

꽃잎 속 전갈, 잎새/벽의 달팽이: 버지니아 울프, 러시아 경계를 가로지르다

박 은 경

“당장 침범하자. 문학은 한 개인의 사유지가 아니다. 문학은 공유지이다. 문학은 국가로 나뉘어 있지 않다. 거기에서는 전쟁이 없다. 자유롭게 그리고 두려움 없이 침범해나가자. 그리고 우리 자신을 위해 우리만의 길을 찾아 나서자.”

(“The Leaning Tower” 181)¹⁾

I. “러시아 숭배”와 울프

1912년 신흥여행 중이던 이탈리아에서 프랑스어 번역본으로 『죄와 벌』(*Crime and Punishment*)을 읽은 버지니아 울프(Virginia Woolf)는 스트레치(Lytton Strachey)에게 보낸 편지에서 도스토옙스키(Fyodor Dostoevsky)를 “세상에서 가장 위대한 작가”(Maclean 1 재인용)로 칭한 바 있다. 도스토옙스키에서 시작된 러시아 작가에 대한 울프의 관심은 지대한 것이었으며, 러시아 문학의 영향은 울프에

1) 「기울어진 탑」(“The Leaning Tower” 1940)은 노동자 교육 연합(Workers’ Educational Association)의 초청을 받아 울프가 브라이튼(Brighton)에서 강연한 내용으로, 제사(題詞)에서 활용한 이 에세이의 마지막 부분은 엘리트와 노동자의 계층적 국경선을 넘는 새로운 문학의 필요성을 역설하는 울프의 목소리가 강하게 들리는 부분이다. 본고에서는 영국과 러시아적 시각의 경계를 넘나들며 러시아적 비전의 수용과 비판을 통해 자신만의 모더니스트 글쓰기를 모색한 울프의 의지의 상징적 표현으로 삼았다.

게 있어 지속적이고 강력하였다. 러시아 문학 작품 뿐 아니라 러시아 예술 및 문화 전반에 대한 끌림은 울프를 비롯한 블룸즈버리 그룹(Bloomsbury Group) 일원들에게서 사적, 공적으로 두드러진다. 버지니아의 일기와 남편 레너드 울프(Leonard Woolf)의 자서전에는 러시아 발레에 대한 여러 언급이 등장하고(Rubenstein 2), 잘 알려진 바대로 블룸즈버리 그룹의 일원인 경제학자 케인즈(John Maynard Keynes)는 러시아 발레 무용수 로포코바(Lydia Lopokova)와 결혼하였을 뿐 아니라, 러시아를 “전례 없는 경제 실험의 탄생지”(Reinhold, “Virginia Woolf’s Russian Voyage Out” 5)로 꼽았다. 1912년 프라이(Roger Fry)와 벨(Clive Bell)이 러시아 모자이크 예술가 안렙(Boris Anrep)과 함께 기획한 제2차 후기인상주의 회화 전시회는 「영국, 프랑스, 러시아 화가들」(“British, French, and Russian Painters”)이라는 표제 하에 두 명의 당대 러시아 작가의 작품을 선보였다(Rubenstein 2).²⁾ 울프뿐 아니라 영국 대다수 지성인들의 러시아에 대한 열정적 호응은 당시 영국을 강타한 러시아발 광풍과 긴밀히 연관된다.

맥클린(Caroline Maclean)이 정리한 바대로, 19세기에 시작된 러시아의 정치, 문학, 춤, 음악, 회화의 유행은 꾸준히 진행되어 1910년대와 20년대에 이르러 정점을 맞이하였다(1). 루벤스타인(Roberta Rubenstein)도 유사하게 1912년부터 1922년까지의 10년간을 “영국인들의 러시아 숭배”가 극에 달했던 시기로 논한다(2). 20세기 초반 영국을 휩쓴 러시아 작가의 영향력은 울프를 비롯한 영국 작가 전반에 걸쳐, 또한 다방면에서 드러난다. 러시아인들의 ‘영혼’(soul)에 대한 관심과 신비주의적 성향은 비술(occult), 점신론(theosophy), 심령주의(spiritualism)로 이어져, 예이츠(W. B. Yeats), 제임스(Henry James), 엘리엇(T. S. Eliot), 로렌스(D. H. Lawrence) 등의 작가들에게 영향을 미쳤다(Maclean 12). 또한 아이젠스타인(Sergei Eisenstein)을 필두로 1920년대 러시아 영화 제작자들이 주로 사용한 몽타주(montage) 기법은 20세기 영국 여러 작가들에게 호소력을 발휘하여, 울프나 조이스(James Joyce)의 모더니즘 작품에서도 두드러지게 나타난다(Maclean 136-137). 로렌스의 경우, 쯔타릭(George Zytaruk)이 평한 바와 같이, 러시아 작가들의 도덕적 성향을 “지루하고 고루하며 죽은 것”이라 폄하하기도 하였지만, 러

2) 맥클린에 따르면 1912년 10월 전시회 때에는 기획했던 35점의 러시아 회화 중 일부는 도착하지 않아 전시되지 못하였고, 1913년 1월의 재전시 때에야 관람객들은 35점 모두를 볼 수 있었다(1; 22 n. 6).

시아 작품을 탐독한 덕분에 “자신만의 창조적 노력을 상당 정도까지 한층 풍요롭게 끌어올릴 수 있었다”(23, 175). 브라운(Catherine Brown)이 지적했듯이, 로렌스는 소설 속에서 러시아 작품에 대해 암시하거나 직접 언급한 바도 있다.³⁾ 뉴질랜드 출신의 영국 단편 소설 작가인 맨스필드(Katherine Mansfield)는 러시아적 색채가 강한 작품을 여러 편 썼고, 글을 쓰는 과정에서 자아와 세상의 경계가 와해되는 강신론적인 경험을 술회하기도 하고, 러시아 화가 칸딘스키(Kandinsky)의 심령주의적 미학에 관심을 보였으며, 러시아 의사인 마누킨(Ivan Manukhin)에게서 폐결핵 치료를 받았고 마누킨의 추천을 받아 신비주의적 치료법을 주장한 가디예프(Georgy Gurdzhiev)의 요양원에서 생애 마지막을 보낼 정도로, 작품 활동뿐 아니라 삶에 있어서도 러시아의 영향을 깊이 받았다는 점이 드러난다(Maclean 95-96).

가넷(Constance Garnett)은 1890년대 초 러시아 혁명가들이 영국에 망명하여 런던에 거주하는 시대적 배경 속에서 성장하며 독학으로 러시아어를 익힌 후, 러시아를 여행하며 톨스토이를 직접 만나보는 등 러시아 문학에 대한 깊은 애정을 갖고 『죄와 벌』을 시작으로 이후 9년 동안에 걸쳐 여러 러시아 작가의 작품을 번역해내는 작업을 수행하였는데(Rubenstein 11), 그녀의 번역 작업은 20세기 초반 제정 러시아를 뒤엎은 혁명으로 인해 영국에서 가속화된 러시아의 정치 및 예술에 대한 관심이 이전 세기의 러시아 문학에 대한 열광적 수용으로 이어지는 데 기여한 바 크다.⁴⁾ 베넷(Arnold Bennett)이 뽑은 세계에서 가장 훌륭한 12편의 소설 모두가 러시아 작품이었고, 갤스워드(John Galsworthy)가 뽑은 명작 12편 중 5편이 러시아 소설이었으며, 포스터(E. M. Forster)가 비평서 『소설의 여러 양상』(*Aspects of the Novel*)에서 인간의 삶과 내면을 들여다 본 위대한 작가로 톨스토이(Leo Tolstoy)와 도스토옙스키를 예로 들었던 해가 1927년이었다는 루벤스타인의 조사 결과를 고려하면(4), 20세기 초반에 활약한 주요한 영국 작가 대부분이 러시

3) 『사랑에 빠진 여인들』(*Women in Love*)에서 제럴드(Gerald)와 버킨(Birkin)을 뚜르게네프(Ivan Turgenev)를 익히 알고 있는 인물로 등장시키고, 이들이 ‘영혼’(soul)이라는 말을 사용하다가 갑자기 이를 의식하며 당황해하는 모습을 작품에서 그리기도 했다(Brown 133).

4) 루벤스타인에 따르면, 울프는 속해 있지 않으나 베넷(Arnold Bennett), 갤스워드(John Galsworthy), 웰스(H. G. Wells), 제임스(Henry James)를 비롯한 34명의 영국 작가 및 지식인들이 집단적으로 러시아 작가들에게 감사를 표하는 글을 1914년 12월 타임즈 지(*Times*)에 실었다(3-4).

아 작가들의 영향 아래 있었다는 점을 확인하게 된다. 가넷이 번역한 『전쟁과 평화』(*War and Peace*)를 읽고 새로운 세상을 보여준 데 대해 감사를 표하며 그 책이 “우리의 삶을 바꾸어 놓았다”(Maclean 91 재인용)고 1921년 가넷에게 쓴 맨스필드의 편지를 통해서도 짐작할 수 있듯이,⁵⁾ 가넷은 영국 모더니스트들의 필독서인 러시아 문학을 번역, 전파함으로써, 영국 모더니즘의 “산파(産婆)”(Rubenstein 13) 역할을 했다고 볼 수 있다.

가넷에서 촉발된 러시아에 대한 관심은 영국에서 20세기 초 러시아풍의 대유행을 몰고 왔을 뿐 아니라, 여러 영국 작가들이 러시아 작품의 번역에 참여하는 계기를 마련했다. 로렌스, 맨스필드, 울프가 러시아 작가들의 번역 작업에 동참한 배경에는 공통적으로 주 번역가인 우크라이나 이민자 출신인 코텔리안스키(S. S. Koteliansky)가 자리하고 있다.⁶⁾ 러시아어를 몰랐기에 번역가로서의 역할이 제한적이었기는 하나, 로렌스는 셰스토프(Leo Shestov), 부닌(Ivan Bunin), 고리끼(Maxim Gorky)의 작품을 영역한 코텔리안스키의 영문을 교정, 편집하는 일을 맡아 번역본이 출판되는 데 큰 기여를 하였다(Zytaruk 61). 체홉(Anton Chekhov)⁷⁾을 특히 애호하였고 그의 단편소설의 영향을 많이 받아 표절 시비에까지 휘말렸던 맨스필드는 『리듬』(*Rhythm*)지의 부편집장으로서 머리(John Middleton Murry)와 더불어 코텔리안스키와 공동 번역을 시도하였다(Maclean 86). 울프 부부의 러시아 작품 번역은 로렌스나 맨스필드보다 훨씬 지속적이고 폭넓게 이루어졌다. 1917년에 출판한 이래 1923년에 이르기까지 호가스 출판사(Hogarth Press)에서 펴낸 27권 중 8편이 러시아 번역 작품이었고(Maclean 54), 버지니아 울프는 직접 러시아어를 배워가면서 열정적으로 이 번역 작업에 참여하였다. 번역과 더불어 러시아 작품에 대한 서평이 동반되었는데, 영국에서의 열광적인 러시아 수용에 기여한 이들 모더니스트의 작품 활동에 미친 러시아의 강한 영향력을 짐작할 수 있다.

