

고딕의 정신과 형식

(The Nature of Gothic)

존 러스킨 저 / John Ruskin

송태윤 역 / Taeyoon Song

© 2025 by Taeyoon Song
All rights reserved.

This book includes a translation of "The Nature of Gothic"
from *The Stones of Venice* by John Ruskin (1853).
The original English text is in the public domain and may be freely reproduced.

A clean digital edition is available from Project Gutenberg:
<https://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm#link2HCH0006>

머리말

존 러스킨은 제가 가장 존경하고, 배우고 싶은 사상가입니다. 한국의 학생으로서는 처음으로 러스킨 길드(Guild of St George)에 가입했을 만큼, 그의 글이 저에게 준 울림이 컸습니다. 언젠가 그의 책 한 권을 제 손으로 옮겨 보고 싶다는 마음이 자라났고, 그 마음이 이번 작업으로 이어졌습니다.

큰 사상서들은 아직 제 공부에 더 필요했고 분량도 고등학생인 저에게는 벅찼습니다. 그래서 아직 한국어 번역이 없고, 러스킨의 생각과 문체를 가까이서 느낄 수 있으면서도 분량이 감당 가능한 이 책을 선택했습니다. 내용은 다소 딱딱하고 전문적일 수 있지만, 그 안에는 자연에 대한 애정, 인간 노동의 존엄, 그리고 ‘좋은’을 향한 성실함이 분명히 살아 있습니다.

이번 번역은 전면 투 트랙 수록이 아니라 ‘선별적 투 트랙’으로 편집했습니다. 사상적 논의와 서술이 중심인 앞부분은 읽기 흐름을 살린 가독본으로, 형식 규정·용어 정의·실무 규칙 같은 기술적 대목은 원문 결을 더 가깝게 지킨 교정본으로 실었습니다. 더불어 책의 말미에는 용어 통일표와 번역 규칙 요약을 덧붙여 처음 읽으시는 분도 맥락을 놓치지 않도록 했습니다.

이 책을 통해 고딕 양식을 깊이 공부하지 않으셔도 됩니다. 다만 러스킨이 사물을 바라보는 시선—자연을 닮은 질서와 변화, 불완전함 속의 생명력—을 잠시라도 함께 느껴 보셨으면 합니다. 이 작은 시도가 누군가에게 러스킨을 만나는 첫걸음이 되기를 바랍니다. 부족한 대목이 있다면 너그럽게 보아주시고, 더 나은 표현에 대한 조언도 기쁘게 배우겠습니다.

그림에 대하여

이 책에 실린 그림들은 러스킨의 설명과 실제 건축 사례를 바탕으로 편집자가 새로 제작한 해설용 도판입니다. 일부는 원문에 없는 보충 삽화로, 핵심 개념을 직관적으로 이해할 수 있도록 도식화했습니다. 실제 건물의 세부나 비례와 다를 수 있으며, 정확한 고증 사진이 아니라 원리 설명을 위한 시각 자료로 보아주시기 바랍니다. 독자께서는 형태의 미세한 차이보다, 러스킨이 강조한 정신과 구조 원리에 주의를 모아 주시면 좋겠습니다.

송태운 드림

(번역의 흐름을 더 매끄럽게 다듬는 데 도움을 주신 국어국문학 전공자 어머니께 감사드립니다.)

Part II. 고딕의 본성

【읽기본(가독 교정)】

(이 장의 서론·개념 설명은 독서의 흐름을 위해 ‘읽기본’으로 제공합니다.)

제 1 권 1 장에서의 분류를 떠올려 보자. 이제 우리는 비잔틴과 고딕 사이, 그 중간 단계인 베네치아 건축 학파¹를 본격적으로 살필 것이다. 다만 이 학파는 결국 고딕과 어떻게 맞닿는가라는 맥락에서 보는 편이 옳다. 변화의 각 단계가 어디를 향하는지 이해하려면, 먼저 그 끝자락—최종 결과—에 대한 대략적 그림을 잡아 두는 것이 현명하다.

비잔틴은 ‘출발점’으로 이미 익숙하다. 그렇다면 그 끝에서 도달한 고딕도 어느 정도는 알고 있어야 한다. 그래서 이 장에서는 베네치아에 한정하지 않고, 이름 그대로 ‘고딕 건축’이라 부를 만한 보편적 형상을 가능한 한 넓고 분명하게 제시하려 한다. 그 다음 비로소 묻는다. 베네치아의 건축은 고딕의 완전한 형식에 얼마나 이르렀는가? 어디에서는 모자라고, 어디에서는 외래적이거나 독자적인가?

난점도 분명하다. 고딕기의 건물들은 중요한 대목에서 서로 조금씩 다르다. 게다가 어떤 건물에는, 다른 데서 보였다면 ‘그건 고딕이 아니다’라고 말할 만한 요소들까지 들어 있다. 결국 우리가 붙잡을 수 있는 것은 그 건물 속 고딕성²의 농도—고딕다움의 강약—뿐이다. 내가 하려는 일은 바로 그 ‘고딕성’의 본질을 가늠해 정의하는 것이다.

이 일은 쉽지 않다. 붉은 물체를 직접 보여 주지 못한 채, 주황과 보라만 놓고 ‘붉음’을 설명해야 하는 형편과 비슷하다. 자운영 한 조각과 마른 참나무 잎사귀만 쥐여 주고 “이 푸른기와 저 노란기를 걷어 내면 남는 그것이 붉음이다”라고 말해 보라—개념을 납득시키기란 쉽지 않다.

¹ 베네치아 건축 학파: 비잔틴에서 고딕으로 넘어가는 과도기의 베네치아 양식.

² 고딕성: 한 건물에 드러난 ‘고딕다움’의 정도(정신·형식의 총체).

하물며 고딕의 성격은 본래 여러 관념의 결합으로만 성립한다. 첨두아치³ 하나, 볼트(궁륭)⁴ 지붕 하나, 버트리스⁵ 하나, 그로테스크⁶ 조각 하나—그 어느 한 항목만으로 고딕은 되지 않는다. 이들 가운데 몇몇과 또 다른 요소들이 한 몸으로 엮여, 구조와 장식과 정신이 함께 숨을 쉬기 시작할 때, 비로소 우리는 그것을 고딕이라 부를 수 있다.

