

잔로렌초 베르니니의 종교 조각에 나타난 연극적 특징

장은영
이화여자대학교

1. 서론
2. 조각 공간의 통합
3. 환영의 창조와 관람자의 몰입
4. 결론

1. 서론

잔로렌초 베르니니(Gianlorenzo Bernini, 1598~1680)는 이탈리아 바로크를 대표하는 조각가로 그의 조각이 곧 바로크 조각과 다름없다는 평가를 들으며 동시대의 조각가들에게 깊은 영향을 미친 인물이다. 베르니니는 일생의 대부분을 가톨릭의 수도인 로마에서 보냈다. 당시 가톨릭교회는 반종교개혁(Counter-Reformation)의 결실로 잃었던 세력을 회복하였고 이에 프로테스탄티즘에 대한 가톨릭의 승리를 예술을 통해 과시하고자 하였다. 특히 가톨릭의 수도이자 반종교개혁의 정신적 중심지인 교황의 도시 로마는 풍부한 시각적, 예술적 표현들로 채워졌고,¹⁾

1) 반종교개혁은 예술이 신앙심을 강화할 수 있음을 인정하고 보다 적극적으로 예술을 이용하였다. 반종교개혁 초기에는 신학자들에 의해 '예술수행규범(an artistic code of conduct)'이 만들어져 성직자들은 예술가들과 예술 작품을 엄격하게 감독하였다.

도시를 장식한 예술가들의 중심에 베르니니가 있었다. 베르니니는 교회의 주문에 따라 종교적 감흥을 이끌어내기 위한 작품을 수도 없이 만들어냈다. 교회와 교황, 추기경 등 가톨릭의 절대적 후원을 받은 예술가이자 독실한 가톨릭 신자이기도 했던 베르니니에게 종교는 그의 조각과 예술을 존재하게 한 원천이자 예술적 경향을 결정짓게 한 뿌리였다고 할 수 있다.

특히 이 시대, 가톨릭적 바로크의 종교 미술은 예술을 통해 신앙심을 고취시켜야 하는 사명이 있었다. 따라서 예술가들은 예술 작품을 보는 관람자의 종교적 에너지를 끌어올리기 위해 고심했을 것이다. 조각을 비롯한 미술은 시각 예술로서 보는 이를 염두에 두는 것이 당연하겠지만 지극히 적극적으로 관람자를 고려하지 않을 수 없었다는 점은 관객이 예술의 중요한 성립 요건이 되는 연극을 떠올리게 한다. 더군다나 베르니니가 살았던 17세기는 연극적 세계관²⁾이 풍미하고 연극과 오페라가 대유행했던 시대였으며 베르니니 자신도 직접 희곡을 쓰거나 무대를 연출하는 등 연극과 오페라에 많은 관심을 가지고 있었다. 따라서 이 시대의 연극적 경향과 베르니니의 직접적인 연극 경험이 그 자신은 물론 그의 조각에도 상당한 영향을 미쳤을 것임을 충분히 예상할 수 있다.

본 연구는 이러한 시대적 영향을 바탕으로 베르니니의 종교 조각과 연극과의 관련성을 연극의 무대와 관객이라는 요소를 중심으로 분석하고자 한다. 연극의 무대는 한편의 연극이 공연되는 공간을 의미한다.

그러나 1570년대 이후 반종교개혁의 사뭇 '청교도적'이기도 했던 분위기가 완화되면서 호화롭고 과시적인 작품들이 자신감의 표명으로써 의도적으로 권장되었다.
2) 바로크 시대를 지배했던 연극적인 세계관은 바로크인들이 죽음과 시간을 인식하게 되면서 나타났다. 인간의 삶을 영원히 흘러가는 시간의 경로에 찍힌 한 순간의 짐에 불과한 것으로, 이 현세를 어느 순간 사라져 버리는 신기루 같은 것으로 생각하게 되면서 유한한 인간의 삶을 무대에 올려진 한 편의 연극과 다를 바 없다고 여기게 되었다. 세계를 무대로, 현세의 삶을 연극으로 보는 이러한 개념은 인간의 삶과 예술에 깊은 영향을 미쳐 바로크 시대의 사람들은 연극과 음악극인 오페라에 열광하였으며, 모든 예술은 연극과 연극 무대를 연상시키는 경향을 띠게 되었다.

조각에서 무대라고 하면 조각이 놓인 장소가 될 것이다. 따라서 본 논문에서는 조각 작품이 놓인 조각 주변의 공간까지도 분석 대상으로 삼았다. 그리고 베르니니 당대의 연극이 주로 실내 무대에서 상연되었다는 점을 고려하여 실내에 배치된 조각으로 분석의 범위를 한정하였다.

이러한 전제를 바탕으로 본문에서는 첫 번째로 타 예술과 결합하여 하나의 작품을 만들어내는 연극의 종합 예술로서의 성격과 조각이 다른 예술과 유기적으로 결합하여 하나의 작품, 통합된 공간으로 재생산되는 베르니니의 종합적 성격을 살펴보고, 그 다음으로는 연극이 종합성을 통해서 현실과도 같은 허구를 창조하듯이 베르니니 역시 종합성을 통해 달성된 공간에서 현실과도 같은 환영(illusion)을 창조하고 있음을, 환영의 사실성을 강화하기 위하여 연극적 요소를 도입하고 있음을 확인할 것이다. 그리고 이와 함께 환영과 관람자의 관계를 언급하게 될 것이다. 이러한 분석을 통해 궁극적으로는 베르니니의 종교 예술에서 연극적 성격이 갖는 의미를 밝혀보고자 한다.

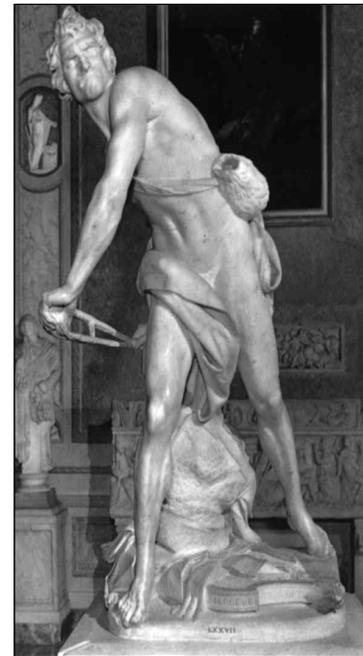
2. 조각 공간의 통합

연극은 인간의 삶을 다루는 예술이므로 삶의 입체성을 표현하기 위해 현실에서 느낄 수 있는 모든 감각 요소들을 동원해서 그 인생을 표현한다. 그러므로 연극에는 문학, 건축, 회화, 음악 등 각기 다른 장르의 예술이 동원되고 연극의 이러한 특징 때문에 연극은 종합 예술(Synthetic Art)이라고 불리기도 한다.³⁾ 다양한 예술이 결합하는 종합적 성격은 베르니니의 조각에서도 목격할 수 있는데 베르니니 조각의 종합성은 연극의 종합성이 '무대'라는 공간을 통해서 드러나는 것과 마찬가지로 조각이 놓이는 공간과 밀접한 관련을 가지며 완성된다. 그리고 베르니니 조각의 종합성은 조각의 점유 공간을 확장하는 것에서부

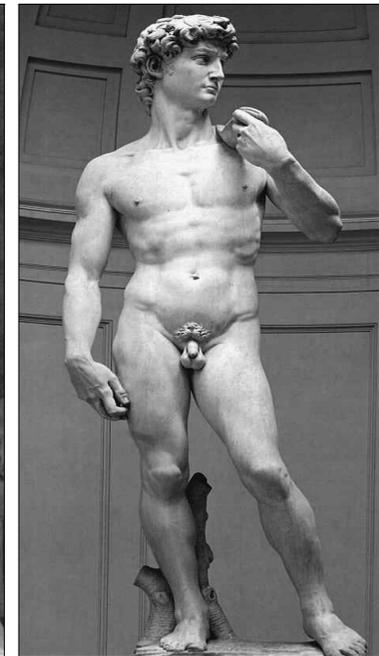
3) 김세영 외, 《연극의 이해》, 새문사, 1993, 8쪽.

터 시작된다.

전통적으로 조각은 어떤 특정 장소를 위하여 제작되는 기념비적인 성격을 가지고 있다. 따라서 그 주제의 선정부터 재료의 사용까지 장소와 무관하게 만들어질 수 없다. 게다가 조각과 배치 공간의 형태적인 측면만을 고려하였을 때에도 조각이 가진 삼차원적인 특성 때문에 장소의 영향을 받지 않을 수 없다. 특히 베르니니의 조각은 풍부한 동작과 구성을 통해 조각의 윤곽선(silhouette)을 해체하고 점유 공간을 확장한다. 이것은 베르니니 이전 시대의 조각들이 대부분 조각 자체의 덩어리(mass)로서 차지하는 공간만을 조각의 공간으로 가지고 있었던 것과 확연히 대비되는 특징이다.



