

푸슈킨의 자화상 연구*

심 지 은
(한양대학교)

◆ 국문초록

이 글은 백여 점의 스케치로 남은 푸슈킨의 자화상을 연구 대상으로 삼는다. 푸슈킨은 평생에 걸쳐 다양한 모습으로 변장한 다채로운 자화상을 그렸다. 푸슈킨 외에도 많은 작가들이 자화상을 그렸으나 그 수량과 유명세로 볼 때 시인의 것을 뛰어넘는 자화상을 찾기란 어렵다. 이 점에 주목하며 본문에서는 우선 19세기 낭만주의 시기 만개한 회화 장르로서의 자화상 전통에 의거하여 시인의 자화상이 차지하는 위치를 점검한다. 이어서 푸슈킨의 자화상이 거의 다 측면상 구도를 사용하고 있다는 점에 초점을 맞추어 그 배경 및 의미를 추적한다. 끝으로, 푸슈킨 자화상에 담긴 철학적 함의를 규명하기 위하여 렘브란트의 자화상과 몽테뉴의 『수상록』을 동시에 펼쳐 읽는다.

주제어 : 푸슈킨, 푸슈킨의 자화상, 렘브란트, 렘브란트의 자화상, 몽테뉴, 『수상록』

I. 서론: 푸슈킨과 자화상

푸슈킨은 19세기 신기술로 등장한 은판사진 카메라가 대중적으로 활용되기 2년 전인 1837년 세상을 떠났다. 덕분에 시인의 실물을 알 수 있는 확실한 자료가 없다. 동시대 화가 키프렌스키(O. Кипренский)와 트로피닌(B. Тропинин)이 창작한 시인의 유명한 초상화(1827년) 등, 생존 당시 그리고

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A2A01013936)

사후에 제작된 초상화가 다수 존재함에도 불구하고 아쉽게도 이들 작품은 시인의 여러 개성의 일면만을 묘사하고 있을 뿐이다.¹⁾ 그런데 초상화와 실물 사진이라고 해서 언제나 작가에 대해 진실한 정보를 제공하는 것은 아니다. 일찍이 소설가 디킨즈가 셰익스피어의 동상 제작 모금 활동에 적의를 보였던 사실이 시사하듯, 외면이 내면의 반영이라거나 얼굴이 영혼의 거울이라고 한 쇼펜하우어의 진술에 동의한다 하더라도 예술가의 창조적인 개성은 초상화 등의 물리적 재현을 통해 일의적인 속된 이미지로 한정될 가능성도 충분하다.²⁾ 현대 러시아 소설가 비토프(А. Битов)의 단편소설 『푸슈킨의 사진. 1799-2099(Фотография Пушкина. 1799-2099)』 속 주인공 이고르는 타임머신을 타고 과거로 돌아가 시인의 실물을 카메라에 담으려고 하지만 실패하고 마는데, 이런 시도는 디킨즈적 의미에서라면 애초에 실패가 예정된 미션인 것이다.

알려지지 않은 푸슈킨의 본모습에 대한 아쉬움을 상쇄할 수 있는 자료가 시인이 남긴 백여 점에 가까운 자화상 스케치다. 한편, 자신의 ‘내면’을 직접 그린 자화상이 작가의 외양 및 내면을 있는 그대로 묘사하는 데 언제나 성공하는 것은 아니다. ‘자기애’를 완전히 버리기란 불가능하기 때문일 것이다. 이를 뒷받침하는 푸슈킨의 논리를 잠시 따라가 보자. 시인은 자서전이 순전한 진실을 담을 수 없다고 말한 바 있는데, 이 논리는 자화상에도 적용될 수 있는 것으로 보인다.

회상록을 쓴다는 것은 매혹적이며 유쾌한 일이다. 그 누구도 제 자신처럼 자기를 사랑할 수 없으며, 잘 알 수도 없다. 무궁무진한 대상인 것이다. 그러나 어렵다. 거짓말을 하지 않는 것은 가능하다. 그렇지만 진실하기란 물리적으로 불가능하다. 뛰어가다 절벽 앞에 선 것 마냥 펜은 이따금씩 멈춰서는 것이다.

Писать свои Мемоіres заманчиво и приятно. Никого так не

-
- 1) 시인의 초상화 및 조각 작품 도판 및 그에 대한 해설은 E. Павлова, *A. C. Пушкин в портретах*, М.: Советский художник, 1983 참조.
 - 2) 디킨즈는 셰익스피어의 구체적인 이미지를 만들려는 일체의 노력에 반대했다. 동상 설립에 반대하면서 작가는 이렇게 말했다. “나는 조각상의 모습이 두렵다. 그것이 새겨진, 또 하나의 이미지라는 생각에 나는 두려워 떨릴 뿐이다.” 로라 커밍, 『화가의 얼굴, 자화상』, 김진실 역, 아트북스, 2012, 415쪽에서 재인용.

любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая. Перо иногда останавливается, как с разбега перед пропастью...³⁾

여기서 자기애는 통상 오늘날 나르시시즘이라는 용어 하에 모든 이기적이고 불유쾌한 심리를 일컫는 병리 현상을 가리키는 것이 아니라 차라리 “인간 조건의 은유”⁴⁾에 가까운 것으로 이해되어야 한다. 이는 달리 표현하면 자기 자신을 그 예술적 재현의 대상으로 삼는 자화상이나 자서전 또한 단순히 사실의 거울상에 그치는 것이 아니라, 일정한 변용을 거쳐 굴절된 ‘자기표현’의 결과물이라는 점, 즉 ‘구성된’ 2차적 현실이라는 것이다.⁵⁾

자화상이 “깊은 자아성찰의 결과이자 자아를 드러내는 특별한 수단”이라는 말은 이런 배경 하에서 이해되어야 한다. 작가는 작품의 주체이자 객체로서 그 두 개의 자아를 하나의 이미지로 ‘재창조’하는 과업을 이루어야 한다.⁶⁾ 이 과정에서 작가가 선택한 ‘나’와 버린 ‘나’는 누구인가. 나보코프가 자서전을 세 번이나 고쳐 썼다는 유명한 일화는 바로 이 취사선택 작업의 지난함을 증명하는 사례다. “프롤로그, 즉 예술적 말 걸기”⁷⁾라는 자화상에 대한 정의는 이런 맥락에서 정당하다. 자화상에 남은 이미지는 최종 결론이 될 수 없다. 끊임없이 나 자신‘들’에 접속하고 말을 거는 작업이기 때문이다. 결국 자화상은 하나의 ‘페르소나’로서, 그림 속 주인공의 내면으로 들어가는 창문’의 역할을 담당하게 되는 것이다.⁸⁾

3) А. С. Пушкин, *Полн. собр. соч.: В 16 т.* М.:Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959, Т. XIII, сс. 243-244.

4) Shirley Sugeran, *Sin and Madness: Studies in Narcissism*, Philadelphia: Westminster press, 1976, p. 12.

5) 이런 점에서 자서전에 대한 시인의 이해는 20세기 자서전 연구의 개척자 르죈(Philippe Lejeune)의 주장을 선취한다. 필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 역, 문학과지성사, 1998 참조.

6) 자서전의 ‘이중자아’ 문제에 대해서는 박선영, 「АВТО-БИО-ГРАФИЯ: 현대 러시아 자서전 속 자아-내용-형식의 문제」, 『노어노문학』, 29(1), 2017, 214-226쪽 참조.

7) 커밍, 앞의 책, 71쪽.

8) A. Small, *Essays in Self-Portraiture: A Comparison of Technique in Self-Portraits*

이런 점들을 고려할 때 푸슈킨의 자화상 연구는 특별한 연구의 대상이 되기에 충분하다. 게다가 러시아의 ‘모든것’인 시인의 자화상에 대한 관심은 단순히 호사가의 그것을 넘어선다. 그럼에도 푸슈킨의 스케치 연구는 ‘작가의 그림’이라는 점에서 그 한계를 지닌다는 생각이 보다 활발한 연구를 가로막고 있는 것 같다. 직업 화가가 아니었기에 작가의 그림은 통상 부차적인 것으로 취급되기 마련이다. 사실, 푸슈킨만이 글과 그림에 재능을 가진 유일한 작가는 아니었으며, 그렇다고 해서 빅토르 위고의 경우에서와 같이, 그가 남긴 미술작품을 문학적 성취와 따로 취급할 만큼 전문적으로 그림을 그린 경우도 아니었다.

푸슈킨의 그림 가운데 자화상에 주목해야 할 이유는 다른 데 있다. 러시아 작가로는 크릴로프, 주콥스키, 바튜슈코프, 바라틴스키, 레르몬토프, 고골, 투르게네프, 도스토옙스키, 레미죠프, 나보코프 등이 글과 그림을 병행했으며,⁹⁾ 유럽 작가들 가운데는 괴테, 호프만, 디킨스, 테커리, 메리메, 안데르센, 입센, 키플링, 발자크, 플로베르, 보들레르, 콕토 등이 있으며 그 목록은 얼마든지 확장가능하다.¹⁰⁾ 그런데 이들 가운데 자화상을 그린 작가는 그리 많지 않다. 보들레르의 놀랍도록 예리한 성찰적인 자화상이 유명하나 아쉽게도 그는 과작(寡作)의 작가였다. 뿐만 아니라, 전업화가들 중에서도 자화상에 몰두하는 경우는 많지 않은바, 이 경우 특별한 연구대상이 된다.¹¹⁾

of Montaigne and Rembrandt, New York: Peter Lang, 1996, p. 9.