버지니아 울프의 모더니즘 선언서로 간주되는 에세이 「현대 소설」(“Modern

-
- 5) 루벤스타인 역시 울프와 맨스필드 모두 체홉을 비롯한 러시아 작가에 심취해 있었다는 점을 언급하며, 이 편지를 인용한 바 있다. 루벤스타인 글 12쪽 참조.
 - 6) 브라운과 맥클린은 코텔리안스키를 각각 S. S. Koteliansky와 Samuel Kotelyansky로 다르게 표기하였다. 본고에서는 브라운과 마찬가지로 Koteliansky로 표기한다.
 - 7) 체홉은 Tchekhov 혹은 Tchekov 등으로 표기되기도 하였으나, 본고에서는 현대 표준 철자법을 따라 Chekhov으로 표기한다.

Fiction” 1921)에 잘 드러나 있듯이, 베넷, 겔스워드, 웰스 등의 에드워드 조 소설가들의 대척점에 체홉, 톨스토이, 도스토옙스키를 위치시키며 올프는 이들 러시아 작가들의 진정한 삶과 그 진실에 대한 심층적 접근을 옹호한 바 있다. 러시아 작가와 작품에 대한 단편적 언급이 들어 있는 여러 에세이를 제외하고서도, 1917년부터 1933년 사이에 올프가 쓴 러시아 문학과 그 사회적 문제에 관한 에세이가 17편에 이른다는 사실은 러시아 작품에 대한 올프의 심취를 단적으로 드러낸다.⁸⁾ 또한 루벤스타인이 면밀히 검토한 바대로, 『댈러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway* 1925), 『등대로』(*To the Lighthouse* 1927), 『막간』에 나타난 도스토옙스키와 톨스토이의 강한 영향, 1933년에 집필을 시작한 『파지터 가족』(*The Pargiters*)과 1937년에 출판된 『세월』(*The Years*)에 드러난 푸르게네프식의 예술적 기교의 사용, 올프의 세 편의 단편소설—「행복」(*“Happiness”* 1925), 「사냥 대회」(*“The Shooting Party”* 1938), 「숙부 반야」(*“Uncle Vanya”*)—에서 드러나는 체홉의 흔적(Rubenstein 72)은 그녀의 장·단편 소설 전반에 걸쳐 드러나는 올프의 러시아적 시각의 활용을 예증한다.

루벤스타인이 탐구한 바와 같이, “내적 독백, 의식의 흐름, 분신 [모티프]”(56-57) 등 도스토옙스키의 선구자적인 서사 전략, “여감, 암시, 인상, 분위기, 확실치 않은 결말의 달인”(94)인 체홉, 톨스토이의 “풍부한 상상력에서 나온 폭넓은 비전과 깊이 있는 심리적 리얼리즘”(98), 푸르게네프가 중시한 사실과 비전의 조화, 그 “이중적인 과정”(149) 등은 올프의 생애 전반에 걸쳐 그녀의 글쓰기에 지대한 영향을 미쳤다. 호가스 출판사의 첫 출판물로 1917년에 펴낸 「벽의 자국」(*“The Mark on the Wall”*)과 1919년에 발표된 「큐 국립식물원」(*“Kew Gardens”*) 등 올프의 초기 단편소설은 영국 사회에서의 러시아 심취가 극에 달했던 시기에 쓰인 작품으로, 이 네 명의 러시아 작가들의 현실에 대한 새로운 시각과 더불어 혁신적인 서사 기법과 구조, 이미지 등이 차용되어 있다. 러시아 작가들을 취급한 여러 에세이와 함께 이들 초기 작품에서 올프가 수용한 삶과 그 진실에 대한 러시아적 비전을 살펴보면, 러시아적 시각의 활용을 통해 러시아 경계를 가로질러 자신의 서사를 개척해나간 모더니스트 여성 작가 올프의 출항을 따라가 보자.

8) 에세이 17편의 제목은 레인홀드(Natalya Reinhold)의 「올프의 러시아적 출항」(*“Woolf’s Russian Voyage Out”*) 3쪽 참고.

II. 톨스토이의 전갈, 울프의 달팽이, 샴의 비극적 비전

울프는 「러시아인의 시각」(“The Russian Point of View” 1925)에서 “대부분의 빅토리아조 소설에서처럼 낮익은 선율이 들리고 연인이 결합하고 악당은 패배하고 음모가 발각되는 식”으로 결말이 지어지는 그런 류의 이야기와는 전혀 다른 체홉의 이야기를 칭송한 바 있다(240). “곡조가 낮선”(“The Russian Point of View” 240) 체홉의 서사와 유사하게 「벽의 자국」은 논리 정연한 줄거리나 흥미로운 인물이나 사건이 등장하지 않고, 통상적으로 기대되는 끝맺음이 없이 마지막에 가서야 벽의 자국이 달팽이(snail)라는 것이 밝혀지며 돌연 마무리된다. 식물원을 거니는 네 쌍의 산책자들이 파편화 되어 등장하며 식물원 화단의 꽃과 풀잎, 그리고 그 아래 느리게 기어가는 달팽이를 그린 독특한 이야기 「큐 국립식물원」은 1917년 8월경에 초고가 완성되어 1919년 5월에 발표되었는데,⁹⁾ 체홉의 작품이 그러하듯이, 또한 「벽의 자국」과 유사하게, 이 이야기에서 “어떤 것도 해결되지 않았고 어느 것도 적절하게 엮여지지 않았다”(“The Russian Point of View” 241)는 첫인상을 받는다. “허구적 공상”으로 이루어지고 서정적 산문으로 이루어진 「벽의 자국」은 딕(Susan Dick)이 언급한 바와 같이 ‘단편소설’이라기보다는 “19세기 작가의 자전적 에세이”를 연상시키고, 「큐 국립식물원」도 식물원의 화단과 그 앞을 지나다니는 사람들의 인상주의적인 “스케치”에 가까워, 장르 간의 벽을 허무는 특이한 서사로 이루어져 있다(Introduction 1). 울프의 작품 활동 초기의 소산인 이 두 단편은 울프가 『밤과 낮』(*Night and Day* 1919)이나 『제이콥의 방』(*Jacob's Room* 1922)뿐 아니라 그 후의 여러 장편소설에서 실험적으로 사용하게 된 서사 기법의 “시험대”(Dick, Introduction 3)로서, 두 작품 모두 리얼리즘적인 서사를 지양하고, 의식의 흐름을 따라가며, 기존 이야기와는 강조점이 다르고, 색다른 결말을 보여준다는 점에서 러시아 작가의 영향이 강하게 암시되어 있다.¹⁰⁾

9) 이 작품의 집필 시기는 명확하지 않으나, 맨스필드가 울프에게 보낸 1917년 8월의 편지글을 통해, 이즈음 이미 초고가 나왔다고 짐작할 수 있다. 딕(Susan Dick)의 주석(Notes) 297-98쪽 참조.

10) 『월요일 혹은 화요일』이 발간된 1921년에 첫 러시아 작품 번역집(*The Note-Books of Antonm Tchekhov, Reminiscence of Tchekhov*)이 호가스 출판사에서 함께 출판되었다는 사실(Rubenstein 73)은 작가 활동의 초기부터 울프가 체홉의 영향을 특히 많이 받았으리라고 짐작케 한다.

「벽의 자국」에 나타난, 생각의 흐름을 따라가는 파격적인 서사 방식에 대해 루벤스타인은 1917년 2월 울프가 도스토옙스키의 『영원한 남편』(*The Eternal Husband*)의 서평을 쓰면서 “도스토옙스키의 기법을 설명하고 흡수하면서, 의식을 자신만의 방식으로 재현하는 데 있어 한 단계 더 나아간” 결과물로 설명한다(23). 벽에 나 있는 자국이 이전 집주인이 그림을 걸어 두려 박아 두었던 못 자국일 것이라는 추측에서 출발하여 상상력이 발동되어 생각이 꼬리에 꼬리를 물고 이어지는 과정이 그려지며, 기존의 판에 박힌 플롯이나 특정한 인물 묘사도 없고 마지막 부분에 이르러 등장하는 한 남성 인물의 언급에서 그 자국의 정체가 달팽이임이 밝혀진다. 달팽이의 존재 이유나 가치는 설명되지 않고 벽에 붙어 있는 수수께끼 같은 달팽이의 존재에 대한 해석은 독자의 상상력과 판단에 내맡겨진 채 「벽의 자국」은 마무리된다. ‘의식의 흐름’ 기법의 활용과 함께, 기존의 서사 플롯과 말끔한 결말을 대신할 “인상주의적인 세부 묘사와 분위기를 환기”(70)시키는 체홉적인 방법이 「벽의 자국」과 「큐 국립식물원」에서도 사용되고 있다는 점을 잘 지적하며, 루벤스타인은 울프의 모더니스트적 글쓰기의 출발점에서 작용하는 러시아적 서사 방식을 간파한다.

하지만 도스토옙스키적 의식의 흐름 기법과 체홉식의 인상주의적 서사와 모호한 결말대기의 영향을 파악한 루벤스타인이나 독특한 서사 기법에 주목한 덕은 초기의 두 단편, 「벽의 자국」과 「큐 국립식물원」에서 공통적으로 부각되는 달팽이의 중요성을 간과한다. 두 작품에서 달팽이는 비유에 불과한 것이 아니라 주요한 작중 인물로 당당히 자리 잡고 있다. 스파크스(*Elisa Kay Sparks*)가 주목 하였던 것이, 편지와 일기에서 16번이나 언급되고 울프의 작품 속에서 30차례나 등장하는 달팽이는 울프를 살펴보는 데 있어 무시할 수 없는 이미지이자 상징이다(22, n. 4). 편지글에서 울프가 1905년 10월 사교계에서 움츠러든 자신의 모습을 “**달팽이** 혹은 민달팽이”에 비유하고 친구 디킨슨(*Violet Dickinson*)을 “**달팽이**처럼 더듬이를 움직이는 색다른 민감한 사람”으로 지칭한 데서 드러나듯이, 상처받기 쉬운 예민한 미물(微物)의 이미지가 달팽이에 부여되어 있다(*Sparks* 22 재인용; 필자의 강조). 울프의 작품, 『앨러웨이 부인』이나 『파도』(*The Waves* 1931)에서 새와 같은 강자의 먹잇감이 되는 벌레, 즉 작고 사소한 생명체에 대한 울프의 관심사의 연장선상에 달팽이가 존재 한다. 스파크스가 예로 들었던 것이, 셉티머스(*Septimus Warren Smith*)를 비롯하여 로다(*Rhoda*), 루이스(*Louis*)는 달팽이와 연결되며 피해

자의 이미지를 내재한다(22).