〈도판 1〉



〈도판 2〉

이러한 특징은 베르니니가 이십 대에 제작한 작품들에서 이미 나타나고 있다. 이 시기 베르니니의 대표적인 작품 중 하나인 <다비드> (David)(1623~24)(도판1)와 이보다 한 세기 전에 르네상스의 거장 미켈란젤로가 조각한 같은 주제의 작품인 <다비드>(1501~04)(도판2)를 비교해 보면 그 차이를 확연히 느낄 수 있다. 이 두 작품은 구약의 영웅인 다윗이 작은 거인 골리앗과 대치하고 있는 상황⁴⁾을 묘사하고 있으나 표현 방식은 한 눈에도 서로 다름을 알 수 있다. 미켈란젤로의 다비드는 오른쪽 다리에 체중을 싣고 왼쪽 다리를 옆으로 뺀어 가볍게 땅에 댄 채 고개를 틀어 멀리 보이는 골리앗을 응시하고 있는데 오른손으로 돌을 쥐고 왼손으로는 어깨에 걸친 돌팔매용 가죽 끈을 슬며시 잡고 있어 아직 돌을 던지기 전임을 알 수 있다. 그는 미간을 찌푸린 채 입술을 다부지게 다물고 멀리 보이는 적장과의 거리를 가늠하고 있다.⁵⁾ 긴장된 오른팔의 근육은 그가 지금 자신이 앞으로 하려고 하는 행동을 미리 그려보고 있는 것은 아닌지 추측하게 한다. 반면에 베르니니의 다비드는 이미 조준을 마치고 행동을 시작하고 있다. 베르니니의 다비드는 돌을 돌팔매 줄에 끼우고 두 손으로 그 끈을 잡아당기고 있다. 다리를 넓게 벌리고 있는데 오른발은 땅을 단단히 짚고 체중을 싣고 있고, 왼쪽 다리는 약간 뒤에 놓여 있는데 발가락만 땅에 대고 있다. 그는 정면에서 오른쪽 어깨가 보이지 않을 정도로 허리를 옆으로 힘껏 틀고 있지만 그의 시선은 거대한 적에게 집중되어 있다.⁶⁾ 베르니니의 다비드는 오른발을 중심축으로 이제 막 몸을 돌려 돌팔매를 시작하려고 하고 있는 것이다.

적과 대면한 후, 돌을 던지기 전의 모습으로 표현된 미켈란젤로의 <다비드>와 달리 “지금까지 어떤 조각가도 묘사한 적이 없는 실제로 투석하는 동작으로 표현된”⁷⁾ 베르니니의 <다비드>는 그 움직임에서 큰

4) 사무엘 상권 17, 38-51.

5) Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 468.

6) Howard Hibbard, *Bernini*, London: Penguin Books, 1990, p. 55.

차이를 보이고 있으며 두 작품에서 나타나는 이 움직임의 차이는 이들이 점유하는 공간의 차이를 가져온다. 미켈란젤로의 다비드는 한마디로 정적이다. 미동조차 없는 고요함이 보는 사람을 압도한다. 그는 그 자체로 하나의 우주가 되고 있지만 물질로서의 그는 덩어리로서 만들어 내는 윤곽선을 가지며 자신을 둘러싼 윤곽선 안에만 존재하므로 윤곽선은 그와 그의 주변 공간을 분리시킬 수 있다. 이에 비해 베르니니의 다비드는 움직이고 있다. 팔과 다리를 앞뒤로 뺀고 몸을 비틀면서 그의 육체는 자신을 둘러싼 윤곽선을 파괴하며 공간으로 침투한다. 그의 두 어깨와 두 손을 꼭지점으로 하는 공간은 비어있지만 그가 차지하고 있는 영역이다. 두 다리 사이의 공간 역시 마찬가지로인데 미켈란젤로의 다비드가 거의 수평으로 발을 뺀음으로써 평면적인 공간을 만들어 내었던 것과는 달리 베르니니의 다비드는 다리를 앞뒤, 대각선으로 벌림으로써 삼차원적인 공간을 만들어 내고 있다. 베르니니의 다비드는 “선으로는 그 의미가 파악되지 않는 무정형의 윤곽선을 가진다”⁸⁾고 한 뵐플린의 말처럼, 그를 둘러싼 윤곽선을 허용하지 않으며 자신의 육체가 점유하고 있는 공간에만 머물지 않고 자신을 둘러싼 주변 공간으로 자신의 영역을 확장시키고 있다.

베르니니가 <다비드>에서 보여준 조각의 공간 확장은 성 베드로 대성당의 벽감 안에 세워진 <성 론지누스> (St. Longinus)(1629~38)(도판3)로 이어진다. 황금전설에 따르면 론지누스는 로마군 백인대장으로 예수가 십자가에 못 박혀 죽는 것을 목격한 인물이다. 그는 빌라도의 명령에 따라 창으로 그의 옆구리를 찌르기도 하였지만 예수의 죽음과 함께 나타난 기이한 표정들을 보고 예수를 하느님의 아들로 고백하였고 그 후 로마 군대에서 나와 개종하였다고 한다.⁹⁾ 베르니니가 묘사한 장면은 론지누스의 인생에서 가장 결정적인 순간, 바로 십자가의 그리

7) 같은 책, p. 56.

8) Heinrich Wölffelin, 박지형 역 《미술사의 기초개념》, 시공사, 2000, 86쪽.

9) Jacobus de Voragine, 윤기향 역, 《황금전설》, 크리스찬 다이제스트, 2007, 303~304쪽.



〈도판 3〉

스도를 바라보며 “이 사람이야말로 정말 하느님의 아들이었구나”¹⁰⁾라고 외치는 신앙 고백의 순간이다. 신앙 고백과 개종의 증거로 로마군 대장으로서 가지고 있던 지위와 권력을 상징하던 투구와 칼이 그의 몸

10) 마르 15, 39.

에서 떨어져 나가 그의 발치에서 뒹굴고 있다.¹¹⁾ 유일하게 그의 손에 들려있는 창은 예수의 옆구리를 찌른 바로 그 창으로 론지누스를 상징하는 지물(attribute)이기도 하다. 론지누스의 창은 작품 구상 초기부터 론지누스라는 인물 자체만큼이나 중요한 구성 요소였는데 그것은 〈성 론지누스〉가 베드로 대성당 재건축 사업의 일환으로 대성당의 벽감에 지물과 함께 조각하여 세우기로 계획된 성인들 중 하나였기 때문이다. 대성당의 위용에 걸맞게 광대한 크기의 벽감에 맞추기 위해 〈성 론지누스〉는 4미터가 넘는 거대한 인물상이 되어야 했으므로 이때까지 이렇게 큰 조각상을 제작한 경험이 없었던 베르니니는 이 작품을 제작하는데 많은 주의를 기울였다고 한다.¹²⁾ 특히 인물상보다도 더 길면서 가느다랗고, 인물상만큼 확실하게 부각되어야 하는 창을 표현하는 것은 쉬운 일이 아니었을 것이다. 그러나 결과적으로 베르니니는 론지누스의 창을 표현하기 어려운 상징물에서 전체 구성에서 중심이 되는 축으로 만들어 내었다. 〈성 론지누스〉는 론지누스가 단단히 움켜쥔 창과 그가 활짝 내뻗은 팔에 의하여 전체적으로 커다란 삼각형 구도를 만들어 낸다.¹³⁾ 즉 창을 한 변으로 하여, 론지누스의 좌우로 벌린 팔이 다른 한 변이 되고, 바닥에 닿은 창 자루의 끝부분에서 론지누스의 왼쪽 무릎을 지나 펼친 왼손까지의 연결선이 다른 한 변이 되어 하나의 삼각형 공간을 형성하고 있다. 그리고 이 커다란 삼각형은 〈성 론지누스〉가 대리석이라는 물질로서 가지는 공간과 론지누스의 팔, 다리, 몸통, 그리고 창이 만들어 내는, 대리석으로 채워지지 않은 빈 공간을 포함하고 있다. 이는 곧 조각 〈성 론지누스〉가 가느다란 창 한 자루로 인하여 대리석이라는 물질로서 가지는 조각 자체의 공간뿐만 아니라 빈 공간까지도 포함하는 공간으로 그 점유 공간을 확장하고 있음을 의미하는 것이다.

그런데 히바드가 언급한 대로, 〈성 론지누스〉는 그 공간감에도 불구하고

11) Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford: Phaidon, 1981, p. 8.

12) Hibbard, 앞의 책, p. 82.

13) 같은 책, p. 83.

