

특별전 <상상해, 귀스타브 도레가 만든 세계> 전시 연계 강연

MoW 아카데미

도레, 문학을 그림으로 해석하다





MoW 아카데미 도레, 문학을 그림으로 해석하다

MoW* 아카데미는 기획특별전 연계 강연입니다.
이번 강연에서는 2025년 5월 2일에 개막한 특별전
〈상상해 귀스타브 도레가 만든 세계〉와 연계하여, 도레의 작품과 활동에 대해 이야기합니다.

* National Museum Of World Writing Systems의 줄임말입니다.

1 회차

무한한 상상력을 지닌 삽화가 귀스타브 도레
신상철 (고려대 고고미술사학과 교수)

| 일정 : 2025년 7월 19일 토요일

2 회차

시처럼 그림처럼: 단테의 신곡과 도레의 삽화
최병진 (한국외대 이탈리아어과 교수)

| 일정 : 2025년 8월 2일 토요일

목 차

무한한 상상력을 지닌 삽화가 귀스타브 도레

신상철 (고려대 고고미술사학과 교수)

I. 서론	6p
II. 귀스타브 도레의 예술가적 여정	8p
III. 도레 삽화의 주제와 조형적 특징	11p
IV. 종교적 비전을 담은 성경 이미지	14p
V. 결론	18p

시처럼 그림처럼 : 단테의 신곡과 도레의 삽화

최병진 (한국외대 이탈리아어과 교수)

I. 시처럼 그림처럼 - Ut pictura poesis	20p
II. 『신곡』개관	20p
III. 시처럼 그림처럼 : 르네상스 ‘인간’에 대한 관심	24p
IV. 구조적 상상력과 미술가들의 삽화	28p
V. 왜 미술가들은 단테의 신곡에 대한 상상력을 시각적으로 표현하고 있었을까?	29p
VI. 구원과 오만함의 윤리적 상상력	31p
VII. 천국과 별	32p
VIII. 귀스타브 도레의 『신곡』 삽화	33p

무한한 상상력을 지닌 삽화가 귀스타브 도레



신 상 철

고려대 고고미술사학과 교수

I. 서론

귀스타브 도레^{Gustave Doré, 1832-1883}는 출판 산업의 활성화로 인해 삽화와 판화 등의 시각 이미지에 대한 사회적 수요가 급증하던 프랑스 제2제정 시기¹⁸⁵²⁻¹⁸⁷⁰에 주된 작품 활동을 전개한 삽화가^{illustrateur}이다. 1847년 열다섯 살의 어린 나이에 파리의 풍자 잡지인 『주르날 뿌르 리르^{Journal Pour Rire}』의 삽화가로 고용되면서 그는 직업 삽화가의 길에 들어섰다. 도레는 정규 미술 교육을 받은 적이 없으며 독학으로 그림을 공부했다. 그런 이유에서 그가 창안해 낸 이미지들은 매우 독특하고 새로웠다. 신문과 풍자잡지 그리고 소설 등의 문학 작품 속에 등장하는 그의 삽화들은 극적인 화면 구성과 자유로운 표현 방식을 주된 특징으로 하고 있으며 이를 통해 그의 삽화를 접한 독자들에게 강렬한 인상을 심어주었다.

도레는 삽화뿐만 아니라 판화와 유화 그리고 조각에 이르는 다양한 매체와 기법을 활용하여 창작 작업을 수행했다. 그 중 삽화는 그의 작업에서 매우 중요한 영역을 차지한다. 그는 삽화를 통해 대중적 명성을 얻었으며 이를 기반으로 하여 프랑스 화단에 진출했다. 비록 그가 당대 주류 화단의 인정을 받지는 못했지만 그의 삽화 작업은 19세기 프랑스 사회에서 삽화에 대한 인식을 변화시키는데 크게 기여했다. 그의 삽화는 주로 문학 작품과 성경^{Bible}으로부터 영감을 받아 제작되었다. 1854년 출간된 『라블레 전집^{Oeuvres de Rabelais}』을 기점으로 1861년 단테^{Dante Alighieri}의 『신곡^{L'Enfer de Dante Alighieri}』, 1862년 샤를 페로^{Charles Perrault}의 『동화집^{Contes}』, 1863년 세르반테스^{Saavedra Miguel de Cervantes}의 『돈키호테^{L'Ingenieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche}』, 1865년 『성경^{La Sainte Bible selon la Vulgate}』, 1867년 라퐁텐^{Jean de La Fontaine}의 『우화집^{Fables de La Fontaine}』, 1872년 블랑샤르 제롤드^{Blanchard Jerrold}의 『런던 순례^{London: A Pilgrimage}』 등 파리와 런던에서 출판된 도레의 삽화가 실린 저서들은 모두 상업적 성공을 거두었다.

도레의 삽화들이 대중적 인기를 얻게 된 주된 요인은 크게 두 가지이다. 우선 그의 삽화에는 고전 소설과 성경 속 등장인물들의 기질과 외형적 특징이 간결하면서도 명확하게 구현되어 있다. 또한 그가 창안해 낸 삽화 이미지들은 이야기의 전개 과정을 생생하게 재현함과 동시에 극적인 감흥을 고조시키는 구성을 갖추고 있다. 본



[그림 1] 앙드레 질(André Gill), 《레플립스》제15호 속 귀스타브 도레, 1868, 석판화, 드로잉·판화박물관

래 삽화는 텍스트를 시각적으로 설명하기 위한 보조적 수단으로 인식되어 왔다. 하지만 도레는 삽화의 조형적 가치와 독립적 위상을 강화시키고자 노력했다. 이를 위해 그는 자신의 주관적 느낌과 상상력을 가미하여 문학 작품의 내용을 과감하게 재해석했고 때론 작가가 글로 표현하지 않은 장면과 인물의 특성들을 찾아내어 이를 자유롭게 형상화하였다. 그가 삽화 제작에 있어서 대형 판형을 선호했던 이유도 삽화의 회화적 효과를 극대화하기 위해서였다. 이러한 그의 시도는 19세기 중반 프랑스 사회에서 새롭게 형성된 출판 문화의 확장과 삽화가의 위상 변화 그리고 예술적 가치를 지닌 대형 삽화에 대한 사회적 수요를 기반으로 이루어졌다.

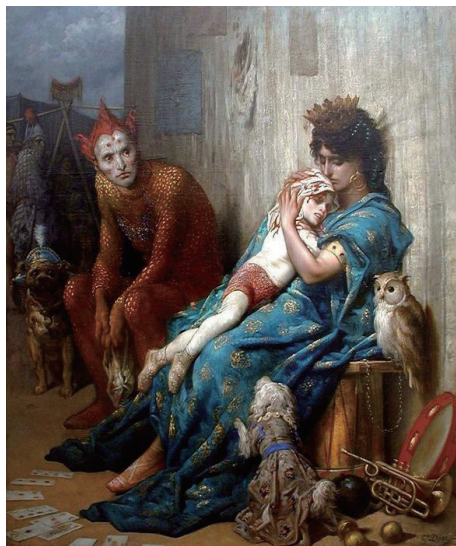
II. 귀스타브 도레의 예술가적 여정



[그림 2] 귀스타브 도레, <라 폰텐의 우화집, 매미와 개미를 위한 습작>, 1868, 펜과 잉크

도레는 1832년 프랑스 북부 알자스^{Alsace} 지방의 주요 도시였던 스트라스부르^{Strasbourg}에서 태어났다. 거대한 침탑을 지닌 중세 고딕 성당이 위치한 스트라스부르는 그에게 영감의 원천이 되는 도시였다. 독일 낭만주의 미학이 프랑스로 유입되는 주요한 경로였던 이곳에서 도레는 괴테^{Johann Wolfgang von Goethe}와 아우구스트 빌헬름 폰 쉐레겔^{August Wilhelm von Schlegel}의 저서들을 접했다. 도레의 집안은 스트라스부르의 부유한 부르주아 계층에 속했다. 그의 아버지, 크리스토프 도레^{Pierre Louis Chrisophe Doré}는 나폴레옹^{Napoléon}에 의해 창설된 에콜 폴리테크닉^{École Polytechnique} 출신의 고위 기술 관료였고 알자스 지역의 도로와 철로 건설의 관리 책임자로 일했다.

19세기 말 출간된 도레에 관한 전기문들에서 중요하게 언급되고 있는 사실은 1847년 그가 가족과 함께 떠난 파리 여행에서 샤를 필리폰^{Charles Philippon}을 만났다는 점이다. 필리폰은 당대 파리의 인기 있는 풍자지, 『라 카리카튀르^{La Caricature}』와 『르 샤리바리^{Le Charivari}』 등을 발행하며 19세기 프랑스 사회에서 풍자 삽화의 전성기를



[그림 3] 귀스타브 도레, <곡예사와 다친 아이>, 1874, 유화, 로제 켈리오 미술관

이끌었던 편집자였다. 필리폰은 도레가 그린 몇 장의 삽화를 보고 그 자리에서 도레와 계약을 체결했다. 필리폰이 발행하던 풍자잡지들에는 이미 오노레 도미에^{Honor Daumier}, 그랑빌^{Grandville}, 나다르^{Nadar}와 같은 작가들이 참여하고 있었다. 도레는 그랑빌의 자리를 이어받아 필리폰의 새로운 풍자잡지, 『주르날 뿌르 리르』의 삽화가로 고용되었다.