여기서 내가 시도하려는 일은 독자의 마음속에 이미 자리한 개념을 분석하는 것뿐이다. 우리는 누구나 ‘고딕’이라는 말에 대해 어느 정도 분명한 인식을 갖고 있다. 그러나 많은 경우 그것은 막연한 감각에 머문다. 예컨대 웨스트민스터 사원은 고딕이고, 세인트 폴 대성당은 고딕이 아니며, 스트라스부르 대성당은 고딕이고, 성 베드로 대성전은 고딕이 아니라는 정도는 쉽게 구분할 수 있다. 하지만 웨스트민스터나 스트라스부르가 고딕으로서 얼마나 뛰어난 지 설명하기는 쉽지 않다.

더구나 세인트 제임스 궁전이나 윈저 성처럼 경계가 애매한 건축물에서 고딕적 요소가 얼마나 담겨 있는지 말하기란 더욱 어렵다. 그렇지만 나는 이 탐구가 즐겁고 유익하리라 믿는다. 희미하고 그림자 같은 고딕 정신⁷—하늘을 찌르는 술한 첨탑의 모습—을 따라가며 그것이 우리의 북방적 정서와 어떤 관련을 맺는지 살피는 일은 흥미롭기 때문이다. 그리고 혹여 내가 쓰는 ‘고딕’이라는 개념이 독자의 이해와 어긋난다 해도, 당장 수용해 달라는 뜻은 아니다. 다만 이후의 논의를 이해하기 위해 내 해석을 참고해 주기를 바랄 뿐이다.

우리는 이제 화학자가 광석을 분석하듯 고딕적 성격을 다루게 될 것이다. 광석은 많은 이물질이 섞여 있어 순수한 형태로는 거의 존재하지 않는다. 그러나 그 안에 담긴 성질은 분명히 구별된다. 고딕적 성격도 마찬가지다.

³ 첨두아치: 꼭짓점이 뾰족한 아치(고딕의 대표 형식).

⁴ 볼트(궁륭): 석재로 만든 곡면 지붕 구조. 본문에선 ‘볼트’로 약칭.

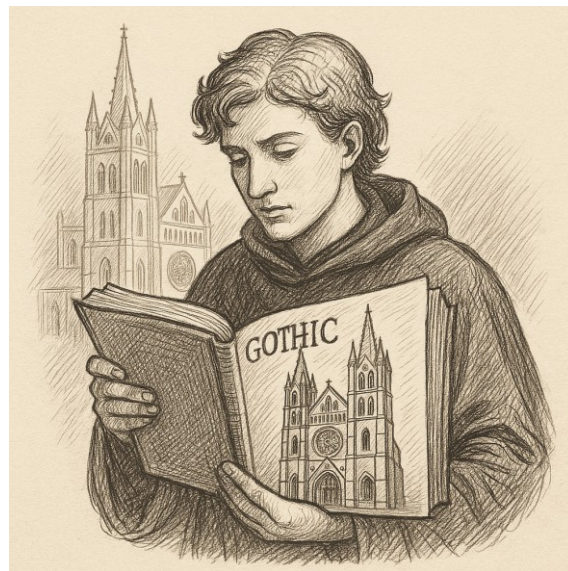
⁵ 버트리스(buttriss): 벽을 지지하는 버팀부벽. 공중부벽은 그 한 형태.

⁶ 그로테스크: 기괴·풍자적 상상 형상(당대의 조각·장식 모티프).

⁷ 고딕 정신: 고딕 건축을 관통하는 사상적·미학적 원리, 특히 변화·다양성·불완전성에 대한 긍정.

마치 화학자가 광물을 외형적 특성(결정 구조, 경도, 광택 등)과 내부적 특성(원자의 비율과 성질)로 정의하듯, 우리 역시 고딕 건축을 외적 형식⁸과 내적 요소⁹로 나누어 살펴야 한다. 내적 요소는 건축가의 정신적 성향—기발함, 다양성에 대한 애정, 화려함에 대한 열망—이고, 외적 형식은 첨두아치, 리브볼트와 같은 구조적 형태다. 둘이 함께 충족될 때 비로소 진정한 고딕이 된다. 그러므로 우리는 이제 ‘정신적 표현’과 ‘물질적 형태’를 차례로 살펴볼 것이다.

[그림 1. “고딕 건축으로의 초대” - 러스킨과 함께 고딕의 정신과 형태를 탐구하는 여정을 시작하다.]



Chapter 1. 내적 정신

고딕 건축가들은 다른 양식의 건축가들과 구별되는 독특한 정신을 작품 속에 담아냈다. 이를 이해하기 위해 화학의 비유를 들겠다. 하나의 광물은 단일 원소가 아니라 여러 성분이 일정한

⁸ 외적 형식: 건물의 물리적 형태·구조적 조건(첨두아치, 박공지붕, 리브 볼트 등).

⁹ 내적 요소: 설계자의 사상·감각·창의성 같은 정신적 요인.

비율로 결합할 때 형성된다. 예를 들어 분필은 탄소·산소·석회가 함께해야 비로소 그 성질을 드러낸다.¹⁰ 각 성분은 다른 물질에서도 흔하지만, 단독으로는 결코 분필이 되지 않는다. 고딕 건축도 이와 같다. 고딕의 정신적 요소들은 고딕에만 고유한 것은 아니나, 양식이 성립하기 위해 반드시 필요하다. 다만 광물과 달리, 요소 하나가 빠지면 완전히 다른 것이 되는 게 아니라 다만 덜 고딕적일 뿐이다. 반대로 두세 가지 요소만으로도 일정한 고딕성은 확보된다. 요소가 더해지거나 줄어들에 따라 고딕성은 강약이 달라진다.

고딕의 이러한 정신적·도덕적 요소는 여섯 가지로 요약된다.

