

중세 러시아 예술론 고찰 : 언어와 도상 텍스트를 중심으로

서 선 정

(서울대학교 노어노문학과)

1. 들어가며

러시아연구자들 사이에서 고대 러시아(Древняя Русь)로 혹은 중세 러시아(Средневековая Русь)로도 불리는 10세기 후반 - 17세기, 즉 근대화 이전의 러시아는 문화사적으로 이중적 의미를 지닌다.¹⁾ 우선 서구 유럽사적 관점에서

이 논문은 2004년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2004-037-A00284).

- 1) 이 시기의 러시아에 대한 호칭은 논란의 여지가 있다. 관습적으로 러시아의 학자들은 19세기부터 ‘고대 러시아’(Древняя Русь)라는 말을 사용해 왔다. 그러나 서구 학계 일반에서 사용되는 ‘고대(античный период)’라는 시기구분은 고대 그리스 로마 문명시대를 일컫는 것으로 중세 이전 서구 유럽의 문화적 근원을 이룬 시기로서의 고대를 말한

주 제 어: 중세 러시아 예술, 언어, 문학, 도상, 이콘화, 루복

Medieval Russian Art, Word, Literature, Representation, Icon,
Lubok

www.kci.go.kr

볼 때 기독교라는 종교적 요소가 문화의 지배소(доминант)로 작용했던 이 시기는 명백한 ‘중세(Средневековье)’의 징후를 지니지만, 본래 중세의 개념이 르네상스의 인문주의자들에 의해 찬란한 고대 그리스 문화와의 연계를 위해 형성된 것임을 상기한다면, 이러한 시기 정의를 위해서는 문화적 시원으로서의 10세기 이전 문화에 대한 전제가 필요해진다. 그러나 10세기 이후에서야 본격적인 기록 문화를 꽃피운 러시아는 명징한 문화적 기억으로서의 과거를 갖지 못했고 역사적으로도 스스로의 문화적 시원을 10세기 이후의 시기로부터 찾아왔다. 그런 의미에서 10~17세기의 러시아는 근대화 이후 유럽화된 ‘새로운’(новая) 러시아에 대비되는 시기로서의 ‘옛’(древняя) 러시아일 뿐 아니라 찬란한 문화적 전통을 꽃피운 ‘고대’ 러시아였다(Стенник 2004: 3-12).

그러나 문제는 이 시기 문화 연구자들이 시기 구분에 있어서는 편의상 고대 러시아로, 문화사적 실질적인 측면에서는 중세 러시아로 인식하는 가운데 겪는 혼돈이다. 한편으로는 근현대 문화를 조건짓는 시원으로서 10-17세기의 문화를 받아들여, 르네상스의 인문주의자들이 자유로운 학문의 발전이 이뤄졌던 그리스·로마 시대와 르네상스의 사이에 위치한 ‘어두운 터널’과 같은 시기라는 의미로 중세를 정의하였듯, 이 시기의 예술적 의의를 저평가하는 것이 그것이다(고프 1992: 12-13).

다. 이런 의미에서 9세기 말엽의 끼예프 루시의 역사시대로부터 시작해 18세기 초엽까지 내려오는 시기를 ‘고대’라는 용어로 지칭하는 러시아/소비에트 학계의 용어 사용은 심히 혼돈의 여지가 있다. ‘고대’문학이란 용어의 사용에는 고전고대의 전통이 결여되고 있는 러시아적인 특수 상황을 별충, 상쇄하려는 의도가 없다고 말하기 어렵고, 특히 18세기 이후의 ‘근대’ 문학과 예술, 즉 신문학 및 신문학을 지칭하기 위해 쓰이는 ‘새로운(новая)’이란 말과 대립되는 성격 또한 짙다. 이런 문제점을 인식하여, 여기서는 역사시로서 11-17세기를 지칭할 때는 ‘고대 러시아’ 시기로, 기독교가 지배한 이 시기를 문화사적 관점에서 지칭할 때는 ‘중세 러시아’라는 용어를 받아들여기로 한다. 참고로, 문학 분야에선 소비에트의 문학사가인 군지(Н. К. Гудзий) 역시 세계사의 시기 구분과 맞지 않는 러시아 특유의 ‘고대’ 문학이란 명칭이 임의적이며 근대 러시아 문학과 구별을 위한 것임을 밝히고 있다(Н. К. Гудзий(1966) *История древнерусской литературы*. М., с. 7).

기실 유럽의 중세 문화를 특징짓는 대표 징후들의 목록, 예를 들어 완전한 신적 원리와 미천한 그림자에 불과한 인간세계에 대한 환멸과 원죄의식, 종말론적 세계관 등 인간적인 것에 대해 부정적인 시선의 이 목록들은 러시아의 중세 문화에도 적용될 수 있다. 그 가운데 인간 삶을 재현하는 순수 창작물로서 예술의 발전은 중세에서 일면 제약을 받아온 것이 사실이다. 이로 인해 근대적 미의식과 창작의 관점을 견지한 미학적 연구들은 흔히 중세 예술을 기독교적인 세계관 아래 신의 조화로움을 표현하기 위한 기능으로 이해함으로써 진정한 미학적 검토 대상에서 제외시키기도 하였다. 러시아의 중세 예술에 대한 연구 역시 예외가 아니었으며, 이 시기 러시아 예술은 실용적인 종교예술로 인식되어 왔다.²⁾

그러나 중세 예술에 대한 이러한 편견은 두 가지 문제점을 내포하고 있는 바, 특정 시대의 예술문화는 그 시대의 지배적 세계관과 시대정신이라는 프리즘을 통해 이해해야한다는 당위성, 즉 중세의 예술은 중세의 세계관 및 예술관을 통해서만 이해해야한다는 명제가 그 하나이고, 중세 예술조차도 명백한 의식을 지닌 인간에 의해 창작되는 것인 한, 절대적인 종교적 시대의식에 예술가의 미의식이라는 구체적이고도 개별적인 인식이 개입한다는 사실을 간과할 수 없다는 점이 그 두 번째이다.³⁾

본 논문은 이러한 문제점에 근거하여 시대의식으로서의 종교적 예술관과 인간적 창작의식의 총체적 혼합체계로서 중세 러시아의 예술론을 포괄적으로 고찰하여 그 정당한 미적 가치를 되찾아주는 것을 목적으로 설정한다. 이를 위해

2) 실제로 러시아인들 스스로도 고대 러시아 문화를 미적 대상으로 인식하지 못했다. 고대 러시아와 연관된 많은 문화적 유산들은 정교회 단체들에 의해 종교적 관점에서 정리되고 보존되었으며, 이는 다시 고대 러시아의 문화를 전적으로 종교적 유산으로 간주하게 되는 계기가 되었다.

3) 예를 들어 고대 러시아 문헌의 텍스트고증학에 대한 자신의 저서에서 리하쵸프는 “고대 러시아 필사가의 작업(Работа древнерусского книжника)”이라는 제목 하에 제1장 전체를 고대 러시아 필사가의 ‘인간적’인 실수를 고려한 텍스트고증 방법론에 할애하고 있다. 옛 문헌을 대하는 일은 언제나 그 문헌 뒤에 존재하는 인간의 흔적을 읽어내는 것으로부터 시작해야함을 보여주는 리하쵸프의 연구는 중세 예술 연구에 대한 시금석으로 읽혀진다(Д. С. Лихачев(1983) *Текстология*. Л., сс. 58-97).

중세 러시아인들의 미의식과 예술관, 중세 러시아의 대표적인 미적 표현 도구였던 언어와 도상의 특성, 중세 예술창작의 원칙들과 그 속에 내재하는 인간적 계기들을 중점으로 파악하고자 한다.

한편, 여기서는 완결된 저작으로 존재했던 종교예술에 대한 이론을 다루는 것이 아니라는 점을 감안해야만 한다. 개종을 통해 종교를 시대의 지배소로 받아들이면서 시작된 러시아의 중세 예술문화는 실제적 필요에 의해 유입된 전례를 위한 예술작품들을 모델로 취하여 성장했던 만큼 종교예술관이나 기법에 대한 이론적 체계를 갖추지 못했을 뿐 아니라, 종교에 종속된 것으로서 간주되어 독립적 인식의 대상이 되지 못했다(Кусков 1961: 121). 설령 이론적 논쟁이 있었다 하더라도 그것은 예를 들어 개별 이콘화의 형상에 대한 교리적인 차원에서 이루어진 것이었을 뿐 미적 대상으로서의 이콘화에 대한 논의는 아니었다(Дмитриев 1953: 109). 중세 러시아 예술에 대한 본격적 이론서들이 등장하기 시작한 것은 17세기에나 이르러서였다. 그것도 중세 러시아가 지지했던, 피라미드식 세계 구조에 근거한 상류계층과 일반민중 계층 간의 절대적 경계성이 약화되고 민중문화의 도약으로 인해 상류 계층의 전유물이던 종교·기록 문화가 침투당하는 상황이 도래하자 수세적인 전통 보전의 의미로 저술되기 시작한 것이었다(Дмитриев 1953: 109; Робинсон 1966: 360-381). 따라서 종교문화의 도입과 더불어 당대 러시아인들의 미의식 간에 형성된 조화로운 예술론의 체계를 이해하고자 하는 본 논문의 논의들은 중세 러시아의 예술철학 이론들이 아닌 언어와 회화라는 구체적 텍스트들에 존재하는 흔적들을 통해 유추된 것임을 밝혀둔다.

2. 중세 러시아인들의 미의식과 예술관

기독교가 러시아인들의 세계관에 가져온 변화 중 가장 중요한 것은 세계를 그 속에 내재하는 신의 섭리와 의지로 파악하게 되었다는 점이다. 물질과 현상을 영혼과 연관짓는 관념 자체는 이미 기독교 수용 이전, 범신론을 믿던 토속적

세계에서부터 존재한 것이지만, 토속적 세계관이 물체와 가시적 구체적 현상을 주관하는 특정 영혼 간의 수평한 대응을 상징하는 것인 반면, 기독교를 수용한 중세 러시아인들에게 있어 가시적인 물질세계는 거대하고도 숭고한 힘, 의지, 섭리의 작용 결과이자 원대하고 최종적이며 이상적인 섭리의 외피로 이해되었다.⁴⁾ 결국 세계는 진정한 의미에서 신적 섭리에 대한 거대한 상징으로 변화하였다(Кусков 1966: 123-125).