- 9) 이와 관련하여 자세한 것은 С. В. Денисенко(сост.), *Рисунки писателей. Сборник научных статей*, СПб.: Академический проект, 2000; В. Л. Дранков, “О взаимодействии литературных и изобразительных способностей в поэтическом творчестве А. С. Пушкина,” *Ученые записки Лен. ордена Ленина гос. уни. имени А. А. Жданова. Серия филологических наук №287*, Вып. 19, Л., 1960 참조.
- 10) 프리드먼은 작가의 그림을 네 가지 범주로 나눈다. 첫 번째는 빅토르 위고와 같이 시각예술 작품이 개별적으로 그 예술적 성취를 인정받을 정도로 뛰어난 화가로서의 재능을 발휘한 작가군이고 두 번째는, 시각예술 분야의 재능은 언어예술 분야에 비해 그다지 뛰어나지 못했으나 화가로서의 노력을 존중하여 애호가들의 수집 및 관심의 대상이 된 블레이크, 코코슈카, 루이스, 로세티 등의 작가군이다. 세 번째는, 언어예술과 시각예술이라는 상이한 매체를 동일한 방식으로 수용한 장 콕토와 같은 작가들로, 그에게는 드로잉이란 “시구(詩句)를 적어 넣는 또 다른 방식”에 불과했다. 도널드 프리드먼, 『작가의 붓』, 박미성·배은경 역, 2014, 아트북스.
- 11) 자화상 그리기의 어려움을 토로했던 피카소의 경우를 상기해 보라. 그는 종이에

주지하다시피, 언어예술과 시각예술 양쪽에 재능을 가진 작가가 푸슈킨 뿐만은 아니었다. 푸슈킨은 레르몬토프와 달리 본격적인 유화작품은 제작하지 않았으나 다양한 범주에 걸쳐 비교적 많은 수의 그림을 남겼다. 이는 푸슈킨이 그림을 그릴 때 주로 글을 쓰던 펜을 사용해 스케치했기 때문이기도 하다. 물론 일찌감치 시인으로서의 천분을 알았던 푸슈킨은 본격적으로 화가의 길을 고민한 적도 없었으며 당시 귀족들의 회화에 대한 교양으로서의 관심을 넘어 그림에 대한 열정적인 취미나 관심을 가진 것도 아니었다. 푸슈킨의 그림이 상기 나열한 작가들의 그림과 결정적으로 차별되는 흥미로운 지점이 바로 자화상의 존재이다. 회화에 조예가 깊었던 낭만주의자 슈콧스키, 고골, 도스토옙스키 등은 자화상을 그리지 않았다. 푸슈킨으로 하여금 수많은 자화상을 그리게 한 내적 동기가 무엇이었는지, 그리고 시인이 자화상을 통해 재구성하여 제시하고 싶었던 자아상(相)은 어떤 것이었는가를 찾아가는 과정이 이 글의 주된 목표가 될 것이다. 그 과정에서 시인의 삶과 작품의 단순한 병치로 복잡다단한 삶과 예술의 문제를 환원시키고자 하는 손쉬운 경로를 거쳐서는 안 될 것이다. 그렇기 때문에 시인의 삶과 창작의 복잡한 상관관계 속에서 자화상이 차지하는 자리를 찾는 작업은 무엇보다도 엄밀한 학적 연구를 요한다. 이로써 현재 96점이 남아있는 그의 자화상¹²⁾ 속 ‘차이와 반복’에 집중하여 그것이 시인의 내면을 어떤 식으로 반영하고 또한 그 역으로 조성해나가는가를 밝히는 작업이 중요하다.

II. 푸슈킨의 자화상과 러시아 자화상

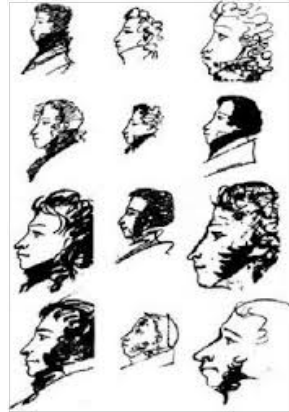
푸슈킨은 평생에 걸쳐 자화상을 그렸는데, 다양한 모습으로 변장한 자화상의 다채로움만으로도 관람자 및 연구자의 관심을 끌기에 충분하다.

자기 모습을 담아내지 못하겠다며 화포 위에 구멍을 뚫어 그 뒤에 거울을 놓고 자기 얼굴의 생김새를 봐야겠다며 불평했다. 커밍, 앞의 책, 100쪽.

- 12) 이 숫자는 기존 연구성과를 총괄하여 푸슈킨의 자화상 및 초상화 스케치를 체계적으로 집대성한 다음의 저서에서 취한 것이다. Р. Жуйкова, *Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций*, СПб.: Дмитрий Буланин, 1996.

뿐만 아니라, 변화무쌍한 푸슈킨의 자화상은 그 미학적 성취와는 별개로, 시인의 삶과 예술 속에서 각별한 위치를 점하고 있음은 틀림없다.

시인은 자화상에서 자신의 모습을 때로는 댄디로, 때로는 여성으로, 프랑스 혁명기 자코뱅당원으로, 또는 콧수염을 달거나 단테의 월계관을 쓴 시인으로, 나이 들어 머리가 벗겨졌거나 주름진 노인으로 그렸다. 이밖에도 카프카즈 식 복장이나 수도승의 복장을 한 자화상, 궁정시종 등으로 다양하다. 초상화라기보다는 캐리커처에 가까운 재기 넘치는



1. 푸슈킨의 자화상

스케치도 여럿이다.¹³⁾ 다양한 자화상에서 시인의 모습을 인지하도록 하는 상수(常數)는 옆모습 초상화로 인해 강조된, 하관이 발달한 아프리카 혈통의 턱과 콧구멍이 위로 살짝 들린 긴 코이다. 이들 가운데 예술적으로 가장 뛰어난 것으로 인정받은 이래 널리 유명세를 얻은 자화상은 우샤코바(Ел. Ушакова)의 앨범 속 프로필이다. 그 어떤 초상화가도 포착하지 못한 “영감에 찬” 시인을 이 그림이 성공적으로 표현하고 있다고 에프로스는 극찬했다.¹⁴⁾ 시인의 트레이드마크로 각인된 굵이치는 곱슬머리와 짙은 구레나룻이 강조된 이 자화상의(그림 1의 3열 맨 오른쪽) 유명세는 “키프렌스키, 트로피닌의 초상화와 첫 번째 자리를 두고 다툰 정도”¹⁵⁾다.

13) 실제로도 시인은 특이한 옷차림으로 변장하기를 즐겼으며 이로써 사교계를 늘리기도 했고 지인들도 깜짝 놀라게 만들었다. А. Эфрос, *Автопортреты Пушкина*, М.: Гос. лит. музей, 1945, сс. 34-35.

14) 에프로스가 처음으로 지적한바, 이후 이 평가에 대한 반론은 제기되지 않았다. Эфрос, с. 134, 136 참조.

15) Б. Томашевский, “Автопортреты Пушкина,” *Пушкин и его время*, Л.: Всесоюзный музей А. С. Пушкина, 1962, Вып. 1, с. 326.



2. 뒤러의 자화상



3. 보들레르의 자화상



4. 반 고흐의 자화상



5. 렘브란트의 자화상

회가의 자화상 가운데 라파엘로나 뒤러와 같이 르네상스인의 품위를 사실적으로 묘사한 자화상도 훌륭하다. 반 고흐나 고갱, 프리다 칼로 등이 자화상을 즐겨 그렸다. 렘브란트 이후 자화상에 천착한 화가로 꼽히는 반 고흐의 귀를 자른 후 그린 일련의 자화상들을 상기해 보라. 이들 자화상은, 이 장르의 매력이기도 한, 화가의 내면을 궁금해 하지 않을 수 없게 만든다. 고흐는 그 어떤 화가들보다도 자신의 내면의 심연에 천착했던 작가였다는 사실은 잘 알려져 있다. 그에게 자화상은 자기 확인을 위한 대결의장이었으며 자의식의 분출구였던바, 그 흔적은 불꽃같은 강렬한 붓터치로 남았다.¹⁶⁾ 이때, 반 고흐의 자화상 상당수가 거의 동일한 포즈를 취하고 있다는 점은 흥미롭다. 이는 자기 자신의 내면에 깊이 침잠하여 집요하리만큼 끈질기게 되물었던 자기 확인과 정체성 탐색을 반복하는 작가의 우직한 성정을 비추는 장치였을 것이다.

다양한 변장술이 난무한다는 점에서 푸슈킨의 자화상은 다르다. 시인의 자화상은 그야말로 그의 예술세계가 그러하듯 프로테이즘의 진수를 보여준다. 다양한 표정과 얼굴 각도, 의상을 다루었던 렘브란트의 자화상만이 그에 필적한다. 빛의 예술가인 렘브란트의 자화상은 예의 명암의 대비로 묵직한 설명을 대신하기도 한다. 반면, 가벼운 펜화 스케치 형식으로 그려진 시인의 자화상은 경쾌하고 가볍다. 순간순간 변하는 자신의 모습을 포착해 그리기도 하고 중년과 노년의 제 모습을 상상해보기도 한다.

16) 전준엽, 『나는 누구인가: 자화상에 숨은 화가의 내면 읽기』, 지식의 숲, 2011, 10-21쪽.