1. 야만성(거침, Savageness)
2. 변화(Changefulness)
3. 자연주의(Naturalism)
4. 그로테스크성(Grotesqueness)
5. 경직성(Rigidity)
6. 과잉(풍부함, Redundance)¹¹

이것은 건축물의 성격이면서 동시에 건축가의 성향으로 대응된다. 곧, 야만성(거침) ↔ 거침, 변화 ↔ 변화에 대한 사랑, 자연주의 ↔ 자연에 대한 사랑, 그로테스크성 ↔ 격앙된 상상력, 경직성 ↔ 고집, 과잉 ↔ 너그러움이다¹². 한두 가지가 빠진다고 고딕이 사라지는 것은 아니다. 그러나 대부분을 잃으면 고딕적 특성은 소멸한다. 이제 우리는 이 여섯 가지를 하나씩 살펴볼 것이다.

¹⁰ 분필의 예는 ‘복합이 본질을 만든다’는 요지의 직유다.

¹¹ Redundance 는 ‘과잉’이되 ‘풍부함’의 뉘앙스를 포함한다.

¹² 원문은 개념(작품)과 성향(장인)의 일대일 대응을 강조한다.

야만성(Savageness)

‘고딕’이라는 말이 언제부터 북방 건축을 가리키는 일반명으로 굳었는지는 분명하지 않다. 다만 시기가 언제였든, 그 단어에는 처음부터 폄하의 뉘앙스가 실려 있었고¹³, 북방 민족에게서 발전한 이 건축을 ‘야만적’이라 규정하려는 의도가 깔려 있었다. 물론 그것이 곧 고트족의 혈통을 뜻하거나, 고트족이 이 양식을 고안했다는 말은 아니다. 다만 남방·동방과는 다른 엄격함과 거친 면모가 이 건축과 그 장인들에게서 두드러졌고, 그 인상은 고트와 로마가 처음 맞닥뜨린 역사적 장면의 대비를 오래도록 반사해 왔다.

이른바 ‘암흑시대’의 끝 무렵¹⁴, 타락한 로마인이 사치의 무능과 죄의 오만 속에서도 문명의 주도권을 쥐고 있을 때, ‘고딕’이라는 말은 저주처럼 쓰였다. 그러나 이후 골동학자와 건축가들의 노력으로 고딕은 명예를 회복했다. 구조의 과학적 장엄함과 형식의 숭엄함이 차츰 인식되면서, 오래된 비난을 걷어내고 새로운 이름을 붙이자는 주장도 나왔다¹⁵.

그러나 그럴 까닭은 없다. ‘고딕’이 경멸의 뜻으로 쓰였다면 그것은 오용일뿐이다. 단어를 올바르게 이해하면, 그 속에는 비난이 아니라 인류가 거의 무의식적으로 느껴 온 깊은 진실이 담겨 있다. 북방 건축이 거칠고 야성적이라는 사실은 부정할 수 없다. 그러나 우리는 그 점을 비난할 수 없다. 오히려 그 거침 속에서 존경해야 할 까닭을 본다¹⁶.

현대 과학이 압축한 세계 지도는 많지만, 북방과 남방의 자연적 기질의 대비를 한눈에 느끼게 하는 지도는 보기 어렵다. 우리는 그 차이를 ‘알기’는 하지만, 충분히 ‘느끼지는’ 못한다. 겐티아나¹⁷가 알프스에, 올리브가 아펜니노¹⁸에 자란다는 사실은 익히 알지만, 철새의 눈으로 본

¹³ 원래 ‘Gothic’은 르네상스 인문주의자들의 폄칭으로 쓰였다.

¹⁴ 오늘날 학계에서는 ‘암흑시대’ 용어 사용에 신중함. 편의상 인용.

¹⁵ 러스킨은 명칭 교체엔 회의적이지만, 재평가에는 동의한다는 취지.

¹⁶ 여기서 ‘야만성’은 난폭함이 아니라 ‘거칠고 생기 있는 정직함’을 뜻함.

¹⁷ 겐티아나: 알프스 등 고산지대에 자라는 용담속(*Gentiana*) 식물. 선명한 푸른 꽃으로 유명.

¹⁸ 아펜니노: 이탈리아 반도를 남북으로 가르는 아펜니노 산맥(*Apennines*). 올리브 재배 지대로 유명.

얼룩무늬 세계—시로코¹⁹를 타고 나는 황새와 제비가 겐티아나의 띠와 올리브의 띠 사이의 선명한 대조를 내려다보는 그 장면—를 마음속에 그려내는 상상력은 부족하다.

그러니 더 높이 떠올라 보자. 발 아래 지중해는 불규칙한 호수처럼 펼쳐지고, 햇빛 속에서 옛 곳들은 고요히 잠든다. 때로 천둥의 흔적이 뜨거운 들판 위를 흔들고, 회색 폭풍 구름은 달궈진 수면 위를 미끄러져 간다. 어떤 곳에서는 흰 화산 연기가 오르고, 그 둘레를 잿빛 재가 둥글게 감싼다. 그러나 전체 풍경은 빛의 고요로 가득하다. 시리아와 그리스, 이탈리아와 스페인은 푸른 바다 위에 박힌 황금 조각처럼 떠 있고, 가까이 다가설수록 웅기한 산맥은 정교한 금속 세공처럼 드러난다. 산자락에는 단처럼 내려앉은 정원이 펼쳐지고, 유향의 향기를 머금은 꽃들이 핀다. 월계수와 오렌지, 우아한 종려²⁰가 어우러지고, 회녹색 그늘은 대리석 바위와 맑은 모래 위로 흘러내리며, 자줏빛 반암(포르피리)²¹의 열기를 부드럽게 식혀 준다.

이제 시선을 더 북쪽으로 올려 보자. 동방의 색조가 열어지며 거대한 비의 녹색 띠로 바뀌는 지대—스위스의 목초지, 프랑스의 포플러 계곡, 다뉴브와 카르파티아의 어두운 숲—가 루아르 하구에서 불가 어귀까지 길게 이어진다. 그 풍경은 잿빛 비구름의 소용돌이와 시냇물 안개의 얇은 장막이 갈라진 틈새로, 목초지 위에 낮게 퍼져 드러난다.