1847년 12월 27일에 간행된 『주르날 뿌르 리르』의 창간호 준비 작업을 시작으로 본격적인 삽화가의 길에 들어선 도레는 필리폰의 잡지를 위해 총 1,379점의 삽화를 제작했다.

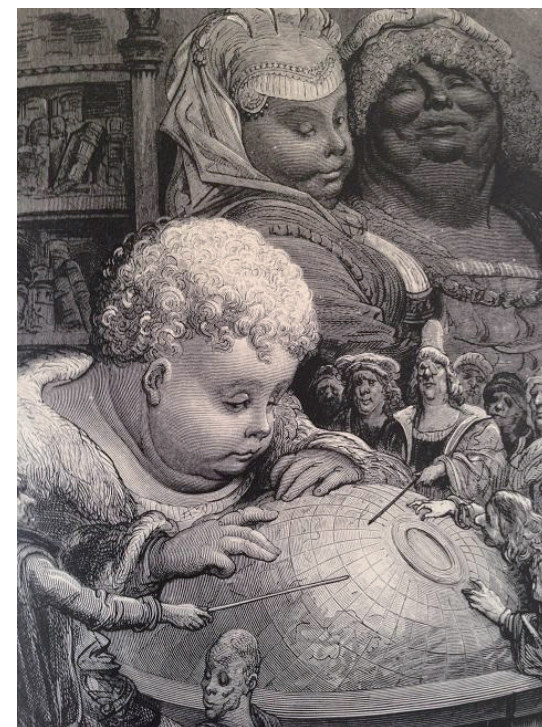
도레는 33살의 나이에 이미 천 점의 작품을 대중들에게 선보였을 정도로 경이로운 창조력의 소유자였다. 1847년 15세의 도레는 석판화^{lithographie}로 제작된 첫 삽화집, 『헤라클레스의 시련^{Les Travaux d'Hercule}』을 출간했으며 1851년에는 그의 두 번째 삽화 앨범인 『불만스럽고 인정받지 못한 세 예술가들^{Trois artistes incompris et mécontents}』을 발표했다. 1854년에 출간된 『라블레 전집』과 1861년 간행된 단테의 『신곡』은 도레의 경력에서 매우 중요한 작품들이다. 『라블레 전집』에 실린 삽화를 통해 삽화 작가로서 자신의 이름을 알린 도레는 단테의 『신곡』이 대중적 성공을 거두면서 프랑스 출판계에서 확고한 지위를 획득했다. 하지만 도레는 출판물에 그림을 그리는 직업 삽화가가 아닌 화단의 예술가로서 인정을 받고 싶어 했다.

1847년 삽화가로서 첫 발을 내디딘 도레는 이미 파리 살롱^{Salon}전에 2점의 소묘 작품을 출품한 이력을 지니고 있었다. 이후 그는 지속적으로 파리 살롱전에 유화 작품을 제출했다. 하지만 아카데미 화풍을 추종하는 당대 프랑스 화단에서 도레는 이단아 취급을 받았다. 도레가 생존해 있을 당시 그의 작품은 단 한 번도 주류 화단의 주목을 받지 못했다. 파리 살롱에서 명성 높은 화가가 되고자 했던 도레의 꿈은

도달할 수 없는 예술적 목표이자 이상이었다. 도레는 1847년부터 1882년 사이 총 26번의 파리 살롱전에 참여했으며 살롱 작품작은 소묘 작품을 포함할 경우 73점에 이른다. 하지만 프랑스 정부가 살롱전을 통해 구입한 그의 작품은 1856년 작 <잉케르만의 전투 La Bataille d'Inkerman>와 1865년 작 <토비의 천사 L'Ange de Tobie>, 단 2점의 유화 작품뿐이다.

프랑스 주류 화단에서 도레가 인정받지 못한 가장 큰 이유는 우선 그가 직업 삽화가로서 활동했다는 경력 때문으로 분석된다. 17세기 프랑스 왕립 미술 아카데미 L'Académie royale de peinture et de sculpture가 설립된 이래 프랑스 화단에서 순수미술 Beaux-Arts과 장식예술 Arts décoratifs의 위상은 엄격히 구분되어 있었다. 일반적으로 장식예술의 영역에 속하는 삽화는 회화와 조각에 비해 미학적 가치가 낮은 장르로 인식되어 왔다. 또한 주제와 기법에 따라 미술 작품과 작가의 위계가 설정되어 있었던 프랑스 미술계에서 신문과 소설책에 만평과 삽화를 그렸던 도레는 단지 상업적 작가로 평가받을 수밖에 없었다.

Ⅲ. 도레 삽화의 주제와 조형적 특징



[그림 4] 귀스타브 도레, 귀스타브 도레, <라블레 전집, 가르강튀아와 팡타그뤼엘>, 1873, 목판화, 드로잉·판화박물관

1854년 출간된 『라블레 전집』은 고전 문학을 소재로 한 도레의 삽화 작업의 출발점이 된다. 필리폰의 잡지를 위한 삽화가로 활동한 지 약 4년이 지난 시점인 1850년경 도레는 점차 삽화 작업의 영역을 문학 분야로 확장해 나가기 시작했다. 이 책에 실린 도레의 삽화에는 라블레의 작품에 등장하는 초인적이며 신비스럽고 우스꽝스러운 인물들의 모습이 실감 나게 구현되어 있다. 『라블레 전집』을 위한 삽화

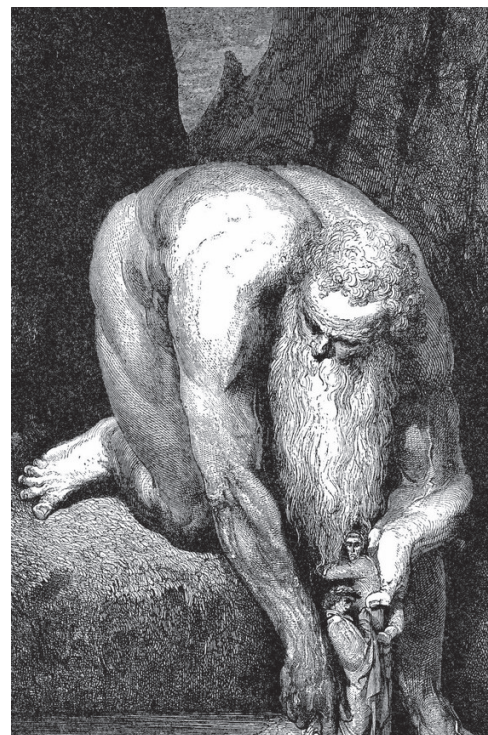
작업에서 도레는 현실에서는 존재할 수 없는 상상 속의 이야기를 시각적으로 재현하는 데 성공했다. 라블레가 창안해 낸 기괴하면서도 유머가 넘치는 가르강튀아와 그의 아들 팡타그뤼엘의 이야기는 도레의 삽화를 통해 더욱 생생하게 독자들에게 전달되었고 이러한 점에서 이 작품은 당대 독자들에게 선풍적인 인기를 끌었다.

도레는 1860년대에 들어서서 자신의 삽화에 대한 대중적 인기를 기반으로 하여 편집자-삽화가로서의 활동을 전개해 나갔다. 1861년 도레는 프랑스의 저명한 출판업자이자 발행인이었던 루이 아셰트^{Louis Hachette}에게 단테의 『신곡』 출간을 제안했다. 도레가 제시한 조건은 값비싼 재질의 종이에 자신의 대형 삽화를 인쇄한 ‘고급 판형’^{l'éditions du luxe}의 『신곡』을 제작하고 이 책을 100프랑^{francs}의 가격에 판매하는 것이었다. 아셰트는 판매에 대한 부담으로 인해 이 제안을 거절했으나 도레는 자비로 판화 제작과 인쇄비용을 충당하며 이 책을 출간했다.

그리고 그의 삽화 75점이 실린 ‘인-폴리오’^{in-folio, 높이 약 40cm} 판형의 『신곡』은 단 몇 주 만에 3천 권이 팔렸다. 도레가 기획하고 삽화 작업을 진행한 1861년 『신곡』간행본은 파리뿐만 아니라 런던, 밀라노, 바르셀로나, 베를린, 스톡홀름 등 유럽 각국의 주요 도시들에서도 출간되어 큰 인기를 끌었다. 그는 이 작품을 통해 국제적 명성을 얻었다. 『신곡』에 실린 그의 삽화는 극단적인 명암대비와 파격적인 구도 그리고 역동적인 인물들의 자세들을 통해 신비로우면서도 극적인 분위기를 구현해 내는 데 성공했다.

1860년대는 문학 작품과 연계된 도레의 삽화 작업이 절정에 도달한 시기이다. 1862년 「신데렐라」^{Cendrillon}, 「장화신은 고양이」^{Le Chat Botté}, 「잠자는 숲 속의 미녀」^{La Belle au bois Dormant} 등이 수록된 페로의 『동화집』, 1863년 세르반테스의 『돈키호테』, 1866년 존 밀턴^{John Milton}의 『실낙원』^{Paradise Lost} 그리고 1867년 라퐁텐의 『우화집』 등 도레의 삽화가 실린 다양한 장르의 문학 서적들이 잇달아 출간되었다. 이들 문학 작품 속에 담긴 꿈과 환영 그리고 상상의 세계와 같은 비현실적인 요소들은 도레가 특별히 좋아했던 작품 주제였다.