하고 본질적으로는 이차원적이다.¹⁴⁾ 두 팔을 한껏 벌리고 십자가의 예수를 온 몸과 마음으로 받아들이고 있는 그의 모습은 강한 내적 에너지를 뿜어내고 있지만 단순히 양팔을 벌린 자세는 앞서 분석한 베르니니의 <다비드>가 보여주는 사방으로 뒤틀린 자세에 비하면 상대적으로 정적이고 평면적이다. 이차원적인 조각에 운동감과 깊이를 부여하고 있는 것은 론지누스가 걸치고 있는 망토이다. 그의 망토는 두텁고 거칠게 펼쳐져 있다. 인체를 감싸며 마치 인체의 부속물처럼 인체를 그대로 드러내는 얇고 투명한 천이 아니다. 그의 망토는 그가 느끼는 내면의 격정을 대변하는 듯 급류와도 같이 휘몰아친다. 그리고 일렁이는 망토의 주름은 조각상의 공간을 채우면서 이차원적인 공간을 풍부한 질량과 부피를 갖는 삼차원적인 공간으로 변화시킨다. 결국 베르니니는 <성 론지누스>에서 조각상의 자세뿐만 아니라 창과 옷 주름이라는 모티브를 이용하여 조각의 윤곽선을 해체하는 한편 조각이 좌대를 넘어서 공간까지 점유 공간을 넓힘으로써, 베드로 대성당의 거대한 벽감을 경쾌하면서도 풍부하게 채우도록 한 것이다.

<다비드>와 <성 론지누스>에서 보았듯이 베르니니의 조각은 조각 주변의 공간을 자신의 공간으로 끌어 들인다. 그런데 이렇게 조각의 공간이 확장되면서 조각은 주변의 건축 요소들과 부딪히기도 하고 중첩되기도 하는 모습을 보인다.

시에나 대성당의 키지 채플(Chigi Chapel)에 조각된 <성 예로니모>(St. Jerome)(1661~63)(도판4)를 보자. 예로니모는 성서를 라틴어로 번역한 인물로 속세를 떠나 광야에서 금욕적인 생활을 한 은수자였다. 베르니니가 조각한 예로니모 성인은 한 손으로는 옷자락을 쥐고 있으며 다른 한 손은 기도의 대상인 십자가에 대고 있다. 그리고 성인의 한쪽 발은 그에게 상처를 치료 받은 이후 그의 곁을 지켰다고 전해지는 사자 위에 올려져 있다. 지금 사자는 성인의 발치에서 잠들어 있으며 예로니모 역시 십자가에 살포시 얼굴을 기댄 자세로 눈을 감고 입을 반쯤 벌

14) 같은 책, p. 83.



<도판 4>

리고 있어 마치 깊은 명상에 또는 깊은 잠에 빠져 든 듯 보인다.

그런데 <성 예로니모>는, 벽감 안에 완전히 들어가도록 설계되어 있는 이전 시대의 일반적인 배치 방식에서 벗어나 벽감 밖으로 돌출되

어 있다. 벽감 안에 안치되어 있던 조각상을 서랍을 빼듯 그대로 벽감 앞으로 빼내서 배치한 것이 아니다. 성인의 십자가와 그 십자가에 살짝 대고 있는 성인의 왼손, 그리고 성인과 사자의 고요함과는 달리 바람에 날리듯이 필력이는 성인의 옷자락이 벽감의 개구부를 넘어서 건물의 벽 앞으로 나와 있어서 조각상을 그대로 벽감 안으로 밀어 넣으면 조각상이 부서질 것처럼 보인다. 즉, <성 예로니모>는 벽감 밖으로 돌출됨으로써 벽감 앞 건축의 공간으로 침투하고 있으며, 조각상의 일부는 벽감 개구부의 폭을 벗어나 건물의 일부와 겹쳐짐으로써 벽감 좌우의 건축 공간으로 침투하고 있는 것이다.

앞서 보았듯이 베르니니의 조각은 조각 자체의 공간을 확장하는 한편 주변의 건축 공간으로 침투하고 건축 요소들과 중첩된다. 이는 “바로크 양식에서 조각 작품으로 건물의 일부에 중첩을 시도하는 것은 건축적 제한에 대한 명백한 부정을 의미한다”¹⁵⁾고 한 빌플린의 견해처럼 베르니니가 벽감의 내부로 조각의 공간을 제한하던 전통에서 벗어났음을 보여주는 것이며 건축 공간을 포함해 조각이 놓인 주변의 공간 전체를 조각의 점유 공간으로 인식하고 있음을 알려 준다.

이렇게 공간의 제한을 두지 않으며 건축 요소들과의 중첩을 허용하는 베르니니의 태도는 이러한 중첩을 보다 적극적으로 이용하여 조각과 건축, 조각과 회화를 형식적으로 그리고 의미상으로 서로 결합시키는 방향으로 나아가게 된다.

베드로 성당에 조각된 <교황 알렉산데르 7세의 무덤>(Tomb of Alexander VII)(1673~74)(도판5)은 조각과 건축요소가 어떻게 결합되고 있는지를 보여주는 좋은 예로 자칫 조각을 설치하는 데 방해가 되었을 건축 요소를 형식과 내용 면에서 조각과 분리될 수 없는 조각의 구성 요소로 전환시킨 작품이다.

<교황 알렉산데르 7세의 무덤>은 베드로 대성당의 벽감에 안치될 예정이었는데, 이 벽감 안쪽에는 사람들이 드나드는 문이 있었다. 베르



<도판 5>

니니는 이 문을 사용하는 데 불편함이 없도록 하면서 무덤을 배치해야 하는 복잡한 상황에 처했다. 그러나 베르니니는 이 문으로 인해 제기된 물리적인 문제를 역으로 이용하여 이 무덤이 일반적인 무덤 형식에서 벗어난 극적인 긴장감을 만들어내는 베르니니만의 무덤 형식이 되도록 했다.¹⁶⁾

15) 하인리히 빌플린, 박지형 역, 앞의 책, 210쪽.

베르니니는 우선 문 위쪽으로 좌대를 얹어 그 위에 교황의 초상 조각을 놓고 좌대를 중심으로 다양한 자세를 취하고 있는 네 개의 알레고리를 배치했다. 좌대가 문 위로 올라감으로써 전체 조각이 너무 높아졌으나 문 양 옆으로 받침을 올리고 알레고리들을 좌우 앞뒤로 배치하여 안정적이면서도 깊이감이 풍부한 삼각형 구도를 만들어냈다. 또한 교황의 모습을 무릎을 꿇고 두 손을 모아 기도하는 자세로 조각하여 실질적으로 조각의 높이를 낮추는 효과를 만들어냈다.

교황의 초상 조각 아래에는 거대한 덮개를 조각하여 문 위를 가렸는데, 이 덮개는 그 풍부한 주름으로 인해 마치 실제로 천을 얹어 놓은 것처럼 느껴진다. 문 상단에는 금박을 입힌 청동 해골이 조각되어 있는데 이 해골은 마치 문에서부터 나와 위로 올라가려는 것처럼 자신의 머리를 가리는 덮개를 들어 올리려 하고 있다(도판6). 이 해골은 바로 '죽음'을 형상화한 것으로 한 손에 모래시계를 들고 교황을 향해 내보이고 있는 모습이 마치 이제 시간이 다 되었으니 자신과 함께 문을 통해서 세상으로 가야 한다고 재촉하는 듯하다. 부쇄는 벽감에 부속되었던 문이 '죽음'이라는 조각상과 결합됨으로써, 모든 인간이 지나가야만 하는 '죽음의 문'이라는 상징적인 의미를 지니게 되었다고 해석했고,¹⁷⁾ 비트코버는 베르니니가 이 무덤 조각에 석관을 배치하지 않음으로써 이 문을 마치 교황의 관이 안치된 매장실로 가는 입구인 것처럼 이용하고 있다고 분석했다.¹⁸⁾ 이러한 견해들은 이 문이 '죽음으로 가는 입구'라는 무덤 조각에 있어서 중요한 상징적인 의미를 부여 받았음을 밝혀주는 것이다. 결국 이것은 베르니니가 건축 요소를 조각에 적극적으로 수용하였고, 그 결과 건축과 조각은 형식적으로나 의미상으로 전체 주제를 강력히 드러낼 수 있는 방식으로 효과적으로 결합하고 있음을 보여준다.

다음으로는 로마의 산 프란체스코 아 리파 성당의 알티에리 채플



〈도판 6〉



〈도판 7〉

(Altieri Chapel, San Francesco a Ripa, Rome)을 통해 조각과 회화의 결합을 살펴보고자 한다. 알티에리 채플은 1671년에 諡福된 복녀 루도비카 알베르토니와 성모 마리아의 어머니인 성 안나에게 봉헌된 채플이다. 루도비카는 16세기에 로마에서 살았던 인물로 서른 세 살이라는 젊은 나이에 미망인이 된 후 프란치스코회의 재속회원이 되어 남은 평생을 가난하고 병든 자들을 돌보는 데에 봉헌하였다고 한다. 채플의 제단 뒤 작은 방에는 베르니니가 조각한 〈복녀 루도비카 알베르토니〉(Blessed Ludovica Albertoni)(1671~74)와 가울리(Giovanni Battista Gaulli)가 그린 〈성 모자와 성 안나〉(The Virgin, the Infant and St. Anne)가 놓여 있다(도판7). 두 인물이 한 명은 조각으로, 한 명은 회화로 표현되어 함께 놓여 있는 것은 이들이 모두 이 채플을 봉헌 받은

16) Hibbard, 앞의 책, p. 215.

17) Bruce Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London: Thames and Hudson, 1998, p. 120.

18) Wittkower, 앞의 책, p. 22.