울프의 「큐 국립식물원」의 초고를 읽고 감탄하며 이 작품에 매료되었다고 언급한 맨스필드는¹¹⁾ 울프처럼 파리를 비롯한 곤충이나 벌레 이미지를 반복적으로 사용했고, 자신을 달팽이와 연결된 이미지로 비유하곤 했다. 폐결핵 치료 차 유럽을 오가며 남편 머리와 만남과 헤어짐을 반복하는 삶 속에서 맛본 좌절과 죽음에의 공포를 맨스필드는 달팽이에 갇아 먹히는 나뭇잎의 이미지로 비유한다. 울프의 달팽이와 맨스필드의 달팽이는 얼핏 상반되어 보이지만, 삶 속에 내재한 상처와 불행이 달팽이와 연결 지어진다는 점에서 러시아 작가의 영향을 강하게 받은 두 모더니즘 여성 작가가 활용한 달팽이 이미지는 특히 흥미를 끈다. 맥클린이 요약하였듯이, 1903년부터 1906년까지 영국 런던의 사립 고등학교 퀸즈 스쿨(Queen's College)에 다니면서 차이코프스키(Tchaikovsky)의 음악과 톨스토이, 도스토옙스키, 푸르케네프의 문학을 접하게 된 맨스필드는 러시아산 담배를 피우고, 그녀의 이름을 캐더린(Katherine)이 아니라 카테리나(Katerina)나 키씨엔카(Kissienka)와 같이 러시아 풍으로 사용하며, 자신이 러시아인의 정신을 가지고 있다고 여길 정도로 러시아에 심취해 있었다(91). 자신이 맞닥뜨린 질병과 공포스러운 죽음의 그림자를 “나뭇잎 이면에 붙어 있는 이 달팽이”(this snail on the underside of the leaf), “잎사귀에 달라붙은 커다란 달팽이”(the big snail under the leaf)로 거듭 표현한 맨스필드에게 있어 달팽이는 살아 숨 쉬는 싱싱한 나뭇잎을 갇아 먹어 누렇게 죽게 만드는 해충으로 맨스필드가 인지한 삶의 비극성, 다시 말해서 삶의 이면에 도사리고 있는 “불쾌하면서도 불가피한 실재(實在)”의 상징이다(Zinman 459-60 필자 강조).¹²⁾

인간의 행복과 기쁨, 삶의 최고조의 순간에 좌절과 슬픔을 안기는 삶의 속성, 즉 삶의 양면성에 대한 통찰이 러시아 작가들의 작품, 특히 톨스토이에게서 두드러지는 것으로 울프는 살핀다. 『가정의 행복』(Family Happiness)에서 행복이 최고조에 달한 순간에도 “언제든 재난이 닥칠지 모르는 것이 우리의 삶이라는 그런 생각”이나 혹은 “쾌락의 강렬성” 때문에 온전히 완벽한 행복을 즐길 수 없는 인간 삶에 대한 성찰을 보인 톨스토이를 “소설가들 중 가장 위대한 작가”로 규정하면

11) 덕의 주석, 297쪽 참조.

12) 달팽이에 자신을 비유한 맨스필드의 글귀는 남편 머리에 보낸 편지글의 일부로 쥘먼(Toby Silverman Zinman)의 글 459쪽과 460쪽에서 각각 재인용한 것이다.

서, 울프는 톨스토이의 삶에 대한 통찰을 잎새에 도사린 달팽이와 유사한 이미지를 도입하여 설명한다(“The Russian Point of View” 245, 244).

눈부시게 찬란히 빛나는 모든 꽃잎들 한가운데에는 항상 이 **전갈(scorpion)**—
“왜 사는 것일까?” 라는 물음—이 존재 한다. (“The Russian Point of View”
245-46 필자 강조)

꽃잎 속에 자리한 ‘전갈’은 치명적인 독으로 생명을 위협하는 파괴자로서, 인간이 결코 자유로울 수 없는 불행과 죽음의 상징물로, 삶의 한가운데에 존재한다. 「큐 국립식물원」에 그려진 햇볕 찬란히 내리쬐는 아름다운 식물원의 ““비밀스러운 삶””을 맨스필드가 간파하였음을 고려하면,¹³⁾ 「큐 국립식물원」 화단 속 나뭇잎 사이를 은밀히 기어 다니는 울프의 달팽이는 삶의 침입자인 맨스필드의 달팽이와 유사하게 인간의 통제 밖에 있으면서 인간과 공존한다. 아이러니컬하게도 전갈과 달팽이는 생명을 공격하는 힘을 갖고 있으면서 동시에 박멸의 대상으로서, 모순적인 현실의 무게를 짊어진다. 달팽이는 껍데기, 즉 자기 보호막이 필요하며, 톨스토이의 전갈 역시 이러한 달팽이의 취약성을 공유한다. 해충이면서도 인간의 발에 짓밟히지 않도록 숨어 다녀야 하는 울프의 달팽이나 새에 먹히지 않아야 하는 맨스필드의 달팽이와 마찬가지로 전갈은 자연의 순환 속에 존재하며, 삶 속에 내재한 폭력의 비유에 다름 아니다. “러시아인의 정신”은 “포괄적이고 동정심에 가득 차 있으며” “불가피하게 극도의 슬픔”을 지닐 수밖에 없다는 「현대 소설」에서의 울프의 논의는 바로 이 전갈, ‘왜 사는 것일까’ 라는, 정답을 찾을 수 없는 “희망이 없는 질문”으로 “우리를 깊은, 궁극적으로는 분개 어린 절망으로 채우는”(109) 러시아 작가들의 삶에 대한 비극적 통찰력과 연결된다.

“삶, 정신, 진실, 혹은 리얼리티인, 이 바로 근본적인 것”(“Modern Fiction” 105)을 러시아 작가들은 표현할 수 있었다고 울프는 높이 평가했다. “외투의 마지막 단추까지 잠가 옷을 차려 입은”(“Modern Fiction” 106), 부자연스럽고 현실과는 동떨어진 인물로 채워진 세계를 만들어낸 베넷, 겔스워드, 웰스 같은 에드워드 조 작가들과는 달리, 도스토옙스키는 “의지에 반하여 [회오리 속으로] 끌려 들어가 휩싸여 돌면서 눈은 멀게 되고 숨이 막혀 오면서도, 동시에 아찔한 환희에 차

13) 「큐 국립식물원」에 대한 맨스필드의 서평의 일부분은 벤젤과 호버먼(Kathryn N. Benzel & Ruth Hoberman) 9쪽에서 재인용.

는”(“The Russian Point of View” 242) 세계로 독자를 이끈다. 「벽의 자국」에서 화자가 인생을 “시간당 50마일의 속도로 달리는 지하철을 타고 질주하여 머리카락에 꽂았던 핀 하나도 남지 않은 채 반대편에 내리게 되는 것”으로 비유하며 급속도로 흘러가는 현대의 삶 속에서 “끊임없이 계속되는 폐기와 보수, 모두 그렇게 뜻하지 않게, 모두 그렇게도 우연적인” 것으로 묘사한 삶은 도스토옙스키가 그린 인간 영혼의 걱정과 세계와 유사하다(84). 표준화된 사람들로 가득한 에드워드 조각가들의 세계와는 달리, 「벽의 자국」의 화자가 파악한 세계는 숨 가쁜 일상 속에서 이성과 논리의 지배를 넘어선 극히 현실적인 현대 세계이자 인간 내면의 복잡성이 반영된 세계와 연결된다. 더욱이 생각의 부정확함과 인간의 무지를 직시하며 “이 삶이라는 것이 얼마나 우연적인 요소에 의존하는가”(“The Mark on the Wall” 84) 라고 자문하는 화자의 심중에는 화자의 삶에 끼어 든 비이성적이고 파괴적인 전쟁, 그 폭력성이 도사리고 있다.¹⁴⁾

생명을 갉아먹고 행복을 불허하는 달팽이와 같은 약탈자의 현존, 다시 말해서 삶의 비극적 측면은 현대 사회의 여러 양태의 폭력을 통해 구체화된다. 러시아 작가들 특유의 문체가 제대로 번역되지 않으면 “위대한 러시아 작가들은 지진이나 열차 사고로 인하여 의복뿐만 아니라 보다 더 중요하고 미묘한 것, 즉 예법(禮法)과 [자신만의] 독특한 특질을 다 잃어버린 사람들처럼 보인다”(“The Russian Point of View” 239)고 울프는 표현한 바 있는데, 이는 단순히 러시아 작품의 오역과 그로 인해 오인되는 러시아 작가를 비유하는 데 그치지 않는다. 러시아 작가들이 “모종의 끔찍한 재난을 당해 옷을 다 잃어버렸다”(“The Russian Point of View” 239)는 표현은, 레인홀드(Natalya Reinhold)가 지적한 것처럼, 1919년의 “혁명 이후 재산과 돈을 빼앗긴 채 소비에트 공화국에서 탈출한 [러시아] 난민들”(“A railway accident”: Virginia Woolf Translates Tolstoy” 244)의 이미지와 겹치며, 20세기 초반 러시아가 당면했던 정치적, 사회적 소요와 폭력적 상황을 암시한다. 혁명으로 얼룩진 사회에서 박탈과 죽음을 경험한 러시아인들의 모습은 「벽의 자국」에서 지하철이 질주하는 세계에서 형클어진 머리와 흐트러진 의복으로 서 있는 사람들의 이미지와 흥미롭게도 중첩된다. 예외와 질서를 잃어버린 현대 세계는 집을 잃고 망명한 러시아인들의 세계와 유사하며, 러시아 피난민들의 모습은 「벽의 자국」의 마지막에서 등장하는 남자가 대변하듯이 “이 빌어먹을 전쟁!”(89)

14) 이후 이 작품의 인용 시 괄호 속에 “The Mark”로 축약하여 표기한다.