그는 자유로운 상상과 연상을 통해 이 주제들을 시각적으로 구현했다. 도레는 자신의 작품을 접한 사람들에게 분석적이고 이성적인 인식을 심어주기보다는 신비롭고 강렬한 경험을 제공하고자 했다. 이러한 점에서 그의 작품들은 낭만주의 미술의 표현 방식과 매우 유사한 특성을 지니고 있다. 낭만주의 미술의 주된 특징이라고



[그림 5] 귀스타브 도레, <신곡>, 1861, 목판화, 드로잉·판화박물관

할 수 있는 형식적 규범에 얽매이지 않는 자유로운 표현과 작가의 주관적 느낌 혹은 감정을 직접적으로 표출하는 화풍은 도레의 창작 작업에서 매우 중요한 부분을 차지하는 조형 기법들이다. 도레의 이러한 화풍은 프랑스 낭만주의 미술의 거장 들라크루아의 영향을 받아 형성되었다.

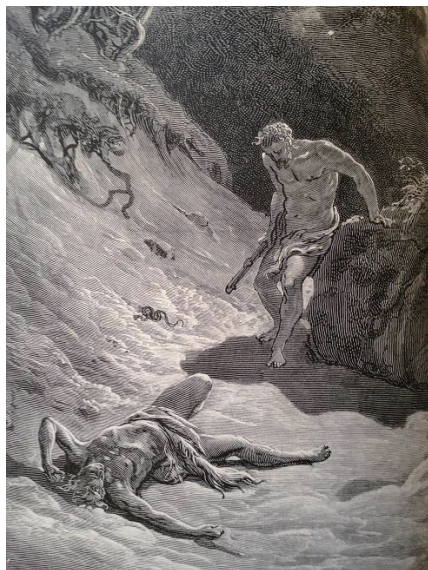
단테, 셰익스피어, 괴테의 문학 작품을 소재로 사용하여 생동감 넘치면서도 극적인 화면을 창출하는 들라크루아의 작업 방식은 도레의 화풍에 지대한 영향을 끼쳤다. 또한 도레의 작품에는 낭만주의 화풍 외에도 17세기 바로크 미학과 18세기 풍속화 기법의 특징들이 복합적으로 구현되어 있다. 밝고 어두운 부분을 극명하게 대비시켜 주제와 주인공을 부각시키는 렘브란트 판 레인^{Rembrandt}

van Rijn의 표현 기법과 인물의 내면세계를 연극적이고 과장된 몸짓을 통해 묘사하는 윌리엄 호가스^{William Hogarth}의 기법은 도레의 삽화 작업에 자주 등장하는 표현 방식들이다.

도레의 화풍을 미술사적으로 분류하자면 절충주의^{eclecticism} 양식이라고 규정할 수 있다. 절충주의는 도레가 창작 활동을 펼쳤던 19세기 중후반 프랑스 사회에서 유행한 미술 사조이며 당대 예술 소비 주체의 변화상과 부르주아들의 새로운 미의식에 기반을 두어 생성된 표현 양식이다. 도레의 작품들이 절충주의 양식의 특성을 띠고 있다는 사실은 그가 미술 시장의 취향 변화에 민감했던 상업 작가적 측면을 지녔다는 것을 보여주는 단적인 예가 된다.

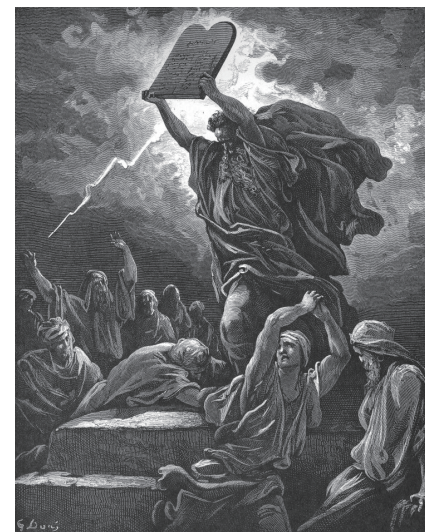
IV. 종교적 비전을 담은 성경 이미지

1862년 도레는 프랑스 중부에 위치한 투르^{Tour}지역에서 종교 서적을 전문으로 발행하던 알프레드 맘^{Alfred Mame}에게 자신의 삽화가 실린 성경본을 출간할 것을 제의했다. 1862년에서 1865년 사이 진행된 성경본 출판 준비 과정에서 도레는 성경을 주제로 약 천 점의 삽화 작품을 제작했던 것으로 분석된다. 이 작품들 중 228점이 목판화로 인쇄되어 1865년 12월 1일에 간행된 성경 초판본에 실렸다. 도레의 삽화가 실린 성경은 프랑스 출판계에서 호평을 받았다. 1866년 발행된 재판본에는 초판본에 수록된 삽화에 두 개의 이미지가 추가 제작되어 총 230개의 삽화가 수록되었다. 구약과 신약, 두 권으로 이루어진 1866년 판본은 152개의 구약 속 이야기를 담은 삽화와 75개의 신약을 주제로 한 작품들로 구성되어 있다.



[그림 6] 귀스타브 도레, <성경, 카인과 아벨>, 1882, 목판화, 드로잉·판화박물관

전체적인 구조는 성경 본문 4면당 하나의 삽화 이미지가 등장하도록 짜여져 있으며 삽화 속에 구현된 도상학적 구성은 삽화가 위치한 성경 본문의 내용과 반드시 일치하지는 않는다. 도레는 텍스트의 흐름보다는 삽화들 간의 시각적 연계성을 강화하는데 더 중점을 두었다. 또한 삽화 이미지의 조형적 가치를 부각시키기 위해 그는 양질의 종이와 잉크를 사용하여 삽화 인쇄 작업을 진행하였고 이로 인해 삽화 제작비에만 약 38만 프랑에 해당하는 많은 금액이 소요되었다. 1866년 3월 『가제트 보자르^{Gazette des Beaux-Arts}』지에 게재된 서평에서 미술비평가 필립뷔르티는 이 성경은 책에 새로운 형상을 부여한 역작이라고 평가했다.



[그림 7] 귀스타브 도레, <시나이에서의 모세>, 1882, 목판화, 드로잉·판화박물관

도레가 성경 삽화 작업에 몰두했던 1860년대는 프랑스 사회에서 유신론^{theism}과 무신론^{atheism}, 교권주의^{cléricalisme}와 반교권주의^{anticléricalisme} 간의 치열한 종교 논쟁이 벌어졌던 시기이다. 특히 1863년 출간된 조제 에르네스트 르낭^{Joseph Ernest Renan}의 『예수의 생애^{La Vie de Jésus}』는 전통적인 가톨릭 국가인 프랑스에서 무신론적 사고가 확산되는 데 지대한 영향을 끼쳤다. 실증주의 종교학자였던 르낭은 자신의 저서에서 기독교의 역사를 문화사적으로 해석하며 예수의 삶을 인류학적 관점에서 서술하는 파

격적인 담론을 펼쳤다. 르낭의 저술 활동과 더불어 찰스 다윈^{Charles Darwin}의 진화론과 정교분리 원칙의 확산은 프랑스 기독교인들의 위기감을 고조시켰다. 1860년대 도레의 대형 삽화가 실린 성경본의 출간은 이러한 시대적 배경에 기인한다고 할 수 있다. 도레는 1858년 간행된 셀레스탱 낭트이유^{Célestin Nanteuil}의 성경본과 1860년 출간된 율리우스 쉬노르 폰 카롤스펠트^{Julius Schnorr von Carolsfeld}의 성경본에 실린 삽화들을 능가하는 기념비적이며 복음주의^{évangélisme}적 성격을 지닌 종교 이미지를 창출하려 하였다.

19세기 프랑스 미술 비평가들은 도레를 종교화가^{peintre religieux}로 분류했다. 그 이유는 그의 대표작들이 주로 종교적 주제를 다루고 있으며 또한 그의 작품들에 기독교적 세계관이 직접적으로 표출되어 있기 때문이다. 비록 그가 공식적인 자리에서 자신의 종교적 신념을 언급한 적은 없지만 도레는 신앙의 관점에서 성경 삽화 작업을 수행했다.

따라서 도레의 성경을 주제로 한 작업들은 그의 종교적 신념의 결과물이자 당대 유행하던 물질주의적 세계관에 대한 거부감의 표출이라고 보는 것이 타당하다. 도상학적인 측면에서 분석해 볼 때 도레의 성경 삽화는 유럽 종교화의 전통을 충실히 준수하고 있다. 그의 작품 속에 등장하는 예수의 형상이 서구인의 외모와 균형 잡힌 신체 비율을 갖추고 있는 점은 서구 종교화의 관례에 따른 표현 방식이라고 할 수 있다. 또한 성경 삽화의 구성과 인물의 형상을 구현할 때 도레는 주로 미켈란젤로^{Michelangelo Buonarroti}, 라파엘로^{Raffaello Sanzio}, 푸생^{Nicolas Poussin}, 루벤스^{Peter Paul Rubens}, 렘브란트 등 유럽 대가들의 종교화를 참조했고 인물의 의상이나 배경과 같은 세부적인 부분들은 루브르 박물관^{Musée du Louvre}에 전시된 종교화들을 모델로 하여 제작하였다.