인물이라는 점, 모두 모성을 대표하는 인물로 인식되고 있다는 점에서 지극히 연관성 있는 배치라 할 것이다. 그런데 베르니니의 채플에 대해 연구한 미술사가 카레리는 이 채플에서 복녀와 성 안나의 연결점을 모범적인 어머니라는 두 여인의 성품에서 뿐 아니라 ‘받아 안는’ 이들의 행동에 있다고 보았다.¹⁹⁾ 먼저 그림을 보면 성 안나는 성모에게서 아기 예수를 받아 안으려 하고 있다. 그러나 조각상을 보면 루도비카의 자세는 외관상으로는 ‘받아 안는’ 모습과는 무관해 보인다. 이러한 루도비카의 자세를 설명해주는 것은 루도비카가 임종 직전에 보았다고 전해지는 그녀의 영적 체험이다. 루도비카는 어린 시절부터 그리스도만을 섬기며 평생 동정으로 살기를 원했지만 그 꿈을 이루지 못했으나 죽기 직전 그리스도를 천상 신랑으로 맞이하는 신비로운 체험을 했다고 전해진다.²⁰⁾

베르니니가 조각한 루도비카는 이 신비로운 결합을 체험하는 임종의 순간에 있다(도판8). 긴 의자에 누워 있는 복녀는 생명을 소진한 듯 고개를 축 늘어뜨리고 있다. 그러나 한편으로는 황홀경에 몸을 내맡긴 듯 보이기도 한다. 그녀의 벌어진 입술은 열락의 탄성을 지르는 것 같기도 하고, 이승에서의 마지막 숨을 내쉬고 있는 것 같기도 하다. 동공이 풀린 듯 보이는 그녀의 눈은 죽기 전의 신체적 징후를 보이는 동시에²¹⁾ 몽환적이고 관능적이다. 가슴을 누르고 있는 그녀의 손과 옷 주름 속에서 발작적으로 움찔거리고 있는 육신은 그녀가 죽음의 고통과 신성한 합일의 환희를 동시에 느끼는 순간에 있음을 말해준다고 하겠다.

19) Giovanni Careri, *Bernini: Flight of Love, the Art of Devotion*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, p. 64.

20) 1673년에 출판된 산티니(Bernardino Santini)의 송덕문, 《사랑의 비상》(I voli d'amore)에 묘사된 부분을 인용한다. “보라...루도비카는 지상에서 떠올라 십자가 위의 그리스도를 감싸 안는다. 삼손의 강한 힘도 이들을 떼어놓지 못할 것이고 솔로몬의 지혜도 그 매듭을 풀지 못할 것이다...이 두 사람 사이에는 오직 하나의 죽음만이 있을지니, 이 둘은 이제 막 사랑으로 인해 죽음을 맞았다. ‘사랑은 죽음처럼 강한 것(아가 8, 6).’ ... 삶도 죽음도 신과 신이 사랑하는 사람을 갈라놓을 수 없다...”(Boucher, 앞의 책, p. 143에서 재인용).

21) Wittkower, 앞의 책, p. 11.



〈도판 8〉

여기에서 성 안나가 성모에게서 아기 예수를 받아 안고 있는 제단화의 장면은 복녀 루도비카가 성 안나와 마찬가지로 천상 신랑인 그리스도를 맞이하고 있음을 연상시키는 촉매가 되어 복녀가 지금 단순한 임종의 육체적 경련을 초월한 성스러운 체험을 하고 있음을 강조해 주며 이로써 알티에리 채플은 약한 자를 보호하는 따뜻한 모성과 그리스도에 대한 사랑과 헌신으로 충만한 공간이 된다. 더불어 이 채플에서 회화와 조각은 별개의 개체로 존재하는 것이 아니라 그 신앙적 의미를 더욱 강화시키면서 서로 밀접하게 연계되고 있음을 확인할 수 있다.

베르니니는 〈교황 알렉산데르 7세의 무덤〉과 〈복녀 루도비카 알베르토니〉에서 조각을 건축, 회화라는 각기 다른 예술과 하나의 주제, 단일한 목적 아래에서 상호 결속 시키고 있다. 여기에서 조각과 주변 요소와의 결합으로 도달하게 된 베르니니 조각의 통합적 성격과 문학, 음악, 미술 등 여러 예술을 도입하여 한 편의 극이라는 통일적 단일체 안에서 결합시키는 연극의 종합성과의 유사성을 발견할 수 있다.

종합 예술인 연극에서 언어를 표현하는 문학과 청각적 효과를 위한 음악, 시각적 효과를 위한 미술 등은 그 나름대로의 독자성을 지니는

동시에 연극의 한 부분으로 주어진 기능을 수행하면서 서로 영향을 주는 관계를 맺고 있다. 독일의 극작가이자 연출가인 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)는 이러한 연극의 종합성을 고려해 연극을 하나의 생명체에 비유했다. 이는 연극에 다양하게 동원되는 타분야 예술은 연극이라는 생명체를 이루는 생체기관들이고 연극은 이들 기관을 통해 호흡하고 생명을 유지할 수 있으며, 따라서 연극이 생명력을 가지기 위해서는 자신 안의 타예술이 하나의 원리 아래에서 조화를 이루어야 한다는 것을 의미한다.²²⁾ 브레히트가 말한 유기적인 종합성의 논리는 베르니니의 예술을 가리키는 ‘아름다운 전체’(un bel composto: a beautiful whole)라는 개념과 정확히 맞아 떨어진다. 발디누치는 그의 저서 《베르니니의 생애》에서 “베르니니는 건축과 조각과 회화를 이들이 아름다운 전체를 이루는 방식으로 결합했다”²³⁾고 언급했는데, 이 말은 베르니니의 종합적 예술 경향을 지칭하는 것으로 베르니니가 조각과 건축, 회화를 결합하되 이들을 그 본연의 특성을 잃지 않는 가운데 통일성을 갖는 단일체로 통합하고 있음을 표현한 것이다. 특히 조각과 건축, 회화가 유기적으로 결합되어 재창조된 하나의 작품이 바로 그들이 놓인 공간인 바, 이 ‘아름다운 전체’, 즉 ‘벨 콤포스토’라는 개념은 베르니니가 창조한 공간에 적용되어야 함당할 것이다.

‘벨 콤포스토’로서 통합된 공간을 보여주는 가장 대표적인 곳은 로마의 산타 마리아 델라 비토리아 성당의 코르나로 채플(Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Rome)이다(도판9). 채플은 베르니니가 조각한 조각상을 중심으로 세 공간으로 나뉜다. 첫 번째 공간은 조각상이 놓인 중앙 제단 뒤 벽감 부분이고, 두 번째 공간은 회화로 장식된 천장 부분이다. 그리고 세 번째 공간은 인물 군상이 조각되어 있는 좌우 측벽 부분이다.

우선 중앙의 조각상은 베르니니의 대표작으로 꼽히는 <성 테레사의



〈도판 9〉



〈도판 10〉

환희(The Ecstasy of St. Teresa)>(1647~52)(도판10)이다. 조각상의 주인공인 성 테레사는 16세기 스페인에서 활동했던 인물로 1622년에 시성이 되었으며, 수도원을 개혁한 업적뿐만 아니라 높은 영성으로도 명성이 높았다. 특히 그녀의 영적인 체험은 그녀의 자서전을 통해 널리 알려져 있었는데, 그녀의 묘사에 따르면 어느 날 한 천사가 나타나 금화살로 그녀를 찔렀는데 그 순간 몸을 꿰뚫고 내장을 빼내는 것과 같은 극심한 고통을 느꼈고 동시에 신의 위대한 사랑이 자신을 완전히 불태우는 듯한 무한한 달콤함을 느꼈다고 한다.²⁴⁾ 베르니니가 이 조각상에서 표현하고 있는 것은 바로 이 신비로운 체험의 순간이다.

성인은 비스듬히 기댄 자세로 앉아 있는데 팔과 다리는 축 늘어져 있으며 고개는 뒤로 젖혀 있어서 그녀 스스로 육체를 통제하지 못하는 상황임을 암시한다. 반쯤 감긴 눈에는 눈동자가 보이지 않아 몽환적이면서도 발작적인 인상을 주는 한편, 반쯤 벌어진 입으로는 마치 짧은

22) 김세영 외, 앞의 책, 21쪽.

23) Charles Avery, *Bernini: Genius of the Baroque*, Boston: Bulfinch press, 2000, 141쪽에서 재인용.

24) 같은 책, p. 145.

탄성 또는 신음이 새어 나올 듯하다. 베르니니는 조각상에서 찢어질 듯한 고통과 무한한 황홀함을 동시에 느꼈다고 한 성인의 묘사에 정확하게 대응되도록 신비의 순간을 재현했으며²⁵⁾ 또한 휘몰아치듯 어지럽게 펄럭이는 옷 주름을 통해 성인의 내면에서 일어나고 있는 격정을 표현했다.

