

도스또예프스끼의 도상 코드: 「시스티나의 마돈나」와 『죄와 벌』을 중심으로

조 주 관
(연세대학교)

국문요약

본 논문은 종교기호학, 문학과 회화의 상호텍스트성에 대한 몇 가지 이론적 고찰 등을 토대로 도스또예프스끼가 종교화 「시스티나의 마돈나Sistine Madonna」를 어떻게 해석하여 자신의 작품 『죄와 벌』에서 재현했는가를 추적하고 있다. 도스또예프스끼는 특유의 카니발적 세계관을 바탕으로 이콘(성화)의 언어와 문법을 독창적으로 이해했다. 그의 카니발적 세계 속에서 성과 속은 등기일 뿐만 아니라 서로 화해의 장을 마련한다. 『죄와 벌』에 등장하는 어린 소녀 매춘부들의 이미지는 마돈나의 이미지를 모방하거나 변주시켜 재현한 것들이다. 특히 마돈나와 성스러운 창녀 소나는 모두 아름다움(美)을 통해 불행한 인간을 구원한다. 그들의 아름다움은 진선미(眞善美)의 통합체이다. 신성의 통일체의 원칙으로 표현된 성모 마리아의 육체인 소나는 아름다움의 육화이자, 우주의 여성원칙에 대한 도스또예프스끼의 믿음을 대변해주는 인물이기도 하다. 도스또예프스끼는 성화에 나타난 성모 마리아의 성스러운 이미지를 창녀로 타락한 소녀들의 이미지로 재현시켜 구원사상을 이끌고 있다. 그는 레오나르도 다 빈치처럼 성화 코드에 담겨있는 구원의 메시지를 독창적으로 해독한 탁월한 예술가인 것이다.

주제어

코드. 성화. 상호텍스트성. 카니발적 상상력. 성상모독

1. 들어가는 말

요즘 코드라는 말은 일상용어 가운데 하나이다. 정치가들의 담론에서 유행되던 코드라는 말은 이제 사회전반의 일상용어로 사용되고 있다. 원래 코드라는 말의 사전적 정의는 ‘부호나 부호체계’¹⁾를 의미한다. 코드는 주로 컴퓨터에서 특정한 문자를 표현하는 비트열, 즉 부호인 것이다. 통신에서 데이터를 전송·압축·암호화할 필요가 있을 때, 수치·문자·기호계열로 된 원래의 데이터를 다른 기호계열로 변환하고, 수신측에서는 다시 원래 계열로 되돌리는 작업이 수행된다. 이때 중간단계에서 사용하는 기호의 집합을 코드라 하고, 이것들의 변환이나 역변환기를 정의하는 기호 사이의 참조표를 코드표라고 한다. 전문에 사용되었던 모스 부호는 전형적인 코드이며, 선박끼리 교신에 사용한 수기 형태의 조합이나 칸델라 등불의 단속적 조합도 원시적 형태의 코드이다. 1940년대에 들어 통신기술과 컴퓨터의 발달로 코드나 암호는 정보과학의 연구 주제가 되었고, 정보통신의 시대를 맞이하여 코드와 암호의 조직적 설계법이나 효율적 계산법에 대한 연구는 정보과학 기술 영역에 코딩이론·암호이론 분야를 성립시켰다.²⁾

현대 문학이나 문화비평에서 코드라는 말의 의미 지평은 커뮤니케이션(소통) 이론과 맞물려 확대된다. “코드라는 용어는 수신자와 발신자 사이에 메시지의 전달을 가능하게 하는 공통의 규칙, 관습, 규범을 가리킨다. 주로 기호학적 구조주의적 분석에서 사용되는 코드는 언어처럼 광대한 공통 규칙의 조합일 수 있고, 수신자와 발신자간의 자기들끼리만 통하는 수신호처럼 협소한 공통 규칙의 조합일 수도 있다. 러시아의 언어학자이며 문학이론가인 로만 야콥슨에게 코드란 그의 중요한

1) 연세대학교 언어정보개발연구원 팀, 『연세한국어사전』, 두산동아, 1998, 1873쪽.

2) 야후 백과사전에서 인용.

의사소통 이론의 여서 가지 주요 요소 중 하나이다. 움베르토 에코 같은 이론가들은 코드를 신호와 마찬가지로 의미론적 체계를 위한 규칙들, 메시지에 대하여 수신자가 취하게 되는 반응 행동들의 조합, 그리고 이들 체계를 연결하는 규칙들을 함유해야 한다고 했다. 하나의 메시지를 발신자만이 아니라 수신자도 사용하는 특정 코드로 변환하여 보내는 행위를 코드화라고 한다. 그 반대의 과정, 즉 수신자가 발신자의 코드를 인식하기도 하고 수신자 자신의 코드를 사용하기도 하여 그 메시지를 끝어내는 과정은 코드해독이라고 한다. 이러한 분석에서 보면 순수하게 상호주관적인 의사소통은 드물다. 발신자도 수신자도 상대의 코드 내지 코드의 기능 전체를 알고 있지 못하기 때문에 메시지는 부분적으로 소통될 수밖에 없다.”³⁾

작가 댄 브라운은 소설 『다빈치 코드』에서 천재적인 화가 레오나르도 다 빈치의 생애와 그의 작품에 넘치는 상징과 비밀들이 기호학 전공자에 의해 흥미롭게 해석되고 있다. 종교기호학자가 다 빈치의 그림 『최후의 만찬』에 숨어 있는 비밀을 고등수학 풀듯이 흥미 있게 풀어내고 있다. 형식으로 볼 때 움베르토 에코의 『장미의 이름』과 상당히 비슷하다. 『다빈치 코드』에서 수수께끼를 풀어가는 한 쌍의 주인공은 기호학을 전공한 미국대학 교수와 박물관장의 손녀인 미모의 암호 해독가이다. 본질적으로 다른 표상과 이념들의 숨겨진 상관성을 탐구하는 데 일생을 보낸 하버드대학의 랭던은 세계를 역사와 사건들이 서로 심오하게 짜여진 거미집으로 본 기호학자이다. 랭던은 종교화와 종교의식의 기호에 관한 책들로 예술계에서 유명인사가 되었지만, 누명을 뒤집어 쓴 채 프랑스 수사당국의 숨 가쁜 추격을 피하면서 고대에서 현대로 이어지는 거대한 비밀조직의 신비를 벗겨낸다. 댄 브라운은 다 빈치의 그림이 예수의 결혼이라는 금기시됐던 소재가 담겨있다고 주장한다. 『다빈치 코드』는 “예수가 (신의 아들이 아니라) 인간이고 마리아 막달레나와 결혼해 자식을 뒀다”는 파격적인 가정을 밑바탕에 깔고 있다. 다 빈치는 소설 텍스트에서 예수와 막달라 마리아의 후손이며, 그의 그림 『최후의 만찬』에 예수의 아내 막달라 마리아를 그려놓았는데, 예수의 오른쪽에 있는 사도 요한이라고 알려진 사람이 바로 막달라 마리아라는 것이다. 그림에 성배가 없는데, 그 이유는 막달라 마리아가 바로 예수의 혈통을 자궁에 잉태한 성배이기 때문이다. 예수와 마리아

3) 조셉 칠더즈·게리 헨치 엮음, 황종연 옮김, 『현대 문학·문화 비평 용어사전』, 문학동네, 2003, 110쪽.

사이의 V자 형태는 여성의 자궁을 상징하는 다빈치의 암호일 뿐만 아니라, 그림의 한가운데에 철자 M은 마리아 막달레나(Mary Magdalene)를 상징한다는 것이다. 더 나아가 댄 브라운은 다윗별의 상징인 ☆를 남자(남신)과 여자(여신)의 완벽한 결합으로 해독한다. 그의 기호 해석은 완전히 관찰자 중심의 코드 해독인 것이다.

도스또예프스키 역시 댄 브라운처럼 자신의 도상학⁴⁾으로 숨겨진 미술 코드를 풀어내고 있다. 도스또예프스키는 라파엘로의 성화 『시스티나의 마돈나Sistine Madonna』 같은 성화 텍스트⁵⁾를 자신의 도상학으로 의미체계를 만들어 사용한다. 도스또예프스키의 도상학은 현대문학이론의 하나인 독자지향이론⁶⁾의 방법론

-
- 4) 도상학(Iconography)이란 그리스도나 성모, 성화에 나타난 기호를 풀이하고 연구하는 학문을 말한다.
 - 5) 러시아의 문예 비평가이며 기호학자인 유리 로프만은 예술작품을 언어텍스트와 동일시한다. 그는 영어, 불어, 독일어, 러시아어 같은 언어를 자연어(estestvennye iazyki)로, 과학용어나 각종 신호기호를 인공언어(iskusstvennye jazyki)로, 문학작품, 그림, 조각, 신화 등을 이차언어(vtorichnye jazyki)로 분류한다. 로프만은 언어로 된 문학작품이나 회화는 이차언어로 된 등가의 텍스트로 간주하였다. 이에 근거하여 본 논문에서 언급되는 텍스트는 문학텍스트와 다른 장르의 예술텍스트를 모두 포괄하는 용어로 사용될 것이다. 즉 텍스트란 물질적 매체를 근거로 우리 눈앞에 나타나는, 감각적으로 지각 가능한 대상을 지칭한다. 그렇기 때문에 상호텍스트성에 대한 문제는 주어진 예술텍스트 안에 다른 텍스트가 인용되거나 언급될 때 제기될 수 있다. 하나의 예술 작품은 고전적인 예술작품이나 역사서뿐만 아니라, 더 나아가 당대의 비문학적인 창조물과도 상호텍스트적인 관계를 맺고 있다. 한 예로, 도스또예프스키의 장편소설 『백치』와 독일 화가 한스 홀바인의 그림 『무덤에 안치된 그리스도』에 대한 상호텍스트성의 문제는 문학과 회화의 만남과 대화라는 고전적인 담론의 장을 마련해주고 있다. 전반적으로 가장 넓은 의미에서 상호텍스트성은 텍스트와 텍스트, 주체와 주체 사이에서 일어나는 모든 지식과 예술의 총화, 그리고 텍스트가 속해 있는 전반적인 문화의 맥락에서 이해될 수 있다.
 - 6) 20세기에 들어서면서 현대과학은 19세기 과학의 객관적 확실성에 대해 점차적으로 공격하는 추세를 보여왔다. 아인슈타인의 상대성 원리만 하더라도, 객관적 지식이란 하나의 엄밀하고 진보적인 사실의 축적이란 명제에 도전하고 있다. 철학자 토마스 쿤은 과학에 있어서 사실이라고 하는 것도 결국은 고학적 관찰자가 목적물을 관찰하는 관점에 따라 달라진다는 점을 보여주었다. 형태심리학에 의하면, 인간 심성이란 외계의 사물을 상호 연결되지 않은 별개의 편린으로 감지하지 않고 의미 있고 전체적으로 상호 관련된 어떤 요소나 주제의 윤곽으로 감지한다는 것이다. 각 개체의 사물들은 다른 맥락에 따라 다르게 보이며, 심지어는 동일한 시계 하에 있더라도 그들은 때에 따라 어떠한 형태로도 또는 지면으로도 해석될 수 있다. 이러한 이론들은 모두 감지행위에 있어서 감지자는 수동적이 아니라 능동적이란 사실을 강조하고 있다. 오리와