10-12세기 러시아 문학의 시대양식(стиль эпохи)을 ‘기념비적 역사주의 양식(Стиль монументального историзма)’로 명명한 리하초프 역시 개종 이후 물질 세계의 종교적 상징성에 대한 관념을 개종 이후 러시아인들의 의식 세계에 일어난 가장 강렬한 변화로 이해하였다.⁵⁾ 이 양식의 핵심은 인간의 주변 세계에서 일어나고 있는 모든 현상을 단순화하고 종교적 의미화함으로써 세계를 간결한 기호로 이해하는 것에 있다. 구체적 사건이나 현상은 원형적 종교적 사건에 대한 반복적 상징이며, 신의 예정과 의지에 의한 결과였다. 예를 들어 보리스와 글렘, 스바프뿔끄간에 일어난 왕위쟁탈전은 구약성서 속 카인과 아벨 사건의 반복적 재현이며, 선과 악의 대립에서 영원한 선의 승리를 형상화한 것으로 받아들여졌다. 또한 신에 대한 믿음과 회개를 통해 인간을 파멸로부터 구원할 수 있는 유일한 공간으로서의 현실 속 성당과 교회는 신의 준엄한 심판으로부터 구원

4) 일견 대립적 관계였을 법한 전통 토속적 세계관과 기독교적 관념 간에는 유사성이 존재하였고 이는 실제 초기 예술 작품들이나 예술 장르 형성의 구체적인 예에 있어 상호 혼합양상으로 나타났다. 예를 들어 씨마르글(Семаргл)을 상징하는 그리폰의 형상이 그리스도의 형상과 동일시되었는데, 그 증거들이 사원의 부조(예를 들어 12세기 축조된 블라디미르의 드미트리예프 사원(Дмитриевский собор) 등을 통해 남아 있다.(Г. К. Вагнер (1987) *Канон и стиль в древнерусском искусстве*. М.; Он же(1974), *Проблема жанров в древнерусском искусстве*. М.)

5) Д. С. Лихачев(1987a) *Развитие русской литературы 10-17 вв. Избранные работы в трех томах*. Т. 1, Л., сс. 90-93. 한편, 고대 러시아 문학사를 각 시대별 시대 양식을 통해 파악하고자 한 리하초프의 의도는 고대 러시아 문화를 이해를 위해 매우 유용한 틀을 제공해주었고, 이는 문학을 제외한 고대 러시아의 기타 영역에 대한 사적 연구에서도 차용되었다(Вагнер(1987))

받은 노아의 방주에 대한 표상이었다(이덕형 2006: 276). 이렇듯 불안전하고 순간적인 현상세계는 상징적 기호화함으로써 영원하고 엄숙한 세계로 투사되고 그 시공간적 한계를 극복하게 된다.

중세 러시아인들의 종교적 상징적 세계관은 가시적 세상에 대한 인식적 판단으로서의 미적 관념에 지대한 영향력을 미쳤고, 예술에 대한 가치 형성에 작용하였다.

2.1. 아름다움의 범주들

고대 러시아인들에게 무엇이 아름다운 것이었는지를 이해하기 위한 단서는 987년의 『원초연대기』의 기록에서 찾을 수 있다. 국가 통합을 위한 이념으로서 종교를 갖기를 원했던 블라디미르가 세계 여러 종교를 체험하도록 사신들을 보냈고, 그들은 콘스탄티노플에서 그리스인들의 교회와 예식을 보고 찬탄하였다는 기록이 그것이다. 넓고 화려하게 장식된 교회에서는 향이 피워지고 성가가 울려 퍼지는 가운데 사제와 보제가 예배를 올리고 있었으며, 이러한 장면은 ‘교회의 아름다움(церковная красота)’으로 정의되었다. 이 때 러시아 사신들이 다른 종교들 가운데 그리스 정교에 주목하게 된 기준이 다른 아닌 아름다움이었다는 사실은 자못 의미심장하다. 불가리아인들의 교회에서는 앉아서 하는 기도, 산만한 예배 분위기와 단정치 않은 의복, 즐거움이 없고 슬픔이 가득한 분위기를 보았고, 독일인들의 예배에 참여하였으나 그 어떤 아름다움을 발견하지 못하였다고 되어 있다.⁶⁾ 한편 기록에서 사신들에게 미적인 감탄을 불러일으킨 요소를 살

6) ПСРЛ. Т. 1. (Лаврентьевская летопись), М., 2001, стб. 107-108. (“Рече Володимиръ се придоша послании нами мужи да слышимъ отъ нихъ бывшее (...) они же рѣша яко ходихомъ въ Болгары смотрихомъ како ся поклоняють въ храмъ рекше и ропати стояше бесъ поясъ поклонився сядеть и глядять сѣмо онамо яко бѣшенъ и нѣ веселья в нихъ но печаль и смрадь великъ нѣ с добро законъ ихъ и придохомъ в Нѣмци и видѣхомъ въ храмѣхъ многи службы творяща а красоты не видѣхомъ никоеже и придохомъ же въ Греки и ведоша ны

펴보면 전례가 없을 만큼 ‘흔치 않은 것’, 너무나 놀라워서 ‘잇을 수 없는 것’과 ‘기적적인 것’이 그것이다(Кусков 1971: 60). 아름다움이 기적적인 것과 연계 되는 예는 고대 러시아 문헌의 건축물에 대한 묘사에서 흔히 찾아볼 수 있다. 블라디미르 대공의 사신들이 체험한 것처럼 성당은 기독교 세계의 아름다움을 의미하는 가장 대표적인 상징 형태였다. 성당과 교회의 건립은 신에 대한 믿음을 통한 구원이 가능해지는 것, 다시 말해 종교적 은총과 영광을 부여받는 것으로 인식된 만큼 성당 건축 사업은 개종 후 러시아에서 가장 주요한 국가사업이었다. 이 시기의 문헌에서 성당의 아름다움을 묘사한 많은 기록들을 보면, 아름다움은 한결같이 놀라움(удивление)과 기적(чудно)들, 말로 형용할 수 없을 만큼의 예외성 등과 연관되고 있음을 볼 수 있다.

“너의 아들 게오르기는 매우 선하고 신실한 증거이다. (...) 그(솔로몬)는 너의 도시의 정확을 위해위대하고 성스러운 신의 지혜의 전당을 세웠고, 그것을 황금, 은, 값비싼 보석, 귀한 성물의 갖가지 아름다움으로 장식했다. 이 교회는 주변의 모든 민족에게 놀랍고 영광되었는데, 북국의 동서 그 어디에도 그와 같은 교회를 더 찾을 수 없었다.” - 『율법과 은총에 대한 이야기(Слово о законе и благодати)』⁷⁾

идеже служить Богу своему и не свѣмы на небѣ ли есмы были ли на земли нѣ с бо на земли такого вида ли красоты такая и не доумѣемъ бо сказати токмо то вѣмы яко онѣдѣ Богъ с человеки пребываетъ и есть служба их паче всехъ странѣ, мы убо не можемъ забыти красоты тоя.”)

7) “Слово о законе и благодати,” *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 1. 1997, СПб., с. 50. (“Добрь же зѣло и вѣрнѣ послухъ сынѣ твои Георгии, (...) иже дом Божии великыи святыи его Премудрости сѣзда на святость и освященіе граду твоему, юже сѣ всякою красотою украси златомѣ и серебромѣ, и камениемѣ драгимѣ, и сѣсуды честными. Яже церкви дивна и славна всѣмѣ округѣннимѣ странамѣ, яко же ина не обрящется вѣ всемѣ полунощии земнѣмѣ ото вѣстока до запада”)

“...그리하여 은혜로운 공후 안드레이는 자신을 기념하여 이 교회를 건설하여 그것을 매우 귀중한 이콘화와 값비싼 황금과 보석, 값을 매길 수 없을 만큼 거대한 진주로 장식하였다. (...) 교회가 온통 황금이었으므로 쳐다볼 수 없을 만큼의 밝음으로 놀라게 하였다(실제의미: 장식하였다‘удивил ю’). 그리하여 그것을 장식하고 귀중한 황금용기로 놀라게 하여, 들어오는 모든 사람들을 경탄케 하였는데, 그것을 본 사람은 모두 그 아름다움을 말로 표현할 수 없었다.” 『안드레이 보고롭스키 시해에 대한 이야기(Повесть об убиении Андрея Боголюбского)』⁸⁾

무엇보다도 「안드레이 보고롭스키 시해에 대한 이야기」에서 ‘아름답게 꾸미다(украсить)’라는 동사가 기적(диво)과 같은 어원을 갖는 ‘놀라게 하다(удивить)’라는 동사와 동일한 의미로 사용되고 있다는 점에 주목할 만하다. 스투즈넵스키(И. И. Срезневский)는 『고대 러시아어 사전(Материалы для словаря древнерусского языка)』에서 ‘удивити’ 동사의 두 번째 의미를 ‘장식하다(украсить)’로 규정하고 있다.⁹⁾ 놀라움은 종교적 기적과 같이 승화되고 숭고한 대상의 아름다움을 의미하였으므로,¹⁰⁾ 아름다움은 기적과 놀라움을 포괄하는

8) “Повесть об убиении Андрея Боголюбского,” *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 4. 1997, СПб., с. 207. (“...так и сии князь благовѣнныи Андрѣи створ и церковь сию и память собѣ и украси ю иконами многоцѣнныими, златомѣ и каменьемѣм драгымѣ, и жемчугомѣ великымѣ безцѣннымѣ, (...) удивил ю свѣтлостью же, нѣкакю зрѣти, зане вся церкви баше золота. И украсивъ ю и удививъ ю сосуды златыми и многоцѣнныими, тако яко и всимъ приходящимъ дивитися, и вси бо видивше ю не могутъ сказати изрядныя красоты ея, и златомѣ и финиптомѣ и всякою добродѣтелью...”)

9) И. И. Срезневский “удивити,” *Материалы для словаря древнерусского языка*, Т. 3, М., 2003(1903), стб. 1148 참조.

10) 이와 관련하여 자벨린은 옛날에는 ‘놀라움(удивление)’이라는 단어가 높은 차원에서의 ‘아름다움(красота)’과 동일한 의미로 사용되었던 것 같다고 언급하고 있다. 특히 이 단어는 대상의 외적 형상에 대해 언급하고 있으며, 화려함과 웅장함을 함의하고 있었다고 말한다(И. Е. Забелин(1857) “Черты русской жизни в 17 столетии,” *Отечественный*

의미범주를 갖고 있다고 할 수 있다. 또한 위의 인용문에서 드러나듯, 아름다움은 황금, 보석(돌), 이콘화 등에 의한 장식을 통한 화려함과 광휘로 대표된다.

이러한 아름다움과 화려함의 의미는 종교적 도덕성과 연계되어 새로운 의미범주로 확장되었다. 아름다움을 기준으로 정교를 선택한 순간부터 러시아인들에게 아름다움은 외면적인 아름다움에만 한정되지 않고 ‘올바름, 선함’의 다양하고 강력한 의미영역을 포괄하고 있었다 할 수 있다. 러시아인들의 이러한 가치 함의적인 아름다움에 대한 인식은 그들의 교리문답서들, 설교집 등의 제목들에 반영되어 있는데, 황금으로부터 파생된 “Златоструй”, “Златая матица”, 에 메탈드의 의미를 갖는 “Измрагл”, 진주를 의미하는 “Маргарит” 등이 그것들이다. 물론 이러한 종교적 도덕성과 아름다움의 연관관계는 이미 비잔틴으로부터 전해진 것으로서, 고대 러시아에서 가장 유명했던 설교가 성 요한 크리소스토크는 ‘황금 입의 요한(Иоан Златоуст)’로 불렸다.¹¹⁾

그러나 중세 러시아인들의 미적 인식이 종교성의 범주와 밀접하다는 사실을 인정한다 하더라도 그것이 기독교적 관념에 종속되어 있다고 단정할 수는 없다. 그리스인들의 종교를 받아들이는 과정에서 아름다움이 그 판단기준이 되었다는 사실은 러시아인들의 아름다움이 종교적인 범주를 넘어서는 본래적인 관념이자 개별적 인식이었음을 시사해준다. 이 사실은 예술에 대한 중세러시아인들의 메타포 속에서도 드러난다. 중세인들에게 진정한 의미의 유일한 창조가 신에 의한 천지창조이었던 만큼 인간의 예술품의 미적 평가는 신의 창조물을 기준으로 한 사실성(‘마치 살아있는 듯(яко жив)’)에 근거하여 판단되었다(Дмитриев 1953: 109). 반면 중세 러시아에서는 신의 창조물인 러시아의 실제 현실의 아름다움이

записки. № 1, с. 339).