이라며 전시(戰時) 상황 속에서 제대로 작동하지 않는 세상을 한탄하며 좌절감을 표출하는 영국인의 자화상이기도 하다. 이러한 삶의 비전은 혼란스러운 인간 내면과 이성적 질서 속에 틀지어지기 어려운 인간의 삶에 대한 러시아 작가들의 지극히 현대적이며 진실 된 통찰력과 상통한다. 단추를 말끔히 모두 채운 의복을 입고 각듯이 예법을 지키는 에드워드 조의 인물은 참혹한 전쟁 속에서 비현실적인 환영에 불과하다. 러시아 문학에서 전해지는 “소박함과 인간미”가 “작가들이 당면한 번역[상의 오해]” 탓만이 아니라 “보다 더 심각한 이유 때문”이라는 점을 울프가 인지했기에(“The Russian Point of View” 239), 「벽의 자국」의 마지막에서 전쟁을 배경으로 정체성이 밝혀지는 달팽이는 모종의 재난을 당해 껍데기/집/안식처를 상실하여 그 정체가 탄로 난 미물인 동시에, 러시아 난민들을 비롯하여 삶의 의미를 찾고자 고뇌하는 현대의 인간, 다시 말해서 폭력과 전쟁을 야기하는 세상에서 인간의 불가피한 운명을 짚어지며 ‘왜 사는가’를 묻는, 톨스토이의 전갈을 대면한 인간을 표상한다.

「벽의 자국」의 화자의 부유하는 의식, 그 유희 중심에 놓인 달팽이가 날카로운 “거대한 오래된 못 대가리”(“The Mark” 87)로 연상되는 데서 상징적으로 드러나듯이, 이 작품에서 삶이 위태롭게 파악되는 근본 원인은 독침을 지닌 전갈처럼 숨어 있는 폭력과 전쟁에 있다. 못에서 출발한 벽의 자국에 대한 상념은 “장미 잎사귀, 나무의 쪼개진 금”(“The Mark” 88)으로 이어지다가 달팽이에서 종결되는데, 이 몽상의 흐름 속에서 주요한 심상은 상실과 죽음과 긴밀히 연관되어 있다. 일상 생활에서 정말 신기하게도 없어지는 것들을 생각하며 그런 것들을 “값아먹는 고양이나 물어뜯는 쥐가 있단 말인가”(“The Mark” 84) 라는 화자의 수사학적 의문 문 속에는 인간 세계에서의 불가피한 상실에 대한 통찰이 내포되어 있다. 벽난로 위에 쌓인 먼지가 “소멸을 철저하게 거부하며 향아리 조각들만 남기고 트로이(Troy)를 세 번쪼은 파문이었을”(“The Mark” 84) 먼지로 연상이 이어지면서, 화자는 인간 세계에서 끈질기게 지속되어 온 전쟁을 상기시킨다. “굵은 녹색 줄기가 천천히 구부러져 꽃받침이 뒤집어지면서 자줏빛과 붉은빛을 쏟아내는” 것으로 사후 세계를 상상하거나(“The Mark” 84), 청교도 혁명으로 처형된 찰스 1세(Charles I) 시대에 “무슨 꽃이 자랐을까”(“The Mark” 85)를 궁금해 하는 화자의 생각에도 드러나 있듯이, 벽에 난 자국의 정체성을 밝히는 과정 속에는 죽음의 문제가 불가피하게 끼어든다. 인간의 사후 세계와 식물로 대변되는 자연 세계가 연관되는 이 지

점에서 꽃잎 속에 도사린 전갈이나 잎새에 숨은 달팽이와의 접점이 생긴다. “죽음과 부패가 자연스런 과정이라는 데 우리의 주의를 돌림으로써”(144-45) 인간과 동식물의 유기물로서의 공통점을 인지케 하여 “인간과 나무의 차이를 생략한다”(145)고 논한 레비(Michelle Levy)의 비평에서 암시되듯이, 인간뿐 아니라 자연 세계에 편재한 비극이 암시된다.

「큐 국립식물원」에 등장하는 인간 군상 또한 상실, 상처, 죽음, 전쟁을 배경으로 삶의 비극적 측면을 엿보인다. 과거의 사랑과 기억에서 온전히 헤어 나오지 못하는 엘레노어(Eleanor)와 사이먼(Simon), 윌리엄(William) 옆에서 전쟁의 상흔을 신체와 정신의 피폐로 고스란히 드러내는 “기묘하게도 비뚤비뚤 불안정하게 걷는 나이 든 남성”(“Kew Gardens” 92), 의미 없는 말로 소통되지 않는 대화를 나누는 “하위 중간 계급에 속하는 나이 든 두 여성”(“Kew Gardens” 93)은 정서적, 신체적, 언어적 측면에서 불구의 상황에 처해 있다. 윌리엄이 동행한, 윌리엄의 아버지로 여겨지는 남성에게 환영처럼 나타나는 “과부들! 상복을 입은 여인들”과 그에게 환청으로 다가오는 “천국의 갓가지 특이한 경험을 얘기해주는” “죽은 사람들의 영혼”(“Kew Gardens” 92)은 전쟁의 트라우마를 드러낸다.¹⁵⁾ 그다지 연결점이 없어 보이는 두 여인의 대화 속에서 반복되는 “설탕, 설탕, 설탕”(“Kew Gardens” 93)은, 스테이블리(Alice Staveley)가 지적하였듯이, 전시 영국에서 배급량에 제한을 받던 식품이었기에 전쟁을 상기시킨다(55-56). 이들 하위 중류층 여인들이 간주하듯 연장자 남성은 “정신 이상 증세”(“Kew Gardens” 93)를 보이지만, 죽은 자식의 “영혼을 불러내려는” 과부들의 처절한 몸부림과 “이 전쟁”(“Kew Gardens” 92)을 발화하는 그야말로 이들이 처한 전쟁 상황과 그 참혹성을 가장 예리하게 전달한다. 꽃에 귀를 갖다 대고 “거기서 나오는 말소리에 대답하려는 듯이 보이는”(“Kew Gardens” 92) 이 남성의 몸짓은 과부의 애절함에 대해 공감하고 있다는 점을 드러내며, 「벽의 자국」에서처럼 인간의 사후 세계와 자연 세계의 연결을 암시한다. 그의 우루과이(Uruguay)의 밀립에 대한 기억 속에 “왁스처럼 광이 나는 꽃잎을 가진 열대 장미들”과 “바다에 빠져 죽은 여인들”(“Kew Gardens” 93)이 공존하면서, 꽃잎 한가운데에 자리한 전갈의 실재가 상기된다. 네 번째 산책자들, 사

15) 스테이블리(Alice Staveley)도 유사하게 연장자인 이 남성의 망상은 “전쟁 트라우마에 대한 반응”을 보여주는 “무언국”이라고 보며(55), 기존의 비평에서는 이 단편소설에서 암시된 전쟁의 문제를 중요하게 취급하지 않았다고 지적한 바 있다.

랑의 감정에 취해 행복의 문턱에 다다른 듯이 보이는 젊은 남녀에게도 좌절과 폭력과 죽음의 암시가 스며든다.

하지만 누가 알겠는가. . . . 그런 말 속에 가파른 낭떠러지가 숨어 있지는 않은지, 혹은 햇빛 속에서 반짝이는 빙산의 뒷면에 그늘진 부분이 있지는 않은지. 누가 알겠는가. (“Kew Gardens” 94)

“그렇게 거대한 그들의 미숙한 접촉”(“Kew Gardens” 94)과 더불어 다분히 에로틱한 묘사로 트리시(Trissie)와 남자 친구의 사랑의 암시가 주어지지만, 6펜스의 입장료를 지불하지 않아도 되는 요일에 식물원에서 데이트를 하게 되어 다행이라 여기며, “난초, 야생화 속의 두루미, 중국식 탑, 진홍빛 벼를 가진 새를 기억하며 [식물원] 여기, 저기를 [더] 돌아다니고 싶은”(“Kew Gardens” 95) 트리시를 목살하고 차를 마시러 가자고 재촉하는 이 남자와 공유할 트리시의 앞날의 행복에는 이미 그들이 엮여있다. 이들 역시 전쟁, 죽은 자들, 불행과 폭력이 숨어 있는 세계에서 “불규칙하고 목적 없는 움직임”(“Kew Gardens” 95)을 보이는 부유하는 인간들 중 하나이며, 톨스토이의 연인들과 마찬가지로 온전한 행복을 상정할 수 없는 인생의 비극에 노출되어 있다.

「큐 국립식물원」에서 산책자들은 마치 연극의 한 장면에 나타나 자신들의 무대를 보여주고 사라지는 배우들, 실체 없는 인간을 연상시킨다. 엘레노어, 사이먼, 그리고 그들의 두 아이는 엘레노어가 “저 유령들”로 인식하는 식물원의 다른 산책자들처럼 “곧 크기가 작아져 반쯤 투명하게 보이며 나무들 속으로”(91) 사라진다. 견고한 몸과 짙은 색을 띠고 있지만, 큐 식물원의 방문객들은 얼마 지나지 않아 마치 유령처럼 “그 실체와 색채가 푸르스름한 대기 속에 용해되어 버린다”(“Kew Gardens” 95). 형형색색의 사람들은 “지평선에 잠깐 모습을 보이고는” “노랑고 초록빛의 대기 속에서 희미하게 붉고 푸른 얼룩을 남기며 물방울처럼 용해된다”(“Kew Gardens” 95). 반복적으로 서술되는 사람들의 ‘용해’는 여름날의 생기와 색채, 식물원에서의 여유와 평화와는 상반된 소멸과 전쟁의 이미지와 연결된다. 이야기의 끝부분에서 드러나는 전투기를 연상시키는 “비행기의 뿜뿜거리는 소리”(“Kew Gardens” 95)는 ‘벽의 자국’처럼 전시 상황이 이 이야기의 배경임을 상기시킨다. “여름 하늘의 목소리는 그 치열한 영혼(its fierce soul)을 속삭인다”(“Kew Gardens” 95 필자의 강조)는 서술 속 “영혼”이라는 단어가 적잖이 생경

하게 들린다. 채홉의 “이야기 전반에 걸쳐 흩뿌려져 있는” “영혼,” “사나운 질병과 격심한 열병에 걸리기 쉬운” 도스토옙스키의 “영혼”(“The Russian Point of View” 242)이 단적으로 보여주듯이, ‘영혼’이라는 단어는 인간 내면의 치열하고 격렬한, 비이성적인 감정 속에서 삶의 목적성을 고민하는 인간의 모습을 그리는 데 천착한 러시아 작가들의 전유물로 여겨지는 탓이다. 정도는 차이는 있으나, “말하고 드러내고 고백하고 신경과 살점을 마구 찢기더라도 우리의 [마음 속] 맨 밑바닥 모래 위를 기어 다니는 심술궂은 죄악을 건져 올리는 일”을 일거리로 삼는 도스토옙스키의 처절한 ‘영혼’(“The Russian Point of View” 243)과 유사하게, 울프의 ‘치열한 영혼’은 평온해 보이는 여름날 식물원에서 반향 되는 인간 사회의 잔혹함과 죄악과 더불어 인간 심층에 자리한 고독과 고뇌로 얼룩져있다. 1차 세계대전을 겪는 영국인들의 일상과 사회주의 혁명을 둘러싼 소용돌이 속에서 번민에 휩싸인 러시아인의 삶이 병치되면서, 울프의 러시아적인 시각이 포착 된다. 네 쌍의 인간들의 말은 침묵에 가깝고 대화는 단절되고 소통은 잘 이루어지지 않는다. 7월의 뜨거운 영국 큐 식물원의 평온함 속에 불가피하게 드러나는 전쟁의 상흔은 여름 하늘을 나는 전투기의 소리를 통해 처절한 인간의 상황을, 사멸에 직면한 인간의 비극적 모습을 일별할 기회를 제공하며, 삶의 비전에 있어 울프가 지닌 러시아 작가와의 연대성을 함축한다.

