

風景畫에서의 古典主義

푸생의 풍경화와 美

마 순 자

시작하며

馬淳子
서울大學校
人文學研究院 先任研究員
梨花女子大學校 文學博士

풍경화란 '자연 정경이 가장 본질적인 시각적 모티프'인 그림을 말한다. 풍경화가 자연 정경만을 그린 순수 풍경화로 한정되는 것은 아니지만 인간의 모티프가 풍경 묘사에 비해 부수적인 경우에 한하여 풍경화라고 부른다. 서양의 풍경화는 인간 주제의 그림에 비해 늦게 발전하기 시작했는데, 그것은 서양 문화의 원류이고 고전주의 미술의 원천인 그리스 문화가 인간 중심적인 것이었기 때문이다. 풍경화는 근대와 더불어 발전하기 시작했고 산업혁명 이후 가장 중심적인 주제로 부상하였다.

한편 서양 미술에서의 고전주의란 일반적으로 고대미술을 모범으로 하여 이상적인 미의 구현을 의도하는 아카데미 중심의 미술 전통을 말한다. 고전주의 미술은 이성 과 합리적 정신에 기초한 것으로서 수학적 질서와 조화로움 통일의 형식 그리고 정신적 이고 도덕적인 내용을 지향한다. 이 점에서 고전주의는 광의의 낭만주의와 대비되며,¹ 풍경화보다 건축이나 인간 주제를 다루는 예술에서 성립한다.

* 필자의 논저: 「대지 미술과 낭만주의의 전통」, 『현대미술사연구』 9, 현대미술사학회, 1998; 「17세기 네덜란드 화가의 사회적 신분」, 『미술사학』 14, 한국미술사교육연구회, 2000; 「터너 풍경화에서의 승고」, 『미술사학보』 15, 미술사학연구회, 2001 등.

¹ 챔버스(F. P. Chambers)는 서양 미술의 역사적 변화를 서양인의 두 근원적 취미인 고전적 취미와 낭만적 취미의 순환으로 보고 있다. 한편 리드(H. Read)와 타타르키비츠(W. Tatarkiewicz)는 사실주의, 고전주의, 낭만주의를 서구 미술의 근원적 세 방식으로 간주하며, 헤겔(G. W. F. Hegel)은 미술의 역사를 상징주의, 고전주의, 낭만주의의 변증법적 순환으로 설명한다. 이들 모두는 고전주의를 서양의 중심되는 예술의 성격으로 간주하는 점에서 공통점을 보인다. F. P. 챔버스, 오병남·이상미 공역, 『미술: 그 취미의 역사』(서울, 1995); Ian Chilvers & Harold Osborne & Dennis Farr, "Classicism," *The Oxford Dictionary of Art* (Oxford, 1988), p.108 참조.

그렇다면 자연을 그리는 풍경화와 고대 문화와 인간을 주요 대상으로 하는 고전주의가 어떻게 '고전주의 풍경화'라는 하나의 미술유형으로 자리잡게 되었으며 그것의 성립이 가능한 것인지 묻지 않을 수 없다. 이 글은 대표적인 고전주의 풍경화가인 푸생의 풍경화 분석을 토대로 그 의문점들을 살펴보고자 한다. 고전주의 풍경화의 대표적 화가로는 17세기 프랑스인으로서 생애의 대부분을 로마에 살며 활동한 니콜라 푸생(Nicolas Poussin)과 클로드 로랭(Claude Lorrain)을 들 수 있다. 특히 푸생은 위대한 고전주의 풍경화가로 평가되는데, 그 기초는 푸생의 풍경화를 '영웅적 풍경화'로 규정한 이론가 드 필르(Roger de Piles)에 의해 마련되었다. 드 필르의 생각은 이후 화가들과 이론가들에게 큰 영향을 미쳤고, 18세기 프랑스 미술 아카데미에서 '역사적 풍경화'의 장르가 형성되는데 절대적인 역할을 하였다. 푸생의 작품분석을 기초로 고전주의 풍경화의 의미와 타당성을 살펴보기 위해서 먼저 고전주의 풍경화의 성립과정과 드 필르의 '영웅적 풍경화' 개념에 대한 이해가 선행되어야 한다. 푸생의 풍경화에 대한 비판적 검토는 이 두 측면에 대한 언급이 기초가 될 때에 가능하며 또 의미가 있기 때문이다.

풍경화에 대한 연구는 비교적 역사가 짧고 양도 적은 편이다. 그것은 풍경화가 독립적인 장르로 성립되고 인정된 것이 인간 주체의 작품에 비해 늦은 16-17세기에야 이루어진 사실과 무관하지 않다. 특히 풍경화에서의 고전주의가 타당하게 정의 가능한 것인지에 대해서는 드 필르 이후 특별한 논의가 제기되고 있지 않다. 동양인인 필자는 그 수용의 과정이 과연 자명한 것인지 의아하며, 이 관점이 별다른 의의없이 성립된 점을 검토해 보아야 할 필요가 있다고 생각한다. 왜냐하면 고전주의란 건축에서 그리고 인간과 신화의 이야기를 다루는 주제에서 더 적합하게 논의될 수 있는 성격이기 때문이다.²

² 서양 풍경화사의 고전으로 평가되는 『풍경이 미술로 Landscape into Art』에서 케네스 클라크(Kenneth Clark)는 고전주의 풍경화 대신 '이상적 풍경화 Ideal Landscape'라는 개념을 선호하고 있다. 이는 아마도 '고전주의 풍경화' 또는 '풍경화에서의 고전주의'가 내포할 수 있는 모순을 피할 수 있는 대안이 될 것이다. '고전적'과 '이상적'은 동의어일 수 있지만 항상 동일한 의미로 사용되는 것은 아니기 때문이다. 그러나 이 글이 '풍경화에서의 고전주의'란 표현을 사용하는 것은 예술의 기본적인 성격을 고전주의, 사실주의(또는 자연주의), 낭만주의로 보는 입장에 동의하기 때문이다. Kenneth Clark, *Landscape into Art* (London, 1997/1.ed. 1949), p.109 참조.