11) 한편, 쿠스코프는 예술 속에 함의된 신적 섭리의 문제에서 더 나아가 예술의 교훈적 설교주의를 중세러시아예술의 주요 미학적 원칙으로 이해하고 있다. 종교예술에서 흔히 선이 미와, 악이 추와 연관된다는 사실을 떠올려볼 때 중세 예술이 궁극적으로 교훈성을 띤다는 점에는 전적으로 동의하나, 이를 주요 미학적 원칙으로 파악하는 것은 자칫 중세 예술의 미학적 토대를 종교적 기능성의 문제로 환원할 수 있는 만큼 이러한 단정적 언급은 조심스러울 필요가 있을 듯하다(Кусков(1961), с. 125).

예술의 아름다움에 유비되기도 하였다. 즉 현실의 조화로움의 정도는 예술 속 아름다움을 기준으로 서술되었던 것이다. (“놀랍게 장식된 성가대가 서 있었고 (...) 그들은 그 수가 매우 많고 매우 조화로워서 마치 그림으로 그려진 듯 보였는데, 그들 중 가장 나이든 남자는 마치 눈처럼 희었고 매우 놀랍고 아름다웠다 (Певцы же стояху украшены чудно (...) и множество их собрани и тол ико бысть чинно яко написаны зряхуся, старейший их бе муж дивен, красен, аки снег бел).”)¹²⁾

2.2. 신의 예술과 인간의 예술(‘хитрость(hitrost)’와 ‘художество(hudozhestvo)’)

미로 인식된 가치들에 대한 논의는 결론적으로 중세 러시아인들에게 있어 진정한 예술이란 무엇인가 하는 문제와 직결되며, 결국 신의 세계 창조와 인간의 예술 간의 상호 연관성에 대한 문제의식으로 귀결된다. 신의 세계 창조를 기록하고 있는 창세기에는 신이 자신의 형상대로 인간을 창조하였으며, 창조된 세계의 모든 생물을 다스릴 권한을 부여하였다고 서술되어 있다.(창세기 1:27-28) 이 성서구절은 인간에게 신과 만물 사이의 중간자적 자리를 부여함으로써, 인간이 끊임없이 신의 세계에 도전하는 오만을 범하게 한 원인을 제공하였다. 비록 갓 개종한 중세 러시아인들에게는 신의 율법, 신의 세계에 대한 파수꾼으로서의 지켜야할 인간의 의무(창세기 2:15-16)와 이를 어기고 받게 되는 인간의 원죄, 최후의 심판에 대한 아포칼립스적인 의미론이 보다 근원적인 것으로 인식되었지만, 12세기의 작가 투로프의 주교 키릴의 설교문 중에 언급되어 있듯 ‘원형(первообраз, праобраз)으로서의 신과 그 모방적 형상으로서의 인간’이라는 의미론은 널리 알려진 것이었다.¹³⁾ 특히 신은 인간에게 오감의 능력과 이성(ум)을

12) *Православный Палестинский сборник*, вып. 2, СПб., 1887, с. 14(위의 책, с. 113에서 재인용).

13) “Слово о слепце и хромце,” *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 4. СПб, 1997. с. 146.

부여하였고, 이는 인간에게 예술이라는 것의 창조를 가능케 하였다. 무엇보다도 당대에 예술을 지칭하기 위해 사용된 두 단어의 의미영역을 살펴보면, 바로 이러한 신의 창조와 인간의 창조 간의 관계에 대한 힌트를 얻을 수 있다.

중세 러시아의 문헌에서 예술을 지칭하기 위해 사용된 두 단어는 ‘художество’와 ‘хитрость’로서, 비록 그 실제적인 의미들이 시대에 따라 변화하였지만 각각 사전적 의미로 ‘хитрость(хытрость)’는 예술(искусство), 학문, 지식, 능력, 해석, 판단, 철학 등으로, ‘художество’는 경험, 앎, 행위, 일, 수공 의 의미로 사용되었다.¹⁴⁾ 한편, 고대 러시아 문헌의 속의 용례를 보면 ‘художество’는 그릇됨이 없는 올바른 예술의 형태, 나아가 적절한 언어적 형상을 창조해낼 수 능력과 지력을 의미하며 ‘хытрость’는 그러한 예술 중의 예술(художество художеств)이자 ‘художество’를 가능케 하는 근원적 힘, 다시 말해 예술적 창조력의 원천으로서의 힘으로 인식되었다(Прохоров 1987: 91-93; он же 1985: 231-231). 때로 ‘хытрость’는 손으로 이루어진 것을, ‘художество’는 언어로 이루어진 것을 지칭하기도 하였다(Прохоров 1987: 92). 그러나 예술로서의 고대 러시아의 건축에 대한 사적 고찰을 시도한 한 브일리닌(В. К. Былинин)에 의하면 이러한 장르적 이분법이 실제 러시아의 예술 현실에 적용되지 않았다고 한다. 건축은 명백히 손으로 이뤄진 창작임에도 불구하고, 11-13세기의 여러 고대러시아의 문헌들에서 건축은 ‘хытрость’가 아닌 ‘художество’로 규정된 것이 그것이다. 그에 따르면 13세기 중반-14세기 경 러시아로 유입된 번역문헌-당대 러시아에 지대한 사상적 영향력을 미친 성 요한 크리소스톰의 저작-에서의 규정들이 서서히 러시아의 예술 인식에 침투하기 시작하면서 ‘хытрость’는 무엇인가 그릇됨이 있는 부정적 뉘앙스의 예술을, ‘художество’는 올바른 예술의 형태를 의미하게 되었다는 것이다(Былинин 1991: 118-132). 한편, ‘хытрость’와 ‘художество’에 대한 어원분석은 예술을 의미하는 이 두 단어 간의 개념적 혼돈을 명쾌하게 제거해준다. 일반적으로 ‘художество’는 손을 의미하는 인도-

14) И. И. Срезневский “хытрость,” *Материалы для словаря древнерусского языка*, Т. 3, М., 2003(1903), стб. 1428-1430 참조.

유럽어 hond*을 어원으로 갖는 ‘худогь(hudog)’에서 비롯된 것으로서, 인간의 손을 통한 이념적 관념적 추상적인 것의 물질화를 의미한다고 한다(Левшун 2001: 39-43). 이 때 흥미로운 사실은 스투즈넵스키의 『고대러시아어 사전』의 ‘художество’ 항목에서 ‘나쁜, 어설픈 작업(худые дела)’와 같은 부정적 의미가 그 목록에 포함된 것에¹⁵⁾ 주목하여 렘쉰(Л. В. Левшун)이 지적하고 있듯, ‘나쁜, 거짓의’라는 의미를 갖는 단어 ‘худый’의 어원 xund 은 hond*와 매우 흡사하다는 점이다(Левшун 2001: 41). ‘художество’와 ‘худые’의 의미범주를 연계시켜보자면 ‘художество’의 본질 속에는 ‘인간의 손을 의한 신의 완전한 진리에 대한 불완전한 재현’이라는 의미가 함축되어 있다는 사실이 드러난다. 실제로 고대의 문헌에서 사본에 따라 ‘художьство’로 표기된 부분이 ‘나쁜, 조야한(인간의 손에 의한)’을 의미하는 단어 ‘худый’와 형태상 직접적 연관성이 좀 더 명확하게 드러나지만 의미는 불확실한 어휘들인 ‘худобство’(‘hudobstvo’)나 ‘худость(hudost’)'로 대체 기록된 경우가 있다(Прохоров 1987: 91). 이 때 ‘예술’과 ‘하등한 것, 나쁜 것’이라는 의미 범주의 연합이 결코 ‘예술의 열등함 → 추 → 종교적 죄악’으로 의미적 확장을 겪지 않는다는 점이다. 인간의 예술이 비록 신의 예술에 비해 하등한 것이지만, 창조의 근원인 지력과 오감이 신에 의해 선사된 것일 뿐 아니라 신의 형상을 닮은 인간의 행위인 만큼, 그것은 인간만이 가진 권리이자 의미로서 올바른 예술이었던 것이다. 반면, 몇몇 문헌들에서 신을 무로부터 세계를 창조한 창조주로서 ‘хытрець’ (‘hitrets’) 혹은 ‘хытростник(hitrostnik)’라고 명명하는 것에서 볼 수 있듯,¹⁶⁾ ‘хитрость’는 신의 절대적 창조 행위로서의 예술을 지칭한다. 상기한 바 있듯 ‘хитрость’가 때로 실제 인간의 예술 작품을 지칭하며 예술 중의 예술(художество

15) И. И. Срезневский “художество,” *Материалы для словаря древнерусского языка*, Т. 3, М., 2003(1903), стб. 1416; П. Я. Черных “художник,” *Историко-этимологический словарь современного русского языка*, Т. 2, М., 1994, с. 359.

16) И. И. Срезневский “хитрость,” *Материалы для словаря древнерусского языка*, Т. 3, М., 2003(1903), стб. 1428-1430; Л. В. Левшун(2001) *История восточнославянского книжного слова 11-17вв.* Минск, с. 41.

художеств)이자 ‘художество’를 가능케 하는 근원적 힘을 의미하는 것도, 때로는 그 반대로 무언가 그릇되고 이단적인 부정적 예술을 의미하게 된 것도 모두 이로부터 비롯된 것이다. 즉 신의 창조력을 의미하는 만큼 ‘хитрость’는 최상의 예술을 의미하는 동시에, 그것이 인간과 연계되었을 때는 신에 대한 오만이자 신의 영역을 기웃거리는 사탄의 예술을 의미하게 된다. 따라서 중세 러시아예술에 있어 인간의 예술 활동은 ‘художество’였으며, 인간의 ‘хитрость’는 거짓과 기만, 허구를 의미했다. 단, 인간 예술의 뛰어남을 칭송하기 위해 ‘хитрость’가 차용될 수는 있었다. 결과적으로 중세의 예술은 신의 창조물인 현실과 세계, 신의 진리에 대한 모방이자 유사 창조활동으로서, 현실 세계나 진리에 대해 언급하지 않는, 무로부터의 완전한 창조, 다시 말해 모든 자기 고안과 허구를 부정하였다. 요컨대 중세의 예술을 탄생시킨 창작은 오늘날의 의미에서의 창작이 아닌 절대 진리의 ‘원형성’에 근거한 반복과 변주로서의 창작인 셈이다.

3. 미적 형상화 도구로서의 언어와 도상

신에 의한 완전무결한 예술과 그것에 대한 모방으로서만 가능한 인간 창작을 바탕으로 한 중세적 예술관은 신의 완벽한 창조를 재현하기 위한 미적 형상화의 도구들에 신성한 신적 창조력에 유비될 수 있는 신성성을 부여하였다. 이 때 신성성은 단지 성스러운 종교적 숭배대상으로서의 예술이라는 의미를 넘어 현실과 그것의 재현으로서의 미적 수단 간에 특별한 관계를 정초하였다.