도레의 삽화가 실린 성경본에서 구약의 내용을 담은 삽화들은 대체로 걱정적인 구성을 갖추고 있으며 신약을 소재로 한 이미지들은 차분한 느낌을 전달하고 있다. 도레는 성경 삽화를 제작하는 과정에서 자신만의 독창성을 구현하고자 노력했다. 이를 위해 그는 성경 속 주요 장면들의 극적 효과를 심화시키는 작업과 기존 종교화에서 다루지 않았던 새로운 일화를 발굴하는 작업을 병행하였다. 특히 예수 수난과 부활을 다룬 장면들을 묘사하는데 그는 심혈을 기울였다. 바로크적 구성과 사실적 표현 그리고 상징적인 형상의 등장 등 다양한 회화 기법이 복합적으로 사용된

도레의 성경 삽화는 감상자들의 공감을 이끌어내는 힘을 지녔다. 도레는 이러한 효과를 보다 강화시키기 위해 감상자의 시선을 화면 안으로 끌어들이는 회화 장치들을 자주 사용했다. 화면 전면에 배치된 계단과 통로 그리고 극명한 명암대비 등은 도레가 선호했던 표현 방식으로 화면 속의 장면과 감상자들을 연결시켜 주는 역할을 수행한다. 성경을 주제로 한 도레의 삽화들은 기독교 복음 사업에 활용될 정도로 강한 파급력을 지녔으며 그의 삽화가 실린 성경본의 출간은 19세기 후반 프랑스 출판계에서 대형 삽화가 실린 성경 제작이 확산되는 계기가 되었다.

V. 결론

도레는 19세기 프랑스 미술계에서 모더니즘 운동을 주도했던 마네^{Manet}와 같은 시기에 활동한 작가이다. 그동안 마네 작품에 관한 수많은 연구가 이루어졌던 것에 반해 도레의 작업에 대한 미술사적 서술은 극히 드물었다. 근대 미술의 발전 과정을 형식주의적 관점에서 조망해 온 서구 미술사학계는 마네, 모네, 세잔, 마티스 등으로 이어지는 새로운 형식의 주창자들에 주목해 왔다. 그 과정에서 도레와 같은 인간의 내적 세계와 정신성을 탐구하는 작가들은 연구 대상에서 소외되었다. 하지만 최근 프랑스 미술사학계를 중심으로 도레에 관한 재평가 작업이 활발히 진행되고 있다.

도레의 작업은 두 가지 측면에서 미술사적 가치를 지니고 있다. 우선 그는 19세기 프랑스 미술사에서 낭만주의와 상징주의를 연결시켜주는 작가로 평가받고 있다. 프랑스 사회가 본격적인 산업화의 시대로 접어들던 제2제정 시기 주된 작품 활동을 전개했던 도레는 낭만주의 미학의 핵심 가치를 상징주의 작가들에게 전달하는 역할을 수행했다. 이 두 개의 미술 사조는 공통적으로 문학과 밀접한 관계를 맺고 있으며 서정적 자아와 작가의 주관성 그리고 신앙의 문제를 중요하게 다루고 있다. 도레의 작품 세계는 이러한 주제들을 상상과 연상을 통해 자유롭게 표출하고 있다는 점에서 후대 상징주의 작가들뿐만 아니라 표현주의와 초현실주의 예술가들에게 많은 영향을 끼쳤다.

도레의 창작 작업에 담긴 또 다른 가치는 출판과 관계된 부분이다. 19세기 산업화 시대 대량 생산 체제의 등장과 인쇄 기술의 발전은 미술의 영역에도 큰 변화를 가져다주었다. 특히 시각 이미지의 복제 및 출판 과정에서 기계가 도입되면서 전통적인 판화가들의 입지가 급격히 쇠락하였고 동시에 판화 작품의 질적 가치가 저하되는 현상이 나타났다. 도레는 이러한 산업화의 시대적 흐름에 맞서 수공예적 가치를 지닌 정교하면서 수준 높은 이미지를 창출하려 하였다. 그는 성경 삽화를 제작하는 과정에서 수작업의 중요성을 강조했다. 또한 그는 삽화의 위상을 책의 서사적 구조를 보조하는 수준을 넘어서 하나의 독립적 완결성을 지닌 이미지로 승화시키려 하였다. 그의 삽화 작업의 궁극적인 목표는 예술 작품으로서의 가치를 지닌 책을 만드는 것이었으며 이러한 점에서 도레의 작업은 윌리엄 모리스^{William Morris}가 주도한 '미술공예운동'^{Arts and Crafts}과도 연계된다고 볼 수 있다.

시처럼 그림처럼 : 단테의 신곡과 도레의 삽화

최 병 진

한국외대 이탈리아어과 교수

I. 시처럼 그림처럼 – Ut pictura poesis

로마의 시인이자 문학 비평가였던 호라티우스(Quintus Horatius Flaccus, 기원전 65년~기원전 8년)는 『시론 Ars Poetica』에서 “시처럼 그림처럼 Ut pictura poesis”이라는 표현을 통해, 비록 시와 그림이 서로 다른 방식으로 감각과 의미를 전달하지만 본질적으로 유사한 효과를 지닌다고 설명한 바 있다. 근대에 이르러 문학과 시각 예술의 상호 관계에 대한 논의는 오늘날 시나리오와 영화의 관계처럼 밀접하게 발전해 왔다.

근대 이후 이 같은 사례 중에서 단테 알레기에리(Dante Alighieri, 1265-1321)의 서사시 『신곡 La Divina Commedia』은 르네상스 화가였던 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445-1510)를 필두로, 도메니코 디 미켈리노(Domenico di Michelino, 1417-1491), 페데리코 주카리(Federico Zuccari, 1540-1609), 윌리엄 블레이크(William Blake, 1757-1827) 그리고 오늘 이야기할 귀스타브 도레(Gustave Doré, 1832-1883)처럼 수많은 화가들이 관심을 가지고 다뤄왔다. 특히 근대를 열었던 단테의 『신곡』과 근대 말의 도레의 삽화를 다루는 것은 텍스트와 이미지가 문학적, 시각적 상상을 통해 문화적 관점들을 확장해 왔던 상호 확장하고 재해석하는지 보여주는 상징적인 사례로 자주 언급되고 있다.

본 강연에서는 이 같은 상호 관계 이면의 문학적, 혹은 예술적 상상력을 살펴보기 위해서 단테의 『신곡』에 대한 구조적 설명과 미술의 관계를 살펴보고자 한다.

II. 『신곡』 개관

단테의 『신곡』은 1300년 성 금요일부터 부활절까지 7일간에 걸쳐 시인 자신이 사후 세계를 여행한다는 설정의 서사시이다. 이 작품은 인간 영혼의 죄와 구원에 대한 탐구를 담고 있다.

작품은 총 3부 「지옥」, 「연옥」, 「천국」으로 구성되며, 각 부는 33곡으로 이루어져 서문 격인 도입부 1곡을 합하면 전체가 100곡을 완성한다. 이러한 구성 숫자는 단테가 상징적으로 여긴 ‘3’(삼위일체)과 ‘10’(완전수)의 조합으로, 작품의 형이상학적 완결성을 상징한다.

『신곡』의 집필은 1304년 또는 1307년경 시작되어 단테 생전에 「지옥 편」과 「연옥 편」의 일부가 공개되었고, 「천국 편」은 그가 생을 마감한 뒤인 1321년 이후에 완성되었다. 본래 제목은 단순히 『코메디아 Commedia』였다. 이 용어는 오늘날 ‘희극’이라고 번역되지만 당대의 의미는 오늘날과 차이가 있다. 당시 ‘코메디아’라는 단어는 ① 라틴어가 아닌 속어를 사용하고, ② 이야기의 전개가 어둡고 비극적인 상황에서 시작해서 희망적 결말로 끝나는 구조, ③ 주인공이 역경을 넘어 도덕적 영적 성장을 강조하는 이야기의 유형에 사용되었다. 이 작품에 ‘신성한 divina’이라는 형용사가 찬사로 붙었던 것은 『데카메론 Decamerone』의 저자였던 조반니 보카초(Giovanni Boccaccio, 1313-1375)가 베네치아에서 출간되었던 『신곡』에 대해 이 작품의 신학적, 철학적 가치를 강조하면서였다. 실제로 그는 1357년 단테에 대한 전기를 썼던 저자이기도 했다. 무엇보다도 이 같은 보카초의 평가는 이미 당대에 단테의 『신곡』이 성공했음을 보여준다.

당대의 성공은 도메니코 디 미켈리노가 1465년 피렌체 산타 마리아 델 피오레 대성당(두오모)의 북쪽 벽에 그린 프레스코화 〈단테와 신곡 Dante e la Divina Commedia〉를 통해서도 확인할 수 있다. 그는 단테를 화면 중앙의 주인공으로 내세워 그의 불후의 문학 작품 『신곡』의 서사적 세계를 한 폭의 상징적 이미지로 구현했다. 화면 한가운데 붉은 망토를 걸친 단테가 정면을 향해 서 있으며, 왼손에는 펼쳐진 『신곡』의 책을 들고 오른손은 그림 바깥을 가리키듯 내밀고 있다. 이 제스처는 마치 단테가 안내자로서 독자와 관람자를 자신의 상상 속세계로 이끌고 있음을 암시하여, 시인을 예언자적 권위의 상징으로 부각한다. 이 책에는 다음과 같은 문장이 적혀있다.