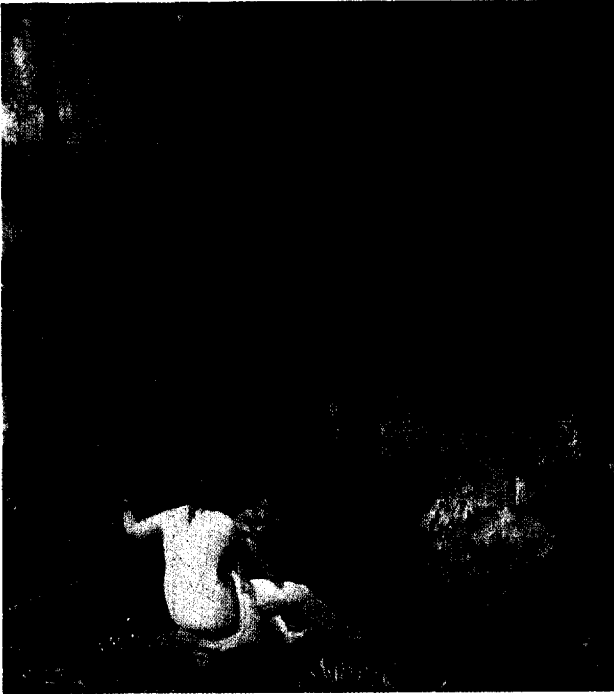


도 1
조르조네 & 티치아노,
《전원에서의 연주》,
1510년경

고전주의 풍경화의 성립

고전주의 풍경화의 타당성을 검토하기 위해 먼저 고전주의 풍경화로 정립된 풍경화 유형의 성립과정과 그 성격을 알아보고자 한다. 일반적으로 서양의 고전주의 풍경화는 16세기 베네치아에서 시작되어 푸생과 클로드에 의해 절정에 도달한 것으로 간주된다. 그런데 이 두 화가의 풍경화가 이론가들에 의해 인정된 것은 18세기 이후이다. 당대의 수집가들은 이들의 풍경화를 애호하였지만 이론가와 비평가들은 이에 대해 호의적이지 않았다. 당시 최고의 인기를 누렸던 푸생의 풍경화조차도 인정받지 못했을 정도이다. 17세기의 이론가들과 비평가들은 푸생의 인간 주제 그림은 높이 평가하면서 풍경화는 별로 의미 있는 예술로 생각하지 않았는데 그 이유는 이 시기 미술 아카데미가 신화, 종교화, 역사화 등 인간의 정신적이고 도덕적인 이야기를 다룬 작품만을 가치 있는 것으로 간주했기 때문이다. 푸생의 풍경화가 이론가에 의해 인정된 것은 18세기 초 드 필르에 의해 비로소 가능했다. 그는 푸생의 풍경화를 '영웅적 풍경화'라고 부르면서 극찬하였는데, 이후 푸생의 풍경화는 미술 아카데미에 의해 '역사적 풍경화'의 전범으로 인정되면서 고전주의 풍경화의 전형으로 자리매김되었다.

서양에서 풍경화 일반이 독립적인 장르로 형성된 것은 16세기에 비롯되었다. 이



도 2
A. 알트도르퍼,
〈사티로스 가족이 있는 풍경〉,
1507년경



도 3
A. 엘스하이머,
〈말타에서의 성 바울〉,
16세기 말



도 4
《오디세이가 있는 풍경》
로마벽화,
기원전 50-80년

때 풍경화의 중심은 이탈리아와 네덜란드의 두 지역이었고, 베네치아에서는 전원적 풍경화라도 1, 북유럽에서는 종교적이고 상징적인 풍경화가 그려졌다도 2, 3.³ 이 중 베네치아의 전원적 풍경화로부터 이후의 고전주의 풍경화 유형이 마련되었다. 동시에 풍경 또는 풍경화라는 용어가 사용되기 시작했다.⁴ 그러나 전원적 풍경화의 기원은 헬레니즘과 로마 시대의 벽화로까지 소급된다. B.C. 3세기와 4세기의 헬레니즘 건축가들은 공원과 정원 또는 별장을 짓고 건물의 벽을 장식하였는데, 이때 풍경화가 다른 주제와 함께 그려졌다. 헬레니즘의 영향은 로마 시대로 이어졌고도 4, 이후 이 태도는 유럽인의 자연 취미의 근원이 되었다.⁵

³ 당시 풍경화의 중심지는 베네치아, 다뉴브 계곡, 엔트워프의 세 지역이었다. 다뉴브 화파는 남부 독일 다뉴브 계곡의 원초적 아름다움인 “장엄하고 이끼진 소나무들로 둘러싸인 강과 계곡, 울퉁불퉁한 바위 위에 위치한 동화에서와 같은 성물, 은둔자 성인과 야생의 생활을 하는 사람들”을 그렸다. 루카스 크라나흐 1세(Lucas Cranach the elder), 알브레히트 알트도르퍼(Albrecht Altdorfer) 등이 이 그룹에 속하는 화가들이다.

⁴ 1520년 독일 화가 뒤러(Albrecht Dürer)가 풍경이라는 독일어 ‘Landschaft’를 처음 사용하였으며 같은 시기 베네치아의 물품 목록에서 ‘paese’라는 단어가 사용되었다.

⁵ 16세기 이탈리아의 풍경화는 주로 목동의 이야기를 담은 전원 풍경화(the pastoral landscape)와 농부의 생활을 그린 농업 풍경화(the georgic landscape)로 나눌 수 있다. 이 두 주제는 그러나 모두 귀족의 여가생활을 위한 그림이라는 점에서 동일한 목적의 것이다. 이후 이 두 주제는 별다른 구분없이



도 5
A. 카라치,
〈고기잡이〉, 1585년경

그렇다면 베네치아에서 특별히 전원적 풍경화가 발전하게 된 원인은 무엇일까? 16세기 베네치아에서는 북유럽 풍경화의 인기가 매우 높았다. 조르조네(Giorgione) 등 뛰어난 화가들은 북유럽 풍경화의 생동감과 고대 로마 풍경화의 목가적 분위기를 접목하여 고유한 전원적 풍경화를 이루었고 이것이 전원적 풍경화의 기초가 되었다. 또한 베네치아 지식인들 사이에 고대 전원시에 대한 관심이 높았던 것도 전원적 풍경화의 형성에 영향을 주었을 것으로 추측된다.⁶ 조르조네와 티치아노(Tiziano)의 자연의 생동감과 목가적 감성을 뛰어나게 표현한 작품들이 그 예들이다. 아름다운 젊은이들이 나무 그늘이 드리운 우물가에서 음악을 연주하는 장면인 〈전원에서의 연주〉는 당시 유행하던 전원시에서의 '사랑스러운 장소'의 전형적인 묘사가 되고 있다.⁷ 이후 클로드의 풍경화에서 전원적 풍경화 유형은 시적인 성격이 강화되면서 거의 순수 풍경화가 된다.

한편 고전주의 풍경화의 또 다른 전형인 '영웅적' 풍경화가 형성되는 것은 다소 늦은 17세기로의 전환기이다. 이 유형은 장중하고 지적인 성격의 것으로서 볼로냐 아카

고전주의 풍경화의 한 유형인 전원적 풍경화로 자리잡게 된다. 그러나 시와 음악이 결합여진 목동의 이야기가 더 선호되는 주제였다.

⁶ 자연에서의 목동들의 멜랑콜리한 사랑과 요정과 사티로스의 이야기인 사나자로(Jacopo Sannazaro)의 〈아르카디아 Arcadia〉(1480)는 당시 많은 화가들의 영감의 근원이 되었고, 많은 궁정인들이 궁정의 현학적인 분위기에서 벗어나 전원에서의 교묘한 삶을 동경하게 된 원인이 되었다.

⁷ 전원에서의 연회(Fêtes Champêtres)라는 주제는 헬레니즘 시인인 테오크리투스(Theocritus)의 전원시에서 유래되었다. 이 그림은 조르조네의 작품으로 추정되기도 했는데 현재는 티치아노의 작품이란 주장이 더 지배적이다. 또한 두 화가의 공동작업이라는 주장도 있다.

데미 출신의 안니발레 카라치(Annibale Carracci)에서 비롯되었다. <풍경화: 이집트로의 도피>(1600-1604)는 이 유형의 초기 예로서 이상화된 자연 정경과 고귀한 역사화의 주제를 함께 다룬 것이다. 중경의 훌륭한 고대 건축, 좌우대칭의 공간, 평행한 층들로 명백하게 구성된 화면은 아카데미가 요구하는 이성적 원리의 고전적 형식이다. 카라치의 영향은 그의 제자 도메니키노(Domenichino)와 푸생에게 전수되었는데, 도메니키노는 카라치의 장엄한 성격을, 푸생은 고양된 분위기를 더 많이 물려받았다^{도 5}. 특히 푸생은 풍경화가 역사화처럼 '인간의 열정'을 전달할 수 있다고 보고 엄격한 자연 정경의 조화와 인간의 열정을 함께 표현하였는데, 이로 인해 그의 풍경화는 '영웅적 풍경화'로 평가되었다.

