(B. Cendrars)는 아직 독일에서 체류하고 있던 샤갈을 프랑스로 초청해 블라르를 소개했고, 블라르와의 만남을 위해 파리로 건너온 샤갈은 그가 미국으로 떠났던 1941년까지 꽤 오랜 시간동안 그곳에서 정착하게 된다.

당시 블라르는 샤갈에게 동화작가 세귀르(Comtesse de Segur) 부인의 『두라킨 장군 Генерал Дуракин』(1864)에 넣을 삽화를 제작해 달라고 제안했다. 블라르는 익살과 유머, 풍자가 가득한, 러시아적 정취를 담고 있는 『두라킨 장군』을 이국적 소재가 각광받고 있던 유럽의 문학 기류에 적합한 작품으로 보았다. 그리고 이 작업의 진행 과정에서 그에게 무엇보다 중요했던 문제는 러시아 출신이었던 세귀르 부인의 창작 스타일을 깊이 이해하는, 러시아인의 삶과 정서에 익숙한 러시아 출신의 화가를 찾는 일이었다. 그러나 이에 대한 논의 과정에서 샤갈은 블라르에게 다른 의견을 제시했다. 프랑스 대중에게 러시아 문화를 소개하는 것을 책 제작의 일차적인 목적으로 삼고 있었던 블라르에게 샤갈은 『두라킨 장군』 대신 고골의 『죽은 혼』을 그림책으로 제작할 것을 제안했던 것이다. 이는 샤갈이 고골을 러시아 문단에서 러시아적 삶과 정서를 가장 잘 표현한 작가로 평가하고 있었음을 암시하는 대목이다.

1923년 가을, 샤갈은 고골의 『죽은 혼』에 삽화로 넣을 동판화 제작에 착수했다.<sup>4)</sup> 1923-1925년까지 2년여에 걸쳐 제작된 『죽은 혼』 삽화앨범은 총 96장의 분량으로 완성되었고, 그로부터 2년 후인 1927년, 프랑스 판화인쇄업자 루이 포르의 작업을 통해 책의 형태로 완성된 앨범이 출간되었다. 그러나 원작텍스트 없이 그림만으로 출간된 샤갈의 『죽은 혼』은 프랑스 대중한테서 외면 받는 결과를 낳았다. 이는 아마도 프랑스 독자들에게 러시아 작가 고골과 소설 『죽은 혼』에 대한 정보와 이해가 부족했기 때문이라고 보여지는데, 그때까지 프랑스에서 『죽은 혼』은 극히 일부의 에피소드만 번역되어 소개된 상황이었기 때문이다. 그러나 몇 차례에 걸친 그림 전시회를 통해 대중들은 샤갈의 『죽은 혼』, 나아가서는 작가 고골에 주목하기 시작했다.

샤갈 삽화의 첫 전시회는 1928년 3월 10일, 파리의 포르티크 갤러리에서 “샤갈, 구아슈와 삽화(Шагал, гуаши и иллюстрации)”라는 제목으로 총 열흘간 유럽 대중에 공개되었다. 이 전시회는 그때까지 회화 분야에서 소외되어있던 삽화장르가 회화의

주요 장르로 부각 될 정도로 큰 인기를 얻었고, 언론에는 이와 관련한 논평과 기사들이 넘쳐났다. 전시회 직후인 1928년 3월, 프랑스 예술평론가 발테마르 조르쥬(W. George)는 샤갈 삽화를 매우 긍정적으로 평가하는 비평글을 발표했고, 독일 월간지 “미술잡지”(Das Kunstblatt)는 샤갈의 『죽은 혼』을 19세기 사실주의 화가 아긴(A. Агин)이 그린 『고골의 “죽은 혼”에 대한 104장의 그림Сто четыре рисунка к поэме Н.В. Гоголя “Мертвые души”』(1846)과 비교분석하는 두 편의 논문을 게재하기도 했다. 특히 샤갈의 『죽은 혼』 삽화앨범을 “본질적이고 근사한 것”으로 평가한 비평가 아브람 에프로스(Abram Ephros)는 샤갈 작품에서 선화(線畵)의 혁신적 변화를 지적하면서, 드디어 “제임스 Ensor(James Ensor)를 뛰어넘는 승리자를 찾았다(Хмельницкая, 2009, p. 2).”고 언급하기도 했다. 또한 그는 아긴의 작품과 비교하면서 샤갈이 등장인물과 소설 장면들의 형태를 완전히 파괴하였음을 지적한다. 샤갈 삽화의 조형적 원리는 근본적으로 아긴의 『죽은 혼』 삽화앨범과 전적으로 대조적이며, 동일한 주제를 형상화한 두 앨범이 전혀 다른 경향을 보인다는 점을 강조했다. 이렇듯 프랑스 예술비평계에서 샤갈의 삽화는 20세기 아방가르드 버전의 『죽은 혼』이라는 평가를 받게 된다.

이와 함께 동년 가을에는 러시아에서도 샤갈의 그림들이 전시되었다. 1928년 9월 18일부터 11월 8일까지 모스크바 국립 신(新)유럽회화 박물관에서 개최된 “현대 프랑스 회화전(Современное французское искусство)”에서는 샤갈의 전체 삽화앨범 중 일부가 공개되었다(Хмельницкая, 2009, p. 2). 그러나 고국 러시아에서 대중의 반응은 유럽에서와 달리 냉랭했다. 당시 언론은 모스크바 전시회와 관련하여 방대한 분량의 비평 글을 실었으나 샤갈에 대한 언급은 부재했고, 대중 역시 다채로운 색채로 그려진 유럽 회화에 열광했을 뿐, 무채색의 선화인 삽화에는 크게 주목하지 않았다. 작품의 예술성에 대한 관심도와는 별개로, 샤갈이 전시회 직전 자신의 삽화들을 트레치야콥스키 미술관에 기증했다는 사실은 매우 큰 이슈가 되었다. 당시 삽화 전체에 대한 소유권은 블라르가 갖고 있었지만, 샤갈의 제안을 적극적으로 수용하여 그의 판화 96장을 러시아에 기증하기로 합의했다. 실제로 샤갈의 첫 동판화에는 “1923-1925년 러시아 화가가 그린 고골의 『죽은 혼』에 대한 96장의 동판화 시리즈를 고국에 기증한다.”라는 문구가 새겨져 있기도 하다. (Шатских, 1999, pp. 5-6)

이처럼 삽화앨범은 완성 이후 몇 차례의 전시회를 통해 대중에 공개되었고, 유럽 전시회를 성공적으로 마쳤지만, 이와는 별개로 정작 원작 번역텍스트와 결합된 책 발간은 상당히 늦은 시기에 이루어졌다. 여기에서는 무엇보다 블라르의 소극적 태도가 주원인으로 작용했으며, 이는 샤갈과의 갈등으로 이어지기도 했다. 블라르의 이러한 태도의

이유에 대해서는 아직까지 명확히 밝혀진 바 없으나, 볼라르가 생전에 계획했던 총 51권의 책 중 사망 시기인 1939년까지 단 27권만이 출판되었다는 점을 보면, 불가능할 정도의 무리한 계획에 따른 필연적 결과라고 생각된다. 『죽은 혼』 출판 작업은 볼라르 사망 이후 본격화되었다. 사갈의 삽화가 2부로 구성된 번역텍스트와 함께 세상에 공개된 것은 이로부터 거의 10년이 지난 후였다. 볼라르의 역할을 대신해 이를 적극적으로 주도한 인물은 볼라르의 후임 에젠 테리아드(E. Teriade)가 맡았고, 고골의 『죽은 혼』 텍스트 번역 작업은 앙리 몽고(A. Mongault)가 담당했다. 1948년 10월 28일, 드디어 『죽은 혼』은 베르브(Verve) 출판사를 통해 삽화와 텍스트가 결합된 완성본으로 출간되었고, 사갈은 동년 베네치아에서 개최된 선화 비엔날레에서 유럽의 가장 훌륭한 삽화가에게 수여하는 그랑프리를 수상하는 영광을 안았다.