더 북쪽으로 가면, 납빛 바위와 히스²² 덤불로 뒤덮인 황야가 거대한 평원처럼 솟아오르고, 음울한 자줏빛 황무지가 숲과 들판의 띠를 두른다. 북해 한가운데에서는 그 덩어리가 부서지듯 비틀려 불규칙하고 음산한 섬들로 갈라진다. 폭풍에 얻어맞고, 떠도는 유빙²³에 얼어붙고, 엇갈린 조류의 거센 박동에 시달리다가, 마침내 산계곡에서 마지막 숲의 뿌리마저 사라지고, 북풍의 거친

¹⁹ 시로코: 사하라에서 북상하는 고온다습한 남풍. 남유럽에 안개·먼지·무더위를 동반.

²⁰ 종려: 야자나무류 전반을 가리킴(팜, palm).

²¹ 포르피리: 큰 결정이 박힌 화성암(반정 포함). 고대 건축·조각에 널리 쓰인 자주빛 석재.

²² 히스: 불모지에 자라는 상록 관목류(heath, heather). 북서유럽 황야의 전형적 식생.

²³ 유빙: 해류·바람에 떠다니는 얼음(해빙).

기운이 봉우리를 감아 황무지로 만들 때까지 황폐해진다. 끝내는 쇠처럼 단단한 얼음 벽이 극지의 어스름 속에서 죽음 같은 흰 이빨처럼 솟아, 우리 앞에 장벽이 된다.

그리고, 층층이 나뉜 지구의 아이리스 무늬처럼 그 광대한 물질 세계를 마음속으로 훑어본 뒤에는, 더 가까이 내려와 그에 발맞춰 바뀌는 동물 세계를 보자. 남방의 하늘과 바다에는 날렵하고 눈부신 생명들이 가득하다. 모래 위를 걷는 얼룩말과 표범, 번쩍이는 뱀들, 자주와 주홍의 깃을 단 새들이 그곳을 수놓는다.

이 섬세한 색채와 날랜 움직임을, 북방의 서리로 단련된 힘—북슬북슬한 털과 어두운 깃—과 대조해 보라. 아라비아 말은 셰틀랜드 포니²⁴와, 호랑이와 표범은 늑대와 곰과, 영양은 엘크²⁵와, 극락조는 물수리²⁶와 견주어 보라. 그리고 만물 위에 미치는 위대한 질서를 겸허히 인정하며, 우리를 낳은 땅의 규범 속에서 인간이 자신의 안식을 드러내는 모습을 탓하지 말고 기뻐하자.

타오르는 보석을 늘어 세우고, 부드러운 조각으로 벽옥²⁷ 기둥을 매끈하게 갈아 끝없는 햇빛을 반사하며 구름 한 점 없는 하늘로 곧게 솟구치게 할 때의 그를 경외심으로 바라보자. 그리고 못지않은 경외로, 그가 황무지의 이끼 틈에서 떼어 낸 바위에 거친 힘과 급박한 타격으로 서툴지만 생기를 불어넣고, 철제 버팀목과 거친 벽돌 더미를 어둑한 공중으로 들어 올릴 때에도 함께 서자. 그 속에는 북해처럼 거칠고 변덕스러운 상상력이 가득하다. 형태는 투박하고 사지는 단단하지만, 늑대 같은 생명으로 충일하고, 몰아치는 바람처럼 격렬하며, 그들을 드리우는 구름처럼 변화무쌍하다.

거듭 말하듯, 여기에는 타락도 비난도 없다. 오직 존엄과 고결함만이 있을 뿐이다. 그러므로 북방 건축의 본질로서 ‘사고의 야성’과 ‘작업의 거칠음’을 알아보기를 거부하거나, 장차 그것이

²⁴ 셰틀랜드 포니: 영국 북부 셰틀랜드 제도 원산의 소형 말. 흑한·빈약한 초지에 강함.

²⁵ 엘크: 영국식 용례에서는 ‘무스’(큰사슴, *Alces alces*)를 가리킴. 북미 ‘엘크’(웨퍼티)와 혼동 주의.

²⁶ 물수리(Osprey): 대형 맹금류. 물고기를 낚아채는 독특한 사냥법으로 유명.

²⁷ 벽옥(Jasper): 불투명한 미세립 석영. 성서·고대 건축 맥락에서 장식 석재로 자주 언급.

지닐 바람직한 성격을 인정하지 않겠다면, 그것이야말로 큰 그릇된 판단이다. 대성당과 알프스 사이에서 느껴지는 산의 형제애, 서리 바람에 손끝의 섬세함이 사라지고 황무지의 안개와 우박에 시선이 흐려졌어도 도리어 분출하는 견고한 힘, 그리고 남는 열매를 거둘 수도, 온화한 햇살을 한가히 누릴 수도 없어—빵을 위해 바위를 깨고, 불을 위해 숲을 가르며, 즐거움을 위해서조차 도끼를 휘두르고 쟁기를 끄는 동안—몸과 마음의 단단한 습관을 길러야 했던 사람들의 강인한 정신. 우리는 그 모든 것 속에서 깊은 의미와 장엄함을 본다. 그리고 만약 고딕의 ‘야성’이 단지 북방의 기후가 낳은 표지가 아니라, 신앙의 원리를 가리키는 표지로 읽힐 수 있다면—그 순간 그 야성은 한층 더 높은 고귀함을 얻게 된다.

나는 제 1 권 21 장 13·14 문단에서 건축 장식 체계를 셋으로 나눈다고 말했었다.

- ① 예속적 장식: 하급 장인의 실행이 상급자의 지성에 전적으로 예속되는 체제.
- ② 제도적 장식: 하급 장인이 일정한 자율성을 갖되 스스로의 열등함을 인정하고 상급자의 권위를 따르는 체제.
- ③ 혁명적 장식: 집행을 맡은 하급 장인의 열등함이 결과에 전혀 드러나지 않는 체제.

이제 이 분류를 조금 더 풀어 설명하겠다. 예속적 장식의 대표 학파는 그리스·니네베²⁸·이집트다. 다만 예속의 양상은 서로 달랐다. 그리스의 장인-우두머리는 아시리아나 이집트보다 지식과 역량에서 앞섰고, 그와 그의 후원자들은 불완전함을 용납하지 않았다. 그래서 부하에게 맡기는 일은 자와 컴퍼스만으로도 완벽한 정밀을 보장할 수 있는 단순 기하—구, 용기선(볼륨)²⁹, 완전 대칭의 업무—뿐이었고, 그런 일은 그 나름으로 인물 조각에 못지않게 완벽했다.