III. 달팽이의 다층적 역동성; 울프의 새로운 글쓰기

「큐 국립식물원」에는 전쟁과 폭력적 상황을 감내하는 인간들과 더불어 도처에서 생존의 위기에 직면하는 달팽이의 존재가 도사리고 있다. 엘레노어 가족이 나무들 속으로 사라진 다음, 서사의 시선은 타원형 화단 속에서 “건너가면 무너져 흘러내리는” “부슬부슬한 흙더미”를 헤치며, 신중하게 “웅덩이 속 깊은 녹색 호수와 갈색 낭떠러지, 칼날처럼 납작한 나무” 등의 장애물을 넘어 전진하는 달팽이로 옮겨간다(“Kew Gardens” 91-92). 우연성이 지배하는 삶에 현기증을 느끼는 「벽의 자국」의 화자가 사후 세계의 인간을 “무력하고 말도 못하며 시선의 초점을 맞추지도 못하고 풀뿌리나 거인의 발가락 앞에서 더듬거리고 있는”(“The Mark” 84) 존재로 상상할 때, 이 미미한 존재는 「큐 국립식물원」의 달팽이를 연상시킨다. 자

연과 인간의 유기적 관계 속에서 달팽이는 거대한 자연의 일부로 회귀할 인간의 무력함과 왜소함과 상통하는 듯하다.

그러나 달팽이는 인간의 나약함을 공유하고 폭력과 잔인함에 노출되어 불가피하게 삶의 보편적 비애를 드러내는 상징에 그치지 않는다. 「벽의 자국」에서 내내 화자의 의식 세계를 점하고 있는 달팽이는 화자의 몽상만큼이나 다층적이고 복잡한 연상 고리를 만들어내면서, 단일한 의미로 수렴되지 않는다. 「벽의 자국」에서 벽에 난 자국이 약간 솟은 것 같기에 무덤 혹은 군대 야영지로 연상이 이어지며 휘태커 연감(Whitaker's Almanac)이 상징하는 남성 중심적 시각과 전쟁으로 연결되어 “불쾌한 생각”에 사로잡히자, 화자는 이를 중단시키는 방법으로 “벽의 자국을 바라보는 것”을 선택한다(“The Mark” 88). 마지막에 정체성이 달팽이로 밝혀지는 벽의 자국은 역사와 위협에서 생존을 위해 필사적으로 붙잡아야 하는 “바다의 널빤지”(“The Mark” 88)로 인식되는데, 마커스(Laura Marcus)가 살펴본 것처럼 “집을 나와 어린 감정으로 유랑하는 의식”과 대조적으로 “고정되고 껍질을 가진 정체성”의 이미지로 종종 활용되는 달팽이는 그 껍질이 “집이자 ‘심리적 방패’”의 역할을 하기에(19), 사념의 바다에 빠져 소멸할 위기에 봉착한 화자의 의식을 현실로 되돌려놓는 기제로 해석할 수 있다. 마커스의 이분화된 틀을 비판하면서도 스파크스는 울프가 달팽이의 “기괴한 취향성”(23)에만 주목한 것은 아니라는 점을 짚어 나가며, 마커스처럼 달팽이의 등딱지의 가치에 주의를 환기시킨다. 울프는 일기에서 자신이 살고자 했던 서섹스(Sussex) 지역을 “작은 달팽이의 껍데기”(Sparks 22 재인용) 같은 곳으로 묘사한 바 있는데, “압출된 껍데기 안에 살며 [느끼는] 편안한 자족감”(Sparks 22)의 상징으로서 「벽의 자국」의 달팽이 역시 화자에게 심리적 안정감을 부여하며 사멸의 공포를 막아내는 방어막으로 수용된다. “우리와는 다른 존재가 있다는 것을 증명해주는 비인격적인 세계”(“The Mark” 88)의 표상으로서, 집 안의 서랍처럼 실체 있는 물건의 견고함, 그 실재를 숭배하는 것으로 이어지는 화자의 생각에서 달팽이는 현실 세계의 단단한 물체의 상징으로 확장될 여지가 분명 있다. “사회적 리얼리티를 상상적 리얼리티와 견주어보는”(119) 작업을 하며 울프가 외적인 물체의 중요성을 놓치지 않고 있다는 점이 달팽이를 통해 드러나고 있다고 본 윗트윌쓰(Michael Whitworth)는 껍질을 지닌 달팽이의 현실적 견고함과 부유하는 화자의 사념을 대조시키고 있다는 점에서 마커스의 논의와 통한다.

하지만 스파크스가 예리하게 비판하였듯이, 윌트윅스가 현실을 둘로 양분하여 「벽의 자국」을 “‘의식의 내용’이나 ‘외적인 물체’의 상대적 중요성에 대한 철학적인 탐구”로 읽은 점은 울프의 달팽이에 깃들어 있는 “양가적 유희의 충위”를 간과하는 셈이다(23). 현실을 망각한 채 지속되는 상념의 위험성을 인지하며 “홍분시키거나 공포를 야기할 위협에 놓인 생각을 끝낼 방법을 모색하며”(“The Mark” 88) 벽의 자국에 의지하고자 한 화자는 공상을 멈추지 않고 숲과 나무, 자연의 세계를 다시 소환한다. 겨울 밤 잎이 모두 오그라진 채 황량한 별판에 서 있는 나무는 “충알 같은 달빛에 노출되어 있고,” 6월에는 “아주 크고 이상한” 소리로 우는 새들이 있고, 곤충들은 “빨간 마름모꼴 눈으로 정면을 응시” 하는데(“The Mark” 89), 이러한 자연의 세계는 전시의 폭력적 상황과 비극을 그대로 반영하는 듯하다. 그러나 거대한 폭풍우가 몰아쳐 키 큰 나무들이 쓰러져 땅 속 깊이 박혀 버리고 난 후에도, 삶은 지속된다.

그래도 삶이 완전히 끝난 것은 아니다. 나무에게는 여전히 끈기 있고 주의 깊은 수없이 많은 생명이 세상 곳곳에 존재한다. (“The Mark” 89)

“평화로운 생각, 행복한 생각”(“The Mark” 89)을 주는 자연의 풍부한 이미지를 이 단편소설 속에서 활용하면서 울프는 자연과 인간과의 이중적 관계와 그 복잡성을 그리며 삶의 다양성과 불멸성을 놓치지 않는다. “자율적이고 인간적이 아닌 공간”(439)으로 상정된 나무와 숲의 세계를 옹호한 키(Magdalen Wing-chi Ki)는 “인간과 인간이 처한 자연 환경에 균등한 관심을 바침으로써 이야기 속에서 인간 존재를 탈중심화 하려는 울프의 과제”(145)가 성취되었다고 보는데, 그의 관점은 인간과 자연의 연계성을 주장한 레비의 견해와 완전히 상충되지는 않는다. 인간 존재의 탈중심화는 인생의 비극적 측면을 부각시키는 데서 벗어나 인간이 중심이 아닌 비인격적인 삶을 일별할 기회를 제공한다. 나무와 숲을 포괄하는 자연에 바치는 찬미가 화자의 몽상 속에서 빛을 발하면서, 몽상의 세계와 현실 세계는 이분화 되지 않고, 달팽이가 포괄하는 의미 역시 다층적으로 파악된다.

벽의 자국의 정체, 즉 달팽이는 화자의 몽상을 종결시키고 로고스 중심의 세계를 상기시키는 단단한 물체라기보다는, 사람들의 틀지어진 일상을 지배하는 “일반화”와 “모든 것에 적용되는 규칙”에 문제의식을 던지며 이분법적 사고의 틀

을 벗어난 “불법적인 자유”와 연결된다(“The Mark” 86). 사실 화자의 공상을 중단시키는 것은 달팽이가 아니라 벽의 자국의 정체를 알리며 신문을 사러 나가겠다고 말하는 남성으로, 그는 화자의 백일몽 세계의 침입자이다. 전쟁 때문에 뉴스거리가 없어 “신문을 사야 별로 볼 것도 없다”(“The Mark” 89)는 것을 알고 있으면서도 신문을 사러 나가려는 그는 키가 논한 대로 “사고보다는 행동을 선호하는” 유형을 대변한다(440). 추운 겨울날 인간의 집 안에 들어와 흰 벽에 붙어있는 달팽이는 신문조차 진실을 말하지 않는 전시의 세상에 분개하는 남성 인물처럼 “[자신의] 역사의 짐을 등에 지고 있는 미미하고 덧에 걸린 존재”(Ki 440)인 듯하나, 삶의 무질서를 무전더하는 남성과는 다르다. “우리 벽에 왜 달팽이가 있어야 하는지 모르겠군”(“The Mark” 89) 이라고 말하는 이 남성은 키가 논평했듯이 “경계선/질서를 사랑”하기에 달팽이의 “역치(閾値)적 유희(liminoid fun), 제자리에 있지 않은 데서 오는 전복성을 이해하지 못한다”(440). “송고하고/끈적이는 달팽이의 아름다움(the s(ub)lime beauty of the snail), 그 급진적인 자유”(Ki 44)의 가치를 보지 못하는 남성과 대비되어 안과 밖의 분계선인 벽에서 존재감을 드러내는 달팽이는 경계선을 가로지르며 기존의 질서에 비판을 가하고 새 시대를 초래할 전복적 힘을 내재한다.