### III. 초현실적 데페이즈망으로서 『죽은 혼』의 세계

#### 1. 신체 이미지의 변형·왜곡·분할

1842년에 탄생된 고골의 『죽은 혼』이 갖는 주요 특징 중 하나는 등장인물들에게 부여된 회화적 ‘캐리커처성(карикатурность)’이며, 이는 독자들의 비판적 웃음을 유발하는 ‘풍자’와 일련의 친화성 또는 의미적 유사성을 갖는다. 따라서 『죽은 혼』의 풍자적 의미는 무엇보다 캐리커처화된 인물상에서 비롯된다고 볼 수 있다. 작품의 캐리커처성은 주로 동물이나 사물의 알레고리를 통해 인물들의 개성을 과장하거나 외모를 희화화하는 방식으로 구체화되며, 이와 같은 수사적 장치는 독자로 하여금 인물의 내면이나 정체성을 파악할 수 있도록 해주는 중요한 요소가 된다. 그러나 소설 전체를 이끌어가는 주인공 치치코프(Чичиков)에 대한 고골의 묘사 방법은 부차적 인물묘사 방법과는 큰 차이를 보인다. 소설 도입부는 치치코프의 외형 묘사로 시작되는데, 고골은 독자들에게 치치코프를 “용모가 빼어나지는 않지만 특별히 못생기지도 않은, 너무 뚱뚱하지 않지만 너무 마르지도 않은, 또한 아주 늙은 것도 아주 젊은 것도 아닌”(65) 모습이며 목소리조차 “크지도 작지도”(16) 않은 인물로 소개하고 있다. 이 소설은 주인공 치치코프가 각 지주들의 영지를 방문하면서 사건이 전개되는 단일 주인공의 여행기임에도 불구하고 치치코프의 형상만큼은 다섯 지주들에 비해 불명료하게 묘사되고 있으며, 그와

관련된 정보들 역시 구체적인 설명이 부재하다. 따라서 독자들은 주인공 치치코프의 내면적 실체뿐만 아니라 외형 모습조차도 파악하기가 쉽지 않다. 이와 관련하여 밀돈(B. Мильдон)은 규정짓기 애매한 인물과 사물들의 나열로 전개되는 『죽은 혼』의 구조를 ‘모호한 현상들의 복합체’라고 언급하기도 한다(Мильдон, 1988, pp. 96-97).

그런데 고골은 치치코프의 신체 중 ‘코’와 관련해서만큼은 정형화된 형상을 명확히 제시하지 않으면서도 독자들에게 나름의 명료한 인상을 전달한다. 예컨대 소설의 1장에서 치치코프는 코를 통한 행위들을 지속적으로 반복한다. 고골은 코를 골거나, 콧김을 뿜어내거나, 코털을 뽑거나, 코를 푸는 모습 등 자연파적 주인공의 생리적인 습관을 강조한다. 이와 관련하여 주목해야 할 부분은 치치코프의 코와 관련된 묘사에서 그것을 경험한 주변 인물들의 반응이다. 일례로 치치코프가 마차를 타고 NN도시에 도착해 마부 셀리판(Селифан), 하인 페트루슈카(Петрушка)와 함께 어느 여관에 여장을 풀 후 식사를 하면서 급사와 대화를 나눈다. 마을의 관리들에게 지역 상황의 세세한 정보를 캐묻는 치치코프의 행동은 “웬지 확고하고 자신만만했다”(9)고 묘사되고 있는데, 주변 인물들은 이러한 치치코프의 자신감을 ‘나팔소리 같은 코를 푸는 소리’에서 감지한다. 또한 치치코프는 자기 손에 들어오는 것은 뭐든지 손목에 집어넣는 성격인데, 이렇게 자신의 탐욕과 욕심을 노출한 주인공은 “천둥치듯 코를 골며”(11) 깊은 잠을 자는 행위를 잇달아 보여준다. 자신의 외모에 각별히 신경 쓰는 치치코프는 거울 앞에 서서 망토를 걸치고 자신감에 충만한 동작으로 “코에서 빠져나온 코털 두 개를 뽑으며”(12) 두 시간에 걸친 몸치장을 마무리 한다. 심지어 여인숙 하인은 그가 ‘코 푸는 소리’를 들을 때마다 “더욱 공손한 자세”(9)를 취하기도 한다. 즉 치치코프 얼굴의 중심부에 위치하는 코는 그의 습관적, 혹은 일상적 행위를 보여주는 주요 기관으로 기능하는 한편, 작품 속에서 그의 신분, 자존심, 허영심과 같은 내면적 실체를 드러내는 하나의 상징물이자 주인공의 심리상태를 환기시키는 주요 신체기관으로 기능하기도 한다.

그렇다면 샤갈은 고골이 치치코프에게 부여한 이미지의 다의성과 모호성을 어떻게 표현했는가? 샤갈은 『죽은 혼』 삽화앨범에서 변형·왜곡된 치치코프의 ‘코’ 이미지를 통해 주인공의 정체성을 형상화한다. 괴이하게 변형된 주인공의 신체기관을 강조하고 해체된 신체기관을 다시금 재구성함으로써, 미술사 혹은 삽화역사에서 전통적으로 확립된 ‘적절한 비율’에 따른 ‘조화로운 인간 몸’의 조형미를 붕괴, 확장시켰다. 실제로 삽화 장면마다 시시각각 변화하는 치치코프의 코 이미지는 관람자의 이목을 집중시킨다. 삽화앨범 전체에서 코의 형태는 일관된 외형으로 묘사되지 않고 있으며, 각각의 삽화들은 동일한 물이라고 믿기 어려울 정도로 상이한 형태의 코를 보여주고 있기 때문이다.



그림 1. <치치코프와 소바케비치>

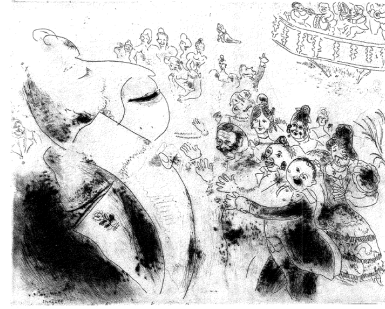


그림 2. <치치코프의 무도회 출현>



그림 3. <카드 놀이>



그림 4. <집 출입 거절>

삽화앨범 중 <치치코프와 소바케비치>는 주인공이 소바케비치(Собакевич)의 집에서 집주인과 집요한 흥정을 벌이는 대화 장면이다. 여기에서 길쭉하고 뾰족한, 마치 새의 부리(Хобот)를 연상시키는 치치코프의 코는 그의 내면에 자리하고 있는 불안과 격동을 드러낸다(그림 1) <치치코프의 무도회 출현> 장면에서 치치코프의 반신 초상, 즉 치치코프를 칭송하면서 박수갈채를 보내는 군중들 가운데 당당히 서있는 치치코프의 얼굴에서는 코가 편편한 형태로 묘사되면서 얼굴 측면은 완만하고 매끄러운 윤곽선을 드러낸다(그림 2) 그런가 하면 노즈드료프(Ноздрев)와 카드 게임을 하다가 그만두려는 치치코프의 코는 마치 부운 듯이 뭉툭하면서 큼지막하고(그림 3), 치치코프가 집 안

출입을 거절당하는 그림에서 그의 코는 매우 뾰족하고 날카롭게 묘사되었다.(그림 4) 즉 샤갈의 삽화에서 치치코프의 코는 물리적 환경과 상황, 인물의 심리상태에 따라 매 순간 변화하는 신체로서 일시적이고 분해된 모습으로 표현되고 있다.