²⁸ 니네베: 고대 아시리아의 수도. 본문에서는 ‘아시리아’ 일반을 가리키는 표지로 사용.

²⁹ 용기선: 볼록 몰딩/볼륨을 이루는 둥근 몰딩선(convex molding)을 지칭.

반대로 아시리아와 이집트는 정확한 형상 감각이 상대적으로 약했다. 그들은 인물 조각조차 하급 장인에게 맡겼지만, 모든 장인이 도달할 수 있는 낮은 기준으로 수준을 정해 두고, 엄격한 규율로 훈련하여 그 아래로 떨어질 여지를 없었다. 요컨대 그리스는 하급자가 완전하게 해낼 수 없는 주제는 애초에 맡기지 않았고, 아시리아는 불완전하게밖에 할 수 없는 주제라도 맡기되, 그 불완전함의 허용 한계를 법으로 정했다. 두 체제 모두에서 장인은 결국 노예였다.

그런데 중세, 특히 기독교적 장식 체제에서는 이 노예 상태가 근본에서 사라진다. 기독교는 크고 작은 모든 일에서 각 영혼의 고유한 가치를 인정하고, 더 나아가 자격 없음의 고백 자체에 품위를 부여한다. 그리스인이나 아시리아인은 이를 견디기 어려워하며 회피했지만, 기독교인은 날마다 상실한 능력과 타락한 본성을 인정하고—그 고백이 마침내 하나님의 더 큰 영광으로 돌아간다고 믿으며—두려움 없이 직면한다.

그래서 기독교가 섬김으로 부르는 모든 영혼에게 주는 권면은 분명하다. 할 수 있는 일을 하라. 할 수 없는 일은 고백하라. 실패가 두려워 손을 거두지 말고, 수치가 두려워 고백을 숨기지 말라. 바로 여기에 고딕 학파의 경탄스러운 본성이 있다. 그들은 서투른 손들의 결과까지 포용하고, 결함이 드러나는 파편들을 모아—너그럽되 위엄 있게—흠잡기 어려운 전체를 세운다.

그런데 근대 영국인의 기질은 그리스인과 한 지점을 공유한다. 무엇이 되었든, 그 사물의 본성과 양립 가능한 한도에서 가장 완전한 상태를 열망한다는 점이다. 그 자체로는 고귀하지만, 이 성향이 본성들 사이의 서열을 잊게 만들어 더 높은 본성의 불완전함보다 더 낮은 본성의 완벽함을 택하게 만든다면, 거기서 품격은 떨어진다. 그 논리라면 ‘기능적으로 더 완전하다’는 이유로 모든 동물이 인간보다 낫다고 해야 할 텐데, 우리는 결코 그렇게 판단하지 않는다.

작품도 마찬가지다. 어떤 범주에서 완성도가 높은 것이, 본성상 더 많은 결함에 노출되는 더 높은 범주의 작품보다 반드시 우월하지는 않다. 본성이 고귀할수록 빛을 많이 받아 흠도 더

도드라지는 법, 그리고 최고의 것들은 가장 뛰어난 형태로는 드물게 나타나는 법—이게 세계의 법칙이다. 들끓은 해마다 무성하지만, 밀은 더 고귀한 만큼 병해에도 더 약하다.

그러니 우리는 모든 일에서 완전함을 추구해야 하지만, 그럼에도 좁은 성취의 반들거림을 장대한 진보의 고귀함 위에 올려놓지 말아야 한다. 매끈한 세밀함을 금 간 장엄함보다 높이 사지 말고, 비천한 승리를 명예로운 패배보다 선호하지 말 것이며, 성공의 안락을 위해 목표를 스스로 낮추지도 말아야 한다. 무엇보다 타인의 영혼을 대할 때, 과한 요구나 웅색한 경계로 원래는 고귀한 결실로 향했을 노력을 꺾지 않도록 주의하자. 거친 결함이 있다는 이유만으로 큰 탁월함에 대한 우리의 찬탄을 거두어들이지도 말아야 한다.

우리가 육체노동을 맡기는 이들³⁰은, 얼마나 거칠고 단순해 보이더라도 더 나은 것을 향해 움직일 능력을 지니고 있다. 상상력은 더디고 감수성은 무딜 수 있으며, 생각의 걸음이 비틀거릴 수도 있다. 대개 그 더듬과 무덤은 우리 책임이기도 하다. 그 능력을 연약함 그대로 받아들이고, 최고 수준의 숙련보다 불완전함 자체를 더 귀히 여기지 않는 한, 그 능력은 단단해지지 않는다. 우리의 일은 그들 안의 사려 깊은 부분을 찾아 끌어내는 것이다—대가가 따르더라도, 결점과 오류를 함께 감수하더라도. 사실 가장 좋은 것은 오류와 함께 있을 때 비로소 나타난다.

명심하라. 곧은 선을 긋고 자르는 법, 곡선을 그리고 새기는 법, 주어진 형상을 빠르고 정밀하게 베끼는 법은 가르칠 수 있다. 그러면 작업은 그 범주에서 매끈하게 완성된 듯 보인다. 하지만 “이 가운데 하나를 네 생각으로 다시 해 보라”고 요구하는 순간 그는 멈춘다. 손은 주저하고, 생각이 시작되며, 열에 아홉은 그 생각이 빗나간다. 그래도 그때 비로소 그는 사람이 된다. 이전까지 그는 움직이는 도구였을 뿐이다.

³⁰ 단순 노무자를 의미하지 않는다. 당시 중세 공방의 장인·도제들을 포함해, 창의적 작업의 주체로 성장할 가능성을 지닌 모든 작업자를 지칭한다.