과 유사하다. 독자지향이론은 관찰자(수신자)의 능동적 역할을 강조하는 이론으로써 관찰자가 목적물을 관찰하는 관점에 따라 달라진다는 형태심리학에 바탕을 둔 이론이다. 독자지향이론은 텍스트의 메시지에 담긴 의사소통의 기호를 풀이하는 것도 독자이며, 독자는 그러한 방법으로 잠정적인 의미를 구현시킨다. 그리하여 우리의 관심은 도스토예프스키가 종교화의 독자로서 성상화를 어떻게 해석하여 자신의 예술작품 『죄와 벌』에서 재현하는가이다. 물론 우리의 작업은 문학과 미술의 상호 관계를 파악하는 일에서 시작된다. 이 일은 문학과 예술의 전반적인 영역들에서 실현되고 있는 상호텍스트성의 개념, 즉 상이한 예술 매체인 문학과 미술 사이에서 이루어지는 상호텍스트적 대화를 기초로 한 것이다. 그리하여 우리는 문학과 미술의 일반적 관계를 설명한 후 도스토예프스키의 종교기호학을 연구 분석할 것이다.

2. 문학과 미술의 관계

예로부터 문학과 미술은 자매 예술로서 다른 인접 예술 장르보다 친숙한 사이였다. 인간이 만들어 놓은 문화유산을 알타미라 동굴의 벽화에서 찾을 수도 있고, 이집트나 중국의 상형문자에서 찾을 수도 있다. 그 시기의 그림이나 상형문자는 모두 유사 의사소통을 위한 도상기호였다. 과거부터 현대에 이르기까지 수많은 문인들과 미술가들이 장르의 장벽을 깨고 정신적, 예술적 교감을 나누고 있다. 고전주의, 낭만주의, 사실주의, 인상주의, 상징주의, 야수파, 입체주의, 미래주의, 초현실주의, 표현주의를 거치는 예술사의 흐름 속에서 문학과 미술은 각 시대마다 서로 조응하며 다른 예술 장르에 앞서서 시대정신을 창조해 왔다. 예술작품이 더 이상 미학적으로 즐기는 대상만이 아니라, 인간의 가치 있는 체험을 표현하는 장르라는 점에 있어서 문학과 미술은 더욱 친숙한 장르이기도 하다.

미술은 단지 시각적인 아름다움만을 전해주는 매체가 아니라 작가의 정신과 혼이 깃들어 있는 언어텍스트이다. 레오나르도 다빈치가 그림을 가리켜 “정신적

토끼의 유명한 수수께끼에서 볼 수 있듯이, 그림의 외형을 어떻게 보느냐 하는 점은 오로지 감지자만이 결정할 수 있는 일이다. 레이먼 셀던의 『현대문학이론』 참조.

인 일”이라고 말했을 때, 그림은 분명 저자의 전존재로 만들어진 최고의 의미체였던 것이다. 특히 회화와 시의 관계에 대해 사람들은 한결같이 “회화는 말하지 않는 시요, 시는 말하는 회화”⁷⁾라고 말한다. 특정 시기에 화가는 구도를 결정하기 위해 문학의 주제에서 영감을 끌어냈고, 시인은 일반적으로 시각적 예술을 통해서만이 충분히 전달될 수 있다고 믿던 심상을 형상적 언어를 통해 독자의 눈앞에 보여주려고 하였다. 다시 말해, 시와 회화가 자매 예술로서 표현과 목적에 있어서 서로 경쟁관계를 맺기도 하고, 서로 손을 잡기도 하면서 활동하였던 경우가 많았다. 예술적 상상력으로 새로운 영역을 개척하는 데 있어서도 시인과 화가는 앞서거나 뒤서거나 하면서 서로 영감을 주고받았다. 문학이 미술의 내용이 되기도 하고, 반대로 미술이 문학의 소재가 되기도 했다. 이를 통해 우리는 문학이나 미술이 독자적으로 존재하기보다는 서로 이념적, 예술적 동질성을 나누어 가지며 공존하는 예술 장르임을 알 수 있다.

예술사에서 문학과 미술이 만나는 경우는 매우 흔하다. 성서와 신화를 테마로 그림을 그렸거나, 문학의 특정 테마를 그림으로 표현한 미술가들을 제외하더라도 문학과 미술의 만남으로 유명한 예술가들이 많다. 대표적인 사례로 고골과 이바노프, 도스또예프스키와 홀바인, 크람스꼬이, 그리고 클로드 로랭, 폴스또이와 니콜라이 게, 체홉과 레비탄, 마야코프스키와 입체파 화가들, 블록과 브루넬, 보즈네센스키와 고야, 보들레르와 고야, 김춘수와 샤갈, 폴 엘뤼아르와 파블로 피카소, 장 폴 사르트르와 알베르트 자코메티, 장 콕토와 모딜리아니, 기욤 아폴리네르와 조르주 브라크, 말라르메와 오딜롱 르동, 에밀 졸라와 폴 세잔, 가스통 바슐라르와 클로드 모네, 구스타프 플로베르와 구스타프 쿠르베 등이 그들이다.⁸⁾ 20세기 러시아에서는 작가와 화가의 교류 차원을 넘어 예술 비평가들도 문학과 미술의 상호

7) 마리오 프라즈, 임철규 옮김, 『문학과 미술의 대화: 기억의 여신』, 연세대학교 출판부, 1986. 호레이스(Horace, 65-8 B. C.)는 『시론』에서 문학과 미술의 관계를 최초로 언급하였다. 시가 그림과 같다는 견해는 이미 기원전 5세기경에 살았던 그리스의 시인 시모니데스(Simonides)가 제기한 바 있다. 그리고 스칼리저(Scaliger, 1484-1558)는 자신의 『시학』에서 시를 “말하는 그림”으로 파악하였다.

8) 문학과 미술의 상호 관계와 교류에 대한 국내의 저술로는 마리오 프라즈의 저서 『문학과 미술의 대화: 기억의 여신』(임철규 역, 연세대학교 출판부, 1986)과 이가림의 저서 『미술과 문학의 만남』(월간미술, 2000) 등이 있다.

관계성을 연구했다. 문학과 예술성의 상호관계에 대한 연구는 러시아 학자들의 특별한 관심거리였던 것이다. 대표적인 연구가로 언어학자 로만 야콥슨을 꼽을 수 있다. 그는 미술사조인 리얼리즘, 미래파, 다다이즘 등에 대한 논문을 발표하였을 뿐만 아니라, 언어학과 미술의 관계를 연구하여 발표하기도 했다. 말레비치 그림의 발전단계와 언어의 특성에 대한 그의 비교 분석은 괄목할만한 연구이다.

19세기 러시아 지식인들은 특히 이탈리아의 화가 라파엘로(Sanzio Raffaello, 1483-1520)의 그림을 좋아하였다. 라파엘로는 역사상 가장 위대한 화가들 가운데 하나이자 인간의 존엄성을 기치로 내세운 르네상스 이념을 주창한 인물이다. 그의 가장 유명한 성모 그림인 「시스티나의 마돈나Sistine Madonna」는 모든 성모의 어머니가 되었다.⁹⁾ 도스토예프스키는 라파엘로의 성화 「시스티나의 마돈나」를 “인류 역사상 가장 위대한 예술품”이라고 칭송하면서 작품의 소재로 사용하였다. 그의 소설 작품에 자주 나타나는 어린 소녀들의 이미지는 마돈나(성모 마리아)의 이미지를 모방하거나 변주하여 재현된 것들이다. 그것이 정교회의 이콘¹⁰⁾