더욱 흥미로운 점은, 신체 전체로부터 절단된 치치코프의 코는 삽화장면의 한편에 위치하면서 치치코프의 참여를 간접적으로 알리는 역할을 한다는 것이다. 아래 그림은 마닐로프(Манилов) 영지의 토지 관리인을 그린 그림이다.(그림 5) 마닐로프 가족들과의 식사 후 ‘농노명부를 제출한 이후 몇 명의 농노들이 사망했는지’를 묻는 치치코프의 질문에 마닐로프는 토지 관리인을 호출한다. 소설 속 고골의 묘사대로 면도를 말끔히 하고 프록코트를 입은 그림 속 관리인은 주인공의 느닷없는 질문에 "정확히 아주 많은 사람들이 죽었다." (31)는 시원치 않은 대답을 늘어놓고 있다. 이 장면에서 치치코프의 모습은 보이지 않지만, 그가 이 자리에 존재했다는 사실은 그림 왼편 상단에 마닐로프가 치치코프에게 내어준 손님용 안락의자와 함께 ‘절단된 코’의 형상으로 드러난다. 즉, 샤갈 삽화에서 치치코프의 코는 그가 처한 상황을 말해주거나, 그의 존재를 확인해주는 하나의 장치로서 치치코프의 삶과 상황을 주도적으로 이끌어 가는 신체 기관으로 기능한다.



그림 5. <관리인>

다. 이처럼 주인공의 주요 신체기관인 코를 통한 표현은 치치코프의 존재를 드러낼 뿐만 아니라, 제2의 저자이자 삽화가로서 샤갈 스스로가 이 소설 세계에 능동적으로 참여하고 있음을 보여주는 장치이기도 한 것이다.

이와 관련하여, 압친스카야(Н. Алчинская)는 샤갈의 『죽은 혼』에서 나타나는 신체기관들을 관객들에게 희극적이면서도 낯선 요소로 작용하는 ‘그로테스크한 신체’로 규정한다.(Алчинская, 2009, 127-128) 샤갈의 작품 속에서는 신체의 변형, 해체, 결합으로 왜곡의 일루전이 발생되며, 그 결과 대상은 형태의 변환을 통해 전혀 새로운 이미지로 생성된다. 이렇게 왜곡된 이미지는 불확실하고 불명확한 실재로서 치치코프가 존재와 부재의 사이에 위치함을 드러내며, 이러한 묘사는 고골의 모호성과 다의성을 회

화적으로 표현하는 샤갈만의 기법이라고 볼 수 있다. 앞서 살펴본 고골이 제시한 치치코프의 비정형화된 외형을 상기해 볼 때, 이러한 샤갈의 불명확한 주인공 형상 제시는 이전 화가들이 만들어낸 정형화된 치치코프의 모습보다 더욱 치치코프를 닮은 모습이며, 샤갈이 소설 속에 설정된 고골의 창작 의도를 삽화 세계에 명확히 반영했다는 해석도 가능할 것이다.

## 2. NN도시의 세계: 무화된 시간, 탈경계 공간

고골이 그의 시선이 닿아 유심히 관찰한 모든 것을 작품 속에 생생히 묘사하는 특별한 능력을 지녔음은 의심할 바 없다. 고골이 그려낸 『죽은 혼』에는 그가 관찰했던 몇 가지 삶의 유형들이 다섯 지주들의 모습을 통해 폭로되고 있으며, 여기에는 동시대 사회 현실에 대한 고골의 비판의식이 녹아있기도 하다. 작품 속에서 자신이 일궈낸 곡물들을 부패할 때까지 방치하면서 사기꾼 치치코프가 건넨 돈을 받아 쥐는 플류슈킨(Плюшкин), 주인공에게 쓸데없는 물건들을 터무니없는 값에 떠넘기려는 노즈드료프, 고급 요리를 탐욕스럽게 결눈질하면서도 그렇지 않은 척 교활한 표정을 짓는 소바케비치 등 이 소설에서 묘사되고 있는 지주들의 모습은 매우 이중적이고 위선적이며, 이는 고골이 바라본 인간군상의 모습들일 것이다. 예의바른 사기꾼 치치코프, 풍족하지만 탐욕스러운 소바케비치, 나태한 감상주의자 마닐로프, 열정이 넘치는 방탕자 노즈드료프 등 극중 주인공과 다섯 지주는 모두 내면의 모순을 드러내며(신혜조, 2012, 160), 사실 이러한 인물들이 만들어내는 세상은 고골이 살았던 시대를 넘어 샤갈의 시대, 나아가서는 현재 우리 사회의 모습이기도 하다.



그림 6. <경작지에서>



그림 7. <벼물을 건네는 치치코프>



그림 8. &lt;장례행렬&gt;



그림 9. &lt;현지사의 무도회&gt;

20세기 초, 러시아를 떠나 유럽에서 예술가의 삶을 살았던 샤갈 또한 삽화앨범에서 주인공 치치코프뿐만 아니라 위선적이고 무능한 지배계층, NN도시 사회의 부패와 부조리, 주변 인물들의 고된 삶 등을 여과 없이 그려냈다. 삽화 속에는 뇌물을 주는 치치코프와 모르는 척 돈을 책으로 덮는 이반 안토노비치(Иван Антонович)의 부당한 거래, 귀족들의 호화로운 무도회 현장, 휘스트 게임에 이성을 잃은 사람들, 철갑상어나 캐비어와 같은 고급 음식들로 채워진 도시 관료 및 지주들의 식탁, 이와 달리 현실의 다른 한편에서 땀 흘려 밭을 매는 농민들, 선착장에서 짐을 나르는 인부들, 치치코프의 신발을 정신없이 수선하는 구두장이 텔랴트니코프(Телятников)의 모습 등 다양한 삶의 현상이 형상화되고 있다. 뿐만 아니라, 『죽은 혼』 등장인물들이 만드는 삶의 풍경에는 그들의 웃음과 눈물 또한 서려있다. 아이를 갓 낳은 어머니의 기쁨, 죽음을 애도하는 장례행렬, 길거리에서 벌어진 싸움판의 분노 등의 묘사를 통해 인간이 삶 속에서 마주하는 다양한 감정들, 예컨대 쾌/불쾌, 또는 그 보다 더욱 분화된 감정들, 기쁨/놀람, 기대/공포, 사랑/절망 등이 다채롭게 담겨 있다. 이처럼 고골이 서사텍스트에서 강조하지 않았던 민중적 삶의 풍경까지도 모두 포착해낸 것은 소설텍스트에 대한 충실한 재현인 한편, 유머와 풍자가 가득한 러시아적 삶의 광경을 드러내려는 샤갈의 의도였으리라 생각된다.

그런데 샤갈은 기본적으로 삽화라는 장르적 특성을 고려하여 원작텍스트에 충실하게 묘사하면서도 자신만의 독특한 색채를 드러내는데, 이러한 고유성은 이전에 존재했던 삽화앨범들과 변별되는 샤갈 삽화만의 특수성을 낳는다. 일례로, 샤갈은 지나간 과거의 시간적 차원을 현재화하여 ‘지속의 시간’을 그려냈다. 샤갈의 삽화에서 그려진 삶의 공간은 현재로부터 단절된 과거가 아니라, 현재의 시점에서 회상된 것이면서 현재에도 적

용되는 공간으로 그려졌다는 것이다.