영웅적 풍경화와 전원적 풍경화: 드 필르의 이론

드 필르는 풍경화에서의 고전주의의 타당성을 논의한 최초의 이론가이다. 풍경화에 대한 그의 언급은 비록 적은 양에 불과했지만 그것이 고전주의 풍경화를 규정한 최초의 그리고 아마도 최고의 이론이라는 점에서 큰 의미를 지닌다. 신구논쟁의 중심에 있던 드 필르는 아카데미의 강령을 수용하면서 동시에 북유럽 화가들의 사실주의를 인정한 새로운 감각의 소유자였다.

푸생이 활동하던 17세기 동안 유럽 풍경화의 중심은 로마와 북부 네덜란드의 두 지역이었다. 로마에서는 고전주의 풍경화의 전형이 되는 풍경화 유형인, 신교국이 된 북부 네덜란드에서는 새로운 성격의 자연주의 풍경화^{도 6}가 발전하였다. 로마는 네덜란드, 독일, 프랑스 등지의 북유럽 화가들에게 선망의 도시였고 그들이 모여 활동하는 예술의 중심지였다. 17세기 로마에서 활동한 북유럽 화가들은 생생한 빛과 분위기를 기록하는 그들의 자연주의 전통과 신화와 종교화를 그리는 이탈리아의 전통을 결합하여 새로운 조화를 모색하였다. 푸생과 클로드가 로마에 정착하여 고전적 풍경화 유형을 형성하게 된 것도 이러한 상황에 의해 가능했다.

드 필르가 푸생의 풍경화를 주목하고 높이 평가한 것은 당시로서 매우 특별한 것이었다.⁸ 왜냐하면 대부분의 이론가들이 아직 풍경화를 가치 있는 장르로 인정하지 않

⁸ 17세기 말 로마초(Giovanni Paolo Lomazzo)가 풍경화에 대해 간단히 언급한 바 있으나 그것은 일관성 없는 풍경화의 다양한 범주를 묘사한 것일 뿐이다. 로마초는 고상한 건축물로 장식된 '특별한 장소', 숲, 바위, 돌이 있는 '야생의 풍경' 그리고 샘, 들, 정원이 있는 '유적한 장소'로 구분하였다. 고



도 6
J. 루이즈벨.
〈풍차〉, 1670년경

왔기 때문이다. 푸생의 옹호자인 펠리비앵(A. Félibien)이나 벨로리(G. P. Bellori)조차도 풍경화를 알레고리, 역사화, 초상화는 물론 동물화보다도 낮은 서열의 미술로 평가하였다.⁹ 이러한 때에 드 필르는 회화에서의 색과 사실주의의 필요성을 강조했고, 심지어 푸생의 작품 가운데 풍경화가 가장 위대하다고 주장했다.¹⁰ 그 이유로서 그는 푸생이 풍경화를 그리기 위해 어떤 대가의 작품도 참조할 수 없었기 때문이라고 보았다.¹¹

드 필르는 고전주의 풍경화를 영웅적 풍경화와 전원적 풍경화의 두 유형으로 구

대의 플라니우스 1세와 비투르비우스의 글에서도 풍경이 언급되었다. 그러나 그것은 이론이라기보다는 간단한 이야기 정도였다. 로마초의 『*Trattato dell'arte della pittura*』 (Libro VI, vol. lxii; Milan, 1584) 참조.

⁹ 그러나 이론가들과는 달리 당시의 귀족과 성직자들은 푸생과 클로드의 풍경화를 매우 선호했다고 한다. Richard Verdi, "The Reputation of Poussin's Landscape Painting in France from Félibien to Cézanne," *Cézanne & Poussin, A Symposium*, Edited by Richard Kendall (Sheffield, 1993), p.15.

¹⁰ 외교학을 공부하고 유럽을 두루 여행한 드 필르는 『화가들의 전기』, 『회화의 원리』, 『색채론』이라는 세 권의 책을 저술하였다. 아카데미는 그의 미술에 대한 탁월한 능력을 인정하여 '아미추어 고문'이라는 직위를 수여하였다.

¹¹ Richard Verdi, 앞의 글, p.16.

분하고 영웅적 풍경화를 전원적 풍경화보다 더 우월한 것으로 규정하였다.¹² 이것은 그가 역사화를 최고의 예술로 보고 풍경화를 북부 유럽인들이 그리는 낮은 서열의 주제로 간주하던 당시 아카데미의 입장에서 완전히 자유롭지 못했음을 말해준다.¹³ 드 필르는 푸생이 영웅적 풍경화의 대표자로 그리고 티치아노를 전원적 풍경화의 대가로 보았는데, 이것은 그가 위대한 역사적 서술이 포함된 풍경화만을 고전주의 풍경화로 규정하고자 했기 때문이다. 따라서 그는 18세기 후반 이후 전원적 풍경화의 대표자로 간주되는 클로드에 대해 호의적일 수 없었다. 그는 클로드의 회화가, 특히 그의 인물표현이 아카데미의 규범을 벗어난다고 비판하였다. 드 필르의 풍경화에 대한 다음의 언급은 곧 고전주의 풍경화의 정의로 정착되어 지금까지 영향을 미치고 있다.

자연과 예술작품에서 위대하고 특별한 것만을 선별하여 그린 사물의 구성 …… 그곳에 그려질 수 있는 건축물은 신전, 피라미드, 고대인의 무덤, 신성에 봉헌하는 제단 그리고 정연한 구조의 별장들과 같은 것일 뿐이다. 또한 그곳에 그려지는 자연은 우리가 일상적으로 대하는 자연이 아닌, 마땅히 그래야 할 자연의 모습이다.¹⁴

드 필르가 풍경화에 대해 별도의 글을 쓴 것은 아니다. 단지 그의 글 『회화의 원리 *Cours de peinture par principes*』(1708)에서 잠시 언급했을 뿐이다. 오히려 그가 가장 비중있게 다룬 미술의 이론은 색의 문제였다. 색은 사실주의 일반에 관련되는 문제로서 풍경화에도 연관이 있으므로 여기서 잠시 언급하고자 한다. 드 필르는 자연 대상의 외양을 모방하기 위해 색을 능숙하게 사용해야 한다고 생각했다.¹⁵ 그는 색과 드로잉의 관계를 고전주의자들의 주장처럼 지성과 감각 또는 지적인 것과 감각적인 것의 대비로 보지 않았다. 그에게 색은 그 자체로 고유한 지적인 영역의 특질이었다. 그것은 아

¹² 이 견해는 발랑시엔느(P. H. de Valenciennes)를 비롯한 신고전주의 시기의 풍경화가들과 이론가들에게 영향을 주었다.

¹³ 17세기 로마에서 활동한 푸생, 클로드, 두게(Gaspar Dughet) 등 대표적인 풍경화가들은 모두 프랑스인들이었다. 당시 수집가들이 이들의 풍경화를 매우 선호했음에도 불구하고, 이론가들이 그들을 주목하지 않았던 것은 이들이 북유럽인들이었기 때문이기도 하다.

¹⁴ 드 필르의 『회화의 원리 *Cours de peinture par principes*』(1708), pp.201-202; T. Puttfarcken, *Roger de piles' Theory of Art* (New Haven and London, 1985) 참조.

¹⁵ Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-century France* (Cambridge, 1997), p.221.