나를 통해 고통의 도시로 가고,
Per me si va nella città dolente, per me si
나를 통해 영원한 고통 속으로 가며
va nell'eterno dolore, per me si va tra la
나를 통해 길을 잃은 무리들 속으로 간다.
perduta gente.

이 구절은 『신곡』 지옥편에 있는 입구에 새겨져 있는 문구로, 단테와 인류를 위한 절망과 경고의 서곡이다. 한편 그림의 아래 부분에는 다음과 같은 라틴어 비문을 적어 놓았다.

하늘과 지성을 하늘과 지성을 부여받고,
시인의 영혼으로 심판의 자리를 비추었던 이가 여기에 있다.
학식 깊은 단테가 이곳에 있다. 그를 피렌체는 종종 충성과 지혜의 아버지로 느꼈노라.
엄격한 관습도, 명성도 이 위대한 이를 이기지 못했으니,
살아 있을 때 이미 그는 덕의 귀한 형상이었다.

QVESTI COELVM . MENTEMQVE . AVEM . QVI TRIBVNALI / LVSTRAVITQVE . ANIMO
. CONSCIA . FACTA . POETA . / DOCTVS . AD EST . DANTES . SVQVM . FLORÆNTIA .
SÆPE / SENSIT . CONSILIQS . AC . PIETATE . PATREM . / NIL . POTVIT . TANTO . MORIS
. SEVRA . NEQVE . FAMA . / QVEM . VIVVM . VIRTUTIS . CARA . IMAGO . FECIT .

이는 당시 『신곡』의 저자였던 단테의 지성과 덕성을 기리는 내용을 표현한 것이다. 화면 한가운데 붉은 망토를 걸친 단테가 정면을 향해 서 있으며, 왼손에는 펼쳐진 『신곡』의 책을 들고 오른손은 그림 바깥을 가리키듯 내밀고 있다. 이 제스처는 마치 단테가 안내자로서 독자와 관람자를 자신의 상상 속 세계로 이끌고 있음을 암시하며, 시인을 예언자적 권위의 상징으로 부각한다.

화면의 좌측 배경에는 거대한 성벽으로 둘러싸인 지옥의 문이 열려 있고 그 안

쪽으로 불길 속에 고통받는 죄인들이 묘사되어 있다. 이는 『신곡』 제1부 “지옥 편 Inferno”의 세계를 구현한 부분으로서, 각양각색의 죄인들이 죄의 경중에 따라 형벌에 처해진 단테의 지옥을 생생하게 그려낸 것이다.

중앙 배경에는 층층이 단이 진 원뿔 형태의 연옥 산^{Monte del Purgatorio}이 솟아 있으며, 그 정상 부근에는 천상의 빛 속에서 축복받은 영혼들의 모습이 희미하게 묘사되어 있다. 이 장면은 “연옥 편 Purgatorio”과 더불어 최종적으로 도달하게 될 “천국 편 Paradiso”의 암시를 함축하고 있으며, 죄의 정화를 거쳐 신성한 빛과 구원에 이르는 여정을 상징한다.

화면 우측에는 중세 피렌체의 도시 풍경이 상세하게 그려져 있는데, 특히 단테가 젊은 시절 몸담았던 피렌체 공화국의 상징인 산타 마리아 델 피오레 대성당(두오모)이 중심에 자리한다. 이 현실 세계의 도시 풍경은 단테의 생애와 정치적 배경을 반영하는 동시에, 중세 말에서 르네상스로 넘어가는 시기의 피렌체라는 공간이 종교, 예술, 정치가 교차하는 인문주의적 환경이었음을 암시한다.

미켈리노의 이 프레스코화는 단테가 상상 속에서 창조한 지옥, 연옥, 천국의 삼중 세계를 하나의 통합된 장면 안에 압축해냄으로써, 문학적 상상력과 도시적 정체성, 그리고 인간에 대한 르네상스기의 관심을 동시에 드러낸다. 실제로 단테는 현실의 역사와 중세 신학을 결합한 서사시를 통해 당대 청중에게 윤리적 교훈을 전달하고자 했다. 『신곡』은 인간이 죄에서 벗어나 구원에 이르는 과정을 형이상학적으로 모색한 작품으로, 현실 세계에서의 삶과 행위가 사후 세계에서 어떻게 상응하는 결과를 낳는지를 극적으로 보여준다.

1300년 성년의 부활절을 배경으로 하는 이 서사시에서, 단테는 사후 세계의 극한을 탐험하며 인간 영혼의 구원 여정을 서술한다. 이 여정에서 단테는 로마의 시인 베르길리우스^{Publius Vergilius Maro}의 『아이네이스』로부터 영향을 받았으며, 작품 속에서 직접적으로 베르길리우스를 길잡이로 등장시킨다. 베르길리우스는 “지옥”과 “연옥”에서 단테를 인도하는 역할을 맡아 이성을 상징하고, “천국”에서는 단테가 지상의 연인인 베아트릭체^{Beatrice}의 안내를 받는데, 베아트릭체는 신학과 신의 은총을 상징하는 인물이다. 이처럼 작품 전체에 걸쳐 이성, 신학, 신의 은총이라는 세 힘이 단테를 이끌며, 이는 인간이 죄와 무지의 어둠을 벗어나 궁극적으로 구원과

계몽의 빛에 이르는 과정을 보여준다.

단테는 『신곡』에서 중세 기독교의 우주론적 세계관을 기반으로 지옥과 연옥, 천국의 구조를 정교하게 묘사한다. 그는 우주의 중심을 예루살렘으로 설정하여, 지옥은 예루살렘 땅 아래 지구 중심을 향해 파인 거대한 깊은 골짜기로, 연옥은 지구의 정반대편 바다 한가운데 솟은 거대한 원뿔형의 섬산으로 그렸다. 그리고 천국은 연옥산 정상에 에덴동산에서 하늘로 상승하여 9개의 천체를 거쳐 신의 거처인 엠페레오^{Empyrean}에 이르는 초월적 공간으로 설정했다. 이러한 우주적 지리 구상은 단테가 문학, 신학, 우주론을 융합하여 인간 존재와 도덕, 구원의 의미를 총체적으로 탐구했음을 보여준다.

Ⅲ. 시처럼 그림처럼 : 르네상스 ‘인간’에 대한 관심

단테의 『신곡』이 당대에 성공을 거두면서 작품에 대한 내용을 묘사하는 그림이 여럿 생겨났지만, 단테 역시도 당대의 그림에 대한 관심이 많았고 이에 대한 영향을 받기도 했다. 단테와 동시대를 살았던 화가 조토 디 본도네^{Giotto di Bondone, 1267-1337}는 문학과 회화의 양면에서 중세에서 르네상스로의 전환을 상징하는 인물이다. 두 사람은 피렌체에서 도메니코 수도회에서 성장했고 동시대를 함께 살았다.

흥미로운 점은 두 사람 모두 문학과 미술 분야에서 인간과 윤리의 문제를 다루었다는 점이다. 단테는 『신곡』 “지옥 편”에서 동시대의 인물들을 사례로 들어 인간의 죄와 벌을 9개 지옥의 위계 안에 치밀한 윤리 체계로 서술하였고, 각 죄인은 자신의 죄악 본질에 따라 상응하는 형벌을 받도록 배치하였다. 또한 이런 점은 “연옥 편”에서도 이어진다. 한편 조토는 아시시 성 프란체스코 대성당이나 파도바의 스크로베니 예배당 등에서 연작 프레스코화를 그리며, 성서 이야기 속 인물들의 감정과 육체를 이전 시대와는 달리 사실적으로 묘사함으로써 중세의 추상적 상징주의에서 벗어나 인간적 현실감을 부여하였다. 조토는 더 나아가 스크로베니 예배당에서 〈선

과 악덕의 알레고리〉를 성서의 이야기에 대한 일종의 각주처럼 배치했다. 이는 기존의 도상이 있었던 것이 아니기 때문에 이를 표현하기 위해서는 전승받은 이야기가 아니라 동시대의 인물을 관찰해야 했다.

예를 들어 단테는 실제로 『신곡』 “연옥 편” 제XI곡에서 “회화에서 한때 최고였던 치마부에^{Cimabue}의 명성은 이제 조토에게 추월당했다”고 언급하며, 조토에 대한 지식을 드러낸다. 또한 이탈리아 속어의 사용을 설명하는 『속어론^{De vulgari eloquentia}』에서 당대 미술가의 안료에 대한 전문 용어들을 설명하며 미술에 대한 지식을 보여준 바 있다. 이러한 기록은 단테가 동시대 미술의 변화를 예리하게 인식하고 있었음을 보여준다.