우선 등장인물들의 의상에 주목해보자. 삽화에는 고골이 살았던 시대에 러시아인이 입었을 법한 의상과 샤갈이 살았던 시대에 프랑스인들이 입었을 법한 의상이 뒤섞여 있다. 어떤 장면에서는 짧은 치마를 입은 여인의 모습이 등장하기도 하고, 턱시도를 입은 남성들이 등장하기도 한다. (그림 10, 11) 그런데 이처럼 무릎이 보이는 여성 의상은 19세기 중반 러시아 사회에서 허용되지 않았던 의상 스타일이었다. 프랑스에서도 가브리엘 샤넬 (Gabrielle Chanel)이 여성용 모자 가게를 열었던 1910년 이후에야 여성들은 드디어 코르셋을 버리고 무릎까지 올라간 치마를 입을 수

있는 해방의 시대를 맞이했다. 삽화에 등장하는 남성들의 연미복 역시 러시아인의 복장이라기보다 영국식 댄디즘(dandyism)이 반영된 19세기 후반, 20세기 초 프랑스 양식으로 보인다(길윤미, 문경자, 2014, 96). 이처럼 샤갈은 삽화 속에 서구/러시아, 신/구로 대립되는 의상 양식들을 교차시킴으로써 시간적 혹은 시대적 경계를 무너뜨리고 있으며, 따라서 샤갈의 의식 속에서 재배열된 이 시간은 자연적으로 흘러가는, 객관적이고 물리적이며 현실적인 시간 속에 편입되지 않는다. 이는 샤갈의 의도에 의해 무화(無化)된 시간이며, 과거, 현재, 미래의 구분이 파괴된 시간이라고 볼 수 있다. 샤갈이 바라본 고골 서사시의 세계는 고골이 살았던 어느 특정 시대, 고골이 설정한 어느 특정 장소의 한 순간이지만, 샤갈 삽화에서 그 풍경은 마치 그의 눈앞에 펼쳐진 공간이자 시간인 것처럼 묘사되었다고 볼 수 있다. 즉 소설 『죽은 혼』에서 진행되는 그 시간은 정지된 과거의 시간이 아니라 샤갈이 살았던 현재의 시간으로, 과거로부터 연장된 시간



그림 10. <길 안내>

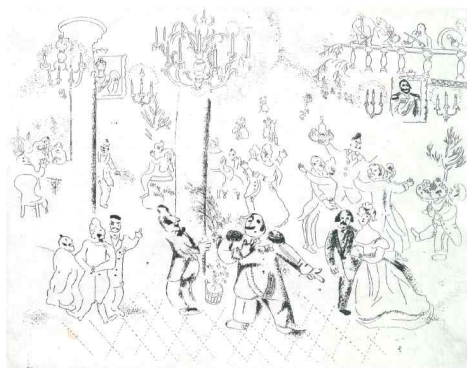


그림 11. <현지사의 파티>

속에 놓여있는 풍경인 것이다. 이러한 사람들의 삶과 정서는 치치코프가 머물렀던 NN 도시라는 특정 지역의 삶이면서, 보편적인 러시아인의 삶이자 샤갈이 머물렀던 파리라는 도시 안의 삶의 풍경이기도 하다. 이처럼 샤갈 삽화의 모든 사건과 행위, 다양한 의상과 오브제들은 과거의 것이지만 현재에도 유효한, 즉 시대를 관통하는 보편적인 인간 사회의 모습이며, 이는 샤갈에 의해 창조적으로 재구성된 시간이라고 볼 수 있다.

다른 한편으로, 샤갈은 일상의 이미지들을 이질적 의미의 대상과 결합시키거나, 일상의 공간 속에 공존할 수 없는 대상을 한 장면에 그려 넣음으로써 해당 공간이 갖는 본질적인 존재 목적을 상실시키고 또 다른 차원의 의미 공간으로 탈바꿈시킨다. 그 중 동물의 형상화는 샤갈의 전체 창작세계에서 그의 상상력을 드러내는 방법 중 하나였으며, 이러한 특징은 삽화앨범에도 고스란히 적용되었다. 삽화 <작은 도시>를 보자(그림 12) 이 그림에는 집안에 있어야 할 사물이 길거리 한복판에 자리를 잡고 있다. 이렇게 사물 당황스럽게 배치된 길거리의 식탁 두 개 중 한 곳에는 사람이, 또 다른 식탁에는 동물이 태연히 앉아 식사를 하고 있다. 코로보치카(Коробочка)의 정원을 그린 삽화 <새들의 정원>에는 나지막한 울타리 안에 새 뿐만 아니라, 닭과 개를 비롯한 정체를 알 수 없는 동물들이 집주인 코로보치카와 함께 어울려 정원의 장면을 구성하고 있다(그림 13) 그중 우리 눈에 어색해 보이는 것은 마차, 사모바르, 술병, 향아리, 신발, 물고기 등인데, 즉 울타리 외부에 있어야 할 사물과 생물들이 울타리 내부에, 그리고 집안에 있어야 할 사물들이 집 밖에 위치하고 있다는 것이다. 샤갈이 그린 코로보치카의 정원은 고골이 소설에서 묘사한 부지런한 영지 주인의 안뜰 이미지가 아니라, 다양한 동물과 새들, 사물과 인간이 공존하는 일종의 낙원처럼 보인다.



그림 12. <작은 도시>

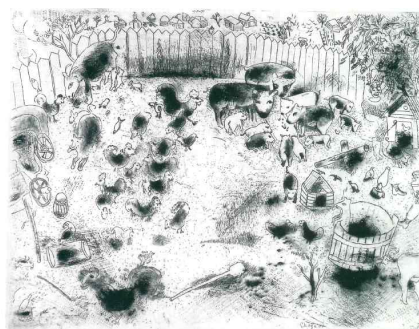


그림 13. <새들의 정원>

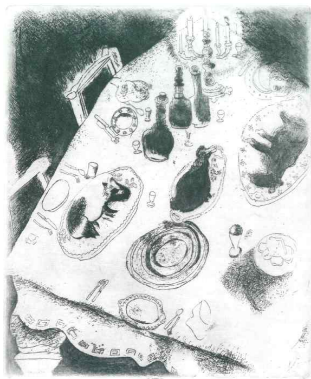


그림 14. &lt;식탁&gt;

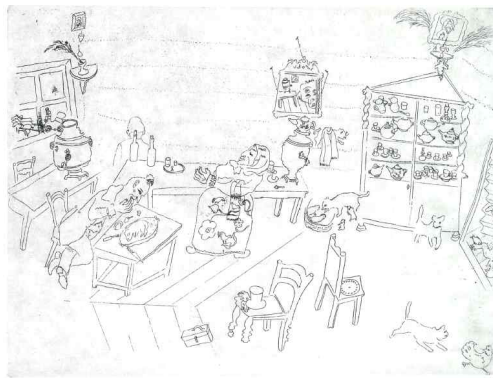


그림 15. &lt;주막집에서의 점심식사&gt;

또한 소바케비치의 식탁에 놓인 음식들을 보면, 요리된 음식이 아닌 동물들이 빈 그릇 안에 담겨있다.(그림 14) 이 동물들은 집 밖에 존재할 때의 온전한 모습으로 집 안, 그것도 식탁위의 그릇에 놓여 혹은 ‘누워’있다. <주막집에서의 점심식사> 장면에는 식사중인 치치코프의 모습이 보인다.(그림 15) 사람들이 식사를 하는 식당 내부에는 사람보다 동물의 수가 훨씬 많다. 주인아주머니와 치치코프, 어렴풋이 윤곽만을 드러낸 손님의 뒷모습을 포함하면 총 세 명이며, 식당 공간에서 존재를 찾아볼 수 없지만 거울 속에 비친 사람 얼굴을 포함한다고 해도 네 명을 넘기지 않는다. 반면 이 공간을 확보하고 있는 동물의 수는 열 마리 이상이다. 더욱 산만한 분위기를 연출하는 것은 그림의 정중앙, 주인아주머니가 입고 있는 치마에 새겨진 무늬인데, 여기에는 동물뿐만 아니라 꽃과 식물까지 묘사되어 있다. 또한 여기에서도 <그림 14>에서와 마찬가지로 치치코프 앞에 놓인 음식은 살아있는 동물의 형상을 온전히 취하고 있다.