카데미가 말하는 드로잉의 보충이 아닌 선과 구별하여 생각할 수 없는 필수적인 회화적 요소였다.¹⁶ 그는 “드로잉이 회화의 신체라면 색은 영혼이다”라고 말하였다.¹⁷

유럽의 17세기는 라이프니츠의 단자론이 주장되고 자연과학에서 합리적인 수학적 이론보다 경험과 관찰이 중시되는 변화의 시기였다. 그러나 아직 강력한 아카데미가 존재하던 이 시기에 드 필르는 색의 고유성을 강조하고 자연을 세심하게 관찰할 것을 화기들에게 권장하였다. 이것은 그가 자연을 다양성의 원천으로 보았기 때문이다. 이 점에서 드 필르는 감각과 지성의 상징인 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci)의 진정한 후예였다. 드로잉이 이성에 기초한 수학과 기하학의 표명인 반면, 색은 감각과 지성의 ‘통합적 작용’에 의해 드러나는 특성이기 때문이다. 푸생이 고전주의 풍경화가 될 수 있었던 원인이 여기에 있다.

푸생 풍경화에서의 고전주의

푸생의 풍경화는 그의 전 작품의 양에 비해 많지 않은 편이다. 푸생은 거의 말년이 되어 풍경화를 그리기 시작했으며 대부분의 작품은 성서, 신화, 고대 역사에 관한 것들이다.¹⁸ “가장 고상한 미술은 가장 고귀한 주제를 다루어야 한다”는 아카데미의 신념을 지녔던 푸생은 전형적인 그리고 대표적인 ‘바로크 고전주의’ 화가였다.¹⁹ 그렇다고 푸생의 풍경화가 미술사에서 차지하는 비중이 그의 역사화에 비해 못한 것은 아니다. 실제로 그의 풍경화는 인간 주제의 작품에 비해 오히려 더 지속적으로 후대에 영향을 주었다.

그렇다면 드 필르가 말하는 푸생 풍경화의 ‘영웅적’ 측면이란 어떤 특성을 말하며, 영웅적 성격의 풍경화를 높이 평가한 그의 관점은 과연 타당한 것인지 자세히 논의

¹⁶ 드 필르는 라파엘로, 레오나르도 다 빈치, 미켈란젤로가 색에 대해 바른 지식을 갖지 못하였다고 보았고 티치아노가 고대미술을 좀더 공부하였다면 라파엘로를 능가하였을 것이라고 평가했다. 그는 드로잉과 색 모두를 뛰어난게 구사한 훌륭한 화가의 전형으로서 카라치를 들었다.

¹⁷ 1664년의 아카데미는 드로잉의 중요성을 강조하면서 회화의 필요조건을 구성, 표현, 원근법, 비례, 색의 순으로 들었다. 반면 드 필르는 키아로스쿠로, 창안, 배열, 드로잉의 순으로 회화의 필요성을 강조했다. 그는 회화의 특수성을 색으로 보았다. 그가 뒤러, 램브란트, 루벤스 등 비라틴계 화가들의 사실주의를 높이 평가한 것도 색에 대한 확신에서 비롯된 것이다. 챔버스, 앞의 책, p.124.

¹⁸ 푸생이 남긴 작품은 회화 220점, 드로잉 400점으로 추정된다.

¹⁹ Richard Verdi, *Cezanne and Poussin: The Classical Vision of Landscape* (London, 1997), p.15.



도 7
푸생,
〈에코와 나르시스〉,
1629년경

해볼 필요가 있다. 또 푸생의 모든 풍경화가 영웅적 특성을 지닌 것인지 검토해 보아야 한다. 이를 위해 푸생의 작품 가운데 풍경화와 연관되는 그림들을 세 국면, 즉 풍경 배경으로서의 풍경화, 푸생 고유의 전형적 고전주의 풍경화, 말기의 좀더 자유로운 풍경화로 나누어 살펴보고자 한다.

고전주의 회화의 풍경 배경(1635-1648)

푸생이 처음으로 자연 정경을 그린 것은 대부분 오비드의 주제를 다룬 로마에서 그린 초기 역사화의 풍경 배경에서이다. 〈에코와 나르시스〉(1629년경)도 7, 〈목신의 승리〉(1634-1636), 〈아르카디아에도 나는 있다〉(1638년경)도 8, 〈주피터의 양육〉(1638-1640) 등의 그의 초기 작품에서 풍경은 배경을 이루고 있다.

이 작품들은 주제와 형식 그리고 인물의 표현에서 르네상스 고전기의 영향을 보이는 전형적인 푸생 회화의 특징을 지니고 있다. 그러나 그림 전체에 가득한 빛의 감각과 자연 풍경의 생동감은 그림에 사실적인 분위기를 부여하는 요소가 되고 있다. 이것은 푸생이 일찍부터 자연 풍경을 그리는데 관심이 있었으며 자연과 인물의 묘사 모두에 뛰어난 능력을 지녔음을 말해준다. 특히 '도덕적 주제에 대한 고요한 명상' 20인 〈아르카디아에도 나는 있다〉²¹에서 화가는 인생무상의 주제를 영원한 자연의 질서와 대비시켜 시적인 풍경화로 그려내고 있다.



도 8

푸생.

〈아르카디아에도 나는 있다:
아르카디아의 목동들〉.

1638년경

한편 〈성 마태와 천사가 있는 풍경〉(1640)도 9은 그의 초기 작품 가운데 자연 풍경을 주제로 한 예외적인 작품이다. 성 마태의 성서 집필장면을 실내장면이 아닌 광대한 폐허와 산이 있는 자연 풍경으로 묘사한 이 그림에서 푸생의 자연 풍경에 대한 이른 관심이 분명히 드러나고 있다. 이 그림은 1650년 전후의 성숙한 풍경화를 예고하는 예이다.

푸생은 1630년대 초 라파엘로와 고대미술에서 영감을 받으며 점차 고전주의 회화의 전형을 이루어 갔다. 그러나 풍경 배경을 사용한 그림들은 이 시기 푸생의 회화가 베네치아 회화의 영향을 받은 밝고 풍부한 색의 시적인 것임을 알려준다. 신화의 배경으로 그려진 이 그림들은 젊은 푸생의 ‘열렬하고 열정적인 본성’인 ‘낭만적’ 기질을 드러내고 있기 때문이다. 푸생의 초기 풍경화와 고전기 풍경화가 구별되는 것은 바로 이러한 특징들에서이다.

²⁰ Erwin Panofsky, “Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition,” *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, 1955), pp.68-69, 295-320.

²¹ Pierre Rosenbert & Véronique Damian, *Nicolas Poussin: Masterpieces 1594-1665* (London, 1995), p.67. 이 그림의 제작년도에 대해서는 1638년경, 1640-1645년경 또는 1650-1655년 사이에 그려졌다는 다양한 추측이 있다. 인물이 주된 모티프를 이루고 풍경이 배경으로 사용된 점이나 회화적 양식으로 보아 1650년 이전에 그려졌을 것으로 생각된다.



도 9
 푸생.
 <성 마태와 천사가
 있는 풍경>, 1640년

푸생은 1630년경 자주 로마 주변의 시골을 산책하고 자연 풍경을 스케치 하였다. 푸생이 스케치를 직접 작품에 사용했는지 그 여부는 알려져 있지 않지만, 그가 대부분의 그림에서 풍경을 먼저 그리고 나중에 인물을 추가했음이 밝혀졌다. 이것은 풍경화에 대한 푸생의 이른 관심을 보여줌과 동시에²² 풍경화가 아직 독자적인 의미를 획득하지 못했음을 알려준다. 그러나 이 그림들에서 풍경이 신화의 배경으로 사용된 것은 고전주의와 풍경화가 결합되어 고전주의 풍경화로 형성되는 계기가 되고 있다.