- 9) 라파엘로의 성화 「시스티나의 마돈나Sistine Madonna」(1515-1519)는 고전적 피라미드 구도로 동정녀의 뒤에서 파란 겉옷이 바람에 훑날려 부풀어 있고 그녀의 붉은 하의가 살짝 드러나 있다. 그녀의 얼굴은 붉게 상기되어 슬프고 놀란 표정으로 세상을 들여다본다. 팔에는 천진무구한 아기 예수가 안겨 있고, 그녀 뒤의 커튼은 열려져 낙원을 자유롭게 들여다볼 수 있게 한다. 「시스티나의 마돈나」는 모든 기독교인들이 가장 사랑하는 마돈나가 되었고, 그 후의 무수한 성물, 복제품 그리고 엽서의 모델이 되었다. 라파엘로에게는 몸과 정신 사이, 즉 감성과 이성 사이에 아무런 괴리가 없다. 「시스티나의 마돈나」그림의 모델은 화가의 애인으로 추정된다. 바사리가 주장하듯이, 라파엘로는 연애의 즐거움에 탐닉한 화가였고, 어느 날 “그 한계를 넘어서” 파로로 사망했다.
- 10) 이콘은 러시아어로 “ikona”로 표기한다. 이콘은 정교회의 성화를 가리키는 말로서 여기서 우리는 이콘과 성화를 동일한 의미로 사용할 것이다. 원래 이콘은 그리스어로 “eikon”으로서 “이미지나 상(像)”을 의미한다. 그리하여 러시아인들은 이콘을 단순히 “상obraz”이라 부르기도 한다. 이콘은 거룩하고 성스러운 존재, 즉 보이지 않는 존재를 인간의 눈으로써 인식할 수 있도록 해주는 형상인 것이다. 러시아에서 이미지는 신비스런 기도나 종교적 명상을 위한 것이다. 하나님을 단순히 바라보는 것이 아니라, 하나님을 응시하는 내적인 이미지의 차원으로 발전하게 된다. 신자들은 성서의 말씀보다는 성화 등의 이미지들을 통해 종교적 경험을 하였다. 글을 모르는 농민들을 위해 종교미술과 조각, 성극, 교회력, 순례, 성례전 등의 상징 교육이 적용되었을 때 이미지는 기도의 통로이자 구원의 수단이며, 기적을 담은 기독교 정체성의 상징이었다. 러시아 신자들의 영성은 오감과 몸의 표현을 통해서 그리고 이미지들을 숭배함으로써 계발되었다. 성화를 명상하는 것은 바로 하나님을 만나는 것이었다.

이 아니라 서구 화가의 성모 마리아 상이라는 것이 그에게 해석과 상상의 다양성을 가능하게 한 것이었다. 따라서 우리는 작가의 예술적 상상력에 의해 성(聖)과 속(俗)의 융합이 어떻게 일어났는가를 살펴볼 필요가 있다. 도스토예프스키는 자기 나름대로 성화를 해석하고 감상하였다. 그러므로 그의 텍스트에 나타나는 여러 가지 담론과 사교의 발아들이 회화와 어떻게 상호작용하고 있는지 연구해 볼 필요성이 제기된다.



그림1) 라파엘로의 『시스티나의 마돈나』

성화는 정교도에게 구원을 주는 신격, 즉 신앙의 대상이다. 성화는 ‘침묵의 신부이며 설교자’¹⁾인 것이다. 교회의 성화는 말할 것도 없고, 노점상에서 파는 성화도 정교도들의 기도를 받아들이고 슬픔의 호소를 들으며, 그들을 보호하고, 위로하고, 이승과 저승의 교량 역할을 했다. 많은 사람들이 성모 마리아의 성화를 안고 고통으로 가득한 세상을 하직하고 저 세상으로 떠난다. 성화 숭배에는 지식인이든 일반 민중이든 예외가 없었다. 러시아인들은 성화의 바다에 산다고 할 정도였다. 지식인들 사이에서 성화는 특별히 담론의 장을 형성하기도 하는 매체였다. 성모 마리아를 그린 유럽 화가의 그림이 지식인들 사이에서 이데아 세계의 실재를 둘러싼 논쟁의 씨앗이 되고, 그 그림에 감동을 받아 가톨릭으로 개종하는 지식인도 있었다고 한다.

3. 성화와 회화 전반에 대한 도스토예프스키의 담론

도스토예프스키에게 회화는 순수한 미적 즐거움의 대상이 아니라 영혼과 마음을 사로잡는 예술품이었다. 그는 문학적 상상력을 포함하여 전존재로서 미술과 의미론적 대화를 나누고 있다. 그는 미술과의 대화를 통해 자신의 예술창작의 지평을 끝없이 넓혀갔다. 그는 라파엘로의 그림 「시스티나의 마돈나」 이외에도 다른 많은 미술 작품들을 창작의 모티프로 사용하였다. 그가 좋아했던 그림들을 열거하면 다음과 같다. 티치아노의 「그리스도와 환전상」, 홀바인의 「무덤 속의 그리스도」, 라파엘로의 「볼로냐의 성 세실리아」 등이 그것이다. 도스토예프스키는 그러한 그림들을 보고 감격하여 마치 간질 발작이 시작될 때처럼 열광적인 감정이나 공포의 경련을 일으켰다고 한다. 크람스꼬이의 「명상하는 사람」은 『카라마조프가의 형제들』에서 작품들의 테마와 내적으로 긴밀한 상호 관련성을 맺고 있다. 도스토예프스키는 프랑스 풍경화가인 클로드 로랭(Claude Lorrain, 1604-82)의 영향을 받은 것으로도 유명하다. 클로드 로랭은 한 폭의 풍경화 「아시스와 갈라테아」¹¹⁾에서 주로 지중해의 고전미와 해가 뜨고 질 때의 빛의 아름다움을 화폭에 옮겼다. 도스토예프스키는 로랭의 그림을 사용하여 『우스운 인간의 꿈』에서 유토피아의 구체적 이미지를 재현하였다. 이처럼 도스토예프스키의 미술과의 대화는 단지 예술적 상상력뿐만 아니라 그의 예술이념과 문화적 기억의 총합이라고 할 수 있다.

문학과 미술의 대화는 세계에 대한 이해의 지평을 넓혀주는 상호텍스트적 대화라 할 수 있다. M. 고린은 「러시아에서의 회화와 문학의 상호관계성」이라는 논문에서 그림과 문학의 상호텍스트성에 대해 말하고 있다. 고린은 러시아 회화가 1830년대 이후 문학과 급격히 밀착되었고, 그러한 경향은 이후의 러시아 회화에 “테마로 읽는 그림”이라는 틀을 구축했다고 설명하고 있다. 사실 19세기의 러시

11) G. 루카치, 조정환 옮김, 『변혁기 러시아의 리얼리즘 문학』, 동녘, 1986. 143쪽에 황금시대의 상징으로 클로드 로랭의 그림 「아시스와 갈라테아」가 소개된 이래로 많은 비평가들이 그의 그림을 자주 언급하고 있다. 김윤식은 논문 “해방공간 한국작가의 민족문학 글쓰기론”(2006)에서 역시 로랭의 그림을 소개하고 있다. 부연하여 클로드 로랭은 러시아 영화감독 안드레이 타르코프스키에게도 커다란 영향을 주었다.

아 그림을 보면 너무나 사실적이어서 이해하기 어려운 그림은 거의 없을 정도다. 이동파의 대표적인 화가 바실리 수리코프(1848-1916)와 일리야 레핀(1844-1930)의 그림을 보게 되면 누구나 그들의 그림이 “보는 문학”이라는 느낌을 받는다. 흥미로운 점은 도스토예프스끼가 그림을 시각문학으로 간주하였다는 사실이다.¹²⁾ 한 예로, 『백치』의 주인공 므이쉬킨이 예뻐친 가의 딸들에게 그림에 대한 강의를 할 때, 그는 그림을 “보는 문학”으로 간주하였다. 러시아 예술사에서 그림과 문학이 모두 ‘사실주의’라는 이름으로 통용되고, 대상을 인식하는 방법 또한 동일하기 때문에 “보는 문학”이라는 말은 틀린 말이 아니다. 따라서 러시아 회화에는 문학과 주제성이 깊이 침윤되어 있음을 알 수 있다. 그러므로 러시아 회화에서 중요한 것은 “무엇이 명백하게 그려져 있는지”이다. 러시아에서 그림이란 “문자를 모르는 사람도 알 수 있는 것”이어야 했기 때문이다. 성화(Icon)도 당연히 누구에게나 쉽게 이해될 수 있어야 했다. 이콘은 로뜨만이 말하는 “이차 언어”로서, “침묵의 언어”인 것이다. 문자를 몰라도 러시아인들은 성화를 보고 누가 구세주이고, 누가 세례 요한이며, 누가 성자 니콜라이인지 알고 있다. 신앙심 깊은 러시아인들은 금빛 찬란한 이콘에 항상 기도하고 키스하고 경배하면서 구세주의 신비함을 느껴왔다. 그들은 여행 시에도 이콘을 갖고 다녔으며, 어려운 일을 당하면 그 앞에서 기도를 하며 위안을 얻었다.

성화에 대한 도스토예프스끼의 생각은 이중적이었다. 그는 종교화에 따라 약간 다른 감상법을 적용하였다. 한 예로, 그는 니콜라이 게의 『최후의 만찬』이라는 그림을 혹평하였다. 그는 종교적인 테마를 다룬 그림에는 특별히 종교적인 신비성을 띠고 이상적인 아름다움의 세계가 나타나야 한다고 생각하였다. 그런데 게의 종교화는 그러한 신비성과 아름다움 없이 풍속화의 경향을 보여주었다는 것이다. 즉 “예수는 부활과 영성을 약속하는 하나님의 아들이며, 인류의 영원한 이상임에도 불구하고, 그러한 예수를 보통 인간으로 격하시켜 표현했다는 것이다. 도스토예프스끼는 부활의 화신인 예수에 대한 강한 애착 때문에 그렇게 비판했다. 도스토예프스끼의 종교화에 대한 관념에는 ‘예수의 그림은 숭배의 대상이기 때문에 보통 그림과 같이 취급되어서는 안 된다’”라는 생각이 감추어져 있었기 때문

12) 정교회의 이콘의 성물화는 이미지에 기초한 신학과 신앙의 관계를 풀어나갈 수 있는 근거를 제공한다. “봄으로써 믿는 것이 아니라 신앙의 눈으로 본다.”