성인의 모습은 주변 요소들과 결합됨으로써 그 영적인 의미가 더욱 강화된다. 조각상과 가장 가까이에서 결합되고 있는 것은 성인과 천사상 뒤로 보이는 금색 빛줄기 장식이다. 이 빛줄기 장식은 빛이라는 무형의 것에 가시적인 형태를 부여하여 표현한 것으로 성인과 천사에게 빛이 비치고 있음을 알려 준다. 동시에 조각상이 놓인 벽감의 입구가 페디먼트 등 건축적 모티브로 장식되어 있어 이 빛이 마치 성인이 앉아 있는 건물의 천장을 뚫고 성인과 천사에게 내리쬐는 듯 보이고 이 때문에 시선은 이 빛을 따라 자연스럽게 페디먼트 위, 채플의 천장에 이르게 된다.

황금빛으로 빛나는 빛줄기를 따라 도착한 채플 위 천장에는 거대한 구름이 걸려 있고 천사들이 구름 위를 날아다니고 있으며 구름 저 위 가늠할 수 없는 무한한 공간 속에 한 마리 비둘기가 찬란한 빛을 발하고 있다(도판11). 이 때문에 채플의 천장은 막힌 공간이 아니라 열린 하늘로서 존재하게 된다. 또한 전통적으로 비둘기는 성령을 상징하며, 빛 또는 황금색은 신성을 상징한다. 따라서 코르나로 채플의 천장은 지금 성령이 임재하는 천상이며, 그 천상에서 성령의 빛이 내려와 성인에게 임하고 있는 것이다. 그리하여 이 황금색 빛줄기는 성인이 지금 경험하고 있는 것이 성령에 의한 신비임을 증거하는 역할을 하는 한편 성인의 조각상이 놓인 중앙 제단과 그림과 조각으로 장식된 천장을 하나로 연결하는 매개체가 된다. 결과적으로 공간은 이 빛줄기에 의해서 수직적 통합을 이루게 된다.

천장과 제단으로 이어지는 수직적 통합과 함께 채플 좌우 측벽에 배치된 인물상들로 인해 다시 수평적으로 연결됨으로써 채플 내부는 전

25) Wittkower, 앞의 책, p. 25.



〈도판 11〉

체가 하나의 단일한 공간이 된다. 측벽의 인물들은 채플을 봉헌한 코르나로 가문의 사람들로, 극장의 박스석처럼 생긴 장소에 앉아 있는 모습으로 조각되어 있는데 이들의 다양하고 풍부한 동작들은 마치 제단 뒤 벽감에서 벌어지는 일을 바라보며 이 사건에 대해 토론하고 생각하며 성인의 저서를 찾아 읽고 있는 것처럼 느껴지게 한다(도판12, 13). 또한 이들 뒤로는 원근법적으로 표현된 건축 요소가 부조로 조각되어 있는데 이 조각된 가공의 건축 공간이 마치 실제 채플에서 이어지는 것처럼 보여, 코르나로 가문 사람들이 현실의 채플에 앉아 있는, 현실에 속한 사람들로 인식된다.²⁶⁾ 다시 말해, 코르나로 채플의 양 측벽은 신비로운 광경을 목격하는 현세의 사람들을 위한 지상의 공간으로, 중앙 제단 부분은 데레사 성인의 신비로운 체험이 일어나고 있는 천상과 세속의 경계로, 천장은 이 신비로운 체험의 원천이 존재하는 천상으로 변화

26) 같은 책, p. 25.



〈도판 12〉



〈도판 13〉

된 것이다. 이 천상과 세속의 공간들은 성인의 조각상을 중심으로 빛줄기에 의하여 수직으로 연결되고, 코르나로 가문 사람들의 동작들에 의하여 수평으로 연결되면서 공간상으로나 의미상으로도 하나로 통합된다. 이로써 채플은 조각, 회화, 건축이 유기적으로 결합하여 “바닥에서부터 천장까지 분할할 수 없는 하나의 단위”²⁷⁾로, ‘아름다운 전체’로 재탄생된다.

앞서 살펴본 바와 같이, 베르니니 예술에 있어서 종합성은 다양한 예술을 결합하여 하나의 작품으로 만드는 것에서 나타난다. 새로이 창조된 이 작품은 예술 작품들이 놓여 있는, 하나로 통합된 공간을 지칭하는 것으로 이는 베르니니의 작품이 조각이나 회화, 건축과 같은 별개의 예술로써가 아니라, 개별 예술의 경계를 넘어서는 종합 예술로써 ‘공간’의 측면에서 분석되어야 함을 의미한다.

그런데 이러한 공간의 종합성은 그 공간을 마치 어떤 사건이 벌어지고 있는 현장, 신비로운 환영이 나타나는 장소로 변모시킨다. 여기에서 연극과 베르니니 예술과의 두 번째 연관성이 드러난다. 이에 다음 장에

27) 같은 책, 25쪽.

서는 ‘사건을 재현하는 공간’이라는 측면에서 베르니니 예술과 연극과의 관련성을 논의하고 특히 현실이 아닌 환영을 어떻게 만들어내고 현실화 시키는지에 대해 분석해 보고자 한다.

3. 환영의 창조와 관람자의 몰입

연극 무대 위의 인생이 허구에 불과하다고는 하지만, 다양한 예술과 매체를 동원하는 연극의 종합성 때문에 연극 속의 인생은 실제 인생과 혼동을 일으키기 쉽다. 그래서 연극은 모든 예술 가운데 가장 “인생의 모습을 닮은”(life-like)²⁸⁾ 예술이라고 일컬어진다. 이 말은 예술로서의 허구의 삶과 현실에서의 실제의 삶을 동시에 표현할 수 있는 연극의 이중적인 성격을 나타내주는 말이기도 하다. 베르니니가 ‘벨 콤포스토’로 창조한 공간 역시 실제의 건축 공간을 신비로운 영적인 사건이 벌어지고 있는 장소로 변화시키며 베르니니의 공간이 만들어내는 현실과 환영의 혼재 역시 이러한 이중적인 성격을 드러내는 것이라 할 수 있다.

특히 베르니니가 조각에서 보여주는 감각적이고 사실적인 표현으로 인해 조각상은 살아 움직이는 듯 생생한 사실성, 현재성을 획득하게 되고 이로써 공간의 환영은 더욱 현실적으로 재현된다. 앞서 살펴본 코르나로 채플에서 〈성 데레사의 환희〉는 마치 성(性)적인 쾌락의 순간에 있는 듯 묘사된 성인의 모습 때문에 에로티시즘(eroticism)의 측면에서 해석되어지기도 하지만, 베르니니의 의도는 눈에 보이지 않는 신비를 눈으로 인식할 수 있는 동작과 표정으로 표현하려는 데 있었다. 그렇게 함으로써 베르니니는 그녀를 인성을 가진 현실의 사람으로 형상화했으며, 그녀가 경험하고 있는 신비 역시 관념으로 존재하는 것이 아니라 육체적 감각으로 느껴지는 구체적인 것으로, 실제 눈앞에서 벌어지고 있는 현실로 다가오게 한다.

28) 정진수, 《새 연극의 이해》, 집문당, 2003, 19쪽.



〈도판 14〉

그리고 채플 좌우 측벽의 인물상의 경우에는 이들이 현실의 인물을 조각한 초상 조각일뿐더러, 다양하고 사실적인 자세를 취하고 있어서 지극히 현실적인 존재감을 드러낸다. 이 때문에 채플을 찾은 관람자, 즉 예배자들은 이들을 자신들과 같은 공간, 같은 현실에 살고 있는 인물처럼 인식하게 되고 더불어 베르니니가 묘사한 성인의 영적인 사건을 지

금, 자신이 서 있는 공간에서 일어나고 있는 사건처럼 생생하게 느끼게 된다.

또한 베르니니는 보다 사실감을 극대화하기 위한 장치로 빛줄기 장식을 도입하였다. 가는 황금색 막대로 만들어진 이 빛줄기 장식은 앞에서 언급한 대로 빛을 상징하는 조형물로서 ‘빛’이라는 무형의 것을 시각적으로 인식할 수 있도록 하기 위해 설치된 것이다. 그리고 베르니니는 여기서 더 나아가 이 빛줄기 장식 위로 숨겨진 창문을 내어 실제의 빛을 유입시킴으로써 천상에서 쏟아져 내리는 빛을 현실로 재현하고 있다(도판14).

코르나로 채플에서 나타나는 이러한 환영의 재현은 폰세카 채플(Fonseca Chapel, San Lorenzo in Lucina, Rome)(도판15)에서 다시 확인할 수 있다. 채플의 전체 모습을 보면 중앙 제단 뒤 얇은 벽감에는 두 천사상이 타원형으로 된 제단화를 들고 있고, 제단화의 액자 위로부터 돛을 지나 천장에 이르기까지 천사상들이 돛 내부를 채우고 있다. 그리고 측벽에는 베르니니와 다른 조각가들이 조각한 인물상들이 위치하고 있다.