영웅적 풍경화(1648-1651)

푸생이 처음으로 풍경화에 전념한 것은 1650년 전후이다. 그리고 이 시기에 그는 영웅적 풍경화의 전형을 이루게 된다. 푸생은 최고의 걸작으로 평가되는 종교화 聖禮典(Sacraments) 시리즈(1647-1648)도 10, 11를 막 완성한, 예술적 기량이 절정에 도달한 상태였다. 왜 푸생은 돌연 풍경화에 전념하게 되었을까? 아마도 그것은 완숙한 푸생에게 풍경화가 가장 의미 있는 주제로 다가왔기 때문일 것이다. 종교화를 마친 푸생은 인간과 자연에 대한 깊은 사색에 빠졌들었고 풍경화는 그에게 삶과 자연의 오묘한 섭리

²² Pierre Rosenbert & Véronique Damian, 앞의 책, p.75.



도 10
푸생.
〈성직 안수〉, 1647년



도 11
푸생.
〈성혼〉, 1647-1648년

를 표현할 수 있는 주제로 다가왔기 때문이다.

포시옹의 주제를 다룬 짝그림 〈포시옹의 유골이 있는 풍경〉(1648)도 12과 〈아테네 밖으로 운반되는 포시옹의 시신이 있는 풍경〉(1648)도 13은 가장 엄격한 고전적 형식의 작품들이다. 플루타르크의 이야기 『포시옹의 생애』로부터 영감을 받아 그린 이 짝그림에서 푸생은 이야기의 종말인 부당하게 죽음의 형벌을 받은 스토아 학파 영웅의 억



도 12
푸생,
〈포시옹의 유골이
있는 풍경〉, 1648년



도 13
푸생,
〈아테네 밖으로
운반되는 포시옹의
시신이 있는 풍경〉,
1648년

울한 이야기를 선택하고 있다.²³ 이 작품은 형식과 내용 모두에서 영웅적 고전주의 풍경화의 전형적 예를 보여준다. 전경, 중경, 후경의 명백한 구분과 좌우상하의 대칭, 사선

²³ 이 이야기는 기원전 4세기 아테네의 영웅 포시옹이 군중의 실수로 사형되고 그의 시신이 아테네에서

의 길을 통한 전경에서 후경으로의 점진적인 공간이행, 수평과 수직의 기하학적 질서 등은 엄격한 질서와 통일된 조화의 전형적인 고전주의 형식이다. 탑, 신전, 무덤 등의 고대 건축이 사용되고 비록 작지만 인간의 모습이 그려진 것은 이 그림에 고전주의의 성격을 더해주는 요인들이다.

풍경의 정적과 포시옹의 참담한 이야기는 서로 어울려 장중한 분위기를 이루고 있다. 베치만(Oskar Bätschmann)이 해석했듯이, 이 그림에서의 음영의 조화로운 배치는 슬픔에서 기쁨으로의 전이, 즐거움이 혼합된 슬픔을 변증법적으로 표현하고 있다.²⁴ 엄격한 드로잉과 녹색색조의 안정감있는 채색에서 자연의 영구한 질서와 조화가 적절히 표현되고 있다. 이 점이 푸생의 고전주의자로서의 한 면모이다.

이 시기의 작품 중 <디오게네스가 있는 풍경>(1648)은 더 자연주의적인 그림이다. 여기에는 다양하고 풍부한 식물의 종류와 색조, 매혹적인 초록의 범주와 부드럽고 풍부한 빛이 가득한데, 이를 통해 우리는 푸생이 자연의 '투명한 아름다움'을 그려내는 능력의 소유자임을 알 수 있다. 여기서 건축은 단지 종속적인 역할을 담당하고 있을 뿐이다. 나무들에 의해 프레임된 구조와 명백한 중심축의 강조는 이 그림이 엄격한 고전주의 형식의 구조를 취하고 있음을 확인케 한다.

한편 <피라무스와 티스베가 있는 풍경>(1651)도 14은 격양된 자연 풍경을 그린 예이다. 이 그림에서의 인물과 건축은 '카오스'를 형성한다.²⁵ 푸생은 그의 두 번째 성례전 작품을 완성하기 위해 온갖 노력을 다한 후 친구이자 후원자인 샤프루에게 "엄격한 질서와 신적 섭리의 표현인 이 그림을 전복하고자 한다"고 편지에 썼다고 한다.²⁶ 그 계획이 실행된 것이 바로 티스베의 그림과 같은 1650년 전후의 풍경화들이다. 이 그림의 성격은 성례전의 <성혼>도 11에서의 조용한 질서와 전적으로 대비된다. 화가는 폭풍우를 통해 '신성한 기독교 세계 질서의 전복'을 표현하고 있으며 동시에 그의 내면에 드

추방되지만, 메가라 여인(또는 부인)이 그를 화장시킨 재를 모아 아테네로 가져가 아테네인들로 하여금 잘못을 뉘우치고 포시옹의 명예를 회복시키게 한다는 내용이다. Pierre Rosenbert & Véronique Damian, 앞의 책, p.98; Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting* (London, 1990), p.128.

²⁴ Oskar Bätschmann, 위의 책, p.128.

²⁵ 오비드의 『변형담』 이야기인 이 비극은 피라무스가 사건을 정확히 파악하지 못한데서 기인한다. 도시 밖에서 만나 함께 도망가기로 약속한 이 바빌론의 연인들은 먼저 도착한 티스베가 죽은 것으로 착각한 피라무스가 자결하고, 그 비극을 알게 된 티스베 역시 죽음을 선택한다는 이야기이다.

²⁶ Oskar Bächtmann, 앞의 책, p.93.

도 14
푸생,
〈피라무스와 티스베가
있는 풍경〉, 1651년



리운 폭풍우를 묘사하고 있다. 푸생 풍경화에서의 알레고리를 연구한 맥타이(Mctighe)는 푸생의 알레고리를 일종의 복합적 종교철학인 諸說혼합주의(Syncretism)의 표명으로 보고 있다.²⁷ 그는 당시 자유사상에 빠졌던 푸생이 고대의 이야기를 통해 당대의 부패와 부도덕을 은유하고자 했다고 말한다. 이에 반해 베치만은 푸생 풍경화에 묘사된 자연의 소요를 비극적인 인간의 운명에 대한 알레고리로 해석한다. 그는 〈피라무스와 티스베가 있는 풍경〉을 “운명의 장난은 마음의 평정과 불변이란 덕을 전달하는 수단”이라는 스토아 사상의 표명으로 본다.²⁸ 이 시기 연극, 음악, 회화 등 여러 예술 영역에서 폭풍우가 묘사되었는데 이는 기상학의 발전과도 관련이 있는 것으로 간주된다.²⁹ 그러나 푸생의 폭풍우는 단순한 기상학 관찰의 묘사를 넘어서는 내용을 포함한 것인 점에서 특별한 의미를 지니고 있다. 〈피라무스와 티스베가 있는 풍경〉은 자연과 신화의 소통을

²⁷ Sheila Mctight, *Nicolas Poussin's Landscape Allegories* (New York, 1996), p.124.

²⁸ 1650년경 파리에서는 자유사상을 가능케 했던 사회적 조건들이 서서히 사라져 갔고, 푸생 또한 1648년부터 1651년 사이에 점차 금욕적인 태도와 불변의 덕에 관심을 갖게 되었다. 당시 푸생은 프롱드난과 악이 만연한 당대의 상황에 특별한 관심과 우려를 나타냈다고 한다. 따라서 푸생의 이 시기의 풍경화는 소요에 대한 그의 사색을 인간의 운명과 격렬한 자연현상의 비유로 그린 것이라고 볼 수 있다.