우리는 이러한 샤갈의 창작 세계를 어떻게 해석할 수 있을까? 우리는 의식적으로든 무의식적으로든 어떤 존재가 마땅히 위치해야 하는 공간, 즉 가시적으로 규명할 수 있는 물리적인 영역으로서의 공간을 구획 짓는다. 동물, 인간, 사물을 비롯한 세상의 모든 존재는 자기 고유의 세계를 갖으며, 이러한 공간 혹은 장소는 해당 존재의 고유한 존재 방식을 해명한다. 그러나 샤갈의 삽화에서 안팎, 속겉, 위·아래 등 대립적 공간의식에서 비롯되는 닫힌 공간으로서의 세계는 보다 확장된 열린 세계로 개방되며, 우리 인식 속에서 구획된 관계적 공간은 사라지고 새로운 특유한 공간으로 변화된다는 것이다. 즉 인간이 살고 있는 공간 ‘집’은 이분법적 분리의 차원에서 ‘안’으로 개념화 되나 동물에

게는 ‘밖’의 범주에 해당하고, 반대의 경우, 인간의 시각에서 ‘밖’이라는 공간적 개념은 동물들에게 ‘안’으로 여겨지지만, 여기에서 이러한 대립적 의미의 안과 밖, 위와 아래와 같은 보편적 공간 인식은 완전히 제거되고 모든 것이 하나이자 융합된 전체로서 존재하는 것이다. 이렇듯 이질적 본성의 여러 대상들을 한 공간에 배치하여 현실과 환상을 결합시킨 샤갈의 공간은 일상적이며 현실적인 공간이 아닌, 보다 확장된 일루전의 공간으로 변형된다. 다시 말해, 샤갈의 상상력은 현실에서 경험할 수 없는 다양한 시공간적 상황을 제시하여 독자들의 무한한 상상력을 추동시키고 있다고 볼 수 있으며, 이는 이른바 데페이즈망이 의미하는 ‘떼어냄’과 ‘재배치’, ‘이탈’과 ‘변형’ 등으로 이루어지는 미적 규범의 무화 또는 해체의 개념과 일련의 연관성을 갖는다.

앞서 언급한 신체의 변형과 왜곡, 이질적인 요소들의 혼합과 같은 샤갈의 데페이즈망적 경향에 대해 학자들은 흔히 그의 종교세계와 결합하여 해석한다. 샤갈은 비텔스크의 가난한 유대인의 아들로 태어나 성서의 이야기를 들으며 성장했고, 성인이 된 후에도 유대교의 성지 이스라엘을 방문하기도 했으며, 일생에 걸쳐 종교를 자신의 예술세계의 원천으로 삼았다. 즉 샤갈에게 있어 예술, 자연, 종교는 분리불가능하며, 이 모든 것은 그의 삶과 창조활동의 근원을 이루고 있는 것이었다. 신과 인간의 합일을 강조하는 유대교의 경건주의인 이른바 ‘하시디즘’이 신과 인간과 세계에 대한 인간의 헌신과 사랑을 뜻하는 히브리어 하시드(hasid)에서 출발하듯이(박숙영, 2006, 183-184), 샤갈은 인간, 동물, 나아가 사물까지도 내적으로 소통하는 불가분의 것으로 바라보고 있다. 달리 말해, 여타 모든 종교의 교리가 근본적으로 성과 속의 대립과 분리를 전제로 하여 전체를 통제하는데 반해, 하시디즘의 특성은 하나님의 존재에 대한 실천적 체험으로서 성과 속의 본질적 차이점을 인정하지 않는 것이다. 이러한 하시디즘의 영향으로 샤갈의 작품에는 동물과 식물, 사물과 인간 등 모든 존재들은 동등한 가치를 지니며 형상화된다. 따라서 샤갈에게는 지배와 피지배, 위와 아래, 안과 밖, 인간과 동물 등 보편적으로 우리 의식 세계에 자리 잡고 있는 위계적 구분이나 경계는 구분되지 않는다. 그의 삽화 내에서 부차적인 것과 주된 것은 변별되지 않고, 작품에 등장하는 모든 요소들은 동등한 지위를 갖으며 서사 세계를 구성하고 있다고 볼 수 있다.

#### IV. 『죽은 혼』, 길과 삶의 여정

우리 인간 삶에서 시간과 공간이 단순한 삶의 배경이라는 의미를 넘어 적극적으로

삶에 개입하는 근본적 요소이듯이, 인간과 인간 삶을 말하는 문학 작품에서의 사건 역시 작품 속에 조직화된 시공간과의 밀접한 연관성 속에서 전개된다. 특히나 고골의 『죽은 혼』에서 ‘길(дорога)’이라는 공간의 의미는 매우 중요한 분석의 대상으로 연구자들에게 주목받아 왔는데, 이는 『죽은 혼』이 여로소설의 형식, 즉 여로가 여러 사건들로 전개되는 서사 세계를 단일한 하나의 의미로 통합시킬 수 있는 중심축으로 기능하기 때문일 것이다.

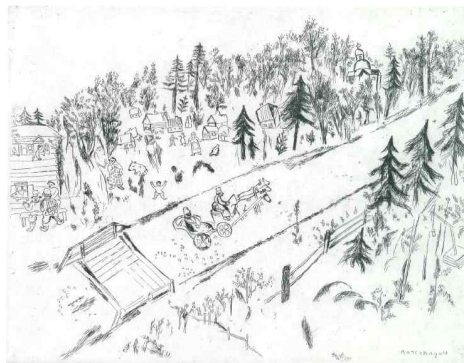


그림 16. <길에서>

『죽은 혼』은 기본적으로 러시아의 여러 지방을 방문하는 주인공 치치코프의 여행기이며, 따라서 치치코프가 ‘마차를 타고’ 어느 지방 현에 도착하는 것으로 소설은 시작된다. 낯선 도시로 온 주인공은 ‘마차를 타고’ 여러 지주들의 영지를 방문하고 다양한 방식으로 그들과 관계를 맺으면서 극적 사건이 전개된다. 그리고 결국 사기행각의 폭로로 위기에 빠진 치치코프는 ‘마차를 타고’ 그 지역에서 벗어나 러시아의 드넓은 평원을 달리는 것으로 소설은 마무리된다. 즉 『죽은 혼』은 치치코프가 사륜마차를 타고 NN도시에 도착하는 ‘길목’으로부터 시작해서, 지주들의 영지를 방문하는 ‘길목’에서 다양한 사건들이 상호 연관관계를 맺으며 전개되고, 치치코프가 도시를 황급히 벗어나는 ‘길목’에서 작품은 결말을 맞이한다.

고골의 원작에서와 마찬가지로 샤갈 삽화의 첫 장면은 <치치코프의 도착>으로 시작한다(그림 17) 이 그림에는 도시의 입구를 지나 치치코프가 목계 될 여인숙이, 여인숙 2층 창문에는 일하는 하인의 모습이 보인다. 길에는 치치코프가 타고 있는 마차의 큼지막한 바퀴가 특징적이며, 술집(кабак) 앞에서 열띤 논쟁을 벌이는 두 명의 등장인물들은 정지된 행위 속에 갇혀 있다. 무엇보다 큼지막하게 그려진 마차의 바퀴는 이 그림의 핵심 소재인양 그 존재감을 드러내면서 감상자의 시각을 집중시킨다. 그리고 삽화앨범을 마무리 하는 마지막 장면에서도 삼륜마차가 등장한다(그림 18) 달이 뜬 어두운 밤길, 가는 선으로 처리된 교회 옆으로 마치 공중을 나는 듯한 자세로 쉼리판은 말을 몰고, 치치코프는 눈을 감은 채 마차의 뒷좌석에 앉아있다. 뿐만 아니라, 샤갈은 치치코프의 장소 이동에 큰 의미를 부여했다고 생각되는데, 이는 첫 장면과 마지막 장면을 포함

하여 구체적인 사건들 사이사이에 길과 마차를 묘사한 삽화가 총 27장이나 된다는 사실을 통해 증명된다.