중세 러시아에서는 다양한 예술 장르가 존재하였지만, 상대적으로 말(문자)과 그림은 실용적 목적을 갖지 않고 완벽하게 예술적 재현으로만 기능할 수 있는 수단으로 끊임없이 비교되고 혼합되었다. 러시아어에서 ‘글쓰다’와 ‘그림그리다’가 모두 동일한 동사 ‘писать’를 통해 표현되는 것은 우연한 일이 아닌 것이다. 단, 신의 진리와 섭리가 비가시적이므로 불가해한 만큼, 가시성의 측면에서는 회화가 더 우월한 수단으로 인식되었다(Дмитриев 1953: 107). 그러나 인간에게 신으로부터 부여받은 상상의 능력이 존재하는 한, 문자는 회화의 가시성을

능가할 수 있었다.

3.1. 문자언어와 신화성

기독교인들에게 있어 언어란 신의 언어, 절대 이성으로서의 언어(Слово-Логос)를 의미했고, 신의 또다른 실현(воплощение)이다. 말을 통해 완전한 무(無)로부터 세계가 창조되었으므로 말은 그 세계를 존재하게 하는 힘이자 창조력을 의미했고 나아가 말은 그것이 의미하는 대상과 완벽히 동일한 실체로 인식되었다. 창세기에 나타난 말의 이러한 힘은 인간에게도 주어졌다. 창조된 동물들을 최초의 인간에게 이끌고 가자, 그가 동물들을 부르는 말이 그대로 이름이 되었고(창세기 2:19) 인간의 부름을 통해 생겨난 이름은 그 동물 그 자체를 의미하게 되었다. 인간은 말을 통해 세계를 창조할 수는 없지만, 그 대상의 이름을 부르는 능력, 즉 대상의 본질을 의미하는 언어를 창조하는 능력을 가졌던 것이다(Лепяхин 2002: 172-175).

성서에 나타난 언어의 힘과 신성성은 중세 러시아인들에게 문자의 발생 과정을 통해 더 강렬하게 인식되었다. 「성 콘스탄틴의 생애전(Житие Константина Философа)」에는 끼릴 문자의 발생 순간이 기록되어 있다. 이 문헌에는 기독교와 더불어 비잔티움의 문화적 세력을 확장하려는 그리스 황제로부터 슬라브땅에서의 포교를 위한 문자를 만들어달라는 부탁을 받은 철학자 콘스탄틴(끼릴)이 문자를 얻게 되는 장면이 상징적으로 묘사되어 있다.¹⁷⁾ 나이를 이유로 왕의 부탁을 거절하였으나 받아들여지지 않자 콘스탄틴은 사동들과 함께 기도를 드리러 가는데, 그러자 “그들의 기도에 귀 기울인 신이 그에게 문자들을 열어”준다 (“И вскоре открыл ему их бог, что внимает молитвам рабов своих и тогда сложил письма.”). 실제로는 오랜 고뇌와 노력의 결과로 얻어졌을 끼릴 문자의 창제를 마치 신에 의한 순간적 행위인 듯 묘사하고 있는 것은 일상적

17) “Житие Константина,” *Сказания о начале славянской письменности*. М., 1981, сс. 86-87.

인 성자전의 표현방식(шаблон)임을 인정한다고 하더라도, 그 배면에는 슬라브어의 문자가 인간의 이해를 돕기 위해 신의 진리를 표현하기 위해 탄생한 신성한 문자라는 의미가 자리하고 있다. 콘스탄틴은 그 문자들을 사용하여 성서를 번역하기 시작하는데, 그가 선택한 요한복음 1장 1절의 구절(“В начале было слово и слово было у Бога, слово было Бог”)은 신이 언어를 통해 천지창조를 이루었듯, 언어는 곧 신의 의지이자 실현 그 자체이며 신성하다는 의미론을 재확인해준다. 이 때, 언어는 명백히 소리로서의 언어가 아닌 문자로서의 언어이다.¹⁸⁾ 미래에 다가올 심판과 미지에 대한 불안으로 인해 고착되고 명백한 과거를 지향하는 중세인들에게 있어 가변적이고 일시적인 음성은 인간적인 것이지만 결코 위안이 될 수 없는 것이었다.

초기 러시아 시기의 ‘신성한 언어’에 대한 관념은 이후 14-15세기 제2차 남슬라브영향과 더불어 러시아에 전파된 불가리아 철학자이자 트리르노프의 주교였던 예브피미(Евфимий Тырновский)의 사상을 통해 환기된다. 그리스어 번역의 원칙, 문학어, 철자법의 개혁을 주요 내용으로 하는 그의 사상은 오랜 몽고 침탈기 이후 옛 키예프 루시 시대의 영광과 기독교적 원형의 복원을 꾀하던 러시아의 요구에 부합하였던 만큼 매우 큰 영향을 미쳤다. 예브피미 개혁 사상은 그의 제자의 제자였던 콘스탄틴 코스텐체스키(Константин Костенческий)에게서도 언어와 문헌의 외적 형식과 의미 사이의 연관성에 대한 관심으로 계승되었다. 그에 따르면 말의 구조나 서술적 특성, 서체 등 말의 외적인 형식은 그 의미와 긴밀한 관계를 지녔기 때문에, 외적인 조그만 변형도 그 의미를 바꿀 수 있다고 생각했다. 또한 세계의 인식이 언어를 수단으로 표현하는 것인 만큼, 말이나 문헌상의 실수와 부정확함은 언어와 세계 사이의 분리, 인식의 혼돈을 야기할 수 있고, 따라서 모든 종류의 오탈자, 심지어 서체의 부정확성이 이단을 야기할 수 있다고 생각했다. 특히 그는 언어를 인간 동형적으로 이해하여 언어

18) 중세 이전의 고대 그리스의 문화가 고착된 문자 아닌, 흘러가면 사라져버려 순간적이지만 소리라는 명백한 물질성을 지녔고 생동감이 있는 음성 언어를 지향했다면, 중세는 음성과는 차별되는 고착된 문자를 지향했다.(С. С. Аверинцев(1997) *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., сс. 192-220)

들 간에 친족적 관계를 설정하는가하면, 철자를 인간에 비유하기도 하였다.¹⁹⁾ 이러한 이해는 언어에 정신성을 부여한 결과로서, 말과 본질간의 의미의 일치를 강조한 것이다. 이는 신의 천지창조를 가능케한 절대 언어(Слово-Логос)에 대한 오래된 숭배에 다르아니다. 즉, 현대에서 언어의 기표와 기의간에 독립적이고 자의적, 조건적 관계가 형성되는 것과 달리, 중세 러시아에서는 언어의 기표가 곧 기의를, 형식이 본질 그 자체를 의미하는 신화적 언어관을 지향하는 것이다. 예를 들어 예브피미의 사상과 연관된 헤시카즘(Исихизм)의 신봉자들은 말을 그것이 의미하는 현상과 동일하게 여겼고, 신의 이름에서 신 자체를 발견하였다. 고대 러시아인들의 신성한 언어에 대한 이러한 믿음은 한편에서는 엄격한 원칙성, 유희를 불가능하게 하는 겸허한 작가적 태도로, 다른 한편으로는 신과 왕을 칭송하는 현란한 수사로 가득한 공허한 찬가 텍스트로 모습을 바꾸어 나타났다.²⁰⁾

19) 그에 따르면, 언어들은 서로 친족적 연관성을 지닌다. 예를 들어 슬라브어는 유대어를 아버지로서 그리스어를 어머니로 두었다고 지적하고 있으며, 이같은 이유로 인해 슬라브 문헌을 제대로 이해하기 위해서는 그리스 문헌을 추적해야한다고 지적한다. 철자까지도 인간에 비유되었다. 자음은 남성적인 것, 모음은 여성적인 것, 전자는 지배하는 것, 후자는 복종하는 것이었다. 모음 위에만 표기될 수 있었던 여타 발음/억양상의 부호들은 여성들이 집에서 남성이 있을 때 벗는 머리 장식에 비유되었다. 왜냐하면, 자음이 수반되지 않은 모음에는 이러한 음운 부호들이 사용되지 않았기 때문이다. 콘스탄틴 코스텐체스키의 이론에 대해서는 다음을 참조: Д. С. Лихачев(1987a) Развитие русской литературы 10-17 вв. *Избранные работы в трех томах*. Т. 1, Л., сс. 112-116.

20) ‘художество’와 ‘хытрость’의 대립과 연관시켜 언어에 대한 두 가지 관념을 만들어보자면, 언어에 대한 두 가지 태도를 구분할 수 있다. 신에 의해 주어진 것으로서의 언어로 이해하는 태도와 언어를 정보 보존과 전달을 위해 인간이 발명해낸 문자(литера, буква)로 이해하는 태도가 그것인데, 각각의 이 관점이 서로 다른 예술창작 방법을 구분짓도록 한다. 즉 신앙에 의해 영감을 받은 작가의 예술적 노력이 이 세계의 조화로움을 인식함으로써 궁극적으로 창조주 신에 대한 인식을 향하는 방법이 그 하나요, 다른 하나는 예술 창작은 개인의 독창적 활동이며, 세계의 재구조화나 비판, 혹은 세계로부터 얻은 주관적 인상 묘사로 이해하는 방법이 그 하나이다. 첫 번째 방식이 우리가 이해하고 있는 중세에서의 문학 창작법이라면, 두 번째 방식은 근현대 문학의 예술 창작이다. 이 이야

3.2. 도상과 신화성

신이 인간을 자신의 형상대로(по образу божию) 만들었다는 창세기(창세기 1:27)의 구절은 회화 예술창작의 가장 근본 원칙이 되었다. 중세 러시아 예술의 유일한 회화장르라고 할 수 있는 이콘화의 그리스어 어원이 형상(είχών: «изображение», «отображение», «образ», «видение», «портрет»)을 의미한다는 사실도 우연이 아니다.²¹⁾ 정교회에서 인정하는 최초의 이콘화의 유래는 이콘화의 신화적 특성을 잘 드러내어준다. 고난을 받는 예수에게 어느 여인이 건넌 수건에 땀과 핏자국으로 남겨진 예수의 형상이 오늘날까지 전해져 ‘손으로 그리지 않은 구세주(нерукотворный Спас)’로 불리는 이콘화가 된 것이 그것이다(Алексеев 2002: 98-104). 예수의 이콘화는 실제 예수로부터 얻은 것이므로, 그렇게 얻은 예수의 이콘화에는 예술가가 손으로 그리는 동안 들어갈 수 있는 인간적 노력이나 의도가 배제되어 있음을 의미한다. 이후 술한 예술가들이 동일한 형상을 직접 손으로 그렸을 것이지만, 그것은 언제나 최초의 원형으로만 기억되며 언제나 ‘손으로 그리지 않은 예수’로 불려졌다. 바로 여기서 원형(первообраз, прообраз, архетип)과 형상의 문제가 제기된다. 예수를 형상화할 수 있었던 것, 그를 통해 신을 접할 수 있는 것은 예수가 인간의 형상으로 태어났기 때문이다. 다시 말해 형상화와 그것의 모방은 형상화되는 대상(изображаемое)이 물질화된 상태에서만 가능한 것이며, 신이나 천사들은 형상화될 수 없는 것이었다.²²⁾ 그런데 문제는 예술가가 직접 눈으로 본 것만 아니라 체험한 것 역시 회화의

기를 좀 더 발전시켜본다면, 바로 각각의 언어관으로부터 문학을 의미하는 두 가지 용어로 연관지을 수 있다. 즉 Бог-Слово로부터 배태된 словестность와 인간의 литера들에서 나타난 литература가 그것이다(Левшун(2001), с. 41).