²⁹ 푸생의 폭풍우 묘사는 17세기 기상학의 발전과도 연관이 있다. 당시 폭풍우에 대한 연구가 자연과학자들 사이에 심화되었는데, 그의 후원자들은 이 영역에 많은 관심이 있었다. 1651년의 그림들 외에도 최후의 풍경화로 간주되는 사계 중 〈겨울(대홍수)〉(1660-1664)에서 푸생은 폭풍우를 묘사하였다.

주제로 삼고 있기 때문이다.³⁰

드 필르가 푸생의 풍경화를 ‘영웅적’이라고 평가했을 때, 그가 대상으로 한 작품들은 1650년 전후의 풍경화들이다. 엄격한 형식과 도덕적 내용을 포함한 이 시기의 풍경화들은 고전주의 회화로서의 요건을 모두 갖춘 것이기 때문이다. 그러나 ‘영웅적’ 풍경화라는 독특한 명칭으로 불리기에 적합한 이 시기의 그림들 가운데 <피라무스와 티스베가 있는 풍경>처럼 변화를 예고하는 작품이 포함되어 있음을 간과할 수 없다. 이 그림은 푸생의 자유로운 구성에 의지를 보여주는, 즉 그의 말기 풍경화를 예고하는 성격의 것이기 때문이다.

말기의 ‘낭만적’ 고전주의 풍경화(1657-1665)

푸생은 1651년 이후 몇 년간 풍경화를 중단했다가 1656년 다시 이 주제로 돌아온 이후 1665년 사망할 때까지 거의 풍경화에 몰두하였다. 이때의 대표적인 풍경화로는 <오리온이 있는 풍경>(1658)도 15과 <사계절>(1660-1664)도 16 등이 있다. 특히 노년의 푸생이 5년간 전념하여 그린 최후의 풍경화 <사계절>은 노화가의 ‘정신적이고 예술적인 유언’에 해당하는 작품으로 평가된다. 이 그림들의 형식은 고전기의 영웅적 풍경화와는 상당히 다르다. 또한 푸생은 사계를 위해 실내장면의 일반적 도상 대신 구약성서의 소재인 자연 풍경을 선택했다. 그것이 자연의 순환을 표현하는데 적합했기 때문이다.

봄은 「창세기」 2장의 에덴의 동산으로, 여름은 「룻기」 2장의 추수장면으로, 가을은 「민수기」 13장의 자연의 풍요로 그리고 겨울은 창세기의 대홍수장면도 16으로 구성되었다. 원래 사계절의 주제는 절기를 그리는 달력 그림의 전통에서 비롯된 것이다. 그러나 푸생의 그림은 자연의 변화와 풍속의 의미를 전달하는데 그치지 않고 인생의 여정을 상징하고 있는 점에서 달력 그림과 다르다. 또한 푸생은 사계를 하루의 네 시기인 신선한 아침, 한 낮의 밝은 태양, 풍요의 오후 그리고 어두워가는 해질녘으로 묘사하고 있을 뿐 아니라 이를 통해 탄생, 성장, 완숙, 죽음에 이르는 인생의 여정을 상징하고 있다. 이 점은 푸생의 말기 풍경화가 고전기 풍경화처럼 도덕적 의미를 내포하고 있음을

³⁰ 푸생보다 먼저 프랑스 문인 비오(Theophile de Viau)가 『피라무스와 티스베의 비극적 사랑』(1623)이란 작품을 발표하였고, 그가 이 연인들의 운명을 폭풍우와 연관시켰다고 한다. 이 극은 파리에서 폭발적인 인기를 얻었고 이때 파리에 있던 푸생은 아마도 그로부터 영향받았을 것으로 추측된다. 한편 푸생은 레오나르도 다 빈치가 그의 『회화론』에서 폭풍우와 연인들의 불행을 연결시킨 사실을 알았고, 그로부터 영향받았을 가능성도 배제할 수 없다. Oskar Bätschmann, 앞의 책, pp.100-101.



도 15
 푸생
 《오리온이 있는 풍경》
 1658년



도 16
 푸생
 《사계절》중에서
 겨울(대홍수)
 1660-1664년

보여준다. 이 그림들에서 푸생의 풍경화는 거의 항상 '영웅적' 성격을 지닌 것이었다고 말할 수 있다.

그러나 양식과 분위기에서 푸생의 말기 풍경화는 1650년 전후의 고전적 구성과

는 다르다. 건축은 거의 배제되었고 자연은 더 원초적인 상태로 묘사되었다. 전체 구조에서 조화와 균형은 사라지지 않았지만 기하학적인 엄격한 틀은 약화되거나 자연주의적 표현 이면으로 숨겨졌다. 여기서 푸생은 자연의 변화에 따른 색조의 다양한 범주와 미묘한 빛의 상태를 정확히 그리는 자연주의의 태도를 보이고 있으며, 동시에 자연의 성장과 인생의 변화에 대한 철학적이고 종교적인 사색을 암시하고 있다. 이 점에서 사계는 우주의 현상에 대한 철학적 해석인 범신론 사상을 다룬 풍경화이다.³¹ 특히 겨울에서의 어두운 모노크롬과 암울한 죽음의 분위기는 낭만주의의 숭고의 미학을 예고하고 있다.³² 인생과 자연의 순환에 대한 푸생의 철학적 사색은 그러나 이미 그의 고전기에 형성된 것이었다. 〈폭풍우가 몰아치는 풍경〉이 〈겨울〉도 16을 예고하는 자연의 격렬함과 극적인 공포의 장면이었던 반면, 그것의 짝그림인 〈평화로운 풍경〉은 자연과 인간의 행복한 조화를 그린 것이었다.

이상에서 푸생의 풍경화를 세 시기로 나누어 살펴본 결과 필자는 푸생의 풍경화가 외적인 형식의 차이에도 불구하고 항상 정신적이고 도덕적인 성찰을 담은 고전적인 성격의 것이었음을 알게 되었다. 그것은 푸생의 풍경화 전반을 고전주의 풍경화로, 그리고 '영웅적' 풍경화로 간주하는 것이 가능하다는 근거를 마련해 주었다. 초기와 말기의 풍경화가 고전기 작품에 비해 더 자연주의적이고 낭만적이지만, 그 차이는 단지 푸생의 풍경화 내에서의 구분일 뿐이다. 푸생의 풍경화를 동시대 네덜란드 풍경화나 또 다른 고전주의 풍경화가인 클로드의 작품과 비교해 볼 때 푸생의 영웅적 고전주의 풍경화의 특징은 더욱 분명해지기 때문이다. 철학적이고 도덕적인 주제를 질서와 조화의 형식으로 그려낸 푸생의 풍경화는 이상세계에 대한 그의 생각이 표명된 고전주의의 성격이기 때문이다. 드 필르를 비롯한 이후의 이론가들과 미술가들이 '영웅적 풍경화'로서 푸생의 1650년 전후의 풍경화를 예로 든 것은 당연했다. 왜냐하면 이 시기의 풍경화가 형식과 주제 모두에서 가장 고전적인 성격이기 때문이다. 그러나 풍경화 장르 자체가 필연적으로 내포하는 자연주의적 속성을 고려할 때 푸생의 풍경화 전반은 영웅적 성격을 지니고 있다고 판단할 수 있다. 푸생 풍경화의 영웅적 성격은 동시대 고전주의 풍경화가인 클로드의 작품과 비교할 때 보다 선명해질 것이다.

³¹ Richard Verdi, *Cezanne and Poussin: The Classical Vision of Landscape*, p.54.