그리고 우리는 선택해야 한다. 도구로 만들 것인가, 사람으로 만들 것인가. 둘 다는 불가능하다. 인간은 모든 행위에서 기계처럼 정밀하도록 설계된 존재가 아니다. 손가락이 톱니바퀴처럼 각도를 재고, 팔이 컴퍼스처럼 곡선을 그리길 원한다면, 우리는 그를 비인간화하게 된다. 영혼의 에너지는 스스로를 톱니와 컴퍼스로 만들기 위해 소모되고, 주의와 힘은 사소한 동작의 완수에 빨려 들어간다. 영혼의 눈은 손끝에 박히고, 보이지 않는 신경들의 길을 따라 하루 열 시간 정밀만 추구하다가, 마침내 영혼과 시력은 닳아 사라진다. 그 결과 남는 것은—지적 작업과 관련해서—톱밥 더미 같은 인간이다³¹. 그를 구하는 건 마음뿐이다. 마음은 톱니나 컴퍼스 속으로 들어갈 수 없어서, 노동이 끝나면 난롯가의 인간다움으로 다시 펼쳐지기 때문이다.

반대로, 사람으로 만들겠다면 도구로 만들 수는 없다. 그가 상상하고 생각하며 스스로 해 볼 만한 일을 시작하는 순간, 기계처럼 매끈하던 정밀함은 곧 사라진다. 거침과 둔함, 서툰이 드러나고, 수치가 겹치고 실패가 거듭되며 머뭇거림이 이어진다. 하지만 동시에 그의 진짜 장엄이 모습을 드러낸다. 그 장엄 위로 구름이 드리우는 순간, 우리는 비로소 그 높이를 안다. 그리고 그 구름이 밝든 어둡든, 그 안에서 변화가 시작된다³².

이제 독자여, 공들인 시공과 완벽한 마감을 자랑해 오던 당신의 영국식 방을 둘러보라. 정확한 몰딩, 번쩍이는 광택, 잘 건조한 목재, 담금질 된 강철—한 치의 오차도 없는 맞춤. 우리는 그것들을 보며 뿌듯해했고, 영국은 자질구레한 일까지도 완벽히 해내는 나라라고 믿어 왔다. 그러나 제대로 읽어 낸다면, 이 완벽함은 영국에 퍼진 노예 상태의 표식일 뿐이다—채찍을 맞던 아프리카인이나 헬롯³³이라 불리던 그리스 노예보다 더 쓰라리고 더 비천한.

³¹ 러스킨의 비판은 단순한 ‘숙련 비판’이 아니다. 그는 산업혁명 이후 기계화된 노동이 인간의 사유·창조·영혼을 소모한다고 보았다. 이는 『일곱 등불』(The Seven Lamps of Architecture)에서 반복되는 핵심 문제의식이다.

³² 이 구간은 러스킨이 ‘불완전함을 용납하는 고딕 정신’을 가장 상징적으로 설명하는 대목으로, 『베니스의 돌』 전체에서 핵심적 위치를 차지한다.

³³ 헬롯: 고대 스파르타의 예속 농민 계층. 전쟁 포로·정복민을 예속시킨 집단으로, 법적 자유가 거의 없었다.

매질과 사슬, 고문, 멍에와 도살 속에서도—어떤 깊은 의미에서는—사람은 여전히 자유로울 수 있다. 그러나 영혼을 질식시키고, 인간 지성의 막 돋은 가치를 마르게 하여 썩는 그루터기로 만들며, 무덤 벌레가 일을 마친 뒤에도 신 앞에 설 그 살과 피부를 기계에 매는 가죽끈으로 바꾸어 버리는 것—이것이야말로 진짜 노예화다. 봉건 영주의 한마디가 목숨 값과 맞바뀌고, 지친 농부의 피가 영주의 밭고랑에 떨어지던 시대였을지라도, 오늘처럼 수많은 생기가 공장 굴뚝의 연료가 되어 사라지고, 힘이 날마다 직물의 미세함과 한 줄의 정확함에 쥐어짜이고 비틀리는 지금보다는, 그때가 오히려 더 자유로웠을지 모른다.

이제 시선을 바깥으로 돌려, 오래된 대성당의 정면을 다시 보라. 예전에 우리는 거기서 옛 조각가들의 어설피품을 보고 미소 지었을지 모른다. 투박한 도깨비, 정체 모호한 괴물, 해부학적 사실과는 거리가 먼 뻗뻗하고 준엄한 상(像)들. 그러나 조롱하지 말라. 그것들은 망치질하던 장인들에게 깃들어 있던 생기와 자유의 표식이다. 법도, 헌장도, 자선도 보장할 수 없는 사유의 자유, 그리고 존재의 위계에서의 존엄. 오늘의 유럽이 자녀들을 위해 무엇보다 먼저 되찾아야 할 것도 바로 이 자유다.

내 말이 경솔하거나 과장되었다고 생각지 말라. 오늘 우리의 가장 큰 악은, 노동자를 기계로 낮추는 그 격하다. 그 때문에 대중은 모든 나라에서, 정작 무엇인지도 규정하지 못한 ‘자유³⁴’를 향해 헛되고 뒤흔, 파괴적 몸부림을 치고 있다. 그들이 부와 귀족을 겨누는 이유는, 단지 굶주림의 압박이나 상한 자존심의 상처 때문만이 아니다—물론 그것들도 한몫하지만. 사회의 토대가 오늘날만큼 크게 흔들린 적은 없었다. 먹을 것이 없어서가 아니라, 빵을 벌게 하는 그 일에서 기쁨을 잃어 오로지 부만을 쾌락의 유일한 수단으로 보게 되었기 때문이다. 상류층의 멸시에 상처받아서가 아니라, 스스로를 멸시해야 하는 처지를 더는 견딜 수 없기 때문이다. 그들에게 강요된 노동이 인간을 모욕하고, 인간 이하로 떨어뜨린다고 느끼기 때문이다.

³⁴ 러스킨이 여기서 겨냥하는 ‘자유’는 무제한적 욕망 충족이 아니라, 의미 있는 노동·사유·양심을 보전하는 상태를 뜻한다(기계적 분업이 그것을 훼손한다고 보는 맥락).

상류가 하층에게 이만큼 연민을 보이고 자선을 베푸는 적은 없었다. 그러나 이만큼 미움을 산 적도 없었다. 예전의 귀족-빈민의 분리는 법이 쌓아 올린 담에 가까웠다. 오늘의 분리는 인류라는 들판 한가운데 실제로 벌어진 단차—낭떠러지다. 그 바닥에는 역병 같은 기운이 깔려 있다.