시인의 자화상은 1823년 말, 남방 유배 시절부터 그 모습을 드러내기 시작했다. 이어서 1824년 미하일롭스코예, 1829~1830년 모스크바 시기에 다수 창작되었다. 한편, 1831년에 그린 자화상은 한 점도 남아 있지 않다. 이듬해인 1832년에는 단 두 점을 그렸을 뿐이며, 1833~34년에는 단 한 점도 그리지 않았다. 그리고 1835년에 두 점, 1836년 마지막 자화상 한 점을 남겼다.¹⁷⁾

이상의 지표를 통해 알 수 있는 사실은, 흥미롭게도 상당수의 자화상이 시인이 스스로를 “현실의 시인(поэт действительности)”이라고 자기 규정했던 1830년¹⁸⁾을 기점으로 하여 그 수량에 있어 현저한 변화를 보인다는 것이다. 결혼 첫해인 1831년에 그린 자화상은 단 한 점도 없는데 아마도 삶의 급격한 격랑에 몸을 실은 시인에게 내면으로 침잠할 시간이 절대적으로 부족했던 것은 아닐까. 아니면 그 유명한 첫 번째 ‘볼디노의 가을’ 시기를 거치면서 파도처럼 밀려오는 창작의 열정에 헌신했었기 때문일지도 모른다.

많은 비평가들이 푸슈킨에게 ‘사실주의’가 도래하였다고 보는 1830년을 전후로 하여 자화상의 수량이 점차 줄어들 뿐만 아니라 그 유희적 성격이 희박해졌다는 사실을 염두에 둘 때 당시 유럽으로부터 불어온 낭만주의에 침윤되어 있던 19세기 러시아 전반기의 러시아 지성계를 떠올리지 않을 수 없다. 바이런의 전형적인 낭만주의풍 초상화는 유럽 전역에 퍼졌으며 영국으로부터 전해진 댄디즘 역시 당대의 ‘트렌트’로 확실히 자리 잡고 있었다.¹⁹⁾ 그 결과 자연스럽게 낭만주의를 대표하는 창조적 개성, 즉 예술가의 이미지는 그 어느 때보다도 더 중요성을 띠게 된다. 미술계에서도 낭만주의의 파장은 넓고 깊었다. 19세기 전반기에 활동했던 화가들 전부가 자화상을 남겼다고 해도 틀린 말은 아닐 정도였으니 말이다.²⁰⁾ 요컨대, 이 시기 예술

17) E. B. Завгородняя, “Психологические особенности рисовального творчества А. С. Пушкина,” *Слово о Пушкине*, Киев: Логос, 2008, с. 84.

18) Пушкин, *там же*, Т. 11, с. 104. 이 시기는 7년여에 걸쳐 창작한 시인 평생의 걸작 『예브게니 오네긴』을 마친 때와 겹쳐진다.

19) 바이런은 특히 자신의 아름다운 손에 대한 자부심이 컸고 이를 시각적으로 강조하곤 했다. А. Елистратова, Байрон, *История английской литературы: В 2 т.*, Т. 1, М.: Наука, 1953, с. 371.

20) E. Могилев, *Мой я. Автопортрет в собрании Русского музея*, СПб.: Palace Editions, 2016, с. 21.

가 스스로 창조한 자기 이미지의 산물인 자화상은 특히나 각별한 의미를 갖게 되었던 것이다. 푸슈킨의 자화상 역시 이와 같은 시대정신의 자장을 벗어나기는 어려웠다. 여기서 잠시 시인의 자화상에 대한 이해를 깊이 하기 위해 당시 러시아 자화상 전통²¹⁾을 간략히 훑어보기로 한다.

러시아에서 자화상이 오늘날과 같은 의미, 즉 인간 개성의 발로이자 자기 성찰의 과정으로 인식되기 시작한 것은 19세기 들어서이다. 한편, 유럽에서 자화상이 유사한 의미를 얻게 된 것은 르네상스 후기였다. 이들 그림은 아직 태어나지 않은 ‘자화상’이라는 용어 대신 당시에는 ‘화가의 초상’이라고 불렸다. 주지하다시피, 유럽에서 자화상은 르네상스 시기 자아의 발견 및 종교의 세속화와 함께 부상한 장르다. 초기 르네상스 자화상은 화가가 신성한 사건의 목격자로 화폭 속 인물의 하나로 등장함으로써 종교적 경향이 강했다. 르네상스 시기 이탈리아에서 화가라는 자의식으로 무장한 자화상으로는 티치아노와 바사리의 것이 대표적이다. 그러나 이들의 화가적 자의식은 온전한 예술가로서의 자각이라기보다는 장인(匠人)으로서 귀족과 동등한 사회적 지위를 누리고 있다는 점을 드러내기 위한 방편으로 취급되었다고 보는 편이 타당하다. 통상 초상화의 하부 장르로 취급되던 자화상이 유럽에서 널리 퍼지게 된 것은 17세기, 메디치 가문의 자화상 갤러리를 위한 컬렉션 수요에 기인한 바 크다. 바로 이 시기 유럽에서 일기, 회고록 등의 자전적 기록물이 전례 없이 다양한 형태로 쓰였다는 점도 아울러 지적해두기로 한다.²²⁾

러시아의 첫 번째 자화상으로 미술사에 기록된 작품은 18세기 화가 마트 베예프(A. Матвеев)의 『아내와 함께 있는 자화상』(1729?)이다. 유럽풍 의상을 입은 귀족 남녀의 초상은 당시 유행하던 초상화 양식과 유사하다는 점에서 러시아 자화상 또한 서구적 세속화가 탄생하던 18세기에 그 기원을 두고 있음을 알 수 있다.²³⁾ 여기서 지적해야 할 점은, ‘초상화의 시대’라 불렸던 18세기 러시아 미술계에서 아직까지는 자화상 장르가 익숙한 형식이 아니

21) 이하 간추린 내용은 Могилев, там же, сс. 5-22 참조.

22) 마리에트 베스테르만, 『렘브란트』, 강주현 역, 한길아트, 2002, 10-12쪽 참조.

23) 마트베예프는 11년간 네델란드에서 유학하면서 서구적 생활방식을 내면화할 수 있었다. 덕분에 화가는 용감하게 신분이 낮은 ‘여성’(그의 아내는 대장장이의 딸이었다)을 남성과 동등한 지위로 화폭에 그렸는데, 이는 당시로서는 파격적인 조합이었다.

었다는 사실이다. 당대 초상화의 대가 로코투프(Ф. Рокотов), 레비츠키(Д. Левицкий), 보로비코프스키(В. Боровиковский) 가운데 레비츠키만이 소규모의 자화상을 그렸을 뿐이다.²⁴⁾



6. 마트베예프의 자화상

18세기 말~19세기 초 감상주의 및 낭만주의 시대와 맞물리면서 러시아 자화상은 점차 다른 뉘앙스를 얻게 된다. 특히 창조적 개성을 지닌 예술가의 위상이 급상승했던 낭만주의 문화는 자화상이 널리 그려지는 데에도 영향을 끼쳤다. 화가 자신 낭만주의자이기도 했던 키프렌스키가 남긴 두 점의 자화상은 러시아 낭만주의 예술가상의 진면목을 드러낸다.²⁵⁾

이로써 자화상은 황실이나 유명인사의 공식 초상화에 반하여 비공식적이고 사적인 의미를 얻게 된다. 그 결과 ‘전문가의 профессиональный’ 자화상이 널리 퍼졌고 화공으로서의 자기 정체성을 드러내는 자화상이 주로 제작되었다. 여기서는 이젤이나 팔레트, 붓 등이 예술가임을 증명하는 인테리어로 널리 사랑 받았다. 그러나 아직까지도 예술가 개인이 각자의 고유한 개성을 전적으로 자각하고 있었다고 보기는 어렵다. 물론, 여기서 말하는 개성은 감상주의, 낭만주의를 거치며 유럽이 조탁해낸 ‘개성’을 가리킨다.

자화상은 크게 ‘전문가의’ 자화상과 ‘사적인 личностный’ 자화상으로 나뉜다. 전자의 경우 화가는 작가로서 자신의 예술관 및 자기 자신에 대한 신념과 태도를 화폭 위에 구현한다. 이때 화가의 개성은 예술적 재현의 도구가 된다. 전문가의 자화상에는 이젤이나 팔레트 등의 미술도구가 등장하며 화가는 얼굴을 반쯤 돌려 관람객을 바라보고 있다. ‘사적인’ 자화상은 ‘전문

24) 한편 이 시기 러시아에서 활동하던 외국인 화가들의 자화상은 적잖이 남아있다. 이런 사실을 두고 볼 때 러시아의 자화상은 소비에트 시기까지 상대적으로 보수적인 성격을 띠, 비주류 장르였다는 사실을 알 수 있다. 실제로 러시아에서 낭만주의 시기 이후 자화상이 다수 창작된 시기는 해빙기를 맞으면서부터였다.

25) 피카르프 또한 낭만주의 문학과 회화의 이미지의 상호연관성이 초상화 및 자화상 속에 명징하게 구현되었다고 지적한다. К. Пигарёв, *Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века). Очерки*, М.: Искусство, 1966, с. 122.

가의' 자화상보다 더 다양하다. 여기서 화가는 회화라는 매체를 통해 자기 자신을 연구하고자 한다. 방법론이나 접근법 따위를 따지기 보다는 '사적인' 자화상은 내면 심리에 큰 관심을 보인다. 따라서 비공식적이고 내밀한 분위기를 풍긴다. 화가는 자신을 화가라는 직업적 틀로 가두지 않는다. 여기서 염두에 두어야 할 것은 이와 같은 구분이 엄격하게 지켜지지 않는다는 점이다. 그럼에도 불구하고 이 두 가지 계기는 자화상의 주된 모티프를 제공한다는 점에서 눈여겨 볼 필요가 있다.