21) П. Я. Черных “икона,” *Историко-этимологический словарь современного русского языка*, Т. 1, М., 1994, с. 342.

22) 투로프의 주교 끼릴은 자신의 글 속에서 창세기의 언급에 대한 해석을 유도한다. “Слово о слепце и хромце,” *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 4, с. 146.

대상이 되었으므로, 그는 자신의 지력과 능력, 예술적 감성을 통해 진리를 형상화할 수 있었다(Дмитриев 1953: 109). 이러한 입장들을 극단으로 몰고 간 논쟁의 형태가 당대 비잔티움의 정치/종교적 상황과 연관되어 발생한 이콘파괴논쟁(иконоборство)이었고, 이를 극복하고 비잔티움 세계에서는 성화의 존재가 용인되었다.²³⁾ 극단화된 두 입장을 중재할 수 있는 개념은 다름아닌 ‘상사성(유사)’(подобие)였다. 상사성은 원형과 형상, 본질과 형식, 추상형과 구체형 간에 존재하는 모든 상이함을 상쇄시킬 수 있는 유비관계로 이해할 수 있다. 구체적인 물질 형태의 동일성이 아니라 추상적 본질적 동일성을 의미하는 유비에 의해 맺어진 대상들은 궁극적으로 동일한 것으로 간주되었다. 다시 말해 원형과 형상은 비록 서로 물질적, 현상적(материально)으로 상이하더라도 서로 단일한 상사성을 지니므로 동일하다.²⁴⁾ 이러한 상사성의 개념은 비가시적인 대상을 예술가가 신비한 체험을 통해 가시화적 형상으로 표현한 것 역시 허용할 수 있게 한다(Дмитриев 1953: 106-109). 천사를 눈으로 보지 못한 예술가가 그것을 체험하고 그렸을 때, 예술가가 형상화한 천사의 이콘화는 그 상사성을 통해, 천사의 본질과 상통하게 된다.²⁵⁾ 다시 말해 회화의 가시적 형상들은 그 구체적인 모든 물질적, 자연적 차이를 상쇄한 그 본질로서 인식됨으로써, 우상으로 건너가는 위험을 차단할 수 있었다.²⁶⁾ 표현, 기표로서의 회화는 그 의미, 본질과 완벽하게

23) 이콘파괴논쟁의 경과에 대해서는 다음의 책을 참조하라: 로덴, 존(1998) 『초기 그리스도교와 비잔틴 미술』, 임산 옮김, 한길아트, 147-184쪽; 이덕형(2006), 426-442쪽.

24) 테오도로스 스투디우스(Феодор Студит)는 정확히 이 점에 대해 말하고 있다: “Первообраз находится в изображении не по существу, но по подобию. Изображение и изображаемое имеют одно и то же подобие, но различные сущности, в смысле ле природы, материала.”(Левшун(2001), с. 52).

25) 이런 의미에서 고대 러시아어의 ‘상사(подобие)’는 현대러시아어의 ‘둘러말하기, 우화(иносказание)’로 번역되기도 한다(“Слово о слепце и хромце,” *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 4. с. 146).

26) 구약의 출애굽기 20장 4절에는 (“...모양을 본떠 우상을 섬기지 못한다”)고 언급되어 있다. 고대러시아어 성서에는 이 모양이 ‘подобие’로, 현대 러시아어본에는 ‘изображение’로 번역되어 있다.

동일시되었고, 이는 곧 이콘화라는 중세 예술의 도상이 갖는 신화성을 드러내어 준다.

한편, 중세 러시아 예술에서 도상의 신화적 원칙에 대한 지향은 그것의 최초 모델이 되었던 비잔티움에서보다 더 고집스레 지켜졌다. 성화를 생산해낼 수 없었던 초기의 고대 러시아는 비잔티움으로부터 직접 성화를 가져왔으며, 그러한 성화의 존재는 안치된 장소와 성화를 수입해온 인물 등 연관된 모든 대상의 성화를 가져왔다. 성화는 신성에 대한 유비가 아니라 그 자체였으므로, 『원초연대기』에서 전시 공후들이 성화를 앞세워 나가는 경우를 자주 찾아볼 수 있으며, 심지어는 성화가 스스로 자신이 머물 곳을 선택하는 것으로 인식되기도 하였다.²⁷⁾ 성화들 중 러시아에서 가장 큰 인기를 누렸던 것은 예수 그리스도의 성화보다도 성모마리아의 성상으로서 이는 포용적이고 관대한 모성-어머니-대지(Мать-Земля)를 숭배해온 러시아의 전통 신앙이 탈바꿈된 것이라 볼 수 있다. 일반적으로 중세 러시아의 성화는 중세 서구 유럽에서 그려진 성화보다도 훨씬 더 엄격하고 고행주의적인 경향을 드러낸다. 러시아 성화의 형태가 비잔티움으로부터 받아들인 초기의 성화들을 그대로 전승해 내려온 것이긴 하지만, 비잔티움에서보다 훨씬 더 엄격하게 그 원형을 보존하였을 뿐 아니라 엄숙한 분위기를 유지해왔다. 중세 러시아의 성화에 대해 부슬라예프(Ф. И. Буслаев)는 일견 화려하고 생동감 있는 중세 서구 유럽의 성화에 비해 투박하고 어두우며 평면적인 중세 러시아의 성화는 예술적인 미성숙이 아닌 종교적 순수성을 드러내는 것이라고 규정한다(Буслаев 2001: 37-62). 서구 유럽의 성화들에서 성모마리아가 젊은 여인의 모습으로, 예수가 여인의 어린 아이의 모습으로 그려져 성스러운 형상들 속에서 인간적 육체성/물질성을 발견하게 되는 것과 달리, 중세 러시아의 성화의 평면적이고 단선적인 성자들의 모습에서는 인간의 모든 육체성이 제거되고 정신과 영혼성이 전경화되어 있음을 알 수 있다.²⁸⁾ 이는 현상 그 자체가

27) “Повесть об убиении Андрея Боголюбского,” *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 4. с. 207.

28) 로마 가톨릭과 중세 러시아의 이콘화에서 드러나는 이러한 차이는 두 문화가 추구한 예술관념상의 차이를 극적으로 드러내 준다. 서구 유럽의 모자상에서 성모와 아기 예수

아니라 원형(первообраз)의 본질을 표현하고자했던 중세 러시아 예술의 특성을 대변하고 있으며, 아울러 중세 예술이 신적 조화물로서의 세계에의 모방을 지향했음에도 불구하고 그것이 근대 이후의 사실주의와는 가치적으로 변별적인 것임을 드러내어준다. 즉, 중세 러시아 예술이 지향한 사실성은 세계의 본질을 형상화하기 위한 엄격한 원칙성에 다름 아니었고, 그 표현의 수단이었던 도상은 그 본질과 일체를 이루는 것이었다.

3.3. 언어와 도상간의 이질동상성(isomorphism)

이콘파괴논쟁에 반대한 이콘경배주의자들 가운데 유명한 성 요한 다마스쿠스는 구약에서 신성이 말(Слово)로 예언/실현되었다면 신약에서는 예수가 인간의 육체로 몰화함으로써 신성을 가시화적 형상으로 표현하는 것이 가능해졌으므로, 우상숭배를 금지한 모세의 율법을 재해석할 수 있음을 주장한 바 있다(Лехахин 2002: 172-175). 즉, 구약의 만물을 형상화하던 것이 말을 통해서였다면(신의 천지창조), 신약에서는 그러한 신성이 가시적 형상으로 나타남으로써 본래 비가시적 신성을 가시적 회화를 통해 표현할 수 있게 되었다. 신약의 시대 이후 신성을 가시적 수단을 통해 표현하게 된 이후 신성은 좀 더 많은 이들에게 더욱 더 명료한 것이 되었고, 따라서 신적 세계를 인식하기 위한 보조적 장치로서의 중세 예술에서 직관적 인식이 가능한 도상은 언어보다 더 우월한 것으로 받아들여지기도 하였다. 그러나 신이 인간에게 지적 능력과 영혼의 힘과 상상력의 힘을

의 형상이 평범한 인간의 모습과 동일한 것과 달리, 고대 러시아의 모자상에 나타난 예수의 모습은 형제는 작지만 성장을 하고 이마에 주름을 가진 어른의 모습으로 묘사되어 있다. 이는 오래된 것, 나이든 것을 완벽한 것, 강인한 것으로 여기던 고대 러시아의 전통적 관념과 연관된다.(예)영웅서사시의 영웅의 형상, 부안의 섬에 사는 존재들) 다시 말해, 성모의 품속에 안긴 아기 예수의 형상이라고 하더라도, 완벽하고 절대적인 신성의 형상인 예수를 미완성과 미숙을 의미하는 어린 아이의 형상으로 그려낼 수는 없었을 것이다. 이는 실체가 아닌 본질과의 동질성을 추구한 중세 러시아의 도상적 지향성을 그대로 반영한 사례라 할 수 있다.

부여한 이상, 둘의 가치는 동일하게 되었다. 단, ‘언어를 구사할 수 있는 자들에게는 책이 세계를 인식하는 창’이 되었다면 ‘언어를 모르는 이들에게는 도상이 그 책이 되었다.’²⁹⁾ 아울러, 화가와 작가나 설교가는 상호 비유되곤 했다(Шохин 1982: 299-300; Кусков 1961: 132).

중세 예술의 언어와 도상은 표현의 방식, 인식의 메커니즘에 있어 매우 동질적이다. 우선 언어와 도상 모두 신의 섭리와 진리, 세계를 모방하였고, 이 때 형상(образ)과 상사성(подобие)이 주요한 방법이 되었다. 언어와 도상은 모두 표현하고자 하는 본질(기의)과 표현된 결과(기표), 원형(первообраз)과 형상 간에 동질성, 일체성이라는 동일한 관계를 형성하고 있었다. 중세 이후 언어와 도상이 각각 기표와 기의 간에 상이한 관계를 가짐으로써 각각 기호성(자의적), 도상성(표상적, 직관적)이라는 서로 다른 특성을 갖게 되는 것과 달리, 중세 예술 수단으로서 언어와 도상은 신성성, 신화성, 일체성의 측면에서 동질적이다.