‘참된 자유’가 무엇인지 사람들이 제대로 이해하는 날이 올까? 남에게 복종하고 그 일을 위해 힘쓰며, 그 사람과 그 직분을 공경하는 일이 노예가 되는 것과 다르다는 사실을. 그런 공경 속에는 종종 가장 좋은 자유, 곧 근심에서의 자유가 있다. “가라” 하면 가고 “오라” 하면 오게 하는 사람은, 사실 복종하는 사람보다 더 큰 속박과 부담을 진다. 하나는 짐 때문에, 다른 하나는 재갈 때문에 움직임이 막힐 뿐이다. 짐을 덜 방도는 드물지만, 재갈을 스스로 풀어뜯지만 앓는다면 그 탓에 고통받을 이유는 없다.

타인을 공경하고, 우리 자신과 우리 동류를 그의 재량에 맡기는 일은 노예적 복종이 아니다—오히려 인간이 누릴 수 있는 가장 고귀한 상태 가운데 하나다. 물론 비이성적·이기적인 공경이라는 비굴함도 있다. 그러나 이성에 근거하고 사랑으로 무르익은 공경은 사람을 높인다. 그 공경이 사랑을 지나 경외로 자라날 때, 인간은 더욱 숭고해진다.

생각해 보라. 누가 더 농노에 가까운 성품이었는가? — 어제 형클어진 생울타리 틈으로 머스킷을 내밀어 지주를 노리던 아일랜드 농민인가, 아니면 200 년 전 인버키딩³⁵에서 족장을 위해 자기 목숨과 일곱 아들의 목숨을 바친 산지의 늙은 종인가? 하나가 쓰러질 때마다 형제를 불러 세워 “헥터³⁶를 위하여 하나 더!”를 외치던 그 사람 말이다.

모든 시대, 모든 나라에서 사람들은 서로를 경외로 대했고, 기쁨으로 희생을 바쳤다. 굶주림과 위험과 칼날, 온갖 악과 수치를 주인과 왕의 대의를 위해 감당했다. 그런 마음의 선물은

³⁵ 인버키딩: 1651 년 스코틀랜드 인버키딩(Inverkeithing) 전투를 가리킴. 하이랜드 전사들의 극단적 충성과 희생으로 회고되는 전투.

³⁶ 헥터: 게일어 Eachann(에카언/헥터). 전투에서 맥린(MacLean) 가문 전사들이 “Fear eile air son Eachuinn(헥터를 위해 하나 더!)”라 외치며 차례로 나섰다는 전승을 비유로 든 것.

받는 자만이 아니라 바치는 자를 고귀하게 만들었고, 자연은 그 희생을 부추겼으며, 하나님은 그 희생을 갚으셨다. 그러나 감사도 받지 못한 채 영혼이 속에서 시들어감을 느끼고, 자신이 익명성의 심연으로 가라앉았음을 깨닫고, 바퀴의 수로 식별되고 망치질의 횡수로 계산되는 기계 더미가 되는 것—이것은 자연의 도리도, 하나님의 복도 아니다. 그리고 인류가 오래 견딜 수 있는 바도 아니다.

우리는 근래 ‘분업’이라는 위대한 발명을 더 정교하게 다듬어 왔다. 다만 이름을 잘못 붙였다. 나뉜 것은 노동이 아니라 사람이다. 삶이 잘게 부서지면서 한 인간은 조각으로 전락하고, 남은 지성의 파편은 편 하나도 온전히 만들지 못한 채 편 끝이나 못 머리에 다 소모된다.³⁷ 하루에 편을 많이 뽑아내는 일—좋고 유익하다. 하지만 그 편 끝이 무엇으로 연마되는지 볼 수 있다면 깨닫게 될 것이다. 현미경으로나 보일 ‘인간 영혼의 모래’로 갈려 나간다는 것을. 그 생산에는 손실이 따른다. 공업 도시의 용광로보다 큰 함성은 이것이다. “우리는 여기서 인간만 빼고는 다 만든다.” 면화는 표백하고, 강철은 단련하고, 설탕은 정제하고, 도자기는 빚는다. 그러나 영혼 하나를 밝히고 강하게 하고 정제하고 빚는 일—그것은 계산서에 없다.

이 악과 맞서는 길은 단 하나다. 교육이나 설교만으로는 아니다. 가르치기만 하면 비참을 보여 주는 데 그치고, 설교만 하면 그 비참을 조롱하는 꼴이 된다. 길은 이것뿐이다. 모든 계층이 ‘어떤 노동이 사람을 높이고 행복하게 하는가’를 분명히 이해하고, 노동자 격하의 대가로 얻은 온갖 편리·미(美)·값싼 가격을 단호히 버리며, 그 대신 사람을 건전하고 고귀하게 하는 노동의 결과물을 요구하고 기꺼이 기량에 값을 지불하는 것.

이런 산물을 어떻게 식별하고, 수요는 어떻게 바로잡을까? 원칙은 세 가지, 단순하다.

1. 필수도 아니고 창의도 개입되지 않는 물건의 생산을 부추기지 말 것.

³⁷ 고전적 ‘편 공장’의 분업 비유를 떠올리면 이해가 쉽다(애덤 스미스, 『국부론』 제 1 편 1 장).

2. 자체 목적의 ‘완벽 마감’을 요구하지 말 것—오직 실용적·고귀한 목적을 위해서만 요구할 것.

3. 위대한 작품의 기록 보존이 아닌 한, 모방·복제를 장려하지 말 것.

이 중 둘째가 지금 논의에서 바로 나온 결론이다. 첫째는 결가지로 뜻과 범위를 덧붙이고, 셋째는 후에 따로 다루겠다.

1) ‘필수도 창의도 없는 것’은 만들지 말라.