전쟁이라는 삶의 참상에 직면한 화자에게 몽상의 화두가 됨으로써 도피처를 제공한 달팽이는 생각의 껍질 속에 숨어 행동의 필요에서 벗어난 화자, 나아가 작가 울프와 닮아 있다. 교수와 전문가뿐 아니라, 키가 흥미롭게 분석하였듯이, “자두 잼을 만들거나 서재를 청소하고 싶어하는 [퇴역 군인의] 나이 든 아낙네들”(“The Mark” 87)이 1차 세계대전 때의 구호—“부엌은 승리의 열쇠이다”(Kitchen is the Key to Victory) 혹은 “썩기 쉬운 농산물을 보존하라”(Preserve Perishable Produce)—에 발맞춰 행동하며 궁극적으로 전쟁에 봉사하는 인물이라면(436), “그다지 꿈꿈한 살림꾼이 아니며”(“The Mark” 84) 가시적인 생산성이 없는 몽상에 잠기는 화자는 “진정한 사고”의 힘으로 폭력적 질서를 함유한 “모든 체계를 거부할” 전쟁의 비판자로 자리매김 된다(Ki 436). 2차 세계 대전에 직면하여 “생각하는 것이 나의 싸움이다”(Thinking is my fighting) 라고 적은 울프의 1940년 5월 15일의 일기 속 구절은 이데올로기와 권력욕에서 배태된 행동의 결과물인 전쟁과 그 폭력성에 대한 저항의 행위로 생각의 힘을 강조한 것이며,¹⁶⁾ 「벽의 자

16) 이 일기 구절은 『막간』과 채흠을 연결 지어 분석한 프루올라(Christine Froula) 글의 제

국」에서 울프의 정치성은 이야기의 대부분을 차지하는 화자의 몽상 속에서 간접적으로 드러난다. 화자의 분신으로서의 달팽이는 반전을 상징하는 강력한 정치적 메시지를 던지지만, 그것은 무한히 뻗어가는 생각과 다층적이고 복잡한 연상 작용 속에서 희미하게 엿보이며, 주의 깊은 독자에게 점차 명료하게 전해진다.

기존의 이야기와는 강조점이 달라 전혀 강조하는 바가 없는 듯이 느껴지고 독자의 “눈이 어스름에 익숙해지면서 비로소 방 안의 사물의 형체를 식별하게 되는”(“Modern Fiction” 109) 체홉의 이야기처럼 마지막에서야 존재가 파악되는 울프의 달팽이는 하나의 질서, 하나의 규격이 아니라 옴니버스나 지하철에서 거울 속에서 마주치는 “모호성”을 포착하며 “단 하나의 반영이 아니라 무한히 많은 반영”의 심연을 탐구한 현대적인 이야기의 매개체이다(“The Mark” 85). 벽의 달팽이가 상징하듯이 안과 밖의 이분법적 틀을 벗어나 적소(適所)를 미리 상징하지 않는 울프의 이야기는 체홉의 단편소설이 그러하듯이 희극 혹은 비극의 장르적 범주화를 거스른다. 달팽이는 빅토리아 조나 에드워드 조 작가의 리얼리즘 세계에서 작고 사소한 것으로 무시된 현실 혹은 인간의 공상 세계의 표상이며, 진지하고 목적성 있는 소설과는 달리 삶에서의 유희적인 측면을 간과하지 않는 이야기 속의 색다른 요소이기도 하다. 현대 작가가 드러내야 할 “밝게 빛나는 후광이자 반투명한 봉투”(“Modern Fiction” 106)로 형상화된 삶의 재현은 「벽의 자국」에서 옹호된 미래의 작가가 포착해야 할 “유령”(phantom)(“The Mark” 86)을 보여주는 작업으로 이어진다. 숲, 나무, 화단뿐 아니라 벽에도 출몰하며 단선적 현실이나 이데올로기의 포획망을 점액질의 몸을 미끄러지듯 움직여 빠져나가는 울프의 달팽이는 러시아 작가들의 삶의 심연이라는 난제에 대한 탐구와 맞물려 있다.

「벽의 자국」의 말미에서 강조되는 “끈기 있고 주의 깊은 수없이 많은 생명”의 하나로 고정된 자리매김을 탈피한 달팽이는 「큐 국립식물원」에서 느리지만 신중하게 방향을 구상하고 또 이를 수정하는 존재로 등장하며, 유희적이고도 역동적인 특성을 띤다. 오고 가는 산책자들 사이에서 식물원의 지속적인 거주자인 달팽이는, 레이니어(Christine Reynier)가 요약하듯이, “여러 인물과 장면 사이의 연결 고리일 뿐 아니라 천천히 움직이는, 상대적으로 안정된 참조 지점”(48)이다. “창세기의 근원적 [에덴] 동산 신화”(Staveley 47)를 떠올리게 하는 「큐 국립식물원」의 첫 단락에서 아담과 이브 대신, 그리고 산책자들에 앞서 등장하는 것은 바로 화단

에 자리한 “갈색의 선회하는 시맥(翅脈)을 지닌 달팽이의 등딱지”(“Kew Gardens” 90)이다. 스파크스는 달팽이 껍질의 나선형 문양이 건축학적인 의미에서 집의 이미지로 사용될 뿐 아니라 『제이콥의 방』이나 『올랜드』(Orlando 1928)에서 “인간의 노력의 은유”이자 “예술가적인 창조성의 현시”로 드러난다고 논한 바 있는데 (23), 『제이콥의 방』이 나오기 전에 출판된 실험적인 작품인 「벽의 자국」과 「큐 국립식물원」에서 올프는 달팽이를 통해 새로이 파악된 삶을 담을 과거적인 글쓰기의 방향을 제시한 셈이다. 올프의 달팽이는 등껍질의 나선형 문양을 지닌 움직이는 물체로서, 페미니스트이자 모더니스트인 올프의 창조력의 이미지를 담고, 하나의 은유로 수렴되기 보다는 의미를 분산, 확장시켜 복잡성을 함유하며 올프의 의도를 넘어서 내비친다.

가운데가 솟고 완만한 곡선을 이루는 등껍질을 지닌 반구체(半球體)인 달팽이는 올프가 「러시아인의 시각」의 끝부분에서 인생의 의미를 끊임없이 질문한 톨스토이를 논하며 삶의 이미지로 도입한 구체(球體) 지구본(globe)을 상기시킨다. 삶의 의미와 인생의 목표를 묻는 톨스토이적 인물이 온갖 세상 경험을 자신 안에 모아들여 “세상을 자신의 손가락 사이로 돌리는데”(“The Russian Point of View” 246), 손가락으로 돌리는 ‘세상’은, 루벤스타인이 지적하듯이, 『전쟁과 평화』에서 피에르(Pierre)가 인생의 의미를 질문하며 정신적인 각성을 얻는 부분에서 등장하는 지구본의 이미지를 지닌다. 어린 시절 지리학을 가르친 가정교사가 “이것이 삶이란다”(Rubenstein 114 채인용) 라며 보여준 지구본을 상기하는 피에르처럼 지구본의 구체(球體)의 이미지를 삶의 의미 깊은 순간에 떠올리는 인물들이 올프의 『제이콥의 방』과 『파도』(The Waves 1931) 등의 작품에서 등장한다는 점을 예로 들며 루벤스타인은 역동적인 삶의 상징으로서의 지구본의 시각적 이미지가 “올프 자신의 상상력에 분명 지울 수 없는 흔적을 남겨,” 올프가 소설 곳곳에서 “변형되는 내적 경험의 ‘형태’를 시각적으로 나타내는, 단단하면서 동시에 유동적인 암시성 있는 물체”로 사용했다고 논한다(113). 『제이콥의 방』과 『파도』 등 올프의 본격적인 모더니즘 작품에서 직접 활용된 선회하는 지구본은 「벽의 자국」과 「큐 국립식물원」에서 중심 존재인 달팽이와 유사하다. 지구본이 상징하는, 역동성과 견고함이 공존하는 아이러니 가득한 삶의 이중적 비전은 벽에 굳건히 붙어 있기도 하고 식물원 화단을 은밀히 기어가는 달팽이의 이미지에 녹아 있다.

흥미롭게도 올프는 「러시아인의 시각」에서 푸르케네프를 다루지 않았다. 루

벤스타인은 1923년경 『덜러웨이 부인』을 쓸 때 강렬한 감정을 토로하는 도스토옙스키의 서사 방식과 분신 모티프의 영향을 받았고 체홉이나 톨스토이의 찬미가 지배적이었다면, 10년 후 에세이 『뚜르게네프의 소설』(“The Novels of Turgenev” 1933)을 쓰면서 러시아 문학의 수용에 있어 울프의 태도가 다소 변화했다고 보았다(147). 뚜르게네프처럼 “서정성, 표현의 절제, 객관성, 자연 환경을 통해 감정의 미묘한 차이를 만들어 내는 것은 [울프가] 예술적 성숙에 도달했을 때에야 보다 충분히 소중하게 생각하게 된 그러한 특성들에 속한다”(160)고 본 루벤스타인은 후기작 『세월』에 이르러 뚜르게네프의 관찰과 해석의 이중적 작업을 울프가 실현한다고 평한다. 러시아 문학에 심취한 지 10년이 지나서야 울프는 그녀 자신과 영국인의 러시아 문학에 대한 도취에서 벗어나 비평적 거리를 충분히 확보할 수 있었다는 것인데(Rubenstein 161), 실상 뚜르게네프식 사실과 비전의 균형감은, 「큐 국립식물원」에서도 어느 정도 엿보인다.

식물원을 산책하는 인간들의 전시 상황 속 피폐한 삶의 현실은 인물들의 대화를 통해 암시되고, 달팽이와 자연은 울프가 「뚜르게네프의 소설」에서 뚜르게네프의 현대성의 표식이자 호소력의 원천으로 간주한 “잉여분을 모두 제거한 확장된 개성,” “비개성적인 자아”(“The Novels of Turgenev” 253)로 기능하며 울프의 비전을 함축한다. 달팽이의 취약성뿐만 아니라, 달팽이의 전복적 힘은 울프의 모더니스트이자 페미니스트로서의 시각과 창작 태도와 맞물려있으나, 울프는 뚜르게네프처럼 스스로를 “열성당원이나 한갓 대변자로 전락하는 것을 절대로 허용하지 않았다”(“The Novels of Turgenev” 252). 삶의 풍요로움을 이데올로기와 맞바꾸지 않은 뚜르게네프의 진실성은 “바깥에 남아 지식인들을 비웃었고, 그들의 논쟁의 공허함을, 그들의 시도가 장엄한 어리석음인 것을 보여 주었던” 뚜르게네프의 “거리두기”에 기인하는 것으로(“The Novels of Turgenev” 252), 「벽의 자국」에 드러난 교수, 지식인에 대한 은근한 비난이나 「큐 국립식물원」에서의 남녀 불평등에 대한 비판, 그리고 두 단편에서의 울프의 몰개성적인 태도는 분명 뚜르게네프의 영향을 암시한다.¹⁷⁾ 도스토옙스키나 톨스토이를 “천둥으로 감싼 옷을 입은 예언

17) 뚜르게네프는 영국에서 최초로 번역된 러시아 작가 중 한명으로, 1854년에 이미 선보였고, 울프 역시 그를 잘 알고 있었다. 루벤스타인은 울프가 다른 세 명의 러시아 작가에게만 주로 관심을 돌렸다가 1933년에 이르러서 뚜르게네프의 정치, 사회적 논평보다는, “형식적 측면의 예술성” 높이 평가하게 되었다고 평하였으나(132), 뚜르게네프의 흔적은 울프의 초기 작품에서도 엿볼 수 있다.