예를 들어 단테와 조토는 마치 서로에게 영감을 주었던 것처럼 보인다. 조토는 14세기 도메니코 수도회 등에서 수학하며 축적한 신학적 지식을 바탕으로 인간의 미덕과 악덕을 알레고리적으로 형상화했는데, 이는 단테가 『신곡』에서 동시대 현실을 윤리적 판단과 죄의 서열화로 해석한 작업과 일맥상통한다. 요컨대 두 사람 모두 인간 경험을 새로운 현실성과 도덕적 통찰로 재현하고자 했던 것으로, 르네상스기 인간에 대한 관심과 개성의 표현을 예견한 셈이다. 또한 조토의 스크로베니 예배당에 있는 최후의 심판에 등장한 도상은 단테의 『신곡』에서 묘사한 악마의 모습과도 겹쳐진다.

고통스러운 왕국의 황제는

가슴 반쯤은 얼음에서 튀어나와 있었고

나는 오히려 거인과 닮았다기보다는거인이 그의 팔과 닮지 못했을 만큼 크다.

그의 머리에는 세 개의 얼굴이 있었으니,

하나는 정면을 보고 붉은색이었고, 하나는 오른쪽, 노란색이며, 하나는 왼쪽으로,

그 빛깔은검은 연기가 나는 쪽에서 온 듯했다.

(단테, 신곡의 지옥편 34장, 37-45구절)

그는 “지옥 편”의 마지막 제34곡에서 묘사되는 지옥의 가장 밑바닥, 즉 제9원의 중심에는 악마들의 우두머리 루시퍼^{Lucifer}가 얼어붙은 호수 속에 거꾸로 박혀 있고, 세 개의 얼굴로 이루어진 그의 아가리에는 최대의 배신자들이 썩혀 고통받고 있다. 이들은 기독교 전통에서 가장 큰 배신 행위로 지탄받는 세 인물, 즉 유다 이스카리옷^{Judas Iscariot} – 예수 그리스도를 배신한 제자, 마르쿠스 브루투스^{Marcus Junius Brutus} – 율리우스 카이사르를 암살한 공모자, 가이우스 카시우스 롱기누스^{Gaius Cassius Longinus} – 같은 음모에 가담했던 인물들이다. 단테는 이들을 신에 대한 반역과 세속 군주에 대한 반역의 극치로 보아 지옥의 가장 심연인 유다카^{Judecca}에 영원히 갇히게 함으로써, 배신을 신적 질서와 사랑의 우주를 파괴하는 최악의 죄악으로 규정하였다.

이러한 악마의 형상은 중세 말기부터 이어져 온 전통적 도상과 결합되어, 다양한 판화와 삽화들에서 조금씩 다른 모습으로 그려지기도 했다. 가령 어떤 필사본 삽화에서는 루시퍼를 세 개의 머리를 지닌 거대한 괴수로 표현한다. 이는 조토가 표현했던 최후의 심판의 시각적 이미지와 부합하고 있다.

흥미로운 것은 이러한 악마의 도상이 중세 필사본 문화에서도 독특하게 나타나는 점이다. 예를 들어, 티비틸루스^{Tivitillus}라는 악마는 필경사의 부주의나 오류를 의인화한 존재로 널리 알려져 있었다. 티비틸루스는 필사본의 여백 장식^{marginalia}에 이상한 괴물의 모습으로 등장하는데, 이는 대개 필사 과정에서 발생한 잘못이나 틀린 부분을 가리키거나 조롱하는 역할을 한다. 예컨대 필사본의 여백에 그려진 괴물 형상이 텍스트를 잡아끌거나 거꾸로 들여다보는 모습으로 표현되어 있다면, 이는 해당 위치에 필경사나 교열자가 수정한 흔적이 있음을 암시하는 것이다. 이러한 도상은 단순히 장식적 요소라기보다, 필사가 스스로의 실수를 경계하고 수정하게끔 유머러스하게 독려하는 일종의 편집 장치로 기능했다. 즉, 중세의 지식인들은 악마의 형상을 빌려 필사 작업의 윤리와 엄밀함을 환기시키는 자기반성적 도구를 만들어 낸 셈이다. 이와 같은 예는 텍스트와 이미지가 필사 문화 속에서도 상호 보완적으로 작용하여 의미를 생산했음을 보여준다. 단테의 『신곡』은 수많은 필사본을 생산했으며, 이 같은 필사본들로 인해서 현재 존재하지 않는 원본을 유추할 수 있다.

실제로 『신곡』의 문헌학적 전승을 살펴보면, 이 작품이 중세 필사본 문화에서 얼마나 중요한 위치를 차지했는지 알 수 있다. 14세기 초 단테 생전에 시작되어 그의 사후 수십 년간 유럽 각지에서 만들어진 『신곡』의 필사본들은 필경사와 독자의 주석, 도해를 통해 시대의 신학적·윤리적·우주론적 사고를 담아내는 그릇 역할을 했

다. 특히 피렌체와 볼로냐 등지에서 작성된 여러 이탈리아어 사본들은 낱말의 철자나 운문의 세부에서 약간씩 차이를 보일 뿐 아니라, 여백에 삽입된 글로서리^{glossa}와 도상들이 독자의 이해를 도왔다. 이러한 필사본 전통은 『신곡』이 단순한 문학 작품을 넘어 당대 지식인들에게 윤리적 지침서이자 신학 교육의 교과서로 기능했음을 말해준다.

주요 필사본 제목	특성
Trivulziano 1080 (트리불치아노 1080)	1337년경 제작, 가장 오래된 필사본 중 하나로 원문 보존에 중요함.
Laurenziano Pluteo 40.1 (라우렌치아노 플루테오 40.1)	1330년대 제작, 정밀한 문헌 보존과 당대 주석 포함.
Egerton 943 (에거턴 943)	1330-1340년대 제작, 풍부한 지옥편 삽화가 포함된 초기 시각화 자료.
Yates Thompson 36 (에이츠 톰프슨 36)	1444년경 제작, 북이탈리아 화가들이 그린 정교한 미니어처 삽화 수록.
Landiano 190 (란디아노 190)	1336년 제작, 본문과 주석이 결합된 필사본으로 고어 형태를 보존.
Riccardiano 1035 (리카르디아노 1035)	1350년경 제작, 보카치오 관련 필사본으로 저자성과 전승의 연결 고리.
Ashburnham 828 (애시번햄 828)	1370-1380년대 제작, 베네베누토 다 임올라의 권위 있는 해설이 포함됨.
Vatican Urbinate Latino 365 (우르비나테 라티노 365)	15세기 초 제작, 금박 장식과 전체 여정을 그린 지도 삽화 포함.

원본의 부재는 더 나아가 단테의 『신곡』에 대한 상상력을 자극하고 많은 사람들의 궁금증을 불러일으킨다. 그러나 이런 점은 동시에 단테의 『신곡』에서 그가 고안한 세계의 구조적 상상력과도 관련되어 있다.

IV. 구조적 상상력과 미술가들의 삽화

르네상스에 접어들면서 『신곡』은 시각 예술의 중요한 소재로 본격 수용되기 시작했다. 앞서 언급한 미켈리노의 1465년의 단테 초상 프레스코화는 문헌적 상상력이 시각적 구도로 변환된 초기 사례라 할 수 있다. 이후 15~16세기에 걸쳐 수많은 『신곡』 삽화들이 목판화나 활자본의 형태로 출판되었는데, 이들 르네상스 시대 삽화들은 대체로 단테 원전의 내용을 엄밀히 따라가면서도 고전적 균형과 상징 체계를 활용하여 정교한 이미지를 구축했다. 그러나 18세기와 19세기에 이르면 『신곡』을 시각화하는 접근법에 변화가 일어난다. 단테가 그려낸 지옥, 연옥, 천국의 풍경은 더 이상 중세적 도덕 교훈에만 머물지 않고, 근대적 상상력 속에서 심리적 내면 공간이자 정치적 은유로 재해석되기 시작한 것이다. 영국의 시인이자 화가 윌리엄 블레이크^{William Blake}, 프랑스의 화가 귀스타프 도레 등은 『신곡』의 장면들을 자신들만의 독창적 화풍과 상징 체계로 재구성하였다. 이를 통해 단테의 사후 세계에 대한 이야기는 시간과 공간의 제약을 넘어, 인간 내면의 불안과 욕망, 사회 부조리에 대한 풍자를 담아낼 수 있는 유연한 서사로 탈바꿈하였다. 다시 말해 단테가 구상한 지옥의 질서는 낭만주의 시대에는 개인의 주관적 감정과 무의식의 풍경으로, 산업화 시대에는 사회적 모순과 혁명의 은유로 변용될 수 있었던 것이다.

이렇듯 『신곡』의 삽화와 시각화는 원전의 의미를 보조하는 수준을 넘어, 그 의미를 재구성하고 확장하는 일종의 시적·상징적 장치로 기능해 왔다. 단테의 문자 텍스트가 지닌 경계는 미술사의 상상력 속에서 끊임없이 확장되었고, 그 결과 『신곡』은 중세 이후의 근대 시각문화에서 인간 내면 표현의 새로운 장을 개척하는 계기가 되었다. 이러한 지속적인 재해석의 흐름은 『신곡』이 단지 문학사적 기념비에 머무르지 않고, 시대와 매체를 넘어 끊임없이 번역되고 해석되는 살아 있는 인문학적 아카이브로 작동하고 있음을 보여준다.