19세기 들어 러시아의 사회생활의 폭이 보다 넓어지고 복잡해짐에 따라 자화상 역시 발전을 거듭해나간다. 인간 개성에 대한 인식이 큰 변화를 겪게 되며 이것이 당시 예술 장르 전반에 반영되었다. 인문주의, 감상주의, 낭만주의 영향 하에 화가들은 이제 내밀한 감정의 세계에 몰두하기 시작했다. 이와 같은 분위기 하에서 창조자의 개성이 화가로서의 직업의식보다 상위에 놓이게 된다. 바라틴스키(Е. Баратынский)가 시인을 가리켜 “예술가가 아니라 선택받은 자(Ты избранник, не художник!)”²⁶⁾라고 정의했듯, 장인에 가까운 직업예술가인 화가에 비해 상급 예술가로 인식되는 것이 일반적이었다. 그러나 푸슈킨과 같은 해에 태어난 화가 브롤로프(К. Брюллов)가 남긴 드로잉 자화상은 이제 러시아에서도 시간의 변화에 따라 변모하는 다양한 자신의 개성을 표출한 화가의 자화상이 가능해졌음을 증명한다. 한편, 이 시기 유희가 아닌 드로잉이 선호된 것은 빠른 속도로 시시각각 변하는 영혼의 상태를 화폭에 고정하기에 유리했기 때문이다.

이후 러시아에서 자화상 창작은 점차 줄어들는데 이는 19세기 후반 ‘이동화파’의 등장과 긴밀히 연관된다. 내밀한 개성 탐구, 자기성찰이라는 주제는 사회비판적 주제와 소외받은 자들에 대한 묘사에 비해 부차적인 것이 되었다. 현실로 뛰쳐나간 이들에게 내면의 심층을 관조할 시간은 절대적으로 부족했다.

이상의 개요로 살펴볼 때 푸슈킨의 자화상은 정확히 러시아에서 자화상의 장르가 개화하고 만개한 낭만주의 시기와 겹친다는 사실이 드러난다. 브롤로프의 드로잉 자화상과 마찬가지로 일필휘지로 스케치한 시인의 자화상

26) 시 「Что за звуки」(1841)의 일부. Е. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы*, М.: Наука, 1982, с.с. 292-293.

은 일면적이지 않은 자아의 본모습을 포착하기 위한 노력의 반영으로 읽히기에 충분하다.

앞선 자화상의 분류에 따르면 푸슈킨의 자화상은 딜레탕트의 그것으로서, 전문가의 자화상이라기보다는 사적인 자화상에 속하며 대다수의 자화상이 초고 등의 작업노트에 그려진 것으로 “내밀함”을 그 첫 번째 특징으로 갖는다.²⁷⁾ 그러나 우샤코바 앨범 속 자화상은 현대미술의 관점에서 볼 때 전문 일러스트레이터가 제작한 일러스트-자화상이라고 해도 손색이 없을 정도다.²⁸⁾ 차블롭스카야에 따르면 이 자화상은 오로지 친구들을 위해 그린 것으로, 예술성은 뛰어나지만 원고에 그린 내면의 자화상과 달리 외모만을 묘사하고 있다.²⁹⁾ 1829년의 자화상에는 앞선 자화상에서는 발견되지 않았던 이마의 주름살이 처음으로 등장한다는 점에서(당시 푸슈킨은 서른이었던) 사실적인 외양 묘사에 신경을 썼다는 사실이 드러난다. 그러나 살짝 올라간 입꼬리는 입가에 열린 미소를 남겨 이마의 주름살을 상쇄시킬 만큼 인물에 활력을 불어넣어준다. 대여섯 번의 과감하고 굵은 터치로 처리한 구레나룻은 흑백의 간결한 펜화에 깊은 명암과 힘을 부여하여 단조로운 필선의 자화상에 변화를 가함으로써 예술성을 더한다. 침착하면서도 우울하지 않고 고요하면서도 활력이 느껴지는 표정은 당시 시인의 내면상태를 반영하고 있는 것인지 아니면 차블롭스카야의 지적과 같이 그저 “외모만” 묘사한 것인지 정확히 알 수는 없다. 그러나 이 자화상이 앨범 속지에 따로 부착된 형태로 남아있는 것으로 보아 시인이 각별히 외모 묘사에 심혈을 기울여 별도로 제작했을 가능성이 높다. 따라서 이 자화상은 당시 시인과 각별한 애정관계에 있었던 엘리자베타를 위한 특별선물에 가깝다. 아울러 이 앨범을 공유하게 될 지인들의 기억 속에 각인될 이미지를 남기고 싶었을 것이다.

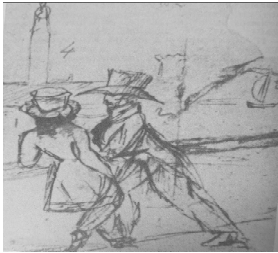
보는 바와 같이 푸슈킨의 스케치 중 관람객을 염두에 둔 전문가의 자화상은 극히 드물며 대부분 원고에 글과 함께 남은 사적인 드로잉이 더 많다.

27) Эфрос, там же, с. 12.

28) 푸슈킨의 그림은 그 유니크함에도 불구하고 딜레탕트의 취미로 한정되었으나 20세기 들어 시인의 그림을 전업화가의 작품에 필적한다고 보았던 ‘예술세계’과 화가 도부진스키의 진술 이후 그 평가의 관점이 달라졌다. М. В. Добужинский, “О рисунках Пушкина,” *Новый Журнал* 125, 1976, Нью-Йорк, pp. 145-159.

29) Т. Г. Цавловская, *Рисунки Пушкина*, М.: Искусство, 1980, с. 377.

시인의 삶에서 내면 성찰과 자화상이 밀접한 관계를 가졌다는 사실은 무엇보다 『예브게니 오네긴』의 원고에 남아있는 20여 점 이상의 다채로운 자화상으로 증명 가능하다.³⁰⁾ 주지하다시피, 시인의 생의 역작이자 가장 자전적 요소가 많다고 평가되는 작품이 『예브게니 오네긴』이다. 익히 알려진, 소설 속 주인공 오네긴과 네바강변에 기대고 있는 화자-푸슈킨의 스케치(그림 7)를 비롯하여, 댄디 푸슈킨(그림 8), 사색에 잠긴 청년(그림 9), “아프리카인의 옆얼굴(арапский профиль)”³¹⁾ 표현을 위한 습작들(그림 10), 흑인의 특성이 강조된 유쾌한 캐리커처(그림 11), 그리고 기력이 쇠한 초라한 노인(그림 12)까지, 그 다양함은 놀라울 정도다.



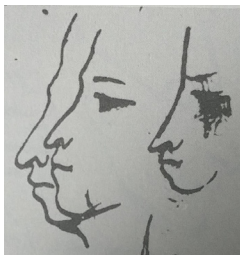
7



8



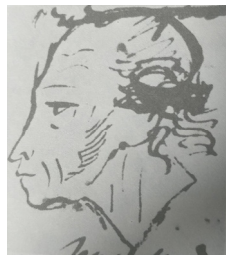
9



10



11



12

30) 96점의 자화상 가운데 20점 이상이 『오네긴』 원고 1장 16연~5장 26연 사이에 포진되어 있으며 그려진 시기는 1823년 5월(6월)부터 1826년 7월까지다. Эфрос, там же, сс. 34-37, 78.

31) 시 「친애하는 다우에게(To Dawe, Esqr)」(1828)의 일부. 한편 영국의 초상화가 다우(George Dawe)가 그렸다는 시인의 초상화는 현재 남아있지 않다. Пушкин, там же, Т. III, с. 101.

상기 자화상들에서 가장 눈에 띄는 점은 푸슈킨의 자화상 가운데 왼쪽 얼굴, 즉 “아프리카인의 옆얼굴”을 강조한 측면상이 압도적으로 많다는 사실이다. 96점의 자화상 가운데 단 5점만이 정면 자화상이며 그림 8이 여기에 속하는 드문 경우다. 그나마 잉크로 얼룩져 흐릿한 상태다. 이 아프리카 혈통은 구레나룻, 굽이치는 고수머리와 더불어 시인의 자화상을 유일무이한 개성으로 누구라도 쉽게 알아보게 만드는 3원소이며 측면상에서 가장 효과적으로 그 특징들을 모두 제시할 수 있다.

Ⅲ. “아프리카인의 옆얼굴”: 푸슈킨의 측면 자화상

유럽회화사에서 측면 초상화가 본격적으로 제작된 때는 15세기부터였다. 이 측면 초상화는 고대부터 카메오(cameo)나 메달 등의 장식품에 부조 형식으로 사용되다가 19세기 들어서 안정적으로 제작되면서 하나의 문화로 자리 잡았다. 러시아에서 측면 구도를 사용한 초상화가 처음 등장한 때는 18세기로, 당시 유럽의 영향 하에서 제작된 것이다. 포트르 대제 시기 궁정화가로 일했던 독일 출신의 탄나우에르(Иоганн Готфрид Таннауэр)의 『포트르 대제의 초상』(1710년대)이 러시아 최초의 측면 초상화로 추정되는 작품이다(그림 13). 1817~1823년 사이 그린 것으로 보이는 푸슈킨의 초기 자화상들 가운데 단 한 점이 고전적인 원형 화폭을 배경으로 한 모범적인 구도를 따르고 있다(그림 14). 흥미롭게도 규범적 스타일의 충실한 모방인이 자화상에서는 예의 굽이치는 고수머리 대신 단정하고 정리된 고전적인 헤어스타일을 그려 넣었는데 이 역시 자화상을 통틀어 유일한 사례다.