자”로 비판하며, 푸르게네프를 “이해를 애쓰는 견자(見者)”(“The Novels of Turgenev” 253)로 보는 울프에게서 러시아 작가들에 대한 시각이 완전히 뒤바뀐 것이라고 보기는 어렵다. 이러한 비판적 거리두기는 「현대 소설」과 「러시아인의 시각」에서 공통적으로 드러나듯이, 세 명의 러시아 작가의 삶에 대한 진지한 탐구에 대한 예찬과 더불어 이들의 약점을 지적한 균형감 있는 평가의 연장선상에 있다.

톨스토이가 삶의 상징으로 파악한 지구본의 둥글고 움직이는 이미지를 울프가 달팽이의 이미지로 변형, 차용하기는 하였지만, 톨스토이에 대한 울프의 신뢰는 무조건적인 것은 아니다. 문학의 근본적 탐구제인 인생의 의미에 대한 숙고 결과 톨스토이가 얻은 해답은 『전쟁과 평화』에서 드러난 것처럼 삶을 신(God)과 동일시하며, “모든 것은 변화하고 움직이며, 그 움직임은 곧 신이다”(Rubenstein 114 재인용) 라는 일종의 신비주의적인 종교적 깨달음으로 귀결되는데, 울프는 톨스토이의 삶의 탐구의 결과를 「러시아인의 시각」의 말미에서 누락시킨다. 내적 세계의 격렬한 감정의 소용돌이에 천착한 도스토옙스키와는 달리 “안에서 밖으로가 아니라 밖에서 안으로 향하여”(“The Russian Point of View” 244) 현대 평범한 소시민, 영국인들도 이해할만한 세계를 톨스토이가 그렸다고 감탄하면서도, 울프는 톨스토이에 이르러 “진정 세상은 우리 발밑에서 먼지와 재로 변해 버린다”(“The Russian Point of View” 246)고 결론 내리면서 톨스토이가 해답 없는 ‘전갈’을 던져 준 데 그쳤다고 본 것이다. 울프의 평가는 삶에 대한 톨스토이의 비극적 통찰에 대한 의구심뿐 아니라 다분히 형이상학적인 깨달음이자 종교적 체념으로 귀결되는 톨스토이의 삶에 대한 비전에 대한 비판을 내포한다. 체홉이나 도스토옙스키와 비교할 때 “우리를 가장 매혹시키고 또한 우리를 가장 밀어내는 작가는 바로 톨스토이”(“The Russian Point of View” 246)라고 양가적 태도를 보이는 울프의 모습은 1919년에 쓴 「현대 소설」에 예고되어 있다.¹⁸⁾ 울프는 러시아 작가들의 삶의 비극성에 대한 통찰에 공감하면서도, “고통 받고 이해하는 것보다는 즐기고 싸우는 [영국적인] 본능”을 러시아인의 태도와 대조하면서 러시아 작가들이 놓친 삶의 또 다른 측면 역시 삶에 포함되어야 한다는 점을 명확히 한다(“Modern Fiction” 109). 오스틴(Jane Austen) 같은 영국 작가가 포착한 “유머, 희극정신, 지

18) 이 에세이는 1921년에 『월요일 혹은 화요일』 단편집에 처음 발표되었으나, 1919년에 쓴 것으로 알려져 있다.

상의 아름다움, 지성의 활동, 몸의 광휘에서 오는 [영국인의] 자연스러운 즐거움”(“Modern Fiction” 110)은 러시아 작가들의 비극적 삶의 비전을 보완하는 것으로, 울프는 러시아 작가를 흡수하면서도 러시아 작가의 단점과 한계를 간과하지 않는다.

울프가 『올랜드』에서 러시아 공주 사샤(Sasha)를 아이러니와 유머를 가지고 묘사한 데서 드러나듯이 러시아인과 러시아에 대한 울프의 양가적인 태도는, 루벤스타인이 언급했듯이, 러시아 작가에 심취했던 1910-20년대 중반 이후 울프가 러시아 작가들에 대해 다소 거리를 두고 비판적으로 평가할 수 있는 보다 자유로운 작가로 성장하였다고 볼 수 있다(161). 그러나 울프의 러시아적 시각의 자유로운 변형의 출발점에는 초기 단편에서의 다층적 이미지를 함유한 달팽이가 존재한다. 달팽이의 나선형 등딱지가 갖는 창조력의 은유를 포착한 스테이블리는 시든 나뭇잎이나 곤충과 인간의 방해에도 불구하고 “길을 가로막는 ‘죽은 잎새’ 쪽으로 가면서 계속해서 인식론적 전진을 바꾸는” 달팽이를 “전통의 죽은 [무거운] 짐을 다루는 ‘모든 가능한 방법’을 고려하여” 이야기를 완성하는 작가 울프에 대입한다(47). 전쟁을 전통적 소설처럼 이야기의 핵심에 놓으면서도 울프가 큐 식물원의 산책자들을 통해 “개인적인 것과 정치적인 것, 가정의 이데올로기와 국가 이데올로기가 얼마나 밀접하게 얽혀 있는가를 암시한다”(52)고 주장한 스테이블리의 논평은 「벽의 자국」에도 적용할 수 있는 것으로, 울프가 “페미니스트적인 서사 비평”(Staveley 48)을 모더니스트적인 서사 기법으로 풀어내었다는 점을 환기시킨다. 달팽이의 움직임과 멈춤, 직선적 행로 대신 우회적 사고, 달팽이의 시선에서 본 인간과 자연의 상호작용 등은 비극적 삶의 무게 대신 사고하는 자가 갖는 희극 정신과 지성의 힘이 부각되어 있다. 가냘픈 마른 잎새가 자신의 무게를 지탱해줄 지 확신이 없는 달팽이는 “낙엽을 돌아가지도 넘어가지도 않으면서 그의 목표에 이를 모든 가능한 방법을 숙고하기에 이른다”(“Kew Gardens” 93).

이러한 생각 끝에 [달팽이는] 마침내 그 [낙엽] 밑으로 기어 들어가기로 결심했다. 왜냐하면 낙엽이 등글게 말린 부분 밑에 그가 들어갈 만한 공간이 있었기 때문이다. 그 틈으로 막 머리를 들이밀고 높다란 갈색 지붕을 살펴보면서 시원한 갈색 빛에 익숙해지고 있을 때 또 다른 두 사람이 잔디밭 옆을 지나갔다. (“Kew Gardens” 93-94)

바로 옆 잔디밭을 지나가는 인간은 잎새 밑으로 들어간 달팽이의 진전을 방해하고 생존을 위협할 위협적인 존재이나, 세심한 관찰로 포착된 잎새의 빈틈은 달팽이가 멈추어 서서 진로를 신중히 가늠해보고 인간의 눈에 띄지 않은 채 인간을 주시하고 관찰할 여지를 부여한다. 전쟁으로 인해 피폐한 인간 삶과 남녀의 불평 등에 기초한 가정생활에 대한 비판 등의 정치적 메시지는 달팽이의 시각을 통해 우회적으로 전달된다. 달팽이는 인간과 달리 목표를 갖고 있다는 것이 암시되지만, 달팽이가 고엽 아래 틈 속에서 잠시 쉬어 간 후에 그의 “목적을 달성했는지”(“Kew Gardens” 93), 서사는 그 마지막 말을 주지 않는다. 울프의 가부장제와 전쟁 서사에 대한 비판은 달팽이가 상징하듯이 인간 중심의 세계에 비껴서 있으면서 세밀한 관찰로 그 매정한 현실을 극화할 뿐, 울프는 사회, 정치적 논평으로 삶을 축소시키지 않는다.

트리시와 그녀의 연인이 차를 마시러 떠난 후, 하늘에서 전투기가 웅웅거리는 소리를 내며 평화로워 보이는 큐 식물원에 위협을 가하는 상황에서 울프는 “연강(鍊鋼)으로 만들어져 계속해서 한 상자에서 다른 상자로 돌려지는 중국 상자 세트의 거대한 등지와 같은”(“Kew Gardens” 95) 혼잡스러운 현대 도시의 다성적 목소리를 도입한다. 목소리와 침묵은 기묘하게 뒤섞이고 서사는 체홉의 이야기처럼 불명료하고 모호하다. “끊임없이 움니버스가 바퀴를 돌리고 기어를 변속하면서”(“Kew Gardens” 95) 덜거덕거리는 도시의 중얼거림을 환기시키면서, 서사는 도심 속 전원 풍경이 지닌 허상과 더불어 전시의 현실 세계의 불안정함과 불안을 각인시킨다. 그러나 “그 위로 갖가지 목소리가 크게 울려 퍼지고, 무수히 많은 꽃잎들이 허공에 온갖 빛깔을 내뿜었다”(“Kew Gardens” 95)는 마지막 문장은 대도시의 소음과 혼란스러운 이미지가 함유한 죽음과 파멸의 암시에 머물지 않는다. 이야기 첫 부분에 묘사된 에덴동산의 이미지가 그 기만성을 드러내면서 현실적 인간 삶의 애환을 드러내면서도, 꽃잎과 대지, 그 자연 속의 수많은 생명의 움직임과 현대 대도시에 분출될 다양한 자연의 색채는 삶이 지닌 다층적 면모를 환기시킨다. 삶은 인간 사회의 열악함 속에 소진되지 않고, 잎새 속 달팽이의 상징으로 표출되듯이 역동성을 함유한다.