V. 왜 미술가들은 단테의 『신곡』에 대한 상상력을 시각적으로 표현하고 있었을까?

단테의 『신곡』에 대한 묘사는 문학 작품의 구조, 혹은 이야기의 시퀀스에 집중한다. 단테가 만든 세계관의 구조와 서사시가 지니고 있는 시적 특성은 이에 대한 상상력을 자극하고 있다. 예를 들어 구조에 대한 관심은 중세에서 르네상스 시대의 필사본이나 초판본에 작품의 구조 혹은 지옥, 연옥, 천국에 대한 구조에 대한 시각적 묘사들에서 확인할 수 있다.

예를 들어 중세의 일부 필사본과 르네상스 시대 초판본들에는 단테 “지옥 편”의 구조를 한눈에 보여주는 삽화가 실려 있다. 대표적인 예로 알레산드로 벨루텔로^{Alessandro Vellutello}가 주석을 단 1544년 베네치아판 『신곡』에는 지옥의 아홉 개 원^{Cerchi}을 지층 단면도로 나타낸 목판 삽화가 삽입되어 있다. 이 도상에서는 최상단 지표면에 “예루살렘^{Jerusalem}”이 표기되고, 그 아래로 지하 심연을 향해 동심원을 그리며 림보^{Limbo}, 색욕^{Luxuria}, 탐식^{Gola}, 탐욕^{Avarizia}, 분노와 나태^{Ira et Accidia}, 폭력^{Violenza}, 기만^{Fraudolenti}, 배신^{Tradimento}의 순으로 지옥 계층이 나열된다. 이러한 그림은 단테 세계관 속에서 지옥이 예루살렘 기저로부터 지구 중심을 향해 거꾸로 파고든 거대한 깔때기 구조임을 보여주며, 지금도 독자들이 지옥 전체의 윤곽을 시각적으로 이해하는데 큰 도움을 준다.

단테가 설정한 지옥은 인간의 도덕적 타락을 위계에 따라 구조화한 형이상학적 공간이다. 최상단 제1원 림보에는 세례를 받지 못했으나 덕망이 높은 영웅들과 철학자들이 머무는데, 이들은 적극적인 형벌을 받지 않지만, 신의 존재로부터 영원히 제외됨으로써 오는 결핍과 슬픔을 겪는다. 아래로 내려갈수록 죄악의 무게는 점차 무거워지고 형벌의 양상도 한층 가혹해진다. 색욕에 빠졌던 영혼들은 거센 폭풍에 끝없이 휘말리고, 탐식의 죄인들은 악취 나는 진창에서 끝없이 진흙비를 맞으며 쓰러진다. 탐욕에 사로잡힌 자들은 무거운 바위들을 가슴에 안고 부딪치며 굴리는 형벌을 받고, 분노에 찬 영혼들은 검은 진흙 강 위에서 서로를 물어뜯는 끝없는 싸움에 내몰린다. 반면 나태에 빠진 영혼들은 그 강의 바닥 진흙 속에 잠겨 찬송조차

부를 수 없는 우물에 잠긴 채 영원을 보낸다.

지옥의 하부로 내려갈수록 죄는 더욱 지능적이고 의도적인 악으로 간주된다. 폭력의 제7원은 다시 세 개의 작은 동심 구역으로 구획되는데, 이는 타인에 대한 폭력, 자신에 대한 폭력, 신과 자연에 대한 폭력의 세 가지 범주에 해당하는 죄악들과 그 벌을 분류한 것이다. 이어지는 기만의 제8원은 열 개의 말레볼제^{Malebolge}, 즉 동심원형으로 배열된 10개의 도랑으로 이루어져 있어, 언어와 지성을 악용한 갖가지 사기꾼들이 각각의 구덩이 속에서 자신들의 죄상에 합당한 형벌을 받는다. 마지막으로 지옥의 심연인 제9원 코키투스^{Cocytus}는 배신자들의 영원한 감옥으로 설정되어 있는데, 이는 네 구역으로 다시 나뉜 얼어붙은 거대한 호수이다. 이곳에서는 사랑과 신뢰를 저버린 자들이 목까지 얼음 속에 파묻혀 영원히 몸이 묶인 채로 고통받으며, 그 중심부에서는 앞서 언급한 루시퍼가 세상의 모든 배신자를 자신의 아가리에 쏙어 삼키면서 지옥의 질서를 완성한다. 이러한 치밀한 구조화는 『신곡』이 단순한 환상적 사후 세계 모험담이 아니라, 당대 기독교 신학에 입각한 죄와 응보의 논리를 엄정하게 형상화한 서사시임을 방증한다. 단테는 지옥의 기하학적 구조 속에 도덕적 질서를 서사적으로 구현함으로써, 중세적 세계관과 인간 구원론의 정수를 예술적 상상으로 승화시켰던 것이다.

지옥을 넘어서 읽게 되는 연옥에서 천국으로의 이행은 단순한 공간적 이동이 아니라, 죄로 얼룩진 영혼이 정화를 거쳐 신과 합일에 도달하는 존재론적 상승 과정으로 제시된다. 단테는 이 상승의 여정을 성서적 원형인 아담과 이브의 타락 서사와 의도적으로 대비시키고 있다. 연옥 산 정상에 위치한 에텐동산은 인간이 타락 이전에 누렸던 무구한 낙원이지만, 원죄로 인해 상실된 공간이다. 단테의 구성에서 연옥의 영혼들은 마지막 테라스를 지나 이 잃어버린 낙원에 이르게 되는데, 이는 곧 상실된 낙원의 회복을 상징한다. 아담과 이브가 불순종과 교만으로 천상의 질서에서 이탈했다면, 연옥의 영혼들은 겸손과 회개의 실천을 통해 다시 천국 문에 다가설 자격을 획득한다. 이러한 대조는 타락-구속, 폐쇄-복귀, 교만-겸허의 상징적 구조로 전개되며, 단테는 이를 통해 인간의 자유의지와 신의 은총이 어떻게 맞물려 구원의 가능성을 열어 가는지를 서사적으로 보여준다. 결국 연옥은 원죄 이후 인간 영혼이 거쳐야 할 정화의 통로이자, 상실된 낙원으로의 복귀 가능성을 예시하는 중세 기독교 구원론의 핵심 장으로 기능한다.

VI. 구원과 오만함의 윤리적 상상력

단테의 『신곡』의 연옥에 대한 설명은 시각화의 과정에서 거대한 건축적 이미지로 표현되었다. 1568년 베네치아에서 출판된 단테 주석본^{Bernardino Daniello의 주해본}에 실린 삽화에는 연옥 산의 구조를 묘사한 지도가 포함되어 있는데, 이는 마치 탑을 쌓듯 일곱 계단을 올라가는 모습으로 연옥의 구조를 보여준다. 연옥이 지옥과 정반대로 하계에서 상계로 향하는 상승적 구조임을 나타낸 이 도상에서, 영혼들은 죄의 무게를 벗어던지며 한 계단씩 천국에 가까워진다.

연옥 산은 기슭의 선연옥^{Ante-Purgatory}을 출발점으로 하여, 인간의 칠죄종^{七罪宗, seven deadly sins}에 대응하는 일곱 개의 테라스를 차례로 거치게 된다. 각 테라스에서는 교만, 질투, 분노, 나태, 탐욕, 탐식, 색욕의 죄악이 상징적인 고행과 덕행의 실천을 통해 정화되고, 점차 가벼워진 영혼은 다음 층계로 올라갈 힘을 얻는다. 최상위의 제7테라스를 통과한 영혼은 마침내 지상낙원(에텐동산)에 도달하며, 여기에서 마지막 시련을 거친 뒤 비로소 천국으로 들어갈 준비를 마친다. 이러한 구조는 인간 영혼의 영적 성숙이 단계적으로 이루어지는 과정을 보여주며, 겸손한 참회와 신의 은총만이 영혼을 최고선^{最高善}에까지 이르게 할 수 있음을 강조한다. 단테는 연옥 산의 극적인 계단을 통해 죄의 무게와 덕의 실천을 시각화하고, 그 정화의 절차를 생생하게 묘사함으로써 인간이 자기 성찰과 신의 도움을 통해 상승해갈 수 있다는 신학적 메시지를 전달한다. 이 같은 윤리적 특성과 거대한 건축의 상승이 결합되면서 이후 미술가 중에는 이 같은 구조를 거꾸로 활용하는 사례도 등장했다. 이는 문학 작품에 대한 상상력이 시각화되면서 이를 차용해서 새로운 이야기로 부여하는 사례라고 볼 수 있다.

직접적인 관계를 설명하기는 어렵지만 건축과 윤리의 결합은 ‘바벨탑’에 대한 묘사와도 결합되어 있다. 예를 들어 피터르 브뤼헬^{Pieter Bruegel the Elder, 1525-1569}의 〈바벨탑 The Tower of Babel〉(1563)은 단테의 연옥과 직접적인 관련은 없지만 구조적·상징적 측면에서 흥미로운 비교 대상이 된다. 브뤼헬의 그림에서 바벨탑은 하늘에 닿으려 쌓

아 올린 거대한 탑으로, 인간의 오만^{hybris}이 빚어낸 교만의 상징이다. 이 탑의 나선형 계단과 치솟는 형태는 연옥 산의 상승 구조와 겹쳐 보이지만, 그 의의는 정반대이다. 단테가 연옥의 제1테라스에서 가장 먼저 씻어내야 할 죄로 교만^{Superbia}을 설정한 것처럼, 브뤼헐은 바벨탑을 통해 신의 질서에 도전하는 인간 교만의 어리석음을 경고한다.