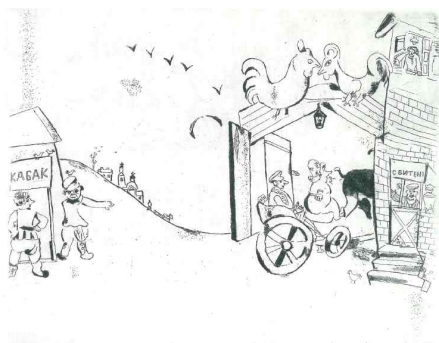


그림 17. <치치코프의 도착>



그림 18. <저녁의 트로이카>

그렇다면 샤갈이 삼두마차와 그 마차가 달리는 ‘길’을 삽화앨범 속에 빈번히 등장시킨 이유는 생각해볼 필요가 있다. 솔리벤티(К. Соливетти)를 비롯한 여러 학자들이 『죽은 혼』의 가장 중요한 내적 형식으로서 ‘길’이 함축하는 의미를 지적했듯이(Соливетти, 2011, 471-472), 『죽은 혼』에서 ‘길’은 다양한 기능을 수행한다. 일차적으로 고골의 소설 속에서 길은 커뮤니케이션이 일어나는 구체적인 장소로 기능한다. 소설에서 길은 치치코프와 각 지주들, 즉 독립적 개인과 개인, 각각 고립된 채 존재하는 영지와 영지 사이를 연결해주는 주요 통로인 것이다. 치치코프는 여러 갈래의 길 위에서 사건 속의 등장인물들을 만나기도 하고 헤어지기도 한다. 달리말해, 이 길은 인물들 간의 상호관계가 형성되는 대화의 장소이면서, 우연한 만남들을 가능하게 하는 접촉의 장소인 것이다.

다른 한편으로, NN도시는 치치코프에게 일종의 모험의 시공간이 된다. 치치코프는 길을 통한 이동으로 낯익은 시공간의 흐름에서 이탈하게 되고, 길 위에서 다양한 예외적인 사건들을 경험하게 된다. 이 도시는 그에게 위기의 시공간으로 기능하며, 그 안에서 치치코프는 스스로 결정하거나 판단해야 할 중대한 문제들을 직면하게 된다. 그만큼 치치코프에게 NN도시라는 공간은 예측이 불가능한 일회적인 장소이며, 이러한 의미에서 NN도시를 이어주는 길목은 치치코프에게 비결정성과 불확실성을 내재하는 여로인 것이다. 이처럼 길은 치치코프 여행의 시작이자 끝이며, 소설에서 전개되는 모든 사건

의 발단이자 종결의 의미를 갖는다. 이렇듯 샤갈이 주목했던 ‘길’은 소설 속에서 치치코프의 여정을 직접적으로 드러내는 핵심 소재이면서, 치치코프가 당면한 여러 가지 상황을 드러내는 기본적인 좌표이다. 따라서 샤갈이 소설에서 사건 전개 of 중심축으로 기능하는 ‘길’ 모티프를 눈여겨보았다는 사실은 그리 놀랍지 않다.

샤갈 삽화앨범에서 감상자의 눈길을 끄는 또 하나의 주제는 바로 삽화앨범 후반부에 포함된 주인공 치치코프의 ‘탄생 순간’과 어린 시절 ‘성장의 여정’이며, 이는 역동적 운동의 진행을 상징하는 길과 함께 중요한 의미를 내포하는 모티프이기도 하다. 샤갈은 『죽은 혼』의 마지막 장에 치치코프 탄생의 순간을 그렸는데, 이는 삽화의 완결을 독자들에게 알림과 동시에 자신이 해석한 서사시의 의미를 전하고 있다고 볼 수 있다.(그림 19)



그림 19. <치치코프의 탄생>

한 개인의 탄생이란 새로운 생명의 시작이며, 삽화 속의 갓 태어난 치치코프는 미래를 살아갈 자신의 육체를 부여받았다는 의미로 해석된다. 갓 생명을 부여받은 이 어린 치치코프에게는 이미 ‘삶’이 보장되었고, ‘살아간다’는 것은 삶의 과정이자 먼 여정이며, 이는 시간의 연속적 흐름을 전제로 한다. 즉 탄생의 순간 부여받은 생명은 역동적으로 변화하고 능동적으로 창조해야 하는, 즉 미완성 속에서 형성되어 가는 모험의 여로가 된다. 모든 인간이 그렇듯이, 치치코프가 세상의 빛을 보았던 그 순간 이래로 그의 삶은 삽화앨범에 형상화 된 것 같은 다양한 사건들의 경험으로 진행되어 왔으며, 그 삶의 연장으로 성인이 된 치치코프는 NN도시에서 기상천외한 사기행각을 벌이게 된다. 달리 말해 삶은, 길이 시간의 이어짐과 함께 끊임없이 우리를 다른 공간으로 인도하듯이, 매순간 변화·형성된다. 앞서 언급한 지속으로서의 길, 시간의 진행 안에서의 길은 치치코프의 탄생, 삶의 여정과 교차되면서 또 다른 의미를 생성해낸다. 삶과 길은 결국 어떠한 상태의 현재가 아니라 역동적 운동으로서 변화와 생성 ‘그 자체’를 말한다고 볼 수 있다.

아울러 아래의 <그림 20>은 고골 작품에 대한 샤갈의 근본적 견해, 작가 고골에 대

한 샤갈 자신의 주관적 이해를 집약적으로 드러낸다고 볼 수 있다. 샤갈은 삽화앨범의 2부를 시작하면서, 고골의 초상과 함께 동형의 코를 지닌 자신의 모습을 한 장면에 담았다. 펜을 들고 고뇌하는 고골과 붓을 든 채 반대쪽을 바라보는 자신을 묘사한 이 그림 안에도 하늘을 향해하는 트로이카의 형상이 포함되었다. 샤갈이 주목한 치치코프의 NN도시 여행길과 삶의 여행길은 그가 이제껏 달려온 길에 대한 반성이자, 향후 전진하게 될 길을 향한 역동적 변화의 힘이며, 치치코프의 존재를 가능하게 하는 정신적 힘이다. 또한 이 장면의 트로이카는 각각 소설 1부와 2부



그림 20. <고골과 샤갈>

말미의 “루시여, 넌 대체 어디로 질주하고 있느냐?(Русь, куда ж ты несешься ты?)”(233), “맞아, 다른 길로 갈 때야!(Пора на другую дорогу!)”(468)라는 구절의 의미를 함축한다고 생각되는데, 삽화의 트로이카가 달리는 길은 러시아가 이제껏 달려온 길에 대한 반성이자, 향후 전진하게 될 길이며, 러시아가 존재하는 정신적 에너지이기도 하다.