이다.¹³⁾

도스또예프스끼는 라파엘로의 종교화에도 특별한 감상법을 적용하였다. 그는 라파엘로의 「시스티나의 마돈나」에 특별한 의미를 부여했다. (시스티나의 성당에 있던 그 그림이 이후 드레스덴으로 옮겨진 까닭에 「드레스덴의 마돈나」라고도 불린다.) 안나 그리고리예브나의 말에 따르면, 도스또예프스끼는 라파엘로의 숭배자로서 라파엘로를 “인간의 천재성을 표현한 최고의 화가”라고 극찬하였다. 어느 날 그 부부가 드레스덴의 미술관을 방문하여 「시스티나의 마돈나」를 감상하였다. 안나는 일기에 그날의 감동을 다음과 같이 적었다. “폐자[도스또예프스끼]는 나를 「시스티나의 마돈나」 앞으로 데려갔다. 나는 지금까지 이토록 깊은 감동을 받은 일이 없다. 그 아름다움, 그 성스러움은 이루 다 표현할 수 없다. 그 얼굴에 담긴 청순함과 슬픔이 나를 압도했다. 폐자는 그 마돈나의 미소에 슬픔이 담겨 있다고 말했다..... 마돈나의 팔에 안긴 아기는 내 마음에 들지 않는다. 저 아기의 얼굴은 전혀 어린애의 얼굴이 아니라고 폐자는 말했다. 그 말은 옳다.”¹⁴⁾ 도스또예프스끼는 미술관에서 마돈나의 얼굴을 좀 더 자세히 살펴보기 위해 담당 수위의 만류에도 불구하고 의자 위에 올라가 그림을 감상할 정도였다. 나중에 그는 마돈나 그림의 실물 크기만한 복사본을 입수하여 서재에 걸어 놓았다. 라파엘로의 「시스티나의 마돈나」는 오랫동안 도스또예프스끼의 마음속에서 빛나는 성화였다. 도스또예프스끼의 서재를 장식한 그 회화는 매일 그의 기도를 받고 있었던 것이다. 러시아 정교의 성화와는 전혀 닮지 않은 「시스티나의 마돈

13) 나카무라 겐노스케, 『도스또예프스끼와 연인들』 김기실 옮김, (서울: 열린책들, 1986). 101쪽. 흥미 있는 것은 톨스토이와 도스또예프스끼의 미술 감상법의 차이이다. 도스또예프스끼가 니콜라이 게의 그림을 별로 탐탁스럽게 생각하지 않은데 반하여, 톨스토이와 게와의 관계는 돈독하다. 니콜라이 게는 톨스토이의 사상에 크게 감화를 받았다. 니콜라이 게는 인간 존재가 지닌 태생적 모순에 괴로워하고 예술의 의미에 대해 심각하게 고민한 화가이다. 그는 자신의 예술이 인생의 심각한 문제에 대한 해답을 주지 못한다는 생각에 붓을 꺾고 방황하였다. 방황하던 시절에 떠돌다가 도덕과 정의를 실현하고자 행동하는 작가 톨스토이를 만난 것이다. 톨스토이는 진리의 계승자로서 종교는 존중하되 교회는 배척한 인물로서 러시아 정교회로부터 출교를 당하였다. 그는 불화와 폭력을 버리고 사랑과 형제애를 바탕으로 한 무저항주의를 주창한 톨스토이의 무저항주의에 감화를 받아 그 특유의 개성적인 그림을 그렸다. 대표작으로 「무엇이 진리인가?」와 「갈보리」 등이 있다.

14) 같은 책, 105쪽.

나」를 찬미했던 도스토예프스키는 아름다움(美)에 대한 인류의 이상을 바로 그 성화에서 찾고 있었던 것이다. 도스토예프스키가 성과 속, 미와 추, 선과 악 등등을 인간과 삶의 뉘 수 없는 본성으로 생각했듯이, 성화에 대해서도 성스러운 뒤에 가려진 비속함을 들춰내고자 했던 것이다.

4. 도스토예프스키의 소녀 콤플렉스와 성화

도스토예프스키는 이콘(성화)의 언어와 문법을 이해하는데 새로운 지평을 열어준다. 그는 문학적 상상력을 통해 라파엘로의 성화 『시스티나의 마돈나』에서 새로운 그리스도의 이미지를 창조하였다. 성화의 하단에 그려져 있는 아기천사들의 이미지에 비해 마돈나(성모 마리아)의 팔에 안겨 있는 아기의 얼굴이 상당히 어른스러워 전혀 아기 얼굴이라고 볼 수 없기 때문에, 그녀는 그 아기의 어머니가 아닐 것이라고 생각한 것이다. 도스토예프스키가 라파엘로의 성화에서 본 성스런 어머니와 어른스러운 아들의 이미지에 관해서는 구체적으로 고찰해볼 필요가 있다. 또한 도스토예프스키의 소설들에 자주 등장하는 불쌍한 소녀들의 이미지 역시 중요한 문제이다. 그의 상상력 속에서 마돈나는 성스러운 영혼의 어머니일 뿐만 아니라 소녀들의 원형 이미지이다. 즉 마돈나가 그의 작품 속에서 다양한 이미지의 소녀들로 변주되어 나타난다.

『죄와 벌』에 등장하는 이성적이지만 방탕한 호색한 스비드리가일로프는 50세의 나이에 가난한 관리의 딸인 만 열여섯 살의 소녀와 약혼을 한다. 라파엘로의 마돈나 애호가이자 그 성화에 대해서 일가견이 있다고 자칭하는 그는, 자신의 어린 약혼자의 얼굴이 『시스티나의 마돈나』의 얼굴과 닮았다고 말하면서 그 그림은 환상적이고 슬픈 “성스런 바보(Iurodivyi)”의 얼굴로 그에게 충격을 준다고 덧붙이고 있다.

“내 생각에 열여섯 살 나이의 아직 어린애처럼 해맑은 눈동자, 수줍음을 타면서 흘리는 부끄러운 눈물 --- 그것은 아름다움 이상의 것입니다..... 더구나 소녀는 그림처럼 아주 예쁘게 생겼습니다. 우리는 약혼식을 올렸습니다. 그때

부터 나는 그 소녀의 집에 가면, 소녀를 무릎에 앉히고는 내려놓지 않습니다. 그러면 소녀는 아침노을처럼 얼굴을 붉히지요. 나는 끊임없이 키스를 퍼붓지요. 물론 그녀의 어머니는 저분은 네 남편이 될 사람이니까 그렇게 해야 한다고 일러두었던군요. 한 마디로 말해 정말로 멋집니다! 현재 약혼자로서의 위치와 권리가 어찌면 남편으로서의 권리보다 더 좋은 건지도 모릅니다..... 난 그 아이와 두 번 정도 이야기를 나누어 보았습니다. 소녀의 눈빛은 이글이글 불타오르는 것만 같아요. 시스티나 마돈나의 환상적인 얼굴, 슬픔에 가득 찬 유로지비의 얼굴이 그렇지요. 그 얼굴이 당신의 눈에 확 떠오르지 않습니까? 바로 그런 얼굴이에요. 약혼식을 올리자마자, 난 바로 그 다음날 1500 루블 어치의 선물을 가져갔어요. 그걸 보더니 그 마돈나의 얼굴이 새빨개지더군요. 저녁 때 소녀를 무릎에 앉혀놓고, 분명 내가 너무 거리낌 없이 굴었던 모양입니다. 소녀의 얼굴이 온통 새빨개지더니 눈물을 뿌리면서, 들키지 않으려고 애를 써도 온몸이 뜨겁게 달아올랐습니다. 나와 단둘이 남게 되자, 그 애는 갑자기 내 목에 달려들어 나를 두 팔로 꼭 껴안고 키스하면서 순종적이고 충실하고 착한 아내가 되겠다고 맹세했습니다. 그리고 나를 행복하게 해주겠다고 말하며 일생 내내 모든 것을 희생하겠다고 맹세했습니다.”¹⁵⁾ (밑줄은 역자 강조)

여기서 주목할 점은 도스토예프스키의 상상력을 통해 시스티나의 마돈나가 스비드리가일로프의 무릎 위에 나타난다는 것이다. 그는 스비드리가일로프라는 인물을 통해서 자신의 마돈나를 표현했다. 무릎에 앉아 새빨개진 16살 소녀의 얼굴이 바로 라파엘로의 성화에 나오는 마돈나의 얼굴인 것이다. 성화 속에서 마돈나가 안고 있는 사내 아기는 성인 남자의 얼굴, 그것도 지극히 비속하고 파렴치한 스비드리가일로프의 얼굴이었다. 마돈나가 소녀로, 아기가 성인 남자로 바뀌어 나타난 것이다. 인용텍스트에서 제시된 소녀의 이미지는 사실 몸을 파는 여인과 여자를 산 남자를 묘사한 것이라 할 수 있다. 그러므로 「시스티나의 마돈나」에 나오는 마리아는 어느새 작가의 상상 속에서 소녀 매춘부로 변질된다.¹⁶⁾ 그 결과

15) 도스토예프스키, 홍대화 옮김, 『죄와 벌』, 열린책들, 2000, 928-929쪽.

16) 라파엘로의 성화 「시스티나의 마돈나」에서 성모 마리아의 의상은 파란 겹옷이 바람에 훑날려 부풀어 있고 그녀의 붉은 하의가 살짝 드러나 있다. 여기서 붉은색의 상징적 의미를 언급하지 않을 수 없다. 오랜 역사를 통해 성경에서는 죄를 ‘진홍의 붉은 색’에 비유하여 죄의 의미를 붉은 빛으로 상징화하였다. 그리고 중세에 붉은 망토는 사치스

작가의 상상력 속에서 성화는 세속적인 그림으로 변한다. 상상력의 스펙트럼 속에서 성모 마리아가 인신매매당한 소녀로 바뀌어 중년 남자의 무릎에 안겨 있는 그림으로 바뀐다. 성(聖)과 속(俗)이 서로 위치를 바꾼 것이다. 그리고 성과 속의 전환은 도스토예프스키의 작품에서 흔히 발견된다. 이는 바흐쾰의 언어로 카니발 예술에서 왕이 거지가 되고, 창녀가 마리아가 되는 가치 전도 현상이다.