³² 푸생의 〈겨울(대홍수)〉는 터너를 비롯한 18세기 영국 낭만주의 풍경화가들의 대홍수 주제를 많은 영향을 미쳤다.

고전주의 풍경화와 미: 푸생과 클로드

드 필르는 고전주의 풍경화를 ‘영웅적’인 성격과 ‘천원적’인 성격으로 구분하고, 푸생의 풍경화를 전자의 예로 티치아노의 그림을 후자의 예로 들었다. 그러나 그는 클로드를 고전주의 풍경화가로 간주하지 않았는데, 왜냐하면 클로드 풍경화의 인물 표현이 아카데미 규범을 벗어나는 것이라고 보았기 때문이다.³³ 푸생은 전통적인 역사화가로서 아카데미의 전통에 해박한 지적이고 철학적인 인물인 반면, 클로드는 아카데미와 무관한 평온하고 소박한 성격의 화가였다. 또한 이들의 풍경화는 개성의 차이만큼이나 상이했다. 그러나 두 화가는 모두 카라치와 도메니키노의 영향으로 풍경화를 그리게 되었으며 당대의 전통에 따라 신화와 성경의 주제를 선택한 점에서 고전주의 풍경화가로서의 공통점을 지니고 있다.³⁴

풍경화는 화가의 자연에 대한 태도를 직접적으로 드러내는 예술의 유형이다. 푸생과 클로드는 모두 로마 주변의 캄파냐 지역을 산책하며 풍경화에 대한 영감을 얻었다. 그러나 푸생이 고대의 연상으로 가득한 로마 주변의 아름다운 시골 정경을 고대의 영웅적 시각을 창조하기 위해 사용한 반면, 클로드는 자연의 경험을 토대로 황금시대의 전원적 고요를 형상화하는데 몰두했다. 두 화가는 성경, 버질, 오비드에서 자주 주제를 선택했지만 푸생과 달리 클로드는 오히려 빛과 색이 가득한 시적 분위기의 자연세계,³⁵ 즉 아르카디아를 진정된 주제로 삼았다.³⁶ 이 점이 두 화가의 결정적인 차이이다. 그러

³³ 클로드는 자신의 풍경화 속의 인물을 때로 다른 화가에게 위촉하였다고 한다.

³⁴ 클로드 역시 푸생과 마찬가지로 1650년대에 가장 ‘위대한 양식’의 작품을 그리기 시작했다. 그의 1640년부터 1660년 사이의 풍경화는 시적 고전주의 회화로 평가된다.

³⁵ 아르카디아란 원래 그리스 신화에서 판(Pan)이 지배하는 야생동물의 거처, 즉 원초적 자연을 의미하였다. 그러나 오비드의 라틴어 시에서 아르카디아는 문명 이전의 원초적 세계의 의미로, 버질의 전원시에서 사랑과 음악과 영원히 마르지 않는 샘이 있는 목가적 자연의 의미로 사용되었다. 르네상스에서 17세기에 이르는 동안 아르카디아는 버질의 시적 이미지에서 비롯된 행복하고 우아한 이상의 낙원이란 의미가 되었다. 그것은 낙원의 이상이 현실에서 성취되기 어려운 상황에 도달한 때에 향수에 젖은 예술가와 철학자들이 그린 멜랑콜리한 분위기의 아르카디아였다. 화가들은 성서, 오비드의 『변형담 *Metamorphoses*』, 버질의 『에네이드 *Aeneid*』 그리고 타소(Tasso)를 비롯한 동시대 시인들의 시에서 자주 주제를 선택했다. 클로드는 특히 아르카디아의 이상을 개성적으로 표현한 화가였고, 그의 풍경화는 오비드나 버질이 묘사한 ‘환영적 고대 세계의 재창조’였다.

³⁶ 클로드의 초기 회화에서 빛이 극적인 효과를 위해 사용되었다면, 성숙기 작품에서의 빛은 그 자체의 효과를 위한 것이었다. Sergei Daniel, “The Art of Claude Lorrain as a Cultural Phenomenon,” *Claude Lorrain: Painter of light* (Boumemouth, 1995), p. 13.



도 17
클로드 로랭,
〈타르수스에 도착한
클레오파트라〉,
1642-1643년



도 18
클로드 로랭
〈하갈, 이스마엘 그리고
천사가 있는 풍경〉, 1668년

나 푸생과 클로드는 최고의 아름다움을 풍경화를 통해 구현하고자 한 점에서 모두 고전주의 풍경화의 전형을 이루고 있다.

이러한 판단은 <아폴로와 마르스가 있는 풍경>(1639-1640), <타르수스에 도착한 클레오파트라>(1642-1643)도 17, <하갈, 이스마엘 그리고 천사가 있는 풍경>(1668)도 18 등 다양한 시기에 그려진 클로드의 작품에서 빛의 묘사가 무엇보다 중요한 역할을 담당하고 있는 점에서 알 수 있다. 그의 풍경화에서 빛은 형태와 구조를 드러낼 뿐 아니라 화면 전체를 통일시키는 중요한 요인이 되고 있기 때문이다. 특히 생애 마지막 20년 동안 그려진 그의 풍경화는 거의 빛의 묘사가 되고 있는데, 이로 인해 클로드는 '태양빛의 왕'으로 불리기도 했다.⁵⁷ 그렇다고 물론 푸생의 회화가 빛과 음영의 차이를 간과했다는 것은 아니다. 단지 푸생의 풍경화에서 가장 중요한 형식적 요인은 질서있는 화면구조이고, 이 점이 푸생과 클로드의 결정적인 차이임을 말하고자 할 뿐이다. 또한 그것은 두 화가의 자연과 미술에 대한 태도의 차이를 알려주는 측면이다.

푸생과 클로드의 풍경화는 구성에서도 차이를 보인다. 푸생의 풍경화가 엄격한 기하학적 체계인 반면, 클로드의 회화는 보다 자유로운 구조이다. 클로드는 푸생과 달리 합리적 질서의 구조를 부각시키는 대신 그것을, 실제의 자연에서 그렇듯이, 자유롭게 생동감있는 자연 정경의 표현 속으로 감추고 있다. 이 점에서 클로드의 구성은 푸생의 말기 풍경화와 가장 유사하다. 클로드 역시 전경, 중경, 후경의 표준적인 삼면 구조와 건축과 자연(고대적 구성, 폐허 또는 나무들)으로 프레임된 고전적 형식을 취하고 있지만, 푸생의 엄격한 좌우대칭보다 자연스러운 균형의 조화를 선호하고 있기 때문이다.

푸생과 클로드는 모티프의 선호에서도 다른 취향을 보인다. 특히 빛을 애호한 클로드는 푸생과 달리 항상 넓은 바다를 주된 모티프로 선택하였다. 그가 성서와 신화의 인물뿐 아니라 목동과 같은 평범한 자연의 이들을 자주 그린 것도 푸생과 다른 점이다. 클로드의 그림에서 인간은 역명의 작은 존재로서 자연의 다른 모티프들과 함께 기본적인 영속적인 자연의 요소가 되고 있다.⁵⁸ 클로드의 풍경화는 거의 유사하게 보이는데, 그것은 그의 그림 모두가 거의 동일한 자연의 모티프, 강렬한 빛의 효과, 아르카디아의 주제를 표현하고 있기 때문이다. 이러한 특징은 각각의 회화에서 개별적인 이야

⁵⁷ Sergei Daniel, 앞의 글, p.17.