중세 러시아 문화에 있어 이러한 언어와 도상의 동질성은 문학과 회화가 동일한 미학적 토대 속에서 상호 연관관계를 맺으며 발전할 수 있는 기반이 되었다.³⁰⁾ 성화 속에서 흔히 도상에서 묘사 대상의 신성성을 그 이름을 의미하는 문자를 써넣음으로써 보완하고 있는 것을 볼 수 있듯, 동일한 미학적 토대를 가진 언어와 도상은 쉽게 결합하였다. 심지어는 언어 예술이 시간성 속에서 펼쳐지고, 도상 예술이 공간 속에서 이해됨으로 인해 갖게 되는 언어와 도상의 가장 큰 차별성마저도, 중세 러시아의 예술에서는 극복되었다. 언어 예술의 플롯성(сюжетность)이 회화 속으로 침투되어 가면서 문학과 회화는 완전히 동일화되었고, 결국 중세 러시아 예술의 발전은 이러한 문학과 회화간의 연합 관계의 발전으로 요약할 수 있다(Лихачев 1966: 3). 문학과 회화는 서로서로 상상력의 원천이 되었고, 형상화를 위한 원형(архетип)이 되었다. 특히 문학의 플롯성을 수용한 회화 양식들은 문자 텍스트를 그 원전으로 삼았다. 가장 자리에 작은 성화들이 그려진 이콘화(икона с клеймами)는 성자의 생애전을 그 원전으로 하여 문자 텍스트의

29) 성 요한 다마스쿠스의 말이다: Дмитриев(1953), с. 107.

30) 예료민은 ‘고대 러시아의 문학이 고대 러시아의 회화의 미학에 기대고 있다’고 언급한다: И. П. Еремин(1987) *Лекции и статьи по древнерусской литературе*, Л., с. 7.

플러트성을 반영하였고, 연대기, 역사서, 성자들의 전설 등 의 여러 문헌들을 장식한 삽화들의 경우 본문 텍스트를 바탕으로 구성되었다. 심지어는 개별 성자, 공후들, 성서의 인물들을 묘사하는 데 있어서도 “조형적 규범 못지않게 언어적 초상을 참조”하였다. 반대로 언어 텍스트의 구성과 완성에 도상 텍스트가 보조적 역할을 하기도 하였다. 많은 경우, 도상 텍스트는 문자 텍스트의 불명료성을 보완했다. 즉 언어 예술가들, 작가들이 언어라는 한계로 인해 드러낼 수 없는 것을 회화 텍스트는 드러낼 수 있었다. 즉 언어 텍스트가 보여줄 수 없는 동시 발생적으로 대립, 평행적으로 발생하는 행위들 등을 회화 텍스트는 표현할 수 있었다.³¹⁾ 따라서 많은 경우, 연대기나 역사서들의 삽화들은 본문의 말보다 더욱 명확하게 사건들의 정황을 전달하였고, 그러한 이유로 오늘날 텍스트의 고증에 있어 삽화들에 대한 분석이 언어 텍스트의 역사를 밝혀내는 데 주요한 증거들을 제공하기도 하고, 언어 텍스트 속에 표현되지 않은 실제 역사적 정황을 밝혀주기도 한다.³²⁾

중세 러시아의 언어 예술과 도상 예술간의 이러한 학문적 접근이 가능한 것은 종교적 근원을 갖는 중세의 언어와 도상이 원형에 대해 상사의 원칙을 지켰고, 자기 허구나 관념에 의해 창작하지 않은 까닭이다. 즉, 화가가 문헌을 참조하거나 작가가 회화를 참조할 때, 그는 그것을 원전, 원형으로 받아들여 '사실적 상

31) “Словесный портрет был нередко для художника не менее важен, чем изобразительный канон. (...) Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы. Он стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода древнерусские авторы.”(Лихачев(1966), с. 3.)

32) 예를 들어 삽화에 대한 분석을 통해 보리스 글렘 사건에 대한 「익명의 이야기」와 「네스토르의 이야기」 간의 선후를 밝히는 예가 있는가하면(Поппэ А. В.(1966) “О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе,” *ТОДРЛ*. Т. 22, М.-Л. сс. 24-45), 중세러시아의 삽화들을 그 예술적 차원에서 고찰하기보다는 사적 문헌으로 고찰하는 연구도 있다.(А. В. Арциховский(2004) *Древнерусские миниатюры как исторический источник*. Томск-Москва.)

사'를 위해 고심했기 때문이다. 따라서 중세 예술이 각각의 장르의 대해 요구한 전형 외에 언어는 도상을, 도상은 언어를 또 하나의 준수해야할 원형으로 받아들였고, 이와 같은 연합적 관계 속에서 언어와 도상 예술의 미학은 통일된 체계로 융합·발전하였다.

4. 중세 예술의 전형성과 인간적 계기

가시적이고 구체적인 현상 속에서 신의 추상적 섭리를 발견했던 중세에서 인간의 삶과 문화, 예술은 신의 질서를 지시하는 하나의 양식으로 통합되어졌다. 중세 예술 창작의 수단으로서의 말과 그림이 갖는 신성성과 신화적 상징성은 창작에 있어 인간의 자리를 앗은 것처럼 여겨진다. 적어도 중세의 합의된 추상적 관념 하에서 인간의 사고와 삶은 신에 의해 삶 이전에 지정된 전형과 원칙을 따르도록 규정되었다. 이러한 중세 문화의 특성은 인성에 대한 억압으로 인식되었고, 삶과 세계관에 대해 유비적으로 형성된 중세 예술은 창작이 배제된 전형성과 양식화로 환원되는 듯하다. 그러나 이 때 중세의 미적 의식은 중세인에 의해 수용된 것이라는 사실을 간과해서는 안된다. 다시 말해, 중세 예술의 규범과 전형은 중세인들에 의해 합의된 표준으로서 작동하였고, 그 속에는 인간적인 고뇌와 갈등의 계기가 존재할 수 있다는 것이다.

4.1. 규범

중세 러시아에 있어서 기독교도들의 가장 주요한 원형적 모델은 성서이었다. 세상의 모든 현상들은 성서 속에 기록된 사건들에 준해서 인식되었다. 성스러운 사건들과 인물들은 구약과 신약 속에 등장하는 구체적인 사건들과 인물들에 유비되었다. 구약과 신약은 가장 원형적인 신성한 세계를 드러내주는 보고였고, 그 시대의 원형적 사건들은 이후 인류 역사에 지속적으로 반복되는 것이었다.

중세 러시아의 시기에 규범(канон)에 대한 이론서들이 없었고, 그 의미가 다

름아닌 ‘올바른 모델(правильный образец)’ 임을 감안한다면³³⁾, 고대 러시아의 문학 작품에서는 성서와 기독교의 빠른 정착을 위해 받아들여졌던 모든 ‘성스러운 책들(святыя книги)’ -교회법, 예배서, 설교문 등-이 그 창작을 위한 전형이 되었을 것임을 쉽게 짐작할 수 있다. 따라서 초기 고대 러시아의 문학들은 성서와 교회 정전들에 대한 모방과 유비로 이루어졌고, 이러한 규범들의 예는 엄격하게 계승되었다. 여러 성자전들의 모음집인 프롤로그(Пролог)나 성인대전(聖人大典, Великие Четыи Минеи)에 기록된 수많은 성자들의 생애는 ‘작가 서문->성스러운 가족에서의 출생->남다른 유년시절-> 신비한 문자의 습득->고행을 비롯한 여러 가지 종교적 업적->성스러운 죽음과 기적->성자에 대한 찬가와 짧은 기도’이라는 패턴의 변주로 이루어져 있다. 한편, 설교문들은 성서 속에 이미 기록된 사건이나 성서의 사건에 유비될 수 있는 의미있는 현실 사건을 대상으로 하며, ‘작자의 영탄조서문->사건의 서술->성서와 여러 경전들을 통한 사건이 갖는 의미에 대한 주해-> 송가’의 구조를 기본틀로 하여 구성된다. 그 과정에서 그러한 설명들에 대한 근거로 제시되는 구절들은 또다시 성서를 비롯한 교회 정전 문헌들이며 알레고리와 같은 문학적 기법마저도 성서 등을 통해 ‘허용’된 문학적 관례이자 전형적인 것들이다. 따라서 현대적인 관점에서 보자면, 설교문들은 원전 텍스트들에 대한 모방과 짜깁기(плетение)를 통한 변주로 평가절하될 수 있다.

중세의 회화에 있어서 규범과 원형성의 문제는 본질적이었다. 예를 들어 이콘 화에서는 그림의 대상이 되는 신성과 동일한 본질로 이해되었던 만큼, 인간적인

33) 중세 러시아의 규범(канон)의 의미에 대해서는 다음을 참조: Л. В. Левшун(2006)

“Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон,” *Древняя Русь: вопросы медиевистики*, № 4(26), М., с. 1-16. 렙쉬은 중세 러시아의 규범이 연구자들에서마저 명료하게 논의되지 않는다고 지적하면서, 카논의 사전적, 문화사적 의미를 분석한다. 그는 중세 러시아의 여러 예술 유형에서 규범은 초시각적인 ‘법칙, 모델’을 의미하며 예술을 전승하거나 가르칠 때 필수적인 예술 창작의 기본 법칙이라고 규정한다. 따라서 규범은 창작의 알파벳이자, 전통의 또 다른 이름이자 계승의 방법이라고 말하고 있다.

창작물로 이해되지 않았다. 이콘화는 성스러운 사건과 성스러운 인물에 대한 표현이었으며, 그것의 재현은 마치 성서가 필사자에 의해 옮겨질 뿐 성령에 의해 창조된 것이듯, 성성에 의한 창작물을 인간의 힘으로 복사하는 것으로 인식되어 졌다. 따라서 모든 성화의 유형들은 일종의 원형적인 형태가 존재했었고, 이는 러시아에서 성상화가를 위한 이콘화교본집(иконописный подлинник)의 이름으로 존재해왔다.³⁴⁾ 교본집에는 각각의 성자들이 취하고 있는 제스처와 수염과 머리모양, 의상과 손모양, 동반 성물 등의 모든 사항들이 지시되어 있다.³⁵⁾ 그리

34) 부슬라예프는 중세 러시아의 예술이 이뤄낸 놀라운 예술 체계의 하나가 바로 이콘화교본집이라고 평가한다. 그에 따르면 중세 러시아에서 이콘화교본집이 생성된 것은 16세기경이며, 이와 관련하여 15세기 말에서야 러시아 최초로 성서의 집대성이 이루어졌음을 환기시킨다. 그 이전 이콘화의 전형들이 화가들 사이에 개별 필사노트로 전해져왔으며, 이콘화의 예술 전통이 이미 온전한 체계로 형성된 시기에서야 완결된 형태의 교본집 집대성 작업이 일어날 수 있었다고 설명한다(Ф. И. Буслаев(2001) “Общие понятия о русской иконописи: Прусский иконописный подлинник,” *Древнерусская литература и православное искусство*. СПб., сс. 62-80.)