레오니드 치프킨은 도스토예프스키의 삶을 소재로 한 메타픽션 『바덴바덴에서의 여름』¹⁷⁾에서 라파엘의 그림 『시스티나의 마돈나』를 유사하게 해석하고 있다. 즉 그는 마돈나를 집시 여인에 비유하고 있다. “허공에 떠 있는 마돈나는, 역시 허공에 반쯤 앉은 자세로 포대기에 싸인 아이를 비스듬히 안고 있다. 그것은 마치 집시 여자가 사람들이 있는 데서도 아이에게 젖을 물리고 있는 자세와 비슷하다. 그녀의 얼굴 표정은 모나리자의 표정처럼 형언하기 어렵다.”¹⁸⁾ 치프킨 역시 소설에서 이동하면서 불안정한 생활을 하는 야만인으로 취급되는 집시가 성모 마리아가 되는 가치 전도 현상을 보여주고 있다.

도스토예프스키의 『죄와 벌』에는 어린 소녀의 희생과 몰락이라는 가슴 아픈 장면들이 많이 있다. 라스폴리니코프는 어머니의 편지를 읽고 화가 난 마음을 달래기 위해 산책로를 따라 걷다가 우연히 술에 완전히 취해 휘청대는 어린 소녀를 목격한다. 나이가 열여섯 아니면 열다섯 정도로 추측되는 너무나도 옛되고 예쁜 얼굴의 어린 소녀였다. 인적이 드문 산책로 끝에는 난봉꾼 신사가 그 소녀를 노리고 있었다. 소녀는 뭘 대로 되라는 식으로 자신을 돌보지 않고 치마가 찢겨진 채 거리에 나와 있다. 라스폴리니코프는 그 소녀를 구해주려고 그 신사와 싸움을

러움을 뜻하거나 어떤 제도를 위배했다는 의미로 전달되었다. 성화에서 붉은색은 부정의 색깔인 것이다. 다른 성화들에서도 붉은 의상은 과거 창녀로서 부정한 죄를 지었던 막달라 마리아를 의미하는 도상기호라는 것이다. 성모 마리아의 푸른 망토에서 살짝 드러난 붉은 색은 막달라 마리아의 의상을 상기시키면서 숨겨진 창녀의 상징적 이미지가 도출된다. 성화 『시스티나의 마돈나』에는 성스러움 속에 숨겨진 죄의 성격이 색채의 대비로 잘 표현되어 있다.

17) 레오니드 치프킨의 소설 『바덴바덴에서의 여름』은 유대인 작가 치프킨과 전형적인 러시아인 도스토예프스키의 대화라고 할 수 있다. 그들의 대화는 유대인과 관련된 일종의 문화적 대화이다. 도스토예프스키의 사랑, 콤플렉스, 소심한 다혈력적인 성격, 의처증과 도박중독증 등등이 섬세한 상징과 함께 소묘된다.

18) 레오니드 치프킨, 이장욱 옮김, 『바덴바덴에서의 여름』, 민음사, 2007, 37쪽.

하고 경찰을 불러 조치를 부탁한다. 어쨌든 소녀의 곤경은 피할 수 없는 도시 환경의 일부이다. 아마도 머지않아 그 소녀는 창녀가 되고 말 것이다. 비교적 짧은 이 장면에서 보여주는 소녀 창녀라는 테마는 소냐 마르멜라도바의 출현으로 발전하게 된다. 소냐는 가족의 절망적인 가난 때문에 창녀로 전락한 순진한 소녀의 전형이다. 소냐는 ‘타락한 여자’가 아니라 어쩔 수 없이 ‘타락한 천사’로 불리는 게 더 어울릴 수 있다. 소냐는 비록 열여덟 살의 아가씨이지만 소설에서는 “마치 어린애 같은” 혹은 “아직 철없는 소녀처럼”이라며 작가는 소냐를 나이보다 더 어린 창녀로 묘사되고 있다.¹⁹⁾ 라스폴리니코프는 소냐의 여동생인 열 살 가량의 어린 빨렌카도 창녀가 될 운명에 놓여 있다고 직접 말하기도 한다. 이처럼 소녀 창녀들이 자주 등장하는데, 스비드리가일로프의 꿈에 나타나는 익사한 소녀도 어린 창녀이다.

이와 관련하여 스비드리가일로프의 정체를 파악할 필요가 있다. 루진은 라스폴리니코프의 가족들 앞에서 그의 비밀을 다음과 같이 털어놓는다.

“그(스비드리가일로프)는 악한 중에서도 가장 사악하고 파렴치한 인간입니다! 8년 전 불행하게도 그를 너무 사랑해서 그의 빛을 갉아 준 마르파 빼뜨로브나가 그의 또 다른 문제도 해결해주었다는 확실한 근거를 저는 가지고 있습니다. 그 자는 시베리아 유형에 처해질 수도 있을 만큼 잔인하고 기괴한 살인사건에 연루되었는데, 그녀의 노력과 희생 덕분에 그 형사 사건을 초기에 무마할 수 있었습니다. 그는 바로 그런 사람입니다.”²⁰⁾

“소규모의 고리 대금업과 그 밖의 다른 일에도 종사하고 있는 레슬리흐라는 어떤 외국인 여자가 이곳 빼찌르부르그에 살았습니다. 스비드리가일로프는 옛날부터 이 레슬리흐라는 여자와 다분히 비밀스럽고 내밀한 관계를 맺고 있었는데, 그 여자는 아마도 조카라고 하던가요, 먼 친척뻘 되는 열다섯 살, 아니 어쩌면 열네 살 정도밖에 안 되는 농아 소녀를 데리고 있었습니다. 레슬리흐는 그 아이를 극도로 중요해서, 사사건건 욕을 하고, 비인간적으로 때리기까지 했다고 하더군요. 그런데 어느 날 그 아이가 다락에서 목을 맨 채 발견된 겁니다.”

19) 나카무라 겐노스케, 김기실 옮김, 『도스토예프스키와 연인들』, 열린책들, 1986, 117쪽.

20) 도스토예프스키, 홍대화 옮김, 『죄와 벌』, 열린책들, 2000, 571쪽.

자살로 판명되었지요. 일반적인 절차를 거쳐서, 그것으로 사건은 일단락 지어졌는데, 나중에 그 아이가 스비드리가일로프에게 잔혹하게..... 농락을 당했다는 밀고가 들어왔습니다..... 모든 일이 소문으로만 끝났습니다. 그렇지만 그 소문은 전혀 사실 무근은 아니었지요..... 물론 아브도찌야 로마노브나, 당신 역시 그들 집에서 필립이라는 사나이가 고문 끝에 죽었다는 소문을 들으셨지요?”²¹⁾

스비드리가일로프는 하인 필립(필까)의 죽음에도 책임이 있다. 필립은 레스토랑에서 스비드리가일로프의 시중을 들던 급사이다. 필립은 주인의 꾸중을 듣고 자살한 것이다. 그의 죽음에는 여러 가지 소문이 있지만 결정적인 것은 스비드리가일로프의 정신적 학대이다.

“그는(필립은) 스비드리가일로프 씨의 끊임없는 학대와 매질을 견디다 못해 죽을 수밖에 없었다고 해야겠지요.”²²⁾

“그 필립이라는 사람은 우울증 증세가 있는 독학 철학자였다고 하더군요. 사람들 말로 그 사람은 스비드리가일로프의 매질보다는 조롱 때문에 목을 뺏을 거라고 합니다. 내가 있을 때 스비드리가일로프는 사람들에게 잘해 주었고, 사람들 역시 그 사람을 따랐어요. 사실 필립이 죽은 것에 대해서 그를 비난하기는 했지만.”²³⁾

스비드리가일로프의 욕망은 늘 소녀들의 이미지로 꽂 차있다. 그의 음흉한 의식 속에서 소녀들은 순수한 영혼의 소유자인 동시에 음란한 창녀가 된다. 그는 권총자살하기 전날 밤 물에 빠져 죽은 어떤 소녀의 집요한 환영에 사로잡힌다.

“그 관 속에는 하얀 비단 옷을 입은 소녀가 온통 꽃에 둘러싸여 대리석으로 조각한 듯한 손을 가슴 위에 모으고 누워 있었다..... 그녀의 창백한 입술에 떠올라 있는 미소에는 어린아이답지 않은 어떤 한없는 슬픔과 깊은 하소연이 서려 있었다. 스비드리가일로프는 그 소녀를 알았다. 관 주변에는 성상도, 켜진

21) 위의 책, 573쪽.

22) 위의 책, 573쪽.

23) 위의 책, 573쪽.

춧불도 없었고, 기도소리도 들리지 않았다. 그 소녀는 물에 빠져 자살한 아이였다. 소녀는 겨우 열네 살에 불과했지만, 그녀의 영혼은 능욕을 당해 찢기고 상처를 입어, 결국 자살로 목숨을 끊었던 것이다. 능욕은 어린 의식을 두려움과 놀라움으로 전율케 해, 천사처럼 깨끗한 소녀의 영혼을 부당한 수치심으로 더럽혔고, 아무도 들어주는 이 없이 참혹하게 짓밟힌 마지막 절망의 외침마저 그녀에게서 앗아갔던 것이다. 그것은 눈이 녹을 무렵 습기 찬 밤에 암흑과 추위 속에서 있었던 일이었으며, 그날도 바람은 세차게 몰아치고 있었다.”²⁴⁾

스비드리가일로프는 어두운 공간에서 추위에 떨고 있는 다섯 살도 채 안 된 여자 아이에 대한 꿈을 꾸다. 그 소녀는 어느 집안의 천덕꾸러기로 엄마한테 두들겨 맞고 사는 아이였다. 그 여자 아이가 엄마의 찻잔을 깨고는 너무 무서워 도망쳐 나와 오랫동안 비를 맞으며 숨어 있었다. 여자 아이의 옷을 벗기고 침대에 눕혀 이불을 꼭 덮혀주었다. 깊고 달콤한 잠에 빠져 있는 아이를 보면서 스비드리가일로프는 별별 추한 상상을 다하였던 것이다.