⁵⁸ 드 필르는 클로드가 풍경화에 적합한 인물을 묘사할 능력이 부족하다고 평하였다. Humphrey Wine, *Claude: The Poetic Landscape* (London, 1994), p.12.

기와 구성을 통해 유사한 도덕적인 주제를 전달하는 푸생의 풍경화 서술방식과 매우 다른 점이다.

이러한 차이에도 불구하고 푸생과 클로드의 풍경화는 개별적인 것보다 일반적인 것을 선호하고, 자연과 사물의 '영속적 질서의 본질'과 현상을 그리고 있는 점에서 모두 고전주의 풍경화라고 할 수 있다. 그들의 풍경화는 보편적이고 이상적인 아름다움을 풍경화로 구현하려는 동일한 의도의 결과이며, 고전주의 회화의 전형이다.³⁹ 단지 클로드가 반복되는 자연현상을 선택하여 자연 정경의 일반적인 상황을 재창조하려는 측면이 많은 반면, 푸생은 자연과 세계의 영속적 질서를 도덕적 은유를 통해 그리고 있다는 차이를 보일 뿐이다. 엄격하고 도덕적인 주제를 선호하는 푸생의 풍경화가 더 '영웅적'인 것이라면, 황금시대의 '매혹적인 환상'을 아름답고 평온한 분위기로 그리는 클로드의 풍경화는 더 '시적'인 것이다.

마치면서

풍경화에서의 고전주의의 형성과 그 의미에 대한 이상의 고찰은 풍경화에서의 고전주의가 고전주의 일반처럼 '고전적 미'의 구현에서 성립된다는 결론에 도달하였다. 또한 풍경화에서의 고전주의를 '영웅적'인 것과 '전원적'인 것으로 구분한 드 필르의 관점이 더 보완되어야 할 필요가 있음을 알게 되었다. 드 필르는 자신이 속한 시대의 이론적 규범으로부터 완전히 자유로울 수 없었고, 따라서 후대에 의해 '시적' 풍경화가로 높이 평가된 클로드를 고전주의 화가로 인정할 수 없었다.

그러나 풍경화의 시대인 18세기 이후 영국과 프랑스의 젊은 화가들은 오히려 클로드의 풍경화에서 자연세계의 아름다움을 재발견하고 보편적 미의 조화를 인지하게 되었다. 실제로 푸생과 클로드의 풍경화는 모두 기독교의 역사와 고전 신화의 주제, 그리고 질서와 조화의 형식을 갖춘 전형적인 고전주의 풍경화이다. 양자의 다른 점은 푸생의 풍경화가 더 서사적인 반면, 클로드의 풍경화가 더 서정적인 점이다. 이 차이는 결코 간과할 수 없는데, 왜냐하면 이후 푸생의 풍경화가 '역사적' 풍경화와 쇠라와 세잔느의 구조적 풍경화에 영향을 준 반면, 클로드의 풍경화는 로코코나 인상주의와 같은

³⁹ 도스토예프스키는 드레스덴에서 클로드의 그림을 본 후 자신이 '황금시대'를 보았고 그날 밤 실제로 아르카디아의 꿈을 꾸었다고 말하였다.

회화적이고 감각적인 풍경화의 기초가 되었기 때문이다.

두 화가의 차이는 주제 선택의 태도에서도 분명하다. 푸생이 포시옹과 피라무스의 이야기나 인생무상의 주제를 그리기 위해 그에 적합한 자연의 상황을 선택했다면, 클로드는 영속적인 자연의 아름다움을 묘사하기 위해 고전으로부터 주제를 선택했기 때문이다. 푸생의 풍경화가 '역사화의 유산' 이라면 클로드의 풍경화는 더 자연의 경험에서 비롯된 그림인 것이다. 클로드를 '자연적 고전주의자'로 부르고,⁴⁰ 그의 회화를 '인습의 한계 내의 가장 비인습적인' 회화로 간주하는 원인이 이 점에 있다.

그럼에도 불구하고 푸생과 클로드는 역사적 주제의 고전주의 전통을 새 시대의 감각이 요청하는 풍경화로 구현한 점에서 고전주의 풍경화가들이다. 역사적 주제에 집착한 푸생의 풍경화가 자연과 인간의 우주적 조화를 그리는 '완전한 미'의 구현인 반면, 자연을 점차 독립적인 대상으로 보고 전적으로 자연세계의 묘사에 몰두한 클로드의 풍경화는 새로운 미학적 규범인 픽처레스크 미(Picturesque Beauty)의 표명인 것이다.

■ 주제어: 고전주의, 풍경화, 푸생, 클로드, 드 필르, 미

⁴⁰ Sergei Daniel, 앞의 글, p.26.

ABSTRACT

The Classicism in Landscape Painting

N. Poussin's Landscape Painting and the Idea of Beauty

Ma, Soonja

Researcher of Institute of Humanities, Seoul National University

Landscape painting is the type of work in which natural scenery is the essential visual motif. The classicism in art is on the other hand characterised through its normative form with spiritual and moral meaning. The different nature of the two resulting from the naturalism of the one and formal and normative nature of the other raises the question how the two, the landscape painting and the classicism could be united and formed into the classical landscape painting and what does the 'classical landscape painting' mean. This paper aims to clarify the historical process in which the classical landscape painting had been established as a proper genre and to review some of its conceptual features.

The classical landscape painting had been formed during 16–17th century. It was also during these period that the landscape painting had been acknowledged as an independent genre in art. In the beginning of the 18th century Roger de Piles mentioned the concept 'classical landscape painting' for the first time. He classified the classical landscape painting into 'heroic' and 'pastoral'. As the representative of the heroic he named Nicolas Poussin and the pastoral Tiziano. De Piles valued heroic landscape especially highly as the greatest classical landscape painting because of its formal strictness and moral content. But he did not estimate Claude Lorrain's landscapes as classical because he thought Claude's paintings didn't fulfill the academic norm. Through the influence of de Piles the Academy of the late 18th century in France named the heroic genre as 'the historical landscape painting'

De Piles defined the classical landscape painting as the depiction, not of the appearances of nature in chance but of 'the essential qualities of nature'. He insisted that the classical landscape painting should be a composition of perfect elements. It means that the classical landscape painting should be the realization of 'the perfect beauty', i.e. the reality in itself. In this sense it has the same character as the classical art in general. It differs from them that it takes its motive from nature.

De Piles's judgement is formulated on the basis of Poussin's landscapes between 1648 and 1651. But Poussin painted landscapes in other times too, in his early years of 1630's and in the late years between 1657 and 1665. But his landscapes of these two phases are more naturalistic and even romantic than the landscapes around 1650's. One can ask then: Are not these paintings classical? But the analysis of Poussin's landscapes in all of its phases shows that all his landscapes have the heroic character. Only the features of the heroic are concealed under the naturalistic appearances.

In this respect Poussin's early and late landscapes have similar characteristics with Claude Lorrain's landscape. But Claude's works are more naturalistic than Poussin's both in composition and expression. Both painters selected the subjects from the bible and the classical literature. But Poussin's landscapes are more strict in form and more moralistic in subject while the Claude's are more natural and poetic. In other words Poussin's paintings are heroic while Claude's are pastoral and lyric. Poussin preferred historical subjects more, while Claude depicted the natural scenes independently and transformed it into Arcadian landscapes.

Despite the minute differences the landscapes of both Poussin and Claude are typically classical because they prefer the general to individual, because the general represents the order and the intrinsic phenomenon of nature. In this point the two painters can be judged as same. And on this point we can reconsider De Piles' view on Poussin and Claude. His concept and evaluation was not freed totally from the traditional academic view and on account of it his evaluation of Claude was not fair.