13



14

18세기 중반으로 접어들면서 로코토프가 프로필 구도를 사용한 초상화

를 그렸고(『예카테리나 대제의 공식 초상』(1763)) 그 밖의 동시대 작가들도 이 구도를 모방했다. 이어지는 19세기, 푸슈킨이 “날랜 연필”³²⁾의 예술가로 묘사한 러시아 낭만주의의 대표 화가 오를롭스키(A. Орловский)의 측면 자화상(1802-1810)이 유명해짐으로써 이 구도가 널리 유행하게 된다.³³⁾

시인은 1828년 처음으로 오를롭스키와 교분을 나누기 시작했으나 이 유명 화가의 이름과 작품은 오래전부터 푸슈킨에게 익숙한 것이었다. 그러나 시인이 즐겨 사용한 측면 자화상 구도가 이전 시대 및 동시대의 것을 의식적으로 차용했다는 명백한 증거는 없다. 오히려 시인에게 가장 익숙한 도구-펜으로 자신의 개성을 효과적으로 포착할 수 있는 구도를 자연스럽게 터득했다고 보는 편이 더 타당하다.³⁴⁾ 푸슈킨의 하관이 발달한 아프리카 혈통의 골상학, 즉 “흑인의 옆얼굴”을 효과적인 이미지로 만들 수 있는 구도가 바로 측면상이다. 시인의 개성에 독특한 뉘앙스를 부여하는 아프리카 혈통에 대한 암시는 시인 자신뿐만 아니라 동시대인들의 기억 속에서도 빈번히 등장한다.³⁵⁾ 이것이 비록 종종 과장된 결과로 표현되었을지라도 유일무이한 자기정체성을 스스로에게 그리고 때로는 타인에게 각인시키기 위한 수단으로서 자화상은 더딘 시 창작 작업에 비해 비교적 손쉬운 도구가 되어 주었을 것이다.

한편, 현대심리학에 따르면 왼쪽얼굴이 오른쪽얼굴보다 감정을 더 진솔

32) “그대의 날랜 연필을 쥐고/ 오를롭스키여, 그날 밤의 칼부림을 그려 보시라!
(Бери свой быстрый карандаш/ Рисуй, Орловский, ночь и сечу!),” Пушкин, *там же*, T. IV, с. 33.

33) С. Акимов, “Рисунки А. С. Пушкина в контексте развития русской графики в XVIII — первой половине XIX в. К постановке проблемы,” *Болдинские чтения*, Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 2012, с. 239.

34) 특징적인 시인만의 구도와 스타일은 동시대 전업화가 및 딜레탕트 작가의 작품 과도 다르다. Акимов, *там же*, с. 235. 전반적인 틀에서 시인이 고전주의 화풍의 영향을 받았다는 평가도 있다. 이에 관하여 심지은, 「작가-푸슈킨과 화가-푸슈킨의 대화」, 『외국문학연구』 39, 2010, 190쪽 참조.

35) 그러나 동시에 그의 외모에서 흑인의 특징을 찾아보기 어렵다는 동시대인들의 증언도 여럿 존재한다. Richard C. Borden, “Making a True Image: Blackness and Pushkin Portraits,” *Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness*, Northwestern Univ. Press, 2006, pp. 176-180 참조. 보든은 여기서 푸슈킨의 외모와 연관되는 아프리카 혈통이 과연 실제 얼굴의 반영인지 아니면 상징적인 의미에 가까운 비유적 표현인지에 대한 의문을 제기한다.

하게 드러내는 사적인 얼굴이다.³⁶⁾ 푸슈킨의 자화상을 친근하게 느끼는 이유가 여기에 있을지도 모른다. 원편을 향한 시인의 옆얼굴은 감상자로 하여금 자연스럽게 그림 속 인물의 솔직한 내면세계를 들여다보고 있는 듯한 느낌을 부여한다. 이로써 자화상 속의 시인과 직접 대면하고 있는 듯한 즐거운 착각 또한 가지도록 하는 것이다.

측면상과 관련하여 또 하나 생각해 볼 수 있는 사항은, 통상 화가들이 자화상을 그릴 때 거울을 옆에 두고 사용했던 것과 달리 푸슈킨은 거울을 보지 않고 즉흥적으로 자화상을 그렸다는 점이다. 두 개의 거울을 번갈아 보지 않는 이상 자신의 옆얼굴을 보면서 그것을 동시에 재현하기란 극히 어렵다. 시인의 수많은 측면 자화상은 제 얼굴을 다 외울 정도로 시인이 평소에 거울을 즐겨 보았다는 증거에 다름 아니다. 여기서 시인은 거울 앞에서 최소 두세 시간 치장에 열중했던 오네긴의 모습과 자연스럽게 겹쳐진다. 이렇듯, 눈을 감고도 자기 얼굴을 그릴 수 있는 댄디 푸슈킨에게 “거울은 첫 번째 친구”³⁷⁾였다. 시인은 이 “친구”와 더불어 거의 하나의 필선으로 얼굴의 개성적인 윤곽을 경쾌하고 날렵하게 외워서 의도한 바대로 그릴 수 있게 될 때까지 연습하기를 게을리 하지 않았다. 원고 속 자화상 스케치 상당수가 바로 이 프로필 윤곽을 한달음에 그리는 연습에 바쳐져 있으며 때로는 마치 성에 차지 않는 시구를 지우듯 이마와 코, 입술선 위에 가차 없이 펜으로 덧칠해 지운 자국이 남아있다.

보다 중요한 것은, 시인의 백여 점에 이르는 자화상이 자기 자신을 묘사해야 할 내적인 자극의 결과물이라는 점이다. 이 때 염두에 두어야 할 점은, 측면상은 초상화가 주로 사용하는 얼굴의 3/4을 보여주는 정면상 구도(그림 8)에 비해 묘사대상을 제3의 인물로 만드는 역할을 한다는 점이다.³⁸⁾ 앞서 지적하였듯이 거울을 보면서 동시에 제 옆모습을 그리기란 불가능하다. 또한 측면상은 작가와 눈을 마주치고 있지 않으므로 묘사대상을 보다 객관화하여 바라보는 데 용이하다. 이런 맥락에서 통상 자기애에 빠진 작가의 창작물로 받아들여지곤 하는 자화상이 푸슈킨에게 있어서는 자기 자신을 제3자

36) 안상성, 『초상화란 무엇인가』, 학문사, 1998, 50-51쪽.

37) Эфрос, там же, с. 38.

38) 커밍, 앞의 책, 62쪽.

로 객관화할 수 있는 능력, 즉 자신과 자신의 창작으로부터 거리를 두고 성찰할 수 있는 “이화 능력(способность к отчуждению собственного “Я”)”³⁹⁾을 보여주는 하나의 예시라고 추정해 볼 수 있을 것이다.

끝으로, 러시아 민중신앙에서 측면상이 악마 또는 교회가 승인하지 않은 인물 등을 묘사할 때 사용되었다는 점을 상기해 볼 필요가 있다. 이런 배경에서 오를롭스키의 측면상 뿐만 아니라 19세기 낭만주의 시기 제작된 다수의 딜레탕트 측면 자화상은 처음에는 기존 문화의 문법을 이반하는 새로운 문법으로 받아들여졌을 것이다. 애초 러시아문화사에서 측면상이 가졌던 악마와의 연관성은 새롭게 등장한 낭만주의 화가 및 작가들의 측면상에서 유사한 뉘앙스를 발견하기도 했다.⁴⁰⁾

이밖에도, 푸슈킨이 즐겨 그린 연필화 및 펜화 자화상은 푸슈킨만의 고유한 스타일이었다기보다는 당시 작가-딜레탕트 화가들이 선호하던 스타일이었다는 사실도 지적해 두기로 한다.⁴¹⁾ 무엇보다 작품을 완성하기 위해 오랜 시간을 들여야 하는 유화에 비해 월등하게 짧은 시간 동안 초보자도 그럴 수 있는 방식이 연필이나 펜으로 그리는 단색 드로잉이기 때문일 것이다. 이리하여 19세기 전반기 러시아 낭만주의 시대에서 자화상은 작가가 자신의 창조성을 입증하기 위한 예술 창작 과정에서 필수불가결하고 유기적인 역할을 수행했음이 드러난다.⁴²⁾

자화상이 푸슈킨 시학에 일정한 시사점을 제공할 가능성을 보여주는 사례를 보자. “푸슈킨 시세계의 내적 통일성은 그 속에 다채로운 스타일로 구현된 작가의 형상들이 하나로 집결되는, 전기적으로 구체적인 작가 자신의 형상에 의해서 유지된다”⁴³⁾는 긴즈부르크의 진술을 상기해 볼 때, 시인의 삶과 예술은 여타의 작가들에 비하여 보다 유기적으로 연결되어 있다는 점

39) 시인의 이러한 능력은 당시 쥘콥스키 등의 낭만주의자들이 삶과 예술을 하나로 합치려는 시도와 변별되는 지점이었다는 사실도 아울러 지적해둔다. 자세한 것은 M. H. Виролайнен, “<Я> и <НЕ-Я> в поэтике Пушкина,” *Пушкин. Исследование и материалы XVI-XVII*, СПб.: Наука, 2003, с. 94 참조.

40) M. Панова, A. Шило, *Пушкин: образ и самообраз поэта в русской культуре первой трети 19 века*, Харьков: Око, 2002, сс. 61-62.

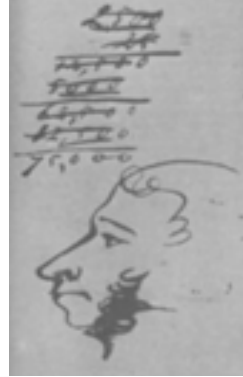
41) Панова, Шило, *там же*, с. 59.