“어린 아이의 새빨간 입술은 꼭 불타는 것 같았다. 그런데 이젠 또 어떻게 된 일인가? 갑자기 아이의 길고 검은 눈썹이 떨리면서 깜박이는 것 같더니, 여자 아이가 눈을 뜨고 눈썹 밑으로 교활하고, 날카롭고, 어린아이답지 않은 눈짓을 하는 것같이 보였다. 아이는 자고 있지 않으면서도 그런 척하고 있었던 듯했다. 그리고 과연 그랬다. 아이의 입술은 미소를 띠기 시작하더니, 애써 웃음을 참으려는 듯이 입술 끝을 실룩이고 있었다. 그러나 곧 아이는 참기를 그만 두고, 벌써 웃기 시작했다. 그것은 완벽한 웃음이었다. 전혀 아이답지 않은 얼굴에서는 무언가 뻔뻔스럽고 도발적인 기운이 빛나고 있었다. 그것은 음탕함이었다. 그것은 바람기 있는 여자의 얼굴, 프랑스 창녀의 뻔뻔스러운 얼굴이었다. 아이는 이제 전혀 감추지도 않고서 두 눈을 떴다. 두 눈은 수치심을 잊고 불타는 시선으로 그를 훑어보며 도발적으로 웃고 있었다. 그 웃음, 그 눈동자, 그 아이의 얼굴에는 혐오스러운 정도로 몹시 추악하고 모욕적인 어떤 것이 어려 있었다.”²⁵⁾

24) 위의 책, 980쪽.

25) 위의 책, 984쪽.

한편 라스폴리니코프가 한때 사랑하고 결혼까지 하려고 한 소녀는 뱀라스코비야 빠블로브나의 딸인 나팔리야 예고로브나 자르니찌나였다. 그녀는 거지들에게 적선하는 것을 좋아했던 못생기고 병약한 소녀로서 항상 수녀가 되는 몽상에 젖어 있던 착한 소녀였다. 라스폴리니코프는 그녀와 결혼하기로 결심하고, 그녀에게 자신의 이론을 설명하고 그 이론을 실험하겠다고 말한다. 그 계획을 반대했던 그녀는 결혼하기 전에 티푸스로 죽고 만다. 훗날 라스폴리니코프는 그녀가 병약했기 때문에 그녀에게 끌린 것이 아니었을까 생각해 본다.

“몸이 아픈 소녀였어요..... 아주 병약했지요. 가난한 사람들에게 베풀기를 좋아했고, 항상 수도원에 들어가고 싶어 했지요. 한번은 그 소원에 대해서 내게 얘기하면서 눈물을 흘리기도 했어요. 그래요, 그랬어요..... 기억이 나요..... 굉장히 못생긴 여자였어요. 정말로 내가 왜 그때는 그 여자에게 그런 애착을 느꼈는지 모르겠어요. 아마도 항상 몸이 아팠기 때문이었나 봐요..... 만일 그 소녀가 절름발이였거나 굶사들이었다면, 그랬다면 그 여자를 더 사랑했을지도 몰라요. 말하자면 봄날의 꿈이었지요.”²⁶⁾

라파엘로의 성화 『시스티나의 마돈나』에 나오는 어른처럼 보이는 아기를 안고 있는 성모 마리아의 모습은 라스폴리니코프를 안고 있는 소녀의 모습을 연상시킨다. 『죄와 벌』에서 라스폴리니코프는 소녀 앞에 엎드려 자신의 범죄를 고백한다. 여기서 소녀는 고해 신부의 역할을 하는 셈이다.²⁷⁾ 그녀는 그의 고백에 너무도 괴로워하며 그에게 큰 길로 나가 그가 모독한 대지에 키스를 하고 모든 죄를 고백하라고 한다. 인간의 고통을 이해하는 소녀의 모습은 사실 성모 마리아의 모습에 더 가깝다. 그리고 라스폴리니코프의 모습은 성모 마리아 앞에서 자신의 죄를 인정하는 아기의 모습과 유사하다. 그 성화나 주인공의 고백 장면은 어머니의 품에 안긴 죄지은 아들의 모습을 연상시킨다. 아이들에게서 성스러움을 찾고자

26) 위의 책, 440쪽.

27) 소녀는 고해신부의 이미지뿐만 아니라 중개자와 수호성자의 이미지를 갖는다. 죄인과 하나님의 심판에 있어서 중개자의 역할을 했던 성모 마리아의 이미지는 유사하다. 러시아인들에게 성모 마리아는 암탉이 날개를 벌려 알을 품듯이 자신들을 보호해주는 영적인 어머니인 것이다.

하는 라스폴리니꼬프와 소냐와의 대화는 의미있는 근거를 제시한다. “그런 곳에서는 아이들이 아이들로 남아 있을 수가 없지. 그곳에서는 일곱 살짜리 아이가 음탕해지고 도둑이 돼. 그런데 아이들은 그리스도의 형상이라고 하잖아. ‘하늘나라가 그들의 것이다’[마태복음 5장 10절]라고 하잖아. 예수는 아이들을 존중하고 사랑하라고 명령했어. 인류의 미래이니까.”²⁸⁾

도스또예프스키는 『죄와 벌』 이외의 소설들에서도 소녀 매춘부들을 등장시킨다.²⁹⁾ 『가난한 사람들』에 나오는 탐욕적이고 위선적인 성격의 안나 표도로브나는 자신의 욕심을 채우기 위해 고아가 된 어린 소녀 바르바라를 돈 많은 늙은 지주 비꼬프에게 팔아넘기려는 음모를 꾸민다. 겉으로 드러나는 그녀의 소위 기독교적 자비와 선행들은 주변 인물들에게 고통을 준다. 『학대받은 사람들』에서 열네 살의 어린애로 등장하는 넬리는 창백하고 가냘픈 얼굴에 다소 신비스러운 시선을 가진 불행한 소녀이다. 넬리는 어머니가 죽은 후 학대하고 매춘을 강요하는 부브노바의 집에서 지내야 했고, 그녀의 명령으로 나이에 어울리지 않는 옷을 입고 가게에 나가서 손님을 받기로 되어 있었다. 순진하고 자존심이 강한 넬리는 어린 나이에 겪어온 불행의 무게에 짓눌려 병으로 죽고 만다. 『악령』의 스파브로긴의 품에 안기는 마뜨료나는 아직 열 한 살의 소녀였다. 『여름 인상에 대한 겨울 메모』에는 런던 슬럼가의 소녀 매춘부가 묘사되어 있다. “기껏해야 12-13살이 될까 말까 하는 어린 소녀가” 남자를 유혹하는 장면이 자세히 묘사되어 있다. 『지하로부터의 수기』의 리자는 부모에 의해 팔린 듯한 스무 살의 매춘부이지만, 소냐와 마찬가지로 어린 아이로 묘사되고 있다. 『영원한 남편』에서 자유분방한 성격의 중년 독신남인 벨차니노프는 거리의 소녀에게 아이를 낳게 하고 그들을 다 버렸다. 그녀는 소녀 창녀로 추측된다. 벨차니노프는 남편 외에 두 명의 정부

28) 위의 책, 635쪽.

29) 도스또예프스키가 창녀들에게 집착하는 이유는 여러 가지가 있겠으나 두 가지를 생각해볼 수 있다. 하나는 성경의 영향이고, 다른 하나는 당시 러시아의 궁핍한 시대 현실의 반영이다. 성경에서 막달라 마리아는 창녀의 신분에서 성인으로 추앙되었던 인물로, 그녀는 예수의 실질적 부인 또는 제자로 회자된다. 오늘날 많은 영화들도 그녀의 역할에 집착하는 것을 볼 수 있다. 대표적인 영화들로는 「The Passion of the Christ」, 「The Last Temptation of Christ」, 「King of King」, 「The Da Vinci Code」 등이 있다.

를 거느린 유부녀 나탈리아 뜨루소스까야를 실제 성모 마리아라고 믿고 있으며, 그녀를 17세기 러시아에서 발행한 기독교의 한 분파인 “채찍질 파”의 성모 마리아 같은 여인이라고 말한다. 그녀의 영원한 남편인 뜨루소스끼는 나탈리아가 죽자 15살 소녀에게 청혼을 한다. 그 외에도 도스토예프스끼의 소설 속에서 성매매로 희생되는 소녀 창녀들은 셀 수 없이 많다. 이처럼 작가의 소녀 콤플렉스는 병적이라 할 수 있다. 소녀 매춘부에 대한 문제는 “고통 받는 어린아이들의 테마”라는 거대 담론의 부분집합이기도 하다. 그 테마는 발전되어 작가의 마지막 소설인 『까라마조프가의 형제들』에서는 주요 테마가 되고 있다.