두 천사상이 들고 있는 제단화는 지미니니(Giacinto Gimignani)가 그린 〈성모영보〉(The Annunciation)(1664)이다.²⁹⁾ 화면 왼편에 앉아 있는 가브리엘 천사는 한 손으로는 하늘을 가리키고 다른 한 손은 순결을 상징하는 백합을 들고 있다. 그가 신의 전령으로 왔으며 마리아가 성령으로 인하여 동정녀로서 하느님의 아들을 잉태할 것임을 알려 주는 장면이다. 화면 상단에는 성모 마리아를 축하하는 천사들이 하늘을 날아다니고 있는데, 이 그림과 건축 공간을 연결해 주는 것이 바로 이 천사들이다. 베르니니는 그림 속 다섯 천사들 바로 위 건축 공간에 다섯 개

29) 이 그림은 베르니니의 지시에 의해 지미니니가 귀도 레니(Guido Reni)의 작품을 모사한 것이다. 채플에서 가장 중요한 위치를 차지하는 제단에 놓은 작품을 자신이 직접 제작하지도 않고 더군다나 다른 화가의 그림을 모사하도록 한 것은 베르니니가 개별 작품 자체보다는 전체적인 공간의 구성과 의미상의 조화를 더욱 중시했음을 말해준다.



〈도판 15〉



〈도판 16〉

의 천사 조각상을 그림에서처럼 날고 있는 모습으로 조각해 넣음으로써 이 천사들을 따라 그림 속 하늘이 액자를 넘어 돔까지 이어지게 했고 돔은 그림으로부터 이어지는, 조각된 하늘이 되게 했다.³⁰⁾ 이로써 신비로운 사건을 둘러싼 타원형 액자들은 회화와 그 주변을 구분하는 경계라는 의미를 상실하게 되며, 회화, 조각, 건축이 상호 연결되면서 회화로 표현된 성모영보라는 신비로운 사건은 액자를 넘어 채플의 실제 공간으로 확장된다.

베르니니는 코르나로 채플에서와 마찬가지로 폰세카 채플에서도 공간을 통합하는 데 빛을 이용하고 있다. 폰세카 채플에서는 돔 위, 쿠폴라의 기부에 창문을 내고 이 창문을 통해 들어오는 빛이 제단을 비추도록 하였다(도판16). 그리고 이 쿠폴라 안쪽에 성령의 비둘기를 조각해 넣음으로써 쿠폴라와 돔을 천상을 상징하는 공간으로 만들고 있으며, 쿠폴라를 통해 들어오는 빛은 성령의 빛으로서 제단화를 비추는 동시에 제단화에서 구름 사이로 비추는 빛과 연결됨으로써 돔과 제단을

30) Careri, 앞의 책, p. 29.



〈도판 17〉

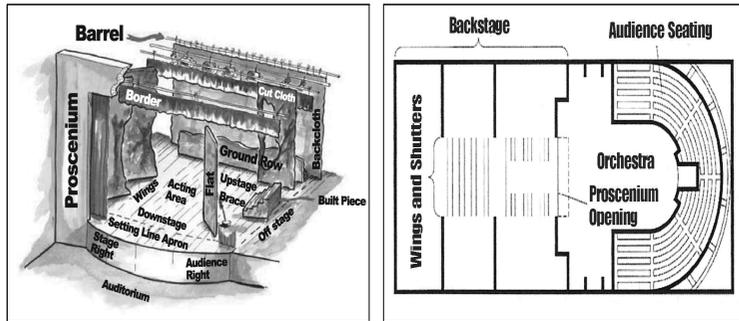


〈도판 18〉

연결하는 또 다른 공간 연결 장치로 사용되었다.

제단화로부터 시선을 왼쪽으로 돌리면 측벽에 베르니니가 조각한 〈가브리엘레 폰세카 흉상〉(Bust of Gabriele Fonseca)(1668~74)이 보인다(도판17). 예수회 성직자였던 폰세카가 노년의 모습으로 채플의 중앙, 제단 위에서 벌어지고 있는 신비로운 사건을 바라보고 있다. 얇은 벽감 밖으로 몸을 기울인 폰세카의 주름진 이마와 제단을 향해 동그렇게 치켜뜬 두 눈, 놀라움에 반쯤 벌어진 입, 무엇보다도 자신도 모르게 자신의 몸을 단단히 누르고 있는 왼손과 묵주를 꼭 잡아쥐고 있는 오른손은 그가 이 영적인 신비에 깊이 몰입하고 있음을 보여준다. 특히 그가 들고 있는 묵주는 성모 마리아에 대한 공경을 나타내는 것이며 그가 지금 성모와 함께 기도하고 있음을 암시하는 것으로써 폰세카의 신앙심을 표현하는 동시에 폰세카와 성모 마리아, 폰세카와 제단화를 연결하는 매개체가 되고 있다(도판18).

폰세카와 제단화와의 연결은 폰세카의 모습을 통해 한층 더 확고해진다. “베르니니의 어떤 작품에서도 이처럼 내적인 상태가 성공적으로 구체화된 적이 없다”³¹⁾는 히바드의 표현대로, 지금 폰세카는 신앙의 신



〈도판 19〉

〈도판 20〉

비에 대한 놀라움과 성모에 대한 신심을 절절히 드러내고 있고 여기에 베르니니의 원숙한 질감 표현에 의해 피부와 턱수염, 그가 걸치고 있는 모피가 거의 다른 색을 칠해 놓은 듯 분명히 구분되어 감정이 살아 있고 심장이 뛰고 있는 ‘살아 있는’ 조각으로 느껴지게 한다. 이러한 사실감은 폰세카를 채플 안에서 기도를 드리고 있는 현실 속의 사람들 중 하나인 것처럼 인식시킨다. 채플을 찾은 사람들은 제단의 신비를 목격하고 그 신비에 집중하고 있는 폰세카를 발견하고 그의 시선과 자세를 따라 자신들의 시선과 감정도 자연스럽게 제단으로 향하게 되며 이로써 채플의 수평적 통합이 완성된다.

그러나 연극 무대 위의 사건이 아무리 현실적이어도 실제의 사건이 아니듯, 지금 폰세카 채플에서 벌어지고 있는 사건 역시 현실적인 듯 보이는 환영일 뿐이다. 연극을 보는 관객과 채플에 들어오는 사람들 역시 이것이 허구이고 환영임을 알고 있다. 그렇기 때문에 관람자와 예배자의 시선을 사건이 벌어지고 있는 무대에 집중시키면서 무대 위의 환영이 만들어진 허구라는 사실을 감출 수 있는 장치가 필요하게 된다. 특히 관객의 상상력에 기대어 극적 리얼리티를 표현했던 이전 시대와는 달리 사건을 실감나게 표현하는 방식이 유행했던 당대 이탈리아 연

31) Hibbard, 앞의 책, p. 217.

극에서 이러한 문제는 연극의 사활이 걸린 중요한 문제였을 것이다. 그리하여 등장하게 된 것이 이 시대의 무대 양식인 프로시니엄 무대(proscenium stage)이다(도판19, 20).

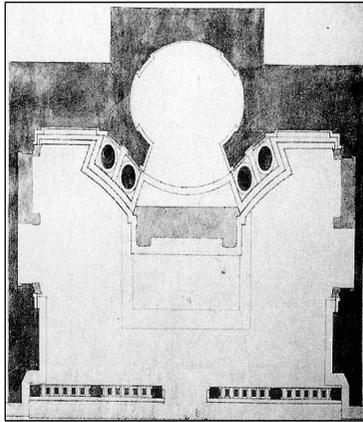
프로시니엄은 ‘객석과 무대를 갈라놓는 뚫린 벽’이라는 뜻으로, 프로시니엄 무대는 사진틀과 비슷한 형태 때문에 액자무대라고 불리기도 한다. 관객들은 한 방향으로 무대를 마주 보고 앉아 무대 양 옆의 프로시니엄 기둥과 양 기둥의 위를 연결하는 프로시니엄 아치를 통해서 연극을 관람하게 된다. 무대는 관객석과 반대 방향으로 움푹 들어가 있고 무대 뒷면과 측면이 막혀 있기 때문에 관객들은 아치를 통해 열려 있는 한 방향으로만 연극을 관람하게 되어 관객들의 시선은 분산되지 않고 무대 위로 집중된다. 또한 시각적인 효과를 내기 위해서 고안된 복잡하고 거대한 무대 장치와 기계 장치들이 이 액자틀에 의해서 관객들의 눈에 띄지 않게 가려지므로 무대 효과의 사실감을 높일 수 있다. 이러한 장점들 때문에 프로시니엄 무대는 17세기 초 이후 이탈리아의 공공 오페라 극장에 도입되었고 17세기 말경부터는 모든 유럽 국가에 등장하게 되었다.