35) 이콘화교본집에는 프롤로그나 성자전대전집의 방식을 따라 정교회에서 매일 추념되는 성자들이 일별로 분류된후 각 성자의 형상이 기록되어 있다. 이러한 구성은 이콘화가 교회의 전례의 일부로서 존재했기 때문에 전례를 위한 교회서들의 구성방식을 따른 것이기도 하고, 여러 성자들의 형상에 대한 기록을 집대성하기 위해 당대에 통용되던 가장 일반적인 방식을 따른 것이기도 하다. 아울러, 참고로 이러한 구성방식은 개개 성자전대전집과 같은 문헌들이 이콘화 구성에 주요한 원천으로 이용되었음을 시사한다. 한편 이콘화교본집의 구체적 내용을 이해하기 위하여, 실제 예를 들어보면 다음과 같다. 다소 늦은 것이긴 하지만, 16세기 러시아의 이콘화교본집을 거의 따르고 있다고 판단되는 18세기의 이콘화교본집의 19세기 인쇄본과 20세기 초에 재편집되어 출간되었고 2002년에 재간행된 이콘화교본집에서 최초의 러시아 성자인 보리스와 글렘의 형상이 어떻게 기록되고 있는가를 비교해보자. 보리스와 글렘의 형상은 일반적인 성자전집들에서 그들의 순교가 기념되는 5월 2일이나 7월 24일에 기록되고 있는데 18세기의 이콘화교본집에는 7월 24일에 “И святыхъ стратотерпцевъ Российскихъ князей Бориса и Глеба, нареченныхъ во святомъ крещении Романа и Давида. Борис подобиемъ русь, власы мало съ ушей, брада невелика аки Космина, на главѣ шапка, опушка черная соболя, ризы на немь княжския, шуба

나 그러한 것들로 표현할 수 있는 차이는 다양하지 않았고, 따라서 수많은 성자들의 형상은 그들의 실제적 특징에 의해 변별적으로 도상화되었다기보다는 중세적인 관점에서 유형화되어 인식되었다.

бархатная, выворотъ черной соболей, исподняя риза зеленая камчатная, въ рукѣ крестъ, въ другой мечъ въ ножнахъ. Глѣбъ подобиемъ младъ, лицомъ бѣль, власы съ ушей кратки мало, очень кудреваты, на главѣ шапка, опушка соболя, ризы княжския, шуба камчатная, выворотъ соболей, исподняя риза лазоревая камчатная, въ рукѣ крестъ, въ другой мечъ въ ножнахъ, у обоихъ на ногахъ сапоги”로, 20세기 초의 이콘교본집에는 5월 2일자에 “Святые благоверные князья Бориса и Глѣбъ, во святомъ крещении Романъ и Давидъ, сыновья великаго князя Владимира отъ жены его болгарыни: типа русскаго. Св. Борисъ молодъ, съ темно-русой бордой, волосы кудрявы, въ полукафтанѣ, подпоясанъ поясомъ, въ шаровархъ и цвѣтныхъ сапогахъ, по полукафтану византийскій плащъ красно-малиноваго цвѣта; если писать снаружи храма его изображение, то можно писать его въ шапкѣ съ околышемъ, а если-внутри храма, то неблагопрестойно святыхъ угодниковъ изъ мирянь писать въ шапкахъ. Можно ему давать въ руку копье, такъ какъ онъ копьями заколотъ и хартию съ его изречениемъ (...) Св. Глѣбъ-молодь, съ пробивающимися усами и бородкой, лицомъ похожъ на Бориса; одежды такая-же. Въ руку ему можно давать большой ножъ, которымъ онъ зарѣзанъ и хартию съ его изречениемъ...”과 같이 기록되어 있다. 두 이콘화교본집에서 제시하고 있는 바, 형상의 기본 옷차림에서 색상과 형태들, 소장품들이 서로 흡사하나, 20세기의 이콘화교본집에는 색다르게 각 성자들의 손에 두루마리를 그려넣을 수 있다고 규정하면서 기도문 구절을 함께 제시하고 있다. 즉 기본 형상은 전형성을 유지하며 전해지나, 디테일상의 변화들이 가능한 셈인데, 두루마리와 함께 제시된 기도문 구절들은 보리스와 글렘에 바치는 예배에서 실제로 사용되는 기도서의 한 구절일 가능성이 짙다(*Сводный иконописный подлинникъ 18 века по списку Г. Филимонова*. М., 1874, сс. 397-398; В. Д. Фаргусов(2002) *Руководство къ писанию икон святыхъ угодниковъ божших*. М., сс. 267-268).

4.2. 에티켓성(Этикетность)과 인간적 계기들.

이러한 예술창작의 규범화는 마치 예술창작을 억압하고 자유로운 사고를 억누르는 원칙으로 이해될 수 있으나, 간과하지 말아야 할 것은 이 개념은 시대 전체를 아우르는 적극적인 개념이라는 사실이다. 즉 예술의 창작자도, 그것의 감상자와 수용자도 그러한 양식을 인식하기 위해 자연스럽게 훈련되어졌다. 전형은 예술을 창조하게도 향유하게도 하는 기본 틀이었고, 그것에 대해서는 암묵적인 동의가 이루어졌다. 예술의 창작자는 그 작품을 규정된 양식에 의해 창작하였으며, 예술작품을 인식하는 감상자 역시 그러한 작품을 규정된 양식으로 이해하였다는 것이다. 예술작품을 보는 감상자는 훈련되어지고 예정된 반응을 준비하였다. 따라서 새롭고 기대하지 않은 예술 형식은 감상자를 기쁘게 하지 못했다. 즉 근현대적인 미적 인식에 의하면 모방과 반복으로 이해될 중세 예술의 원형성과 양식성은 중세에 있어서는 가장 아름다운 것이자 진정으로 기쁘게 향유될 수 있는 대상이었다는 점이다. 중세 예술에서 드러나는 이러한 양식성을 리하쵸프는 “에티켓성(Этикетность)”이라 표현하였다.³⁶⁾ 그에 있어서 이러한 에티켓성은 삶에서 사람들 간의 관계, 신에 대한 인간의 태도 등을 통해 형성되는 양식들이 예술 속으로 침투한 것을 말한다. 성자전 속의 성자는 성자다운 말을 해야 하고, 악마는 악마다운 형상을 가지고 있어야 한다. 혹은 상황이 에티켓을 요구하기도 한다. 예를 들어 이미 성화작업이 진행된 시점에서 작성된 네스토르의 「보리스와 글렘의 이야기」에서 보리스와 글렘은 성자로서 태도(겸허함, 기도)를 갖추고 있다. 예술작품 속에서 에티켓성은 규정된 특정 표현양식을 기계적으로 선택하는 것과 같은 틀에 박힌 형식이 아니라, 당대 세계에서 통용되던 암묵적인 합의이자 형성된 관계들의 추상화였다. 따라서 이러한 에티켓은 신과 예술가, 예술가와 청자들 간에도 설정되어 있는 것이었다.

중세 예술창작에 있어서의 수용자, 나아가 시대와의 ‘약속’에 의거, 중세의

36) 이러한 에티켓성은 규범과는 동의어로 간주되어선 안 되며 규범과 정전양식을 형성하는 일부 요소로 생각해야 한다(Лихачев(1987b), сс. 344-370).

예술가는 불완전한 자기 고안을 최대한 줄이고자 인정된 과거의 전통을 모방/주석/인용하게 되는데, 이 때 예술가의 창작능력은 준범 텍스트의 요소들을 탁월하게 엮어내는 능력 그 자체에서 이미 발휘되고 있다. 즉 현대적 관점에서 다소 억압적으로 여겨지는 중세적 창작 규약 속에서도 현대적 관점의 창작의 계기가 존재하고 있었으며, 실제 중세의 예술가들은 실제 이러한 가능성을 인식하고 있었다. 아이러니하게도 그러한 사실을 증명해주는 것은 그들이 중세 예술 원칙의 틀 속에 머물기 위해 강박적으로 사용하는 주석과 인용의 원전에 대한 명시, 나아가 자신의 인식적 능력에 대한 자기 비하들이다. 이러한 자기겸양의 형식(самоуничижительная форма)은 신과 설교가, 설교가와 청자들 간의 관계에서 굳어진 일종의 문학적 에티켓이라 할 수 있다.³⁷⁾ 그러나 문제는 이러한 표현은 단순한 자기 겸양의 표현을 넘어서 신의 글을 대하는 작가의 본질적인 죄의식을 표현하며, 어느 틈엔가 침입할 수 있을 자기 고안에 대한 비난을 피하고자 하는 것이었다고 평가할 수 있다. 뒤집어보면 이러한 표현들은, 판첸코(A. М. Панченко)가 지적했듯, 중세적 세계가 강요했던 글쓰기의 준범을 준수하는 듯한 인상을 줌으로써 작위적 창작에 대한 비난을 피하는 동시에, 창작을 통해 누릴 수 있었던 중세 작가로서 제한되었던 자유에 대한 방어막을 제시한 것이라고도 볼 수 있다(Панченко 1986: 36).

이처럼 중세 예술창작에 있어서 우리는 흔히 실제 이를 창작했던 인간의 자리를 배제한 채 이해하려하지만, 실제 중세 예술작품을 창작하고 읊기는 작가와 필사자의 고민과 고통은 곳곳에 존재한다. 중세의 예술을 기계적 반복으로서 이해할 수 없는 본질적인 이유가 바로 이것이다. 또한 이러한 설교문이 불러일으

37) 자기겸양의 양식은 특히 초기 러시아의 설교문들에서 매우 특징적이다. 자기 자신을 존재를 지극히 낮추는 수식어를 통해 작가로서의 부족함과 창작 자체의 원죄를 표현한다던가, 자신이 신의 말씀의 전달자이자 설교가가 아니라 단지 청자들과의 대화자에 지나지 않음을 강조하여 자신을 낮춘다던가, 자신의 글이 자기 자신의 생각으로부터 나온 것이 아니라 신성한 교회서들에 근거한 것임을 강조하는 것 등이 대표적인 예들이다. 흔히 작가는 독자들에게 끊임없이 부족함에 대한 용서를 구하기도 한다(Н. В. Поньрко (1992) *Эпистолярное наследие Древней Руси XI-XIII вв.* СПб., сс. 91-92).

켜야할 미적 인식은 근본적으로 종교적인 성성에 대한 경외감과 찬탄이며, 그러한 경외감은 앞서 지적되었듯이 이미 창작자와 수용자를 포함한 중세 문화 속에서 약속되어진 것이었으므로, 이러한 중세의 창작은 결코 향유자로서의 인간의 자리를 배제한 채 평가절하 될 수 없다.

5. 나오며: 민중예술의 근원으로서의 중세 러시아 예술

앞서 살펴본 중세 러시아의 미적 관념과 예술관은 그 자체만으로도 결코 중세 러시아의 예술을 가치평화 할 수 없는 이유들을 드러내고 있다. 아울러 역사적 관점에서는 종교적 세계관, 상징으로서의 현실, 신의 창조에 대한 모방으로서의 예술행위, 절대 진리라는 원형성에 대한 반복과 변주로서의 창작예술 등의 목록에도 불구하고 중세 러시아의 예술문화는 개성의 발달, 서유럽적 이성중심주의, 세속화 등의 새로운 가치를 표방하며 꽃피기 시작한 17세기 이후의 신 러시아에서 ‘중간 시기, 어두운 터널의 시기’로서의 부정적, 단절적 과거가 아니라, 문화적 전통으로 재탄생되기도 하였다.

이러한 사실은 17세기 이후의 러시아에서 급격히 폭발하기 시작한 민중예술 속에서 잘 드러나고 있는데, 중세 러시아 예술의 미적 원칙들이 새로운 민중 예술의 형성을 위한 원형적 모델로 기능하였다는 것이 그것이다. 교양과 교육을 통해서만 향유할 수 있었던 중세 예술은 오래도록 상위계층의 전유물이었고,³⁸⁾ 민중은 그 표현수단이었던 문자와 회화조차 제대로 갖지 못했다. 잘 알려져 있듯 민중들은 상류계층의 문자를 대체한 음성언어를 통해 구전문학을 고유한 예술형식으로 갖고 있었으나, 이콘화에 대해서는 오래도록 대체장르를 갖지 못하다가 나무의 외피에 새긴 판화인 루복(лубок)을 발전시키게 된다. 이 때, 발생론적으로 동일한 필요성에 의해 탄생한 루복과 이콘화는 유사한 구성적 원칙을

38) 글과 그림을 소유한다는 사실은 세계를 인식하고, 세계의 진리와 근원에 도달하는 능력을 의미하는 것이므로, 심지어 비잔틴에서는 왕과 귀족들 외에 그러한 예술창조 능력을 갖는 것을 극도로 제한했다고 한다(Дмитриев(1953), с. 103).