5. 성(聖)과 속(俗)의 합일성

19세기 예술가들은 사물을 과거에 보아온 습관적인 방식에 따라 관찰하려고 하였다. 예를 들면 라파엘로 식으로 또는 보티첼리 식으로 보려고 하였다. 현재는 과거 속으로 투사되고, 과거는 미래를 규제하고, 그리하여 모든 것이 다음과 같은 유명한 공식에 따라 규제되었다. “또 하루가 지나갔습니다. 주여 감사합니다. 내일도 똑같은 하루가 되도록 해주십시오.”³⁰⁾ 19세기의 그러한 정태적 예술관은 도스토예프스끼의 역동적 예술관에 의해 거부되었다. 그의 예술에서 나타나기 시작한 변화 중 가장 커다란 것은 관점의 변화였다. 과거의 예술가들이 상투성의 노예라는 말은 곧 그들이 고전적인 시점을 외면하지 못하였다는 것을 의미한다. 그들은 대상을 하나의 시점에서만 제시하였다. 물론 19세기 이전의 회화에서 하나의 대상에 대한 이중 시각의 시도가 없었던 것은 아니다. 즉 “물이나 거울에 몸이나 풍경이 반영되어 나타나는 이중 시각의 시도도 찾아 볼 수 있었다. 하나의 동일한 그림 속에 순교자들이 어떤 행동은 연속되는 장면에서나 전개 과정에서 두 세 번씩 묘사하는 러시아의 회화 기법도 있었다. 옛날의 회화에서도 과장법이 용인되고, 캐리커처, 장식적인 기형학, 명암법에 의해서 데포르마시옹(deformation)이 사용되었다.”³¹⁾ 성화 예술에서는 역(逆)원근법 (역투시화법 Anti-Perspectivism)³²⁾이

30) 로만 야콥슨, 조주관 옮김, 『미래주의』, 『러시아 현대비평이론』, 민음사, 1993, 192쪽.

31) 로만 야콥슨, 조주관 옮김, 『미래주의』, 『시의 이해와 분석』, 열린책들, 1994, 189-

사용되기도 하였다. 역원근법이란 인간의 시선을 통해 세상을 바라보는 것이 아니라, 초월적 실재인 신의 눈으로 세상을 바라보는 방법이다.

도스또예프스키는 안드레이 루블료프처럼 자기 고유의 독창적인 미술 감상법을 개발했다. 그는 바람기 많은 제우스의 음흉한 시선으로 인간세계를 바라보면서 상상력의 자유를 만끽하는 예술가이다. 그는 세상에서 가장 큰 상상력의 날개를 가진 예술가라 할 수 있다. 그런 식으로 그는 회화 텍스트의 도상기호에 나타나는 이미지를 문학 텍스트의 문자기호로 재현시켜 새로운 상상력의 이미지를 창안한 것이다.

문학텍스트와 회화텍스트의 만남은 도상기호와 언어기호의 대화이다. 이 지점에서 양자의 상호텍스트적인 대화에 나타나는 카니발적 세계관을 언급하지 않을 수 없다. 도스또예프스키의 텍스트에 담긴 여러 가지 담론과 사고의 발아들은 카니발적 세계관을 떠나서는 설명하기가 어렵기 때문이다. 그의 카니발적 세계관 속에서는 바보가 현자가 되고, 왕이 거지가 되는 등 모든 계급 조직의 가치가 거꾸로 뒤바뀌며, 현실과 공상, 천국과 지옥, 그리고 성스러운 것과 더러운 것 등 모든 대립적인 것들이 혼합된다. 즉 카니발은 성스러운 것과 속된 것, 높은 것과 낮은 것, 위대한 것과 열등한 것, 현명한 것과 우매한 것 등을 친숙케 하고, 통합시키고, 혼인시키고, 결합시킨다. 한 마디로 비속화(profanatsiia)이다. 예를 들자면 카니발적 성물모독, 카니발적 비속함과 세속성, 토지와 육체의 생산력과 연관된 카니발적 외설스러움, 성서나 격언 등에 대한 카니발적 패러디이다. 여기서 패러디는 유쾌한 상대성을 나타내는 이중적이고 상호모순적인 회화화이다. 카니발에서 패러디는 아주 널리 응용되어 왔으므로 다양한 형태와 정도를 가지고 있다. 여러 가지 이미지들은 다양하게 그리고 다각적으로 서로서로를 패러디화하

190쪽.

- 32) 역(逆)원근법(Anti-perspective)이란 안드레이 루블료프의 성화에서 사용된 독특한 원근법을 말한다. 전통적인 일점원근법은 르네상스 이후 공간의 깊이를 3차원적으로 표현한 원근법을 말한다. 그러나 역원근법은 일점원근법과는 달리 소실점이 없는 다양한 시각에서 피사체를 관찰한 원근법을 말한다. 일반 미술에서는 관찰하는 인간의 눈이 중요시되었으나, 종교예술, 특히 성화에서는 인간의 시점보다는 전지적 시점을 가진 신이 인간 세계를 바라보는 관점에서 사물을 표현하였다. 역원근법의 그림을 현대적으로 해석하면 다중시점의 그림과 일맥상통한다. 일점원근법의 구도를 역으로 전도시킨 것이 역원근법이다.

였다. 이는 마치 여러 방향으로, 여러 정도로 거울에 비친 상을 길게 하기도 하고, 짧게 하기도 하며, 왜곡되게 보이게 하는 울퉁불퉁한 거울면의 체계와 같다. 오늘날 레오나르도 다빈치의 그림 『모나리자의 미소』가 다양하게 패러디되는 것처럼, 도스또예프스키에게 있어서는 『시스티나의 마돈나』가 패러디의 대상인 것이다.³³⁾ 성모 마리아를 매춘부와 동일시하는 카니발적 외설스러움은 구체적이고 감각적인 불거리이다. 성물모독 행위는 카니발적 놀이 가운데 하나이다. 그 놀이에서 권위주의적이고 성스럽고 진지한 모든 것들이 파괴되고 이완되고 조롱당한다. “카니발적 이미지는 탄생-죽음, 청년-노년, 꼭대기-밑바닥, 앞-뒤, 칭찬-욕설, 긍정-부정, 비극적인 것-희극적인 것 등과 같은 생성의 양극이나 정반대가 되는 두 개의 인자를 포괄하여 하나로 통일시키려 한다. 게다가 양극을 함께 가진 하나의 이미지 속에서 상극은 트럼프 패처럼 하극을 통해 반영된다. 다시 말해서 대립하고 있는 두 개의 극이 서로서로 만나고, 상대방 속에서 자신을 보고, 서로서로 되비춰주고, 서로서로를 알고 이해한다는 것이다.”³⁴⁾ 카니발적 세계관에서는 “철학에 창녀의 야한 의상을 걸치게 하는 것”³⁵⁾이 허용되는 것처럼, 성모 마리아에게 창녀의 야한 의상을 걸치게 하는 것 역시 허용된다. 그리하여 『죄와 벌』에서 성모 마리아의 이미지와 매춘소녀 소년의 이미지가 동일시되는 것이다.³⁶⁾ 그런

33) 패러디와 관련하여 흥미로운 점은 라파엘로의 성화 『시스티나의 마돈나』의 하단부에 그려진 두 명의 아기 천사들의 모습이다. 미술 독자들로 하여금 웃음을 자아내게 하는 그들의 귀엽고 호기심 넘쳐나는 모습은 성스러움의 희화화에도 연관된다.

34) M. 바흐젠, 김근식 옮김, 『도스또예프스키 시학』, 정음사, 1988, 257-258쪽.

35) 위의 책, 196쪽.

36) 성(聖)과 속(俗)의 동일시를 보여준 성화들 가운데 대표적인 작품으로는 도스또예프스키가 좋아했던 이탈리아 화가 티치아노의 『참회하는 막달라 마리아』(1533-1535)가 있다. 티치아노의 그림에서 막달라 마리아는 창녀로서 참회하고 관능적인 육체를 지닌 젊은 여성으로 묘사되었다. 그녀는 요염하게 드러난 알몸 위에 황금빛의 긴 머리 카락이 흘러내리고 손은 풍만하고 탐스러운 가슴 위에 올려진 모습으로 표현되었다. 하늘을 향해 금방이라도 눈물이 쏟아질 듯한 눈으로 허공을 바라보는 모습은 회개하는 그녀의 마음을 보여준다. 그러나 감상자들은 회개하는 성녀를 생각하기 보다는 미끈하게 빠진 팔뚝과 탐스러운 가슴에 먼저 시선이 끌린다. 막달라 마리아는 성스럽고 순결함을 상징하는 종교적 관념과는 먼 관능적인 육체의 젊은 여인으로 묘사되었다. 부드럽고 화려한 색채의 베네치아 화풍은 감미로운 여성의 육체를 더욱 더 풍만하게 하였다.

식으로 카니발 세계에서 성과 속의 전위(轉位) 현상은 흔하다. 물론 종교적 입장에서 독신(瀆神)이 될 수 있다. 카니발의 세계에서 자유로운 상상은 기존의 질서체계를 뒤집는다. 도스토예프스키에 따르면 초월적 성스러움은 인간 정신의 불안과 충동 속에 내재한 독신과 반역, 그리고 전복을 통해서 역설적으로 증명된다. 비평가들은 그러한 역설적 증명을 “모순의 합일” 또는 “대립의 통일”이라 말한다. 그들은 인간 정신의 심연에 나타나는 모순성을 궁극적인 화해의 시도에서 찾으려는 도스토예프스키의 의도를 잘 파악하고 있다. 그에게 사랑의 원리는 모순의 통일처럼 자기 부정을 통해 타자를 긍정하고, 그러한 자기부정의 정점에 도달했을 때 비로소 획득할 수 있는 지고의 존재가치가 되는 것이다.