바벨탑에서는 그 결과로 언어의 혼란과 문명의 붕괴가 초래되지만, 연옥 산에서는 교만을 버리고 겸허해진 영혼들이 비로소 위로 올라갈 수 있다. 두 이미지는 모두 지상의 세계에서 하늘로 향하는 중심축을 공유하지만, 하나는 인간 스스로의 힘으로 신적 영역에 도달하고자 한 불경^{不敬}의 시도이고 다른 하나는 신의 은총과 자기 비하를 통해 신께 다가가는 경건^{敬虔}의 여정이다. 이처럼 르네상스기의 시각 예술과 단테의 서사는 거대한 건축적 상상력을 매개로 인간 한계에 대한 인식과 구원의 조건에 대한 메시지를 함께 탐색하고 있다.

VII. 천국과 별

『신곡』 “천국 편”은 서사시 전체의 형이상학적 정점을 이루는 부분으로, 만물이 신적 사랑에 의해 조화롭게 움직이는 우주 질서를 노래한다. 단테는 연옥 산 정상에 에덴동산에서 연인 베아트리체의 안내를 받아 하늘로 올라가면서, 달의 하늘에서부터 토성의 하늘에 이르기까지 아홉 개의 천체들을 차례로 통과한다. 궁극적으로 도달하는 최고 천공인 엠페레오^{Empyrean}는 시간과 공간을 넘어선 순수한 빛의 세계이자 신의 존재가 직접 드러나는 곳으로 묘사되는데, 그곳에서 단테는 우주 전체가 한 점의 광휘 속에서 조화된 광경을 목도한다. 이 천상 여정은 더 이상 지구상의 물리적 시간이 아니라 영혼의 내적 성숙과 깨달음의 시간 속에서 전개되며, 마침내 단테는 우주 만물을 움직이는 근원으로서의 신적 사랑을 직관하게 된다. 작품의 마지막 구절에서 단테는 이 깨달음을 다음과 같이 표현한다. “태양과 다른 별들을 움직이는 사랑^{L'amor che move il sole e l'altre stelle} — 신이 곧 사랑이며 그 사랑이야말로 우주

를 돌게 하는 힘을 선언한다.

주세페 마초타^{Giuseppe Mazzotta}와 같은 단테 연구자들의 지적대로, 『신곡』의 세 부분인 “지옥”, “연옥”, “천국”은 모두 그 끝을 “별^{stelle}”이라는 단어로 맺는다. 이를테면 지옥편의 끝 구절 “그리고 우리는 다시 별을 보기 위해 나왔다^{e quindi uscimmo a riveder le stelle}”는 극한의 어둠에서 벗어나 다시금 희망의 빛을 바라보게 되었음을 뜻하고, 연옥편의 마지막 구절 “정화되고 별들을 향해 오를 준비가 된 채^{puro e disposto a salire a le stelle}”는 죄를 씻은 영혼이 이제 천국의 별들로 올라갈 준비가 되었음을 가리킨다. 그리고 천국 편 종결부에서 단테가 확인한 별들은 더 이상 물리적 밤하늘의 별이 아니라 만물을 움직이는 신의 사랑 그 자체를 상징한다. 이처럼 세 부분에 걸쳐 반복되는 “별”의 이미지는 단순한 수사적 장치가 아니라, 단테가 설계한 서사 구조의 통일성과 주제 의식을 상징적으로 연결하는 고리로 작용한다. 지옥에서 천국에 이르는 긴 여정의 마지막에서조차 단테는 독자와 함께 별을 바라보는 위치에 남아 있으며, 이를 통해 궁극의 구원과 계시의 순간마저도 지상에 있는 우리 인간의 시선과 맞닿아 있음을 환기한다.

천국 편은 따라서 단테 개인의 신학적 관조의 절정을 묘사하는 동시에, 우주적 질서 속에서 인간 인식의 자리와 한계를 새롭게 인식시키는 보편적 사랑과 사유의 설계도라고 할 수 있다. 그리고 이 시적인 우주는 독자 각자가 자기 내면의 “별들”을 향해 상승하도록 영원히 자극하는 살아 있는 구도의 공간이기도 하다.

VIII. 귀스타브 도레의 『신곡』 삽화

19세기 후반 프랑스의 화가 귀스타브 도레는 『신곡』의 장면들을 자신의 상상력으로 재해석한 목판 삽화 연작을 발표하였다. 그는 1857년 “지옥 편” 삽화들을 시작으로 1868년까지 “연옥 편”과 “천국 편”을 모두 완성하여, 총 135점에 달하는 장대한 삽화 시리즈를 출간하였다. 비록 도레 본인은 1883년에 세상을 떠났지만, 그의

『신곡』 삽화집은 1860년대 후반에서 1880년대에 이르기까지 유럽 전역에서 잇따라 간행되며 문학과 회화적 상상력의 결합을 보여주는 전형으로 큰 반향을 불러일으켰다.

특히 도레의 삽화들은 단테의 시적 텍스트를 단순히 그림으로 옮겨 놓는 데 그치지 않고, 독자들에게 새로운 이야기의 흐름과 상징의 계보를 제공했다는 점에서 주목된다. 각각의 이미지는 독립된 예술 작품으로서 높은 완성도를 지니지만, 135점의 삽화가 서사 순서대로 배열된 전체 시리즈는 속박→정화→합일로 이어지는 거대한 드라마를 시각적으로 재구성하는 역할을 한다. 도레는 이 삽화 연작의 구성과 배치를 통해 단테 서사의 순차적 내러티브를 새롭게 조직했고, 강렬한 명암 대비(chiaroscuro)와 낭만주의적 고딕 상상, 그리고 부분적으로 차용한 고전주의적 질서감을 활용하여 단테의 시적 환상을 하나의 총체적인 공감각적 경험으로 변모시켰다.

도레 삽화 연작의 압권은 단테가 천국에서 신성과 대면하는 장면, 곧 신학적으로 “천상의 직시(直視, beatific vision)”라 불리는 순간을 시각화한 부분이다. 16세기 중엽의 한 목판화는 이 장면을 신을 중심에 모시고 아홉 개의 천사 고리를 둥글게 배열한 구도로 제시함으로써, 중세적 위계 질서와 신성의 조화를 구조적으로 표현했다. 반면 도레가 1880년경 완성한 같은 장면의 삽화에서 그는 전통적인 신의 형상을 과감히 생략하고 그 자리를 눈부신 빛의 소용돌이로 채움으로써, 신의 초월성과 인간 인식의 한계를 극적으로 부각시켰다. 이는 단테가 “천국 편” 제33곡에서 묘사한 형언할 수 없는 신의 실체에 대한 통찰과 정확히 맞닿아 있는 해석이었다. 천사들과 성인들이 굽이치는 빛의 강물로 둘러싼 중앙의 빈 자리에서, 도레는 더 이상 도식적인 형태의 신이 아닌 순수한 빛의 에너지로 신성을 암시함으로써, 질서의 모식도가 아닌 감각의 몰입으로 천국을 재구성한 것이다.

마치 단테와 도레가 서로 다른 시대에 살면서도 은밀하고 장엄한 대화를 나누는 것처럼 문학과 그림은 상호 관계 속에서 문학에서나 미술에서 모두 상상력을 확장시키고 있다. 도레의 『신곡』 삽화는 원전의 “천상의 직시” 장면이 담고 있는 의미를 중세 신학의 경계를 넘어 근대적인 시각 경험의 차원으로 확장시킴으로써, 문자와 이미지의 경계를 허문 걸작으로 평가된다. 특히 도레의 삽화들은 단테의 시구가 열어 둔 여백을 메우는 대신 오히려 그 틈을 확장하여 독자의 상상 속에 머물 수 있는 여백을 제공한다. 이처럼 텍스트와 이미지는 서로를 반사하고 굴절시키는 해석의

거울로 기능하며, 『신곡』을 읽는 독자는 단테의 언어와 도레의 선 사이에서 보이지 않는 제3의 독자로 거듭나는 독특한 경험을 하게 된다.

결국, “시처럼 그림처럼(Ut pictura poesis)”이라는 호라티우스의 격언이 시사하듯이, 단테의 『신곡』은 시대에 따라 새로운 시각적 상상력을 만나 끊임없이 재해석되면서, 시와 그림이 서로를 비추는 살아 있는 대화로 이어져 오고 있다.

MEMO



MoW 아카데미
도레, 문학을 그림으로 해석하다

기획 박솔희

원고 신상철(고려대 고고미술사학과 교수)
최병진(한국외대 이탈리아어과 교수)

진행 ㈜오티비컴퍼니

발행일 2025년 7월

발행처 국립세계문자박물관 | 인천 연수구 센트럴로 217

www.mow.or.kr

본 자료집의 일부 또는 전부를 무단으로 복제, 전송, 배포, 상업적 이용하는 것을 금지합니다.

MoW 아카데미
도레, 문학을
그림으로 해석하다

www.mow.or.kr

© 2025 국립세계문자박물관