베르니니의 작품들 중에서 베르니니가 직접 실내를 설계한 코르나로 채플과 알티에리 채플에서 이 프로시니엄 무대적인 형태와 특징을 찾아 볼 수 있다. 프로시니엄 무대 형태가 동시대를 대표하는 일반적인 무대 양식이었다는 점과 당시 연극과 오페라가 상류층에서부터 서민에 이르기까지 모든 사람들이 즐기던 가장 대중적인 오락물이었다는 점을 감안하면 베르니니가 이러한 무대 형태를 알고 있었음은 당연한 것이다. 게다가 베르니니는 그의 최대 후원자였던 교황 우르바노 8세의 바르베리니 가문이 소유했던 바르베리니 오페라 하우스에서 상영된 종교적 오페라 〈산 알레시오〉의 무대 배경을 맡았고, 1630년대에는 연극 〈해군〉(La Marina)과 〈테베레 강의 범람〉(Inondazione del Tevere)의 무대장치를 고안한 경험이 있었다.³²⁾ 따라서 코르나로 채플과 알티에리

32) John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, New

채플에서 보이는 프로시니엄 무대의 형식은 이 무대 형태가 갖는 장점과 효과를 이용하고자 하는 베르니니에 의해서 의도적으로 도입된 것이라 할 수 있을 것이다.

우선 코르나로 채플에서 사건이 벌어지고 있는 무대는 중앙의 벽감 안이다. 이 벽감의 형태는 일반적인 반원형이 아니라 양 옆으로 길게



〈도판 21〉

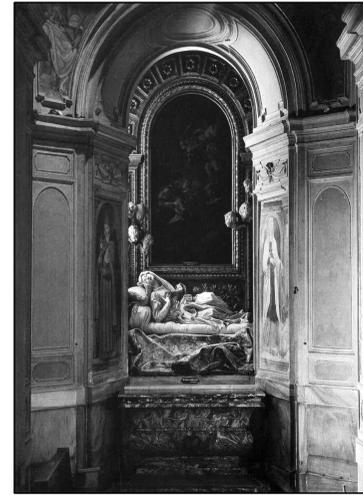


〈도판 22〉

늘인 타원형이다(도판21). 천사상과 반쯤 누운 자세의 성인의 조각상을 함께 배치해야 했으므로 옆으로 길어진 공간은 구성상 필연적인 선택이었을 것이다. 그러나 좌우로 펼쳐진 공간은 관람자의 시선을 분산시킬 소지가 높다. 따라서 베르니니는 벽감의 입구를 벽감 좌우 길이에 비해 좁게 만들었다. 또 벽감을 벽의 개구부 안쪽으로 후퇴시켜 배치하면서 개구부 입구는 상단을 코린트식 주두로 장식하여 마치 사각 기둥을 세운 것처럼 보이게 하고 벽감의 입구를 형성하는 이 사각기둥 모양의 벽 앞으로 양쪽에 원기둥을 한 쌍씩 세워 벽감이 더욱 안으로 깊게 들어가 보이게 하고 있다(도판22).

일반적인 벽감도 입구를 제외한 세 방향이 막혀 있지만 대체로 입구

York: Random House, 1985, p. 110.



〈도판 23〉



〈도판 24〉

가 벽감의 안 폭보다 넓기 때문에 관람자의 시야는 어느 정도 확보된다. 그러나 코르나로 채플의 벽감은 조각상들을 감싸 안는 듯 벽감의 입구가 벽감의 폭보다 좁게 만들어져 있고 벽 안으로 깊게 들어가 보이도록 설계되어 있기 때문에 마치 프로시니엄 무대처럼 벽감의 정면으로 관람자의 시점이 제한되고 시선이 집중되는 효과를 가져 온다. 특히 히바드는 채플을 방문한 사람들이 벽감에 놓인 조각상의 정면에 서기 전까지는 채플을 전체적으로 파악할 수 없다고 지적한 바 있는데³³⁾ 이것은 베르니니가 채플의 공간 전체를 정확히 파악하고 그 공간 전체를 통해 신앙의 신비를 체험할 수 있도록 관람자의 위치를 한정하고 시점을 제한하고 있음을 말해 주는 것이며 프로시니엄 무대의 효과, 즉 시점의 제한과 집중을 그의 예술 공간에 적극적으로 활용하고 있음을 의미한다고 할 것이다.

알티에리 채플은 규모나 구성 면에서 코르나로 채플보다 소박하지만

33) Hibbard, 앞의 책, pp. 128-130.

벽감과 채플의 실제 깊이는 상대적으로 더욱 심화되는 모습을 보여준다(도판23). 베르니니는 채플 제단 뒤 벽 안쪽으로 작은 방을 만들었다. 비스듬히 누워있는 자세의 조각상을 배치하기 위해 좌우로 긴 형태의 방이 되게 하였으나 이 방 역시 코르나로 채플처럼 방의 폭보다 입구를 좁게 설계하여 관람자의 시선이 분산되는 것을 막고 있다. 벽감의 입구에서부터 관람자를 향해 살짝 벌어진 벽은 관람자의 시선을 벽감으로 이끌며, 측랑에서 채플로, 채플에서 제단화의 틀로 이어지는 천장의 연속된 아치들은 이 벽감의 깊이를 더욱 강조하는 한편 벽감을 향한 관람자의 시선을 더욱 집중시키는 작용을 한다(도판24). 따라서 알티에리 채플 역시 예배자들의 시점을 제한하고 집중시키기 위하여 계획된 공간이며 이를 통해 예배자들은 채플의 작은 방에서 일어나는 신비로운 사건에 몰입할 수 있게 되는 것이다.

한편 프로시니엄 무대의 형태는 객석과 무대를 완전히 분리시키고 무대를 관객석 반대편으로 깊숙이 들어가게 함으로써 관객과 무대 사이에 공간적인 거리를 발생시킨다. 이렇게 발생하는 물리적인 거리는 연극의 허구성을 은폐하고 허구의 사실성을 강화시키는 기능을 한다. 객석을 무대 가까이 놓으면, 관객은 배우에게 더욱 친밀함을 느낄 수 있지만, 관객이 가까이에서 면밀히 관찰할 수 있기 때문에 관객의 신뢰도를 높이기 위하여 배우의 연기는 더욱 사실적이어야 하고³⁴⁾ 무대 장치와 배경 등 무대 공간 역시 더욱 사실적으로 만들어져야 하는 어려움이 발생한다. 베르니니의 조각과 베르니니가 만들어낸 환영 역시 아무리 사실적이라고 해도 그것은 허구일 수밖에 없다. 베르니니의 조각은 “석재로 표면을 처리함에 있어 이전보다 훨씬 뛰어난 재질감을 얻을 수 있게 되었지만, 이 재질감은 눈으로만 느껴질 뿐 손으로 만져서 확인하려는 순간 사라져 버리는 일종의 환각”³⁵⁾에 지나지 않으며 베르니니가 만들어낸 공간 역시 인간의 손으로 만들어낸 인위적인 것일 뿐이

34) 정진수, 앞의 책, 67쪽.

35) 하인리히 뵐플린, 박지형 역, 앞의 책, 92~93쪽.

다. 따라서 베르니니는 그의 공간에서도 관람자와의 거리를 유지하려는 태도를 보인다. 베르니니가 코르나로 채플과 알티에리 채플에서 강조하고 있는 깊이감은 관람자의 시선을 환영으로 이끄는 유도장치일 뿐만 아니라 환영의 현실성을 높여 채플에서 표현하고 있는 신비로운 사건에 몰입시키는 역할을 하고 있는 것이다.

극장에 들어서는 관객들은 무대 위에서 배우들이 벌이는 사건들이 현실이 아님을 알고 있다. 그러나 연극의 사실성은 관객에게 현실과 허구의 경계를 잊게 하고 무대 위의 사건과 인물이 만들어내는 허구의 이야기를 실제 현실처럼 느끼게 해주어 관객들은 어느 순간 무대 위의 사건을 현실로 착각하고 그 안에 빠져들게 된다. 예술의 현실과 실생활의 현실을 처음부터 구분해 놓았지만 어느 순간 그러한 구분이 사라지고 현실과 허구가 혼재하게 되는 이러한 관객의 심리는 베르니니의 예술에서도 마찬가지로 일어난다. 베르니니는 채플이라는 공간을 통합하여 신비로운 사건이 일어나는 장소로 변화시키며 신성이 개입하는 경이로운 순간을 감각적이고도 구체적으로 표현하여 현실화시킨다. 또한 예배자의 시선을 환영의 사건으로 이끌고 그 사건에 집중시킨다. 결국 예배자는 채플에서 벌어지고 있는 신비로운 신성의 개입을 지금 일어나고 있는 현재의 사건으로 받아들여지게 되고 신앙의 신비를 목격하는 목격자로서 변화하게 되는 것이다.

4. 결론

앤서니 블런트는 베르니니가 “환영주의”(illusionism)를 특별하고 심원한 종교적 감정을 표현하기 위하여 사용했다³⁶⁾고 말한 바 있다. 이 말은 베르니니 예술의 종교성이 그가 만들어낸 환영을 통해 드러난다

36) Anthony Blunt, *Gianlorenzo Bernini: illusionism and mysticism, Art History I*, 1978, p. 71(Avery, 앞의 책, p. 141에서 재인용).

는 말이자 이 환영이 그의 종교 예술에 있어서 중요한 역할을 하고 있다는 의미이다. 베르니니가 만들어 내는 환영은 관람자들이 서 있는 바로 그 현실의 장소를 신앙의 신비가 발현되는 공간으로 변화시키면서 또한 이 환영을 보는 예배자들이 신의 은총을 목격할 수 있도록 함으로써 그들의 종교적 감정을 이끌어내고 심화시키는 역할을 한다.