42) Панова, Шило, *там же*, с. 73.

43) Л. Гинзбург, *О лирике*, Л.: Советский писатель, 1974, сс. 196-198.

을 잊어서는 안될 것이다. 그런 까닭에 푸슈킨학의 여전히 해결되지 않은 연구대상이 바로 시인의 삶과 창작의 상관관계, 즉 시인의 전기적 컨텍스트와 작품의 기저텍스트의 문제라는 사실을 이해하기란 어렵지 않다.

가령, 그림 15는 시인이 생을 마치기 일 년 전인 1936년 2월에 그린 마지막 자화상이다. 아내의 부정을 둘러싼 추문과 재정 파탄, 정신적 고통이 그 최대치에 이르렀던 시기에 그린 자화상으로, 자화상 왼편 위쪽으로 시인이 써놓은 숫자들이 보인다. 집안의 재정 상태를 가늠하다 그렸을 저 자화상⁴⁴⁾은 당시 시인의 내면 상태를 그 어떤 일기보다도 더 극명하게 전달해주고 있는 것만 같다. 이 즈음 아내에게 보낸 편지에서 그는 다음과 같이 썼다: “내가 뭘 생각하는지 아요? 바로 이런 생각이래요. 우린 뭘 먹고 살아야 하나?”



15. 마지막 자화상

중년에 들어선 시인의 얼굴선은 이제 전처럼 날렵하지 않다. 살집이 붙은 윤곽과 탈모가 시작된 듯한 이마, 둔해진 콧날과 콧방울, 체념한 듯 보이는 시선과 아래로 처진 입꼬리, 앙다문 입술, 그리다 만 머리카락은 암울한 미래를 예견하는 듯하다. 그러나 앙다문 입으로 단단해진 턱선과 잉크로 질게 칠한 구레나룻은 아래턱에 하중을 실어 삶의 무게가 만만치 않음을 보여주지만 동시에 닥쳐올 고난을 피하지 않겠다는 시인의 의지 또한 서려있다. 그가 6년 전에 쓴 시 「애가(Элегия)」에서 아래와 같이 다짐했던 대로 인생의 고향을 거치며 살아가는 성인(成人)의 표정이다.

<...> 갈 길은 험하다. 파도가 일렁이는
 앞날의 바다는 내게 노동과 고난을 약속한다.
 그래도 나는, 오 벗이여, 죽고 싶지는 않다
 생각하고 고통 받기 위해 살고 싶다.<...>

44) 포미초프는 자화상 옆에 써놓은 수치들이 당시 시인이 출판하던 잡지 『현대인(Современник)』과 관련된 채무 계산이라고 추정한다. С. А. Фомичев, *Графика Пушкина*, СПб.: Новая литература, 1993, сс. 18-20.

<...> Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;<...>⁴⁵⁾

그림 16과 17은 단테의 월계관을 상징하는 화관을 쓴 상상의 자화상이다. 남아있는 자화상 가운데 이 두 점이 시인의 정체성을 명시적으로 밝히고 시인으로서의 사명을 드러내는 드문 사례를 보여 준다. 그림 16은 1829~1830년 사이에 그린 자화상으로, 원편 하단에 당시 러시아로 망명했던 폴란드 시인 미츠헤비치의 측면상도 들어있다. 시인이 단테와 동등한 위치임을 알리는 메모 “Il gran’ padre A. P.”가 덧붙여있는 후기 자화상(그림 17)은 1835~1836년 사이 그린 것으로 추정된다.

약 5~6년의 시간차를 둔 두 자화상에는 변장한 가상의 자화상임에도, 실제의 물리적 시간이 반영된 듯하다. 첫 번째의 단테-푸슈킨은 매서운 눈매에 고개를 당당하게 들고 있는 청년의 얼굴인 반면, 두 번째 얼굴은 아프리카인의 특성이 강조되어 있으며 나이 들어 보인다. 그의 시선은 온화하고 입가에는 연한 미소를 띠고 있다. 이 노년의 자화상은 예술적 캐리커처에 가깝다. 앞선 자화상이 미완성 서사시 「타지트(Тазит)」 원고에 그린 것이라면, 후기 자화상은 누군가의 앨범에서 발견된 것이다. 이런 정황으로 보아 후기 자화상은 시인의 친근한 농담에 가깝다.⁴⁶⁾ 그런데 흥미롭게도 이



16. 단테-푸슈킨 I



17. 단테-푸슈킨 II

45) Пушкин, там же, Т. III, с. 228.

46) ‘위대한 아버지 A. P.[알렉산드르 푸슈킨-인용자]’을 뜻하는 프랑스로 1827년 시인이 단테를 가리키면서 이 표현을 쓴 적이 있었다. 자세한 정보는 A. C. Пушкин, *Ручкою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты*, М.; Л.: Асадемия,

명량한 캐리커처는 시인의 시적 유언이 된 1836년의 시 「기념비」를 떠올리지 않을 수 없게 만든다. 두 점의 자화상에서 ‘Exegi monumentum’이라는, 시인의 사명과 그 미래의 위상까지도 예견하고 있었던 푸슈킨을 보게 된다. 한편, 청년-단테의 하관은 펜으로 덧칠이 되어 있어 그 표정을 정확히 읽어 낼 수는 없다. 드로잉의 윤곽이나 필선이 마음에 들지 않아서였을 수도 있겠으나,⁴⁷⁾ 1830년경 시인의 내적 의식 차원에서 아직까지 시인의 사명을 굳건하게 확신하지 못했던 푸슈킨 내면의 주저와 동요를 보여주는 순간으로 볼 수 있을 것이다. 시인이 그린 지인들의 초상화에는 이렇게 덧칠해 지운 자국이 단 하나도 없다는 사실에 비추어 본다면 이런 추정이 보다 설득력을 얻는다고 하겠다.

자화상이란 그리는 주체와 그려지는 대상이 만나는 독특한 공간이다. 일기장 역시 글 쓰는 주체와 쓰여지는 객체가 일치하는 공간이다. 흥미롭게도, 시인은 일기를 거의 쓰지 않았다. 평생에 걸쳐 방대한 양의 일기를 썼으며 작품마다 자신의 alter ego를 넘치도록 형상화했던 톨스토이에게는 자아 이미지를 형상화하는 ‘자화상’을 그릴 그 어떤 내적 필요성도 없었을 것이다. 푸슈킨의 쓰이지 않은 일기장 속 몇몇 순간을 시인의 자화상이 대신할 때가 있었던 것은 아닐까. 이런 관점에서 일찍이 에프로스는 푸슈킨의 드로잉 전반을 시인의 “내적 일기”⁴⁸⁾이자 “그림으로 된 자서전”⁴⁹⁾이라고 성격 규정하였던 것이다.

IV. 결론을 대신하여: 푸슈킨과 렘브란트, 몽테뉴의 자화상

푸슈킨의 드로잉 연구에 큰 족적을 남긴 에프로스의 “내적 일기”나 “그림으로 된 자서전” 등의 간결하고 선명한 표현을 그림에도 축자적으로 받아들일 필요는 없다. 그 역시 푸슈킨의 낭만주의적 포즈를 지적하고 있으며,

1935, cc. 693-694 참조.

47) 백여 점의 자화상 가운데 이렇게 지운 흔적이 남은 것은 10여 점에 불과하다.

48) А. Эфрос, *Рисунки поэта*, М.: Academia, 1933, с. 94.

49) Эфрос, *Автопортреты Пушкина*, с. 18.

앞서 I장에 인용한 푸슈킨의 자서전에 대한 입장에서 보듯 시인 스스로 ‘자기 자신에 대해 쓴다는 것은 곧 자기에 대한 창조 행위’라는 점을 알고 있었다. 따라서 시인의 자화상 또한 하나의 창조 행위로 고찰해야 하며 이 때 방점은 그와 같은 작업을 수행한 내적 계기와 그 ‘허구적’ 창조물로서의 자화상이 그 주체와 맺는 관계방식에 찍혀야 한다. 그리고 어쩌서 그 창조행위의 질료로서 다른 누구도 아닌 ‘나 자신’을 취했는가에 대한 궁금증도 풀어야 할 것이다.

수많은 예술가들이 자화상을 즐겨 그렸지만 그 수량에 있어 푸슈킨의 그것에 필적할만한 자는 오직 렘브란트뿐이다. 그는 평생에 걸쳐 유화 50여 점을 포함하여 백여 점에 가까운 자화상을 남겼다. 여기서 딜레탕트 화가로서 푸슈킨이 펜으로 끼적인 드로잉이 전업 화가가 인고의 시간을 거쳐 창작한 유화작품⁵⁰⁾과는 전적으로 다른 차원의 결과물이라는 사실을 우선 지적해두어야 할 것이다. 렘브란트의 유화 및 드로잉과 에칭 자화상은 시인이 글을 쓰다 원고에 남긴 가벼운 터치의 펜화와 질적으로 상이하다. 그럼에도 불구하고 예술가로서 자신의 이미지를 다양한 변장술 속에서 표현하면서 이들처럼 열심히 탐구하고 그 결과물에 집착한 예술가는 드물다.