압친스카야가 샤갈과 고골의 내적 유사성을 지적했듯이(Апчинская, 2009, p. 123), 이 그림은 러시아에 대한 반성과 미래에 대한 염원이라는 샤갈과 고골의 공통된 고뇌를 담고 있다고 해석할 수 있다. 고골이 소설을 통해 당대 러시아의 타락한 현실과 러시아의 운명에 대한 근원적 고뇌를 구현했다면, 소설 속의 ‘길’은 그러한 세계의 혼적과 자취를 찾아 떠나는 여정이자 다가올 불확실한 미래에 대한 희망 혹은 염원의 의미라고 볼 수 있다. 이러한 고골의 고뇌는 샤갈의 삽화앨범에서 길과 트로이카, 탄생과 삶이라는 주제로 구체화되며, 바로 불확실한 삶의 연속으로서 ‘트로이카의 길’이 함축하는 바는 샤갈이 읽은 『죽은 혼』의 본질적 의미였을 것이라 생각된다.

## V. 나가는 말

지금까지 96장의 판화로 구성된 마르크 샤갈의 동판화 연작 『죽은 혼』의 주요 모티프들을 면밀히 살펴보았으며, 이는 구체적으로 네 가지 모티프의 분석으로 진행되었다.

첫째로, 신체 이미지들의 변형과 왜곡의 양상을 살펴보았다. 20세기 예술사에서 신체 이미지는, 객관적 ‘미’라는 표준적 신체 비례의 아름다움을 추구했던 규범인식이 다양한 방향으로 확장됨에 따라, 이미지의 변형과 왜곡의 방법으로 그 범위가 다차원적으로 확대되었다. 많은 예술가들은 인간의 신체 표현을 창작의 주요 모티프로 취해왔으며, 신체는 생물학적 신체로서 단순한 사람의 몸 차원 이외에도 독특한 심미성을 드러내는 예술작품의 대상으로 인식되었다. 샤갈에게서도 신체는 주어진 인간의 외적 조건이 아닌, 내면세계나 외부환경과의 상호작용 속에서 전체성을 상실하고 시시각각 변화하는, 달리말해 본래의 형태가 부재한 신체로 묘사되고 있다. 『죽은 혼』 삽화앨범의 경우, 샤갈은 변형, 왜곡된 치치코프의 ‘코’ 이미지를 통해 그의 정체성을 형상화했다. 괴이하게 변형된 주인공의 신체기관을 강조하고 해체된 신체 기관들을 다시금 재구성함으로써, 예술사에서 전통적으로 확립된 조화롭고 이상적인 인간 몸의 조형미를 붕괴, 확장시켰으며, 이는 삽화 장면에서 주인공의 심리상태를 환기시키는 기능하기도 한다.

둘째, 등장인물들의 의상에 주목하여 NN도시 세계의 시간성에 대해 살펴보았다. 샤갈은 지나간 과거의 시간적 차원을 현재화하여 ‘지속하는 시간’을 그려냈다. 샤갈의 삽화에서 그려진 삶의 공간은 현재로부터 단절된 과거가 아니라, 현재의 시점에서 회상된 것이면서 현재에도 적용되는 공간으로 그려진다. 샤갈은 시대적 문화를 드러내는 다양한 모티프들을 삽화 속에 교차시킴으로써 시간적 경계를 무너뜨리고 있으며, 따라서 샤갈의 의식 속에서 재배열된 시간은 - 자연적으로 흘러가는 객관적이고 물리적이며 현실적인 시간 속에 편입되지 않는 - ‘무화된 시간’이라는 점을 밝혔다.

셋째로, 탈경계화된 『죽은 혼』의 공간에 주목했다. 샤갈은 일상의 이미지들을 이질적 대상과 결합시키거나, 현실 공간에서 공존할 수 없는 대상들을 한 장면에 배치하여 해당 공간이 갖는 본질적인 존재목적 상실시켰다. 즉 인간이 살고 있는 공간, 집은 안과 밖의 이분법적 분리의 차원에서 ‘안’으로 개념화 되지만, 동물에게는 ‘밖’의 범주에 해당하고, 반대의 경우, 인간의 시각에서 ‘밖’이라는 공간적 개념은 동물들에게 ‘안’이 된다. 이렇듯 일상적이고 현실적인 공간을 이질적 본성을 갖는 여러 대상들을 한 공간에 배치하여 현실과 환상을 결합시킨 샤갈의 공간은 보다 확장된 일루전의 공간으로 변형된다. 달리말해, 샤갈의 상상력은 현실에서 경험할 수 없는 다양한 시공간적 상황을 제시하여 독자들의 무한한 상상력을 추동시키고 있다고 볼 수 있다.

넷째로, 고골 『죽은 혼』이 여로형 소설이듯이, 샤갈의 삽화앨범이 담고 있는 큰 주

제는 ‘치치코프의 여정’이다. 길은 『죽은 혼』에서 커뮤니케이션의 공간이자 모험의 공간으로 작용한다. 이는 치치코프의 여정을 직접적으로 드러내는 핵심 소재이면서, 치치코프가 당면한 여러 가지 상황을 드러내는 기본적인 좌표인 것이다. 삽화앨범에서 길 모티프는 치치코프의 탄생과 성장을 그린 그림들과 나란히 배치되면서 또 다른 의미를 생성해낸다. 샤갈이 주목한 치치코프의 NN도시 여행길과 삶의 여행길은 치치코프의 존재를 가능하게 하는 정신적 에너지이며, 향후 전진하게 될 길을 향한 역동적 변화의 힘이다.

아울러 이 글의 의미는 샤갈 삽화의 심미적 특성을 증명하는 것에만 국한되지 않는다. 샤갈의 『죽은 혼』 삽화앨범은 1923년부터 1945년까지 프랑스의 출판관계자 블라르의 제안으로 그가 제작한 세 권의 삽화앨범(라 폰텐 우화집, 성경을 포함) 중 유일하게 러시아 문학텍스트를 소재로 삼고 있으며, 이는 고골의 서사시를 완역본의 형태로 프랑스 문단에 최초로 소개한 작품이기도 하다. 20세기 초반까지도 러시아 문학이 온전히 자리를 잡지 못하고 있었던 유럽 및 프랑스 예술계에서 샤갈의 삽화앨범은 유럽 인들로 하여금 러시아 문학 및 예술의 위상과 가치를 인식하게 만든 작품이라는 점에서 큰 의미를 갖는다. 이처럼 샤갈의 『죽은 혼』 삽화앨범은 러시아 문학세계를 서유럽에 알린 첫 번째 작품인 만큼, 러시아 문화사에서 샤갈 삽화가 갖는 의미는 매우 크다고 볼 수 있으며, 이와 같은 삽화앨범 분석은 고골 작품에 대한 샤갈의 문학적 해석과 더불어 샤갈의 창작에 대한 이해 지평을 넓히는데 매우 중요한 작업일 것이라고 생각된다.