『죄와 벌』에서 라스폴리니꼬프가 매춘부인 소냐에게 자신의 범행을 고백하고, 스비드리가일로프가 창녀들에게서 성모 마리아의 이미지를 찾아내는 일은 모두 작가의 자유로운 카니발적 세계관에 의해서만 가능하다. 도스토예프스키의 작품에서 매춘 소녀들이 바로 성모 마리아의 화신으로서 다른 여러 주인공들 앞에 구원의 메시자로 등장하는 이유라 할 수 있다. 물론 기독교의 입장에서는 성모상에서 소녀를 연상하고 그 어린 소녀를 호색함과 짝을 짓게 하는 것을 성물 모독으로 볼 수 있다. 도스토예프스키는 성모 마리아상에서 팔려가는 소녀를 연상하고 있지만, 그러한 성모에 대한 모독이 곧 성모의 본질을 호도하는 것은 아니다. 감미로운 감상에 잘 빠져드는 도스토예프스키의 창작세계에서는 성모상이 가련한 소녀 창녀로 변신해 있지만, 그의 성모 마리아는 고통과 빈곤 속에서 신음하는 중생을 구제하는 구세주의 이미지를 내포하고 있는 것이다. 이 점이 『죄와 벌』에서 소냐가 성모 마리아처럼 구원의 메신저로 나타나는 이유가 되기도 한다. 정교 신앙에서 최고의 가치인 성스러움과 러시아의 세속 사회에서 최고의 가치인 선(善)은 러시아 정신을 지탱해주는 최고의 덕목이라 할 수 있다. 소냐는 이 두 가지 덕목을 모두 갖추고 있다. 러시아어에서 형용사 “선량한dobryi”과 “성스러운sviatyi”은 소냐를 지칭하는 조화로운 수식어가 될 수 있다. 한편으로 소냐의 이미지는 성경의 예수 수난사에서 자주 거론되는 막달라 마리아의 이미지를 상기시킨다. 막달라 마리아는 창녀에서 성인의 반열에 오른 성경속의 인물이다. 도스토예프스키가 화가라면 분명히 라파엘로가 자기 애인을 모델로 성모 마리아 상을 그렸듯이 창녀가 된 어린 소녀들을 모델로 성화를 그렸을 것이다. 이와 같은 대립

물의 동일시아말로 비속함(낮음)을 통해 성스러움(높음)에 도달하려는 도스토예프스끼의 방법이다.

6. 맺는 말

지금까지 우리는 도스토예프스끼는 회화(종교화)텍스트의 도상기호에 나타나는 이미지를 문학텍스트의 문자기호로 어떻게 재현시켰는가를 살펴보았다. 그는 이콘(성화)의 언어와 문법을 독창적으로 이해한 예술가인 것이다. 그의 카니발적 세계에서 성과 속은 등가일 뿐만 아니라 서로 화해의 장을 마련한다. 이는 도스토예프스끼가 라파엘로의 이콘(성화) 『시스티나의 마돈나』에 나타난 성모 마리아의 이미지를 은밀하게 모방하고 변주하는데서 드러난다. 『죄와 벌』에 자주 나타나는 어린 소녀 매춘부들의 이미지는 마돈나의 이미지를 모방하거나 변주시켜 재현한 것들이다. 작가의 예술적 상상력 속에서 성과 속은 대립적이고 낮은 이미지에서 친화적인 이미지로 바뀐다. 마돈나와 성스러운 창녀 소나는 모두 아름다움(美)을 통해 불행한 인간들을 구원해주고 있다. 그들의 아름다움은 진선미(眞善美)의 통합체이다. 소나는 신성의 통일체의 원칙으로 표현된 성모 마리아의 육체이다. 소나는 성모 마리아와 대지여신의 이미지를 겸비한 아름다운 여인의 모습으로 육화되어 나타난 리얼리티인 것이다. 더 나아가 소나는 우주의 여성원칙에 대한 도스토예프스끼의 믿음을 대변해주는 인물이다. 그녀는 사랑과 조화를 의미하며 성과 속의 합일성이 실현되어 나타난 인물이기도 하다. 소녀의 이미지는 러시아 문학사에서 “구원의 여성상,” “영원한 여성,” 또는 “세계혼”으로까지 계승 발전된다. 그녀의 이미지는 러시아 상징주의자들에 의해 새로운 의미를 획득한다. 구원의 여인상에 대한 도스토예프스끼의 답론은 20세기 상징주의자들의 소피아론에 지대한 영향을 미치게 된다.

『죄와 벌』의 소녀는 창조자와 창조물의 성스러운 연합을 믿으며, 창조자의 섭리를 알고 기꺼이 자신을 희생한다. 도스토예프스끼는 사회가 지향해야 할 방향을 소녀에게서 찾고 있다. 그녀의 자기희생 정신은 인간정신을 좀 더 풍성하게 만들 뿐만 아니라 인간을 보다 신성에 가깝게 귀의시켜 인간답게 만들어 준다. 도스토

예프스키는 성화에 나타난 성모 마리아를 성물모독에 관계없이 그녀의 성스러운 이미지를 창녀로 타락한 소녀들의 이미지로 재현시켜 구원사상으로 이끌고 있다. 그는 레오나르도 다 빈치처럼 성화 코드에 담겨있는 구원의 메시지를 독창적으로 해독한 탁월한 예술가인 것이다.

❖ 참고 문헌

- 나가무라 겐노스께, 김기실 옮김, 『도스토예프스키와 연인들』, 열린책들, 1986.
덴 브라운, 양선아 옮김, 『다빈치 코드』, 베텔스만, 2004.
도스토예프스키, 홍대화 옮김, 『죄와 벌』, 열린책들, 2000.
레오니드 치프킨, 이장욱 옮김, 『바덴바덴에서의 여름』, 민음사, 2007.
레이먼 셸던, 『현대문학이론』, 문학과지성사, 1991.
로만 야콥슨, 조주관 옮김, 『미래주의』, 『러시아 현대비평이론』, 민음사, 1993.
로만 야콥슨, 조주관 옮김, 『미래주의』, 『시의 이해와 분석』, 열린책들, 1994.
루카치, 조정환 옮김, 『변혁기 러시아의 리얼리즘 문학』, 동녘, 1986.
마리오 프라즈, 임철규 옮김, 『문학과 미술의 대화: 기억의 여신』, 연세대학교 출판부, 1986.
바흐찐, 김근식 옮김, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988.
석영중, 『러시아 정교』, 고려대학교출판부, 2005.
연세대학교 언어정보개발연구원, 『연세한국어사전』, 두산동아, 1998.
임수정, 「백치의 트러쉬긴 공작과 크리스톨로지의 이중성」, 러시아시학연구회편, 『도스토예프스키 소설 연구』, 열린책들, 1998.
이가림, 『미술과 문학의 만남』, 월간미술, 2000.
조셉 칠더즈·게리 헨치, 황종연 옮김, 『현대 문학·문화비평 용어사전』, 문학동네, 2003.
Iu. M. Lotman, *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Providence: Brown University Press, 1971.
I. P. Smirnov, *Porozhdenie Interteksta*, Wiener Slawistischer Almanach, 1985.
Julia Kristeva, *Desire in Language: Semiotic Approach to Literature and Art*, ed.

Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez,
New York: Columbia University Press, 1980.

Laurent Jenny, "La Strategie de la forme," *Poétique*, 27, 1976.

Renate Lachmann, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*,
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

❖ ABSTRACT

Dostoevsky's Iconography Code especially in <*Sistine Madonna*> and <*Crime and Punishment*>

Cho, Ju-Kwan

It could be said about the communication of art and literature that they are an intertextual dialogue to a broader understanding of the human world. Dostoevsky, who regarded picture as visual literature, praised Raffaello's Painting, <Sistine Madonna> as the "greatest work of art in human history" and used it as a subject matter of his literary works. The young girls that usually appear in his novels are imitations or variations of Madonna (the Virgin Mary). The purpose of this essay is how the novelist uses his artistic imagination code to look into the union of holiness and worldliness.

Dostoevsky, like Andrei Rublyov, developed his own method in enjoying art. He is an artist who look at the human world in the wanton Zeus' cunning view enjoying fully the freedom of imagination. He could be called as the greatest imaginative artist in the world. Dostoevsky granted a special meaning to Raffaello's <*Sistine Madonna*>. In Raffaello's religious painting, the yet young Virgin Mary who has a child in her arms reminds of Sonya's figure who also has Raskolnikov in her arms. In *Crime and Punishment*, Raskolnikov throws himself on Sonya and confesses his crime. Here, Sonya somehow plays the role of the confession priest. She was deeply distressed from this but then tells him to go to the broad way to kiss the site where he has defiled and to confess all his sins. Sonya resembles Virgin Mary because of her understand of human's agony, and Raskolnikov resembles the baby who admits of his sin to the Virgin Mary.

The encounter of literary text and artistic text is the communication of icon and language signs. In *Crime and Punishment*, Raskolnikov confesses

his crime to the prostitute Sonya and Svidrigaylov finding the images of Virgin Mary are all only possible with the author's liberal cannibalistic imagination. In Dostoevsky's work, prostitute girls appear to the protagonists as saviors because they are Virgin Mary's impersonation. Of course, in the Christian's viewpoint, associating a young girl and a virgin statue, and paring her with a lascivious man might be blasphemy or defilement of the sacred object. Dostoevsky is associating the young girl that was sold from the Virgin Mary, but that blasphemy of the Holy Mother does not necessarily mean the varnish of the Holy Mother's essence. In Dostoevsky's creative world, the Holy Mother is disguised as a wretched young prostitute girl, but the Holy Mother is portraying the figure of a savior who saves mankind from suffering and indigence. This point is the reason why Sonya had been portrayed as the savior in *Crime and Punishment*. Originally, the highest value of the Orthodox faith is holiness. Virtue is the greatest moral which preserves the Russian mind in the Russian secular world. If Dostoevsky was a drawing artist, he would have drawn religious paintings portraying young girls as prostitutes like Raffaello, who used his girl friend as a model to draw the Virgin Mary. The encounter of literature and art is an open communication that broadens the area of human comprehension.

Key Words

Code, Iconography, Intertextuality, Cannibalistic imagination, Blasphemy of the Holy Mother

논문접수일: 2008. 4. 15.

심사완료일: 2008. 5. 23.

게재확정일: 2008. 6. 13.