렘브란트의 자화상에 견줄만한 것으로서 푸슈킨의 자화상에 관한 연구는 요컨대 ‘나는 누구인가?’라는 인간의 본원적 질문, 즉 인류의 지난한 정체성 탐구의 노력과 그 필연적인 관심에의 경도를 확인하는 작업에 다름 아니다. “자기에 대한 묘사만큼 어려운 것은 없다”고 일갈했던 몽테뉴의 말은 여전히 옳다. 그렇기에 내가 어떤 사람인가에 대한 성찰을 집요하게 시도하는 과정 그 자체를 보여주는 몽테뉴의 자서전 『수상록(Essais)』과 “후세에 솔직하게 선사한 가장 위대한 자서전”⁵¹⁾이라 할 수 있는 렘브란트의 자화상은 많은 접점을 지닌다.⁵²⁾ 이런 견지에서 몽테뉴의 『수상록』 또한 푸슈킨의 자화상을

50) 렘브란트의 시간 끌기는 유명했다. 그의 제자는 “렘브란트의 초상화를 얻으려면 2~3개월 동안이나 모델로 앉아 있어야 한다는 사실이 세간에 알려지고 난 뒤로 그에게 초상화를 맡기고자 하는 사람이 거의 없었다”고 회상한다. 커밍, 앞의 책, 127쪽.

51) 케네스 클라크, 『그림을 본다는 것』, 엄미정 역, 엑스오북스, 2014, 299쪽.

52) 자아의 초상이라는 주제에 착안하여 두 작가의 자서전과 자화상을 비교연구한 A. Small의 상계서를 참조.

이해하는 데 있어 시사점을 제공한다. “문학적 자화상(autoportrait littéraire)”⁵³⁾으로서의 몽테뉴의 자서전과 렘브란트 자화상, 그리고 푸슈킨의 자화상을 교차하여 바라보면서 시인의 자화상을 통해 시인의 예술세계 및 자아정체성 추구의 깊이를 가늠해보는 것으로 이 글을 마감하고자 한다.

17세기 바로크 예술의 거장 렘브란트(1606~1669)는 1625년 첫 자화상을 그리기 시작한 이래 청년의 쾌기만만하고 다소 반항적인 모습에서부터 자신감에 찬 부유한 화가의 초상, 그리고 말년의 작품 「제육시스로 분장한 자화상」(그림 19) 속 영락한 노인에 이르기까지, 실로 다양한 표정과 포즈로 자기 자신을 재현했다. 화가는 1640~1648년 사이의 공백기를 제외하고는 40여 년간 자화상 작업에 몰두하여 총 87점(유화 50점, 에칭 30점, 드로잉 7점)의 자화상을 남겼다. 중동인의 옷이나 르네상스 화가로부터 차용한 의상과 모자뿐만 아니라 화려한 모피를 걸치기도 하고, 궁정대신으로 변장하거나 군인의 견장을 달기도 하는 등, 상상 속의 자아를 다양하게 표현하기도 하며, 살집 있는 청년에서 유쾌한 술고래로, 불만에 찬 거지(그림 18) 또는 점잖은 노인으로 그리기도 한다.

자화상을 보다 보면 그림 속 화가의 머리카락 색과 눈의 생김새, 둥근 얼굴 윤곽, 예의 주먹코가 조금씩 다르게 그려 있다는 사실이 눈에 띈다. 빛의 방향에 따라, 시간과 장소에 따라 달라지는 자기 얼굴을 화폭에 재현한 그의 자화상은 동시대 화가 루벤스가 고정된 시선 처리와 동일한 표정만을



18. 초기 자화상(1630)



19. 말기 자화상(1668)

53) 르죈이 개진한 자서전 연구의 제한된 이론을 벗어나기 위하여 보주르(Michel Beaujour)가 저서 『잉크의 거울: 자화상의 수사학(Miroir d'encre: Rhéorique de l'autoportrait)』(Paris: Seuil, 1980)에서 새롭게 정립한 용어다. 문학적 자화상과 자서전의 차이에 관한 개괄적인 설명은 이가야, 「자서전 이론에 대한 몇 가지 고찰 — 필립 르죈의 이론과 그 방향을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 23, 2008, 286-292쪽 참조.

보여주었던 것과는 달리, 매번 변화하며 고정된 그 어떤 상(相)도 보여주지 않았다. 요컨대, 시시각각 변하는 외모와 성격을 반영하고 있는 화가의 자화상은 그의 내면에서 우러나온 연기(演技)이자 변용이다. 그렇기에 자화상 한 점 한 점은 놀라울 정도로 다르지만 그 누구도 화가의 자화상을 보면서 그 중 어느 것도 거짓되었다고 생각하지는 않는다. 오히려 이런 차이점이야말로 화가의 상태를 충실하게 표현했다는 사실에 대한 증명이다.⁵⁴⁾ 나아가, 변화무쌍한 자아의 모습을 재현한 이들 자화상은 인간 삶의 본질인 끊임없는 운동성과 그에 따른 변화무쌍함을 보여주는 데 성공하기에 이른다.⁵⁵⁾ “한편으로는 직접적이고 도도히 흐르는 삶을 느낄 수 있게 하는 것, 그리고 다른 한편으로는 삶을 개별성의 형식에 연결시키는 것”⁵⁶⁾이야말로 렘브란트 예술의 명백한 특징인 것이다. 초기부터 그가 ‘얼굴’에 관심을 가졌던 것은 변화하고 움직이는 삶의 형식의 유비로서, 이를 표현하기 위한 가장 적당한 질료였기 때문이다. 그리고 바로 이 지점에서 화가의 자화상은 몽테뉴, 그리고 푸슈킨과 포개진다. 16세기 프랑스에서 ‘자기 자신을 그리기’ 위하여 집필하던 작가의 다음과 같은 성찰에 도달하게 된다.

나는 지금 내 영혼에 하나의 얼굴을 부여하고, 이제는 내가 어떤 쪽을 향하는가에 따라서 달라지는 또 다른 얼굴을 부여한다. 만일 내가 다른 방식으로 나에게 말을 건넌다면 그것은 내가 다른 방식으로 나 자신을 바라보기 때문이다. 일체의 모순은 방향을 바꾸거나 방법을 바꿈으로 인해서 내 안에 존재하는 지도 모른다. 수줍고 건방지고, 정숙하고 음탕하고, 수다스럽고 말없고, 거칠고 부드럽고, 현명하고 어리석고, 시무룩하고 인사성 밝고, 거짓말하고 정직하고, 학식있고 무식하고, 자유롭고, 구두쇠고 방탕하다. 나는 이 모든 것을 내가 어느 쪽으로 방향을 돌리는가에 따라 내 안에서 본다. 자신을 진심으로 연구하는 자는 자기 안에서 혹은 자기 판단 안에서 이 불화를 발견하고 만다. 나는 혼동과 엇갈림 없이 한마디로 간단하게, 확실하게 나에 대해 말할 것이 아무것도 없다.⁵⁷⁾

54) 클라크, 앞의 책, 313쪽.

55) 짐멜은 여기서 렘브란트 예술의 위대한 혁신을 보았다. 김덕영, 『게오르그 짐멜의 모더니티 풍경 11가지』, 길, 2007, 495-499쪽.

56) 게오르그 짐멜, 『예술가들이 주조한 근대와 현대』, 김덕영 역, 길, 2007, 133쪽.

57) 몽테뉴, 『몽테뉴 인생 에세이』, 손우성 역, 동서문화사, 2005, 394쪽. 인용은 변

푸슈킨과 렘브란트의 자화상을 언어로 풀어서 설명하고자 할 때 몽테뉴의 이 유명한 구절보다 더 적절한 문장을 찾기 어려울 것이다.⁵⁸⁾ 삶과 예술 속에서 변화해나가는 이들에게 잘 꾸며진 모습만을 내보이고 젊음의 매력만을 보여주고자 하는 없다. 푸슈킨이 초라한 노인의 모습으로 자기 모습을 자주 상상했던 것이나 렘브란트가 노인과 결합 있는 사람에 큰 관심을 보이면서 자신의 추한 노년 모습까지도 성실하게 묘사할 수 있었던 것은 바로 이와 같은 ‘자아관’에 근거했기 때문이다.

모순으로 가득한 인간 삶의 이중성을 알지 못했던 중세가 끝날 무렵 렘브란트는 이 진실을 화폭에 재현하였고 이로써 그는 근대라는 시대의 이념을 체현한 거장이 된다. 낭만주의가 조탁한 ‘자아’라는 개념도, 자화상이라는 용어도 아직 발명되기 전인 17세기 네델란드에서 렘브란트는 분투했다. 그는 정치·종교·사회·경제적 자율성을 얻기 위해 독립 예술가로서의 ‘자아’를 만들어나갔다.⁵⁹⁾ 중세 화가들 대다수가 그러했듯 렘브란트 역시 일기나 자서전을 쓰지 않았다. 그렇기에 화가와 맞대면할 수 있는 방법은 오로지 자화상뿐이다. 오늘날 ‘렘브란트 신화’의 원천이 되는 이 백여 점의 자화상은 화가가 스스로 자기 신화를 만들어내는 데 성공했음을 입증하는 강력한 증거다.⁶⁰⁾ 그의 자화상이 단순히 “그림으로 쓴 일기”거나, 성공에서 쇠락으로 이어진 드라마틱한 삶의 궤적을 증명하는 보충자료로 읽혀서는 안 되는 이유다.

한편, 유사한 과정이 시인에게서도 반복된다. 푸슈킨은 자화상을 통해 “호랑이와 원숭이의 조합”인 아프리카 혈통을 강조하는 외모와 성격에 대한 자기 신화를 창조하기 위한 ‘연습[essais]’을 기꺼이 되풀이하였다. 이로써 푸슈킨과 렘브란트의 자화상, 그리고 몽테뉴의 『수상록』은 제각기 ‘자아의 수사학’을 완성하기 위한 여러 경로를 보여주는 흥미로운 예시이자 길잡

역본을 따르되 원문 및 영역본을 참조하여 필자가 수정하였다.