그리고 이상의 논의를 통하여 베르니니 예술의 연극적 특징들이 이 환영과 관련되어 나타나고 있음을 확인하였다. 즉 다른 예술과의 결합에서 보여지는 종합적 성격, 사건을 현실처럼 보여주는 재현성, 허구와 현실을 넘나드는 이중성, 그리고 프로시니엄 무대의 특징을 도입한 공간 구성까지 베르니니의 예술에 도입된 연극적 요소들은 마치 사실과도 같은 환영을 만들기 위해서, 환영의 현실성을 강화하기 위해서 사용되었으며 또한 관람자들을 그 환영으로 몰입시키기 위해 사용되고 있었다.

이는 다시 말해 베르니니의 예술에 있어서 연극적 요소가 환영과 환영의 공간을 창조하고 관람자의 몰입을 유도하여 베르니니의 종교 작품들을 존재할 수 있게 하는 핵심적인 수단으로 사용되었으며, 단순히 동시대의 연극적 취향이 반영된 것이 아니라 베르니니에 의해서 적극적으로 도입되었다는 것을 의미한다. 따라서 베르니니 예술에 있어서의 연극적 성격은 베르니니 예술의 종교성을 이끌어 내고 더욱 강화시키는 베르니니 예술의 중요한 본질을 이룬다고 할 수 있는 것이다.

주제어 : 베르니니, 17세기 이탈리아 바로크, 종교 조각, 연극적 특징, 벨 콤포스토

투고일 : 2008. 11. 24 심사 시작일 : 2008. 11. 26 심사 완료일 : 2008. 12. 12

ABSTRACT

The Theatrical Characteristics in the Religious Sculptures of Gianlorenzo Bernini

Chang, Eun young
Ewha University

This study analyzes the sculptures of the seventeenth century Italian Baroque sculptor Gianlorenzo Bernini (1598-1680) focusing on the features of the theater, the stage and the audience. In seventeenth century Rome, Bernini's time, due to the Counter-Reformation, the Catholic Church displayed its strength and enlightened its followers through art. Also, viewing the world as a theatrical stage was popular in Europe and this brought about the rise of the popularity of theater and opera. Bernini was no exception; he too was influenced by religion and theater. Thus, this study analyzes the theatrical characteristics of Bernini's sculptures and analyzes them as his way of expressing the religious values of the time.

To begin with, Bernini's sculpture unites a united space where various forms of art come together to resemble a theatrical stage. The stage is a place where literature, architecture, painting, music and other forms of art come together to complete a play. Bernini's sculptures break up their contours through their actions and expand the space that the sculpture occupies. Bernini made full use of these expansions and linked them with the surrounding architecture and paintings to transform the sculpture and its surrounding space into a theatrical stage. The sculpture, the architecture and paintings not only combine spatially but they also complement each other in meaning. Thus the sculpture, the architecture and paintings come together to form a single whole.

Bernini manipulated both his sculpture and the surrounding space to make it appear as if a mysterious event was taking place. In order to make his

masterpieces look like real people actually performing, Bernini worked on his pieces as delicately and skillfully as possible to make them look lifelike; he also manipulated his work to put everything in the right place to generate the perception that the religious event was taking place in front of beholders' eyes. Viewers of his art were incorporated into the performance by the creation of the illusion of an audience watching a drama.

However, this dramaturgical image is only an artifact and not an actual occurrence, though the illusionary space seems real. In order to elicit this illusory effect, Bernini introduced a proscenium stage, which first appeared during his time, to make the audience focus more on the front of the stage. Because the audience and the stage were separated and the back and sides of the stage were blocked, spectators were forced to look at the forefront of the stage. Bernini applied this proscenium stage to the chapel he designed and made the worshipers concentrate on the center of the chapel.

Just as the proscenium stage distanced the audience from the stage to conceal the fact that the play was fiction, thus strengthening the production of the effect of induced realism, Bernini adopted the idea for his rendition of the vision of his pieces. This distancing between the observers and the sculptures actually increased the religious significance of his work. It beckoned the observers into the mystic vision expressed as an illusion by making them forget they were watching marble sculptures, paintings and architectures, not real actors.

Through his sculptures and the illusory space, Bernini's extreme and intense characterizations expressed the values of the seventeenth century Catholic-Baroque Church and attempted to increase worshipers' religious devotion. In the end, he achieved his goals by adopting the features of a theater, that is to say, the theatrical characteristics are the essential elements of Bernini's religious art.

Keywords : Gianlorenzo Bernini, 17th Century Italian Baroque, Religious Sculpture, Theatrical Characteristics, Bel Composto

참고문헌

Charles Avery, *Bernini: Genius of the Baroque*, Boston: Bulfinch press, 2000.

Bruce Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London: Thames and Hudson, 1998.

Ruth Butler, *Western Sculpture: Definitions of Man*, New York: Icon, 1979.

Giovanni Careri, *Bernini: Flight of Love, the Art of Devotion*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

William Fleming, *Arts and Ideas*, Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Howard Hibbard, *Bernini*, London: Penguin Books, 1990.

Vernon Hyde Minor, *Baroque and Rococo: Art and Culture*, New York: Harry N. Abrams, 1999.

Shelley Karen Perlove, *Bernini and the Idealization of Death: The Blessed Lodovica Albertoni and Altieri Chapel*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.

John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture: An Introduction to Italian Sculpture*, New York: Random House, Inc., 1985.

Rolf Toman ed., *Baroque: Architecture, Sculpture, Painting*, Cologne: Könemann, 1998

Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford: Phaidon, 1981.

_____, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, New Haven: Yale University Press, 1982.

김세영 외, 《연극의 이해》, 새문사, 1993.

Edwin Wilson · Alvin Goldfarb, 김동욱 역 《세계연극사》, 한신문화사, 2000.

Germain Bazin, 김미정 역, 《바로크와 로코코》, 시공사, 1998.

Heinrich Wölfelin, 박지형 역, 《미술사의 기초개념》, 시공사, 2000.

Jacobus de Voragine, 윤기향 역, 《황금전설》, 크리스찬 다이제스트, 2007.

이남복, 《연극사회학: 사회에서 본 무대, 무대에서 본 사회》, 현대미학사, 1996.

J.L. Styan, 장혜전 역, 《연극의 경험》, 소명출판, 2002.

Oscar Gross Brockett · Franklin J. Hildy, 전준택 · 홍창수 역, 《연극의 역사》, 연극과 인간, 2000.

정진수, 《새 연극의 이해》, 집문당, 2003.

도판목록

1. 베르니니, 〈다비드〉, 대리석, 높이 170cm, 1623-24, 갤러리아 보르게제, 로마
2. 미켈란젤로, 〈다비드〉, 대리석, 높이 434cm, 1501-04, 아카데미아, 피렌체
3. 베르니니, 〈성 론지누스〉, 대리석, 높이 450cm, 1629-38, 베드로 대성당, 바티칸
4. _____, 〈성 예로니모〉, 대리석, 높이 180cm, 1661-63, 키지 채플, 시에나 대성당, 시에나
5. _____, 〈교황 알렉산데르 7세의 무덤〉, 대리석, 금박 입힌 청동, 등신대 이상의 크기, 1673-74, 베드로 대성당, 바티칸
6. 도판 5의 세부
7. _____, 알티에리 채플의 내부, 1671-74, 산 프란체스코 아 리파, 로마,
8. _____, 〈복녀 루도비카 알베르토니〉, 대리석, 길이 188cm 1671-74, 알티에리 채플, 산 프란체스코 아 리파, 로마
9. _____, 코르나로 채플, 1647-52, 산타 마리아 델라 비토리아, 로마
10. _____, 〈성 테레사의 환희〉, 대리석, 등신대, 1647-52, 코르나로 채플, 산타 마리아 델라 비토리아, 로마
11. 도판 9의 세부: 천장 부분
12. _____, 〈코르나로가 사람들〉, 1647-52, 코르나로 채플의 서쪽 측벽, 산타마리아 델라 비토리아, 로마
13. _____, 〈코르나로가 사람들〉, 1647-52, 코르나로 채플의 동쪽 측벽, 산타마리아 델라 비토리아, 로마
14. 도판 9의 세부: 벽감 내부의 빛줄기 장식과 숨겨진 광창
15. _____, 폰세카 채플, 1668-74, 산 로렌조 인 루치나, 로마
16. 도판 15의 세부: 천장 쿠폴라의 광창

17. _____, 〈가브리엘레 폰세카 흉상〉, 1668-74. 대리석, 등신대 이상의 크기, 폰세카 채플, 산 로렌조 인 루치나, 로마
18. 도판 17의 세부
19. (그림) 프로시니엄 무대
20. (그림) 1618년 완공된 파르마의 프로시니엄 극장인 테아트로 파르네제의 평면도
21. (그림) 코르나로 채플의 평면도
22. 도판 9의 세부: 중앙 벽감 부분
23. _____, 알티에리 채플
24. _____, 알티에리 채플을 맞은 편 측랑에서 본 모습