따르고 있다. 실제 초기 루복에는 성자의 삶의 한 장면을 그린 성화나 성모마리아나 예수, 성 삼위일체 등 이콘화의 기본 주제들을 형상화한 작품들이 발견되는데,³⁹⁾ 17세기 말에 이르면 심지어 성서를 루복으로 그려낸 바실리 코렌(Василий Корень)의 루복들이 등장하기 시작한다.⁴⁰⁾ 비록 그 솜씨에 있어서 투박하고 세련되지 못했으나, 작품을 구성하는 상징 언어들의 측면에서 초기 루복들은 명백하게 이콘화를 재현하고 있다. 주제적인 동질성보다 더욱 주목할 만한 점은 루복에 나타난 언어와 도상간의 결합구조이다. 루복에서의 언어는 이콘화에서 언어 텍스트가 선택적 구성요소였던 것과는 달리 필수적인 구성체이며, 루복에서의 언어와 도상의 관계는 이콘화를 비롯한 상위예술에서처럼 어느 하나의 요소가 다른 요소에 대해 보완적 2차적 역할을 하는 것이 아니라, 많은 경우 서로 대등한 관계를 형성한다는 것이다. 루복의 언어 텍스트는 도상 텍스트의 내용을 설명하는데, 흥미로운 점은 많은 경우 루복의 언어 텍스트들이 언어적/문법적으로 비언어적이라는 것이다. 심지어는 전혀 그 내용을 짐작할 수 없는 문자들의 나열인 경우마저 있다(Соколов 1999: 104-109) 이는 루복의 언어 텍스트가 중세 러시아 예술의 미적 표현 도구로서의 언어와 도상이 지녔던 신성성과 신화성을 그대로 차용하고 있는 것이므로 민중들이 그들의 루복에 씌어진 언어 텍스트를 반드시 이해해야할 필요는 없었다는 사실을 드러내어 준다(Розанова 1999: 7-8). 그것은 이콘화에서 성자의 이름을 써넣은 언어 텍스트의 의미처럼 그 텍스트의 옳고 그름과 상관없이 그 존재만으로도 이미 루복을 신성한 것으로 만들며 예술적 효과를 가져왔던 것이다.

물론 이콘화와 루복의 미적 구성 요소 간에 나타나는 상호연관성은 고급문화를 모방하여 탄생한 대중문화가 궁극적으로는 그것으로부터의 탈피와 저항을

39) 17세기 러시아 루복의 주제 중에는 성 삼위일체 이콘화, 성모마리아(엘레우사)이콘화, 수호천사의 이콘화, 성자전의 삽화 등 정통 이콘화에서부터 종교서의 삽화에 이르기까지 상위 종교예술들을 모방한 것이 매우 많다(*Русская гравюра на дереве 17-18вв.* СПб., 1997. сс. 51-60).

40) 이 루복화의 출판본은 다음을 참조하라: А. Г. Сакович, *Народная гравированная книга Василия Кореня*. М., 1983.

피하듯, 루복이 발전을 거듭함에 따라 변형된다.⁴¹⁾ 특히 군주에 대한 패러디, 사회에 대한 풍자, 민중의 이상향에 대한 묘사 등 새로운 주제를 찾아 루복은 이콘화의 미적 원칙으로부터 벗어나 점점 더 독자적인 발전을 이루어낸다. 새로운 러시아의 탄생을 판단함에 있어서 주요 요건이었던 민중 문화의 생성에서 중세 러시아의 상위 예술의 미적 원칙이 그 모델로 기능한 이러한 사례는 러시아의 중세 예술이 역사적으로 부정되고 단절된 것이 아니라 새롭게 재현되는 일종의 전통이었음을 드러내어주며, 나아가 그것의 사적 미적 가치에 대한 재평가를 요구한다.

참고문헌

- 고프, 자크 르(1992) 『서양 중세 문명』. 유희수 옮김, 문학과 지성사.
 로렌, 존(1998) 『초기 그리스도교와 비잔틴 미술』. 임산 옮김, 한길아트.
 이덕형(2006) 『비잔티움, 빛의 모자이크』. 성균관대학교출판부.
 이형숙(2003) 「루복의 예술세계」, 『러시아연구』, 제13권 제2호, 149-182쪽, 서울대학교 러시아연구소.
 호이징가, 요한(1988) 『중세의 가을』. 최홍숙 역, 문학과 지성사.
 Аверинцев, С. С.(1997) *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.
 Алексеев, С.(2002) *Энциклопедия православной иконы: основы богословия иконы*. СПб.
 Арциховский, А. В.(2004) *Древнерусские миниатюры как исторический источник*. Томск-Москва.
Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1; Т. 4. СПб., 1997.
 Былинин, В. К.(1991) “«Художество»: изображение зодчего в древнерусской

41) 심지어 한 연구가는 판화 예술이라는 장르 자체가 이미 민중예술로서 탄생할 수 없다는 사실을 드러내어 준다고 지적한다(Пьер-Луи Дюшартр *Русские народные картинки и гравированные книжицы*. М., 2006. с. 17).

- литературе,” *Древнерусская литература: Изображение общества*. М.
Буслаев, Ф. И.(2001) “Общие понятия о русской иконописи,” *Древнерусская литература и православное искусство*. СПб.
- Вагнер, Г. К.(1987) *Канон и стиль в древнерусском искусстве*. М.
_____ (1974) *Проблема жанров в древнерусском искусстве*. М.
- Гудзий, Н. К.(1966) *История древнерусской литературы*. М.
- Дмитриев, Ю. Н.(1953) “Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси,” *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 9. М.-Л.
- Дурново, Н.(1915) *Материалы и исследования по старинной литературе 1. К истории повести об Акюре*. М.
- Дюшартр, Пьер-Луи(2006) *Русские народные картинки и гравированные книжицы*. М.
- Еремин, И. П.(1987) *Лекции и статьи по древнерусской литературе*, Л.
“Житие Константина,” *Сказания о начале славянской письменности*. М., 1981.
- Забелин, И. Е.(1857) “Черты русской жизни в 17 столетии,” *Отечественные записки*. № 1.
- Кусков, В. В.(1961) “Эстетические представления в Древней Руси,” *Из истории эстетической мысли древности и средневековья*. Изд. академии наук СССР. М.
_____ (1971) “Представление о прекрасном в древнерусской литературе,” *Проблемы теории и истории литературы*. Изд. МГУ. М.
- Левшун, Л. В.(2001) *История восточнославянского книжного слова 11-17 вв*. Минск.
_____ (2006) “Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон,” *Древняя Русь: вопросы медиевистики*. № 4(26), М.
- Лепяхин, В.(2002) *Икона и иконичность*. СПб.
- Лихачев, Д. С.(1966) “Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси,” *ТОДРЛ*. Т. 22, М.-Л.

- _____ (1983) *Текстология*. Л.
- _____ (1987a) *Развитие русской литературы 10-17 вв. Избранные работы в трех томах*. Т. 1, Л.
- _____ (1987b) *Поэтика древнерусской литературы. Избранные работы в трех томах*. Т. 1, Л.
- Панченко, А. М.(1986) “Стиль *Oratio Perpetua* в «словах» Кирилла Туровского,” *Армянская и русская средневековые литературы*. Ереван.
- Поппэ, А. В.(“О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений оо Борисе и Глебе,” *ТОДРЛ*. Т. 22, М.-Л. *Православный Палестинский сборник*. вып. 2, СПб., 1887.
- Прохоров, Г. М.(1987) *Памятники переводной и русской литературы 14-15 вв*. Л.
- _____ (1985) “Непонятный текст и письмо к заказчику в «Слове о житии и о преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя Русаго»,” *ТОДРЛ*. Т.40., Л.
- ПСРЛ. Т. 1. Лаврентьевская летопись*. М., 2001.
- Робинсон, А. Н.(1966) “Идеология и внешность(Взгляды Аввакума на изобразительное искусство),” *ТОДРЛ*. Т. 22, М.-Л.
- Розанова, Н. Н.(1999) *Лубок: художественный мир русской народной картинки*. М.
- Русская гравюра на дереве 17-18вв*. СПб., 1997.
- Сакович, А. Г.(1983) *Народная гравированная книга Василия Кореня*. М.
- Сводный иконописный подлинник 18 века по списку Г. Филимонова*. М., 1874,
- Сказания о начале славянской письменности*. М., 1981.
- Соколов, Б. М.(1999) *Художественный язык русского языка*. М.
- Срезневский, И. И.(2003(1903)) *Материалы для словаря древнерусского языка*. Т. 3, М.
- Стенник, Ю. В.(2004) *Идея “Древней” и “Новой” России в литературе и общественно-исторической мысли 18 - начала 19 вв*. СПб.

Фартусов, В. Д.(2002) *Руководство к писанию икон святых угодников божских.*
М.

Шохин, К. В.(1982) “Проблема прекрасного в эстетических воззрениях Древней
Руси,” *Эстетика и Жизнь.* вып. 7. М.

Черных, П. Я.(1994) *Историко-этимологический словарь современного
русского языка.* Т. 2, М.

원고 접수일: 2007년 9월 30일

게재 결정일: 2007년 10월 24일

ABSTRACT

Эстетическое представление Древней Руси

Со, Сон-Джонг

В данной работе рассматривается специфика эстетического представления Древней Руси, которая базируется на средневековом, христианском мировоззрении. Человеческое творчество считалось подражанием действительности, которая была воплощением и символом Божьего провидения. Хотя как в других христианских странах красота сопровождалась этическими ценностями, но в Древней Руси она превосходила религиозное эстетическое сознание.

Эстетическое представление Древней Руси ярко отражается на этимологических корнях слов “хитрость” и “художество”. Слово “художество”, которое употреблялось для обозначения человеческого творчества, означает нечто второстепенное и худое по сравнению с Божьим миротворчеством. Мир как Божье творчество считался высшим истинным образцом(прототипом) и человеческое искусство должно было ему подражать и его варьировать.

Слово и живопись как главный способ средневекового искусства обладали общими особенностями - неотделимостью между его обозначающим и обозначаемым -, что в разных жанрах искусства Древней Руси они часто и легко соединялись.

Еще нам следует обратить внимание на то, что эти особенности средневекового искусства действовали отнюдь не сковами а художественными канонами, обговоренными между художником и зрителем. Например, через словесные формы “литературного этикета” литератор, избегая обвинения в самостоятельной выдумке, сумел сочинить свой текст, и читатель и слушатель легко подготовились принять художественный мир.

И в средневековом искусстве человеческое творческое начало пересекалось с представлениями об искусстве данной эпохи.

В конце средневекового периода на Руси народная культура вспыхнула и поднялась на новый этап. При этом в начале она подражала основным канонам церковного и официального искусства, но со временем отходила и нашла свой путь.