58) 시인이 몽테뉴를 즐겨 읽었음은 주지의 사실이다. 자세한 것은 В. Бугакова, “Пушкин и Монтень,” *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, Вып. 3, М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937, сс. 203-214 참조.

59) H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: a Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1990, p. 137.

60) Chapman, *Ibid.*, p. 9.

이가 된다. 몽테뉴의 표현으로 이 자아의 수사학이 갖는 의의를 설명한다면 다음과 같을 것이다.

내 글을 읽어줄 이가 아무도 없다 해도, 내가 그 많은 한가한 시간을 그토록 쓸모 있고 즐거운 사색에 빠져 보낸 것이 시간낭비였을까? 나 자신의 초상을 본뜨기 위해서 그토록 여러 번 내 자신을 준비하고 포즈를 취해야만 했는데 이는 더 많은 정의(定議)를 필요로 하는 나라는 원형에 대한 디테일까지도 끌어내기 위함이었으니 그러면서 그 원형이 어느 시점에서나 모습을 갖추게 되었다. 남을 위해서 내 초상화를 그려나가다 보니 내가 처음에 가졌던 색깔보다도 더 뚜렷한 색채로 내 안의 나를 색칠하게 되었다. **내가 내 책을 만들었다기보다는 내 책이 나를 만들었다**(인용자 강조). 이 책과 작가는 불가분이며 내 생명의 일부다. ⁶¹⁾

유동적이고 끊임없이 변하는 자아의 형상으로 인해 삶에서 수없는 행동과 다양한 생각이 일어나고 충돌하다 스러지기를 반복한다. 그러나 몽테뉴는 이런 모순되는 행동과 생각의 총합 속에서만 진정한 내 모습을 마주하게 된다고 보았다. 더 중요한 지점은, 이 과정 속에서 쌓여가는 디테일과 정의들로 충실해져 가는 내 삶의 “책”이 나를 규정한다는 사실이다. 내 정체성은 주어진 것이 아니라 내가 만든 작품에 의해 만들어지는 것이며 또 그렇게 드러나 보이겠다는 의지야말로 자아의 수사학에 내재된 원칙임을 알 수 있게 해주는 대목이 아닐 수 없다.

몽테뉴는 16세기 프랑스인, 렘브란트는 17세기 네델란드인이며 푸슈킨은 그보다 훨씬 후대의 19세기 러시아인이다. 이렇게 서로 시간과 공간을 각각 달리 하는 세 명의 예술가들은 제 자신이 묘사와 재현의 주체이면서 객체가 되는 경험을 통해 ‘자아’를, 그리고 나아가 삶을 이해하고 통찰하는 데 이르게 되었다는 점에 끝으로 다시 한 번 주목할 필요가 있다. 거듭되는 연습 속에서 진행된 가장 내밀한 작업, 즉 ‘자아 탐색’이 ‘나’와 타자와의 만남으로 이어지는 다리가 되어 결국 타자 역시 가까이 자신의 ‘자아’를 찾기 위한 길을 나서도록 등 떠미는 역할을 한다는 점 역시 이들 글과 그림으로 된 자화상이 갖는 미덕일 것이다.

61) 몽테뉴, 774쪽.

■ 참고문헌

- 김덕영, 『게오르그 짐멜의 모더니티 풍경 11가지』, 길, 2007.
- 몽테뉴, 『몽테뉴 인생 에세이』, 손우성 역, 동서문화사, 2005.
- 박선영, 「АВТО-БИО-ГРАФИЯ: 현대 러시아 자서전 속 자아-내용-형식의 문제」, 『노어노문학』, 29(1), 2017.
- 베스테르만, 마리에트, 『렘브란트』, 강주현 역, 한길아트, 2002.
- 심지은, 「작가-푸슈킨과 화가-푸슈킨의 대화」, 『외국문학연구』 39, 2010.
- 안상성, 『초상화란 무엇인가』, 학문사, 1998.
- 이가야, 「자서전 이론에 대한 몇 가지 고찰 — 필립 르죈의 이론과 그 반향을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 23, 2008.
- 전준엽, 『나는 누구인가: 자화상에 숨은 화가의 내면 읽기』, 지식의 숲, 2011.
- 짐멜, 게오르그, 『예술가들이 주조한 근대와 현대』, 김덕영 역, 길, 2007.
- 짐멜 참고문헌 하나 빠진 듯.=> 첫 번째 문헌은 번역본 짐멜입니다.
- 커밍, 로라, 『화가의 얼굴, 자화상』, 김진실 역, 아트북스, 2012.
- 클라크, 케네스, 『그림을 본다는 것』, 엄미정 역, 엑스오북스, 2014.
- 프리드먼, 도널드, 『작가의 붓』, 박미성 · 배은경 역, 아트북스, 2014.
- Borden, Richard C. “Making a True Image: Blackness and Pushkin Portraits,”
Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness,
Northwestern Univ. Press, 2006,
- Chapman, H. Perry. *Rembrandt's Self-Portraits: a Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- Small, A. *Essays in Self-Portraiture: A Comparison of Technique in the Self-Portraits of Montaigne and Rembrandt*, New York: Peter Rang, 1996.
- Sugerman, Shirley. *Sin and Madness: Studies in Narcissism*, Philadelphia: Westminster press, 1976.
- Beaujour, Michel. *Miroire d'encre: Rhéorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil, 1980.
- Montaigne, Michel de. *Essais: texte établi et présenté par Jean Plattard*, Paris:

- Garnier, 1962.
- _____. *The complete Essays*, trans. and ed. by M. A. Screech, London; New York: Penguin Books, 1993.
- Акимов, С. “Рисунки А. С. Пушкина в контексте развития русской графики в XVIII — первой половине XIX в. К постановке проблемы,” *Болдинские чтения*, Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 2012.
- Баратынский, Е. *Стихотворения. Поэмы*, М.: Наука, 1982.
- Бутакова, В. “Пушкин и Монтень,” *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, Вып. 3, М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1937.
- Виролайнен, М. Н. “<Я> и <НЕ-Я> в поэтике Пушкина,” *Пушкин. Исследование и материалы XVI-XVII*, СПб.: Наука, 2003.
- Гинзбург, Л. *О лирике*, Л.: Советский писатель, 1974.
- Денисенко, С. В.(сост.) *Рисунки писателей. Сборник научных статей*, СПб.: Академический проект, 2000.
- Добужинский, В. “О рисунках Пушкина,” *Novyi Zhurnal* 125, 1976.
- Дранков, В. Л. “О взаимодействии литературных и изобразительных способностей в поэтическом творчестве А. С. Пушкина,” *Ученые записки Лен. ордена Ленина гос. уни. имени А. А. Жданова. Серия филологических наук №287*, Вып. 19, Л., 1960.
- Елистратова, А. *Байрон, История английской литературы: В 2 т.*, Т. 1, М.: Наука, 1953.
- Завгородняя, Е. В. “Психологические особенности рисовального творчества А. С. Пушкина,” *Слово о Пушкине*, Киев: Логос, 2008.
- Жуйкова, Р. Г. *Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций*, СПб.: Дмитрий Буланин, 1996.
- Могилеев, Е. *Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея*, СПб.: Palace Editions, 2016.
- Павлова, Е. А. *С. Пушкин в портретах*, М.: Советский художник, 1983.
- Пигарёв, К. *Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века)*. Очерки, М.: Искусство, 1966.

- Пушкин А. С. *Полн. собр. соч.: В 16 т.* М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959.
_____. *Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты,*
М.;Л.: Academia, 1935.
- Томашевский, Б. “Автопортреты Пушкина,” *Пушкин и его время*, Л.: Все-
союзный музей А. С. Пушкина, 1962, Вып. 1.
- Цавловская, Т. Г. *Рисунки Пушкина*, М.: Искусство, 1980.
- М. Панова, А. Шило, *Пушкин: образ и самообраз поэта в русской культуре*
первой трети 19 века, Харьков: Око, 2002.
- Фомичев, С. А. *Графика Пушкина*, СПб.: Новая литература, 1993.
- Эфрос, А. *Рисунки поэта*, М.: Academia, 1933.
_____. *Автопортрет Пушкина*, М.: Гос. лит. музей, 1945.

❖ ABSTRACT

A Study on Pushkin's Self-Portraits

Sim, Ji Eun

The Russian poet A. C. Pushkin left more than a hundred self-portraits in his lifetime. These self-portraits are the subject of a special research project. Pushkin liked to sketch himself disguised in various shapes in his manuscripts. Besides Pushkin, many authors have portrayed themselves, but in terms of their quantity and fame, it is difficult to find self-portraits that transcended those which are as detailed and revealing as that of Pushkin's. Focusing on this point, this paper first examines the position of the poet's self-portraits in the context of the tradition of the self-portrait, as a painting genre full of romanticism as manifested and revealed in the 19th century. Subsequently, this article explains the meaning of the Pushkin's typical self-portraits in profile, which were mostly drawn in his manuscripts. Finally, in order to explore the philosophical implications contained in this poet's self-portraits, this paper attempts to read poet's self-portrait in comparison with Rembrandt's self-portrait, and Montaigne's *Essais* as well for a comprehensive comparison of the three entities.

Key Words : Pushkin, Pushkin's Self-Portraits, Rembrandt, Rembrandt's Self-Portraits, Montaigne, *Essais*

■ 논문접수일 : 2018. 02. 10

■ 심사완료일 : 2018. 02. 28

■ 게재확정일 : 2018. 03. 01