1937년 2월 영국 무대에 올려진 체홉의 극 『숙부 반야』(*Uncle Vanya*)를 보고 난 후 쓴 것으로 알려져 있는 울프의 동명 제목의 짧은 이야기는 영국인들이 인정하기를 꺼리는 삶의 실상을 체홉이 대면하였다는 점을 직시한다. “꽃에 이면에 도

사리고 있는 부패, 황금과 벨벳에 반해 존재하는 가난”(“Uncle Vanya” 247)을 꿰뚫어 본 체홉의 러시아적 비전에 감탄하면서도, “러시아인들은 병적이지 않아요?”(“Uncle Vanya” 247)라고 반문하는 영국 여성 인물은, 스크빅(Nena Skrbic)의 고찰처럼 영국과 러시아 문화를 병치시키며 러시아 작가가 투신한 삶에 대한 깊은 통찰을 충분히 이해하지 못하는 영국인들에 대한 울프의 아이러니 섞인 비판이 담겨 있는 것으로 해석할 수 있다(37). 그러나 레인홀드가 논평하였듯이, 러시아에 대해 보다 객관적이 된 울프가 영국과 러시아의 관점을 비교해 논하면서, 두 나라의 문학 사이에서 “균형 잡힌 장면”으로 형상화하는 데 성공하였다”(“A railway accident’: Virginia Woolf Translates Tolstoy” 13)는 해석 역시 설득력이 있다. 프로울라(Christine Froula)가 살펴본 것처럼, 울프의 러시아 작가와의 연계는 울프의 마지막 소설 『막간』(*Between the Acts* 1941)에서도 두드러진다. 주된 공간을 제공하는 야외극의 무대 감독 라 트로브(La Trobe)는 그 이국적인 이름과 독특한 태도가 암시하듯 러시아적인 인물로 등장하며(279), 울프가 옹호한 ‘체홉적인 방식,’ 즉 “모든 별개의 말과 인물들이 압도적인 단 하나의 인상을 창조하기 위해 합쳐지는” 방식이 『막간』의 서사 구조와 내용에 잘 드러나 있는 것이다(278).

초기작에서부터 마지막 작품 『막간』에 이르기까지, 또한 울프의 여러 에세이에서, 러시아의 영향은 강력하며, 꾸준히 지속되었다. 루벤스타인이 결론내린 바와 같이, 울프가 러시아 문학에 오랫동안 걸쳐, 다양한 양상을 보이며 깊이 빠져 있었다는 점은 분명하지만, 그 사실이 “울프의 논박할 수 없는 독창성과 성취를 깎아 내리는 것이 되지는 않는다”(162). 「벽의 자국」과 「큐 국립식물원」은 울프가 모더니즘 작가로서의 출발점에서 러시아 작가들의 영향을 강하게 받았던 습작기에 쓰인 단편소설이다. 복잡다단한 비이성적인 감정의 소용돌이를 의식의 흐름 기법으로 보여준 도스토옙스키뿐 아니라, 사소한 소재의 취급, 결론의 모호성, 장르상 구별의 와해를 꾀한 체홉, 삶의 쾌락을 즐기고 행복을 느끼는 순간에도 끊임 없이 떠오르는 삶에 대한 근원적 질문과 느닷없이 들이닥치는 삶 속의 폭력적 속성에 주목한 톨스토이, 또한 사실과 비전의 균형을 성취한 푸르케네프 등 러시아 작가의 영향을 찾아볼 수 있지만, 이들 작품은 단순히 러시아 작가들의 답습에 지나지 않는다. 루벤스타인은 네 명의 러시아 작가들이 울프의 소설, 단편소설, 스케치, 서평, 에세이에 이르기까지 울프의 작품 전반에 분명 “지울 수 없는 자국”을

남겼다고 평한 바 있는데(157), 감출 수 없는 러시아 작가들의 흔적에도 불구하고, 울프가 1917년에서 쓴 이 이야기들은 여러 러시아 작가들을 포용하고 이들의 서사 기법과 소재, 주제를 활용하면서도 러시아인의 시각을 영국 작가로서 비판적으로 수용하고, 자신만의 방식으로 변주하고 성숙한 작가로 거듭 날 방향을 상당히 엿보게 한다. 톨스토이의 전갈은 울프의 달팽이와 만나 보다 포괄적인 삶의 비전을 포착한다. 또한 「벽의 자국」과 「큐 국립식물원」에서 울프는 달팽이를 통해 인간의 비극적 운명과 어두운 사회를 조명하지만, 전쟁과 사멸의 위협을 견디고 삶의 다양성과 풍요로움의 비전 또한 암시한다. 두 단편소설에서의 울프의 여성주의적이고 모더니스트적인 측면은 달팽이의 실재를 통해 여러 층위의 이분법적 구조를 포착하고 또한 문지방에 선 자유로움과 유희를 통해 그 체제를 허문다. 울프의 러시아 문학으로의 출항은 울프가 영국과 러시아의 경계선을 넘나들며, 삶의 비옥함을 그녀의 목소리로 전달하는 생산적 결과로 이어질 수 있었다.

(충남대)

인용문헌

- Benzel, Kathryn N. and Ruth Hoberman. Introduction. *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*, edited by Benzel and Hoberman, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 1-13.
- Brown, Catherine. "The Russian Soul Englished." *Journal of Modern Literature*, vol. 36, no. 1, Fall 2012, pp. 132-49.
- Dick, Susan. Introduction & Notes. *The Complete Shorter Fictions of Virginia Woolf*, edited by Susan Dick, Harcourt Brace & Company, 1989, pp. 1-6; pp. 295-313.
- Froula, Christine. "The Play in the Sky of the Mind: Dialogue 'the Tchekov Method,' and *Between the Acts*." *Woolf Across Cultures*, edited by Natalya Reinhold, Pace UP, 2004, pp. 277-89.
- Ki, Magdalen Wing-chi. "Structure and Anti-Structure: Virginia Woolf's Feminist Politics and 'The Mark on the Wall.'" *English Studies*, vol. 91, no. 4, June 2010, pp. 425-42.
- Levy, Michelle. "Virginia Woolf's Shorter Fictional Explorations of the External World: 'closely united ... immensely divided.'" *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*, pp. 139-55.
- Maclean, Caroline. *The Vogue for Russia: Modernism and the Unseen in Britain 1900-1930*. Edinburgh UP, 2015.
- Marcus, Laura. *Virginia Woolf*. Northcote House Publishers Ltd., 1997.
- Reinhold, Natalya. "'A Railway Accident': Virginia Woolf Translates Tolstoy." *Woolf Across Cultures*, edited by Natalya Reinhold, Pace UP, 2004, pp. 237-48.
- _____. "Virginia Woolf's Russian Voyage Out." *Woolf Studies Annual Volume 9: Special Issue Virginia Woolf and Literary History Part I*. Pace UP, 2003, pp. 1-27.
- Reynier, Christine. *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*. Palgrave Macmillan, 2009.

- Rubenstein, Roberta. *Virginia Woolf and the Russian Point of View*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Skrbic, Nena. “‘Excursions into the Literature of a Foreign Country’: Crossing Cultural Boundaries in the Short Fiction.” *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf’s Short Fiction*, pp. 25-38.
- Sparks, Elisa Kay. “‘The Curious Phenomenon of Your Occipital Horn’: Spiraling around Snails and Slugs in Virginia Woolf.” *Virginia Woolf Miscellany*, vol. 84, 2013, pp. 22-24.
- Staveley, Alice. “Conversations at Kew: Reading Woolf’s Feminist Narratology.” *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf’s Short Fiction*, pp. 39-62.
- Whitworth, Michael H. *Virginia Woolf*. Oxford UP, 2005.
- Woolf, Virginia. “Kew Gardens.” *The Complete Shorter Fictions of Virginia Woolf*, pp. 90-95.
- _____. “The Leaning Tower.” *Collected Essays* Vol. II, edited by Leonard Woolf. Harcourt, Brace & World, 1967, pp. 162-81.
- _____. “The Mark on the Wall.” *The Complete Shorter Fictions of Virginia Woolf*, pp. 83-89.
- _____. “Modern Fiction.” *Collected Essays* Vol. II, pp. 103-10.
- _____. “The Novels of Turgenev.” *Collected Essays* Vol. I, edited by Leonard Woolf, Harcourt, Brace & World, 1966, pp. 247-53.
- _____. “The Russian Point of View.” *Collected Essays* Vol. I, pp. 238-46.
- _____. “Uncle Vanya.” *The Complete Shorter Fictions of Virginia Woolf*, p. 247.
- Zinman, Toby Silverman. “The Snail Under the Leaf: Katherine Mansfield’s Imagery.” *Modern Fiction Studies*, vol. 24, no. 3, Fall 1973, pp. 457-64.
- Zytaruk, George John. *D. H. Lawrence’s Response to Russian Literature*. Mouton, 1971.

Abstract

The Scorpion and the Snail: Virginia Woolf's Voyage across the Russian Boundary

Eun Kyung Park

This paper traces Russian literature's profound impact on Woolf and her journey across the Russian boundary through reading a number of Woolf's writings: two early short stories entitled "The Mark on the Wall" and "Kew Gardens," and three essays named "Modern Fiction," "The Russian Point of View," and "The Novels of Turgenev." Woolf's search for a new form to express her musings on life, reality, and truths starts with her attraction to the major Russian writers, such as Chekhov, Dostoevsky, Tolstoy, and Turgenev, in the Russian craze during the 1910s and 1920s. Her modernist practices of using unconventional narratives, the stream of consciousness technique, the open ending, and the combination of fact and vision, along with her seeking for the answer to the fundamental question about the purpose of life, all owe significant influence to these major Russian writers. Stretching Tolstoy's image of the scorpion hidden in the center of flower petals, which suggests a tragic vision of life, I delve into Woolf's own multi-layered images of the snail, which represent at times grotesque vulnerability, and at others more positive metaphors for human endeavor, radical freedom from dichotomies, and Woolf's own creativity. Woolf's snails create a layer of ambivalent amusement over the binary oppositions produced under conventional literary practices as well as patriarchal discourses of power and war. Utilizing the images of snails, such as autonomy, self-sufficiency, and the highest human artistic accomplishments, as they are situated on the wall, occupying liminal places, and on the leaf in a garden, remaining aloof from the anthropocentric world, I try to explicate how Woolf's early attempts to move beyond traditional storytelling formulae begin with her

traversing across the Russian boundary and result in Woolf's fertile Russian voyage to bring her own unique style and vision out into the literary world.

■ Key words : Virginia Woolf, Russian Writers, “The Mark on the Wall,”
“Kew Gardens,” “The Russian Point of View,” Scorpion, Snail
(버지니아 울프, 러시아 작가들, 「벽의 자국」, 「큐 국립식물원」,
「러시아인의 시각」, 전갈, 달팽이)

논문접수: 2017년 5월 22일

논문심사: 2017년 6월 14일

게재확정: 2017년 6월 14일