- 1) 고골의 『죽은 혼』을 주제로 삽화를 그린 대표 화가들로는 아긴(A. Агин)과 베르나드스키(E. Бернадский), 보클레프스키(П. Боклевский), 랍테프(A. Липтев), 셰먀킨(M. Шемякин), 달케비치(M. Далькевич), 소콜로프(П. Соколов) 등이 있다.
- 2) 본 논문에서 살펴볼 샤갈 삽화앨범은 고골의 『죽은 혼』의 장면들을 묘사한 96장의 그림들로 구성되어 있다. 전체 삽화앨범 중에서 다양한 주제로 표상되는 삽화 이미지들을 유형별로 분류하여, 총 96장의 그림 중 해당 맥락에서의 특징이 명확하게 드러나는 20장의 그림을 선별할 것이다.
- 3) 데페이즈망은 프랑스어로 ‘낯선 느낌’, ‘환경의 변화’ 등으로 해석되며, ‘타향으로 보내기’, ‘유배’ 등의 뜻도 지니고 있다. 따라서 미학용어로서 데페이즈망은 전치(轉置), 전위법(轉位法) 등으로 해석되며, 물체를 본래 있던 곳에서 ‘떼어내는 것’과 ‘재배치’를 의미한다. 따라서 현실적 사물들을 대상으로 하여 그 본래의 용도, 기능, 의미를 현실적 공간에서 이탈, 환경을 변화시켜 그것이 놓여 질 수 없는, 또는 사물의 속성과는 관련성이 없는 낯선 장소에 조합시킴으로 초현실적인 환상을 창조해 내는 기법이다. 다시 말해 표현공간에서 사물 본래

의 일상적인 질서나 배경, 분위기에서 떼어내어, 자기장소를 떠나 존재하는 사물들이 새로이 '배치'하는 것이다. 시간과 공간을 초월하여 '재구성'된 이 사물들은 우리에게 경이와 심리적 충격을 안겨주며, 낯선 의미와 느낌을 전달하게 된다. 이러한 데페이즈망의 특성을 수지 개블릭(Suzi Gablik)은 ① 대상의 고립 ② 변형 ③ 합성 ④ 규모, 위치 등 본질의 변화 ⑤ 우연한 만남의 발생 ⑥ 시각적 동음이의어 형태의 이중 이미지 ⑦ 역설 ⑧ 개념적 양극화 등으로 분류 하였다. 결론적으로 데페이즈망은 대상을 있어야 할 장소에서 오려지거나 떼어지면서 탈물체, 탈용도화시키는 것이다. 원래 의미와 목적에서 벗어나게 되는 이들 기법은 곧바로 이성과 상식의 일탈을 불러오고 텍스트의 재생산을 돕게 된다. 또한 원전성(originality)에 대한 회화와 더불어 경이로움을 창조한다. (개블릭, 2000, p. 129; 김홍균, 2013, pp. 8-9 참조)

- 4) 고골 삽화와 관련한 샤갈의 첫 언급은 1924년 3월에 이루어졌다. 샤갈이 모스크바의 지인들에게 프랑스 활동 소식을 전하면서 남긴 기록을 보면, 그가 최초 작업을 시작할 당시에는 동판화 96장이 아닌 75점으로 앨범을 구상했음을 알 수 있다. “나는 지금 세잔과 르누아르, 드가의 친구 앙브루즈 볼라르의 일로 분주하다. 그를 위해 고골의 『죽은 혼』에 대한 대형 동판화를 75점을 제작하고 있다. 이는 새로운 번역과 함께 출판될 것이다.”(Сей час занят работой для Амбриозо Vollard (друга Сезанна, Ренуара, Дега и др.); делаю для него "Мертвые души" Гоголя с 75 офортами большого размера. Печатается книга с новым переводом.) (Шагал, 1989, pp. 127-132 참조)
- 5) 『죽은 혼』에 대한 인용은 Гоголь (1986)을 따르며, 본문 속 괄호 안에 쪽수로 표기함.

## References

- 길윤미·문경자 (2014) ‘모드’를 통해 본 프랑스-러시아 문화 비교. *동서인문* 3. 77-116.  
 Gil Y. M. & Moon K. J. (2014) ‘Modeu’reul tonghae bon peurangseu-reosia munhwa bigyo. *dongseoinmun* 3. 77-116.
- 김홍균 (2013) 애니메이션에 있어서 데페이즈망에 관한 연구. *만화애니메이션연구* 33(33). 1-29. Kim, H. K. A Aenimeisyeone isseoseo depeijeumange gwanhan yeon-gu. *Manhwaaenimeisyeon yeon-gu* 33(33). 1-29.
- 박숙영 (2006) 샤갈의 그림에 나타난 종교적 이미지의 이중성. *현대미술사연구* 20(20). 181-211. Park S. Y. (2006) Syagarui geurime natanan jonggyojeong imijiui ijungseong. *hyeondaemisulsayeongu* 20(20). 181-211.
- 이덕형 (1998) 부재의 현전: 러시아 모더니즘 시의 동양 회화적 조형 의식. *노어노문학* 10(2). 525-561. Lee D. H. (1998) Bujaewa hyeonjeon: reosia modeonijeum siui dongyang hoehwajeong johyeong uisik. *Noeonomunhak* 10(2). 525-561.
- 수지 개블릭 (2000) *르네 마그리트* (천수원 역). 시공아트. Suzi Gablik (2000) *Rene Magritte* (Cheon, S. W. yek). Sigongart
- 신혜조 (2012) 예술텍스트의 상호 매체성: “죽은 혼”의 삽화 연구. *노어노문학* 24(3). 109-139. Shin H. C. Yesultekseuteuui sangho maecheseong: jugeun honui sapwa yeongu. *Noeonomunhak* 24(3). 109-139.
- Апчинская Н. (2009) Марк Шагал — иллюстратор "Мертвых душ". *Бюллетень Музея Марка Шагала. Выпуск 16—17*. Витебск: Витебская областная типография. 123—129. Archinskaya N. (2009) Mark Shagal - illyustrator “Myortvye dush”. *Byulletenj Muzeya Marka Shagalla Vypusk 16-17*. Vitebsk: Vitebskaya oblastnaya tipografiya.
- Гоголь Н. В. (1986) *Полн. собр. соч. в 7 тт. Т.5*. М.: Художественная литература. Gogol N. V. (1986) *Poln. sobr. soch. v 7 tt. T.5*. M.: Hudozhestvennaya literatura.
- Жемчужников Л. М. (2009) *Мои воспоминания из прошлого*. М.: Изд-во им. Сабашниковых. Zhemchuzhnikov L. V. (2009) *Moi vospominaniya iz proshlogo*. M.: Izd-vo im. Sabashnikovyh.

- Мальцев В. (2002) Марк Шагал - Художник театра (1918-1922 гг., Витебск-Москва). *Шагаловский международный ежегодник*. Витебск. 8-22. Maljtsev V. (2002) Mark Shagal - Hudozhnik teatra (1918-1922 gg., Vitevsk - Moskva). *Shagalovski mezhdunarodnyi ezhegodnik*. Vitevsk. 8-22.
- Мильдон В. (1988) *Поэтика Гоголя и иллюстрация. Иллюстрация*. М.: Советский художник. 84-111. Miljdon V. (1988) *Poetika Gogolya i illyustratsiya. Iiiustratsiya*. M.: Sovetskii hudozhnik. 84-111.
- Соливетти К. (2009) Динамика и статичность в кривом зеркале "Мертвых душ". *Феномен Гоголя*. СПб.: Петрополис. Dinamika i statichnostj v kryvom zerkale "Myortvye dush". *Fenomen Gogolya*. SPb.: Petropolis.
- Шагал М. (1989) *Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статьи. Выступления. Письма*. Л. Беринский (Пер.). М.: Современник. Shagal M. (1989) *Angel nad kryshami. Stihi. Proza. statji. Vystupleniya. Pisyama*. L. Bepinskii (per.). M.: Sovremennik.
- Шатских А. (1999) *Гоголевский мир глазами Марка Шагала*. Витебск: Музей Марка Шакала. Shatskii A. *Gogolevsky mir glazami Marka Shagala*. Vitebsk: Muzei Marka Shagala.
- Хмельницкая Л. В. (2009) *Иллюстрации Марка Шагала к поэме Н.В. Гоголя "Мертвые души"*. Минск: Минская печатная фабрика. Hmeljnitskaya L. V. (2009) *Illyustratsiya Marka Shagalla k poeme N.V. Gogolya "Mjertvye dushi"*. Minsk: Minskya pechatnaya fabrika.

**E-mail:** shj5816@naver.com

#### 논문심사일정

---

투고일자 : 2018. 05. 15.

심사일자 : 2018. 05. 25. ~ 2018. 06. 06.

게재확정일자 : 2018. 06. 20.