예를 들어 유리 구슬은 필요하지도 않고, 만드는 과정에 사유나 구상이 끼어들 여지가 없다. 유리를 길게 뽑아 막대를 만들고, 그 막대를 손으로 잘라 토막을 만든 뒤, 가마에서 굴려 구슬로 만든다. 토막 내는 손은 하루 종일 자리를 떠나지 못하고 진동만 되풀이한다. 그 사이 구슬은 우박처럼 쏟아진다. 뽑고, 녹이고, 자르는 누구에게도 인간적 능력이 발휘될 틈이 없다. 그래서 유리 구슬을 사는 일은, 우리가 근절하려 애써 온 것보다 더 잔혹한 노예무역에 동참하는 셈이 된다.



[그림 2. “인간적 노동과 장인 정신의 상징” - 석공의 망치질]

하지만 유리잔과 기물은 다르다. 형태·색채·새김³⁸ 같은 창의를 몫에 값을 치르고, 광택 같은 마감의 매끈함만을 값으로 치르지 않는다면 그것은 선(善)이다. 보석 세공도 대개 큰 정신적 능력을 요구하지 않는다. 결점을 피하는 약간의 요령이면 족한 경우가 많다. 그러므로 값어치 때문만으로 연마된 보석을 두르는 행위는 곧 노예 감독의 행위와 다를 바 없다.

반면 금세공·주얼리 세트 디자인·에나멜링³⁹은 가장 높은 지성이 투입될 수 있는 분야다. 훌륭한 도안의 은기물, 정교한 새김을 더한 화병, 카메오·에나멜 작품을 사는 데 쓰는 돈은 사람을 살린다. 이 작업들에서는 보석이 작품의 광채를 높이는 재료가 되고, 그때의 커팅은 목적을 위한 정당한 비용이 된다.

하지만 지금 당장 중요한 건 둘째 원칙이다. 고귀한 목적이 없다면 ‘완벽 마감’을 요구하지 말라. 여기서 내가 거침/불완전을 칭찬하는 경우는, 그것 없이는 생각과 설계를 얻을 수 없을 때뿐이다. 배움이 없는 손에서 나온 생각을 얻고자 한다면 그 거친 방식 그대로 받아들여야 한다. 반대로 배운 이가 수고 없이 품위 있게 자신의 생각을 표현한다면 그 우아함을 기꺼이 받아들이라. 핵심은 생각이다. 문법 못 쓴다고 농부를 침묵시키지 말라—가르치지도 않았는데 더더욱. 문법·세련됨 모두 선이지만, 우선순위는 더 나은 것(사유·설계)에 두라.

예술도 같다. 대가에게 섬세한 마감은 마땅하며, 실제로 그들은 그렇게 했다—미켈란젤로, 레오나르도, 피디아스, 페루지노, 터너. 그들의 마감은 목적 달성을 돕는다. 다만 한 단계 낮은 이들에게 같은 완결을 강요할 수는 없다. 완벽한 끝맺음은 원숙한 지식을 필요로 한다. 그러니 그들이 줄 수 있는 만큼의 생각을 있는 그대로 받아.

³⁸ 새김(engraving): 금속·유리 표면을 날로 파내어 선과 면을 만드는 기법(부식으로 파내는 에칭과 구별).

³⁹ 에나멜링(enamelling): 유리질 분말을 금속 표면에 입혀 가열·융착해 색면과 광택을 내는 기법.

규칙은 간단하다. ① 먼저 창의를 찾고, ② 그 창의를 살리는 실행을 보되, ③ 창안자가 무리 없이 감당할 범위만 요구하라. 가장 중요하게—생각 없는 곳에 정교함을 요구하지 말라. 그것은 구제 불능의 노예 노동이다. 실용이 충족된다면 매끈함보다 거침을 택하라. 사포질과 인내만으로 얻은 매끈함에 허영의 값을 주지 말라.

유리의 경우를 보자. 지금 유리는 맑고 정확하고 정밀하다. 우리는 그걸 자랑하지만, 사실은 부끄러워해야 한다. 옛 베네치아 유리는 탁하고, 모양이 어긋나고, 절단도 서툴렀다. 그런데 그들은 그걸 자랑했다. 까닭은 분명하다. 영국 장인은 정합·교정⁴⁰·예리함만 좇다 보면 기계가 된다. 반대로 베네치아 장인은 예리함 따위엔 연연하지 않고, 유리를 만들 때마다 새 도안을 냈다—손잡이 하나, 잔 둘레 하나에도. 그래서 어떤 것은 투박했지만, 또 어떤 것은 너무 사랑스러워 값을 매기기 어려웠고, 같은 형태가 다시 나오지 않았다.

결론은 분명하다. 완벽한 마감과 풍부한 형태를 한 손에 다 질 수는 없다. 장인이 모서리 다듬기에 몰두하면 도안이 흐려지고, 도안에 몰두하면 마감이 느슨해진다. 어떤 대가를 지불할지—형태인가, 마감인가—정하라. 동시에 사람을 만들 것인지, 솟돌을 만들 것인지도 정하라.

여기서 흔한 반론이 나온다. “그 장인이 도안에 뛰어나다면 가마 앞에 둘 이유가 없지 않은가? 작업실을 주고 디자이너로 일하게 하고, 보통 장인들에게 불기와 절단을 맡기면 도안도, 마감도 다 얻을 수 있지 않나?” 이 생각에는 두 가지 오해가 깔려 있다. 첫째, 한 사람의 생각을 다른 사람의 손으로 똑같이 구현할 수 있다는 믿음. 둘째, 지성이 관여한 육체노동은 저급하다는 편견.

⁴⁰ 정합·교정: 부재(部材)나 무늬의 맞춤과 정렬(alignment), 뒤틀림·오차의 바로잡기(truing).

물론 대규모이고 치수가 명확한 일에서는 분업이 가능하고 또 필요하다. 그 의미에서 최고의 건축은 어린 손이 성숙한 정신을 담아내는 일이라 할 수 있다. 그러나 작고 비수학적인 디자인⁴¹에서는 창안자의 손과 지시받은 손 사이의 미세한 차이가 곧 위대한 예술과 평범한 예술을 가른다. 원본적 실행⁴²과 모방 실행⁴³의 간극은 생각보다 훨씬 넓다. 여기서 더 중요하게 지적하고 싶은 것은 따로 있다. 지성이 깃든 노동을 깎아내리는 태도다. 그것은 노동 그 자체를 신격화하는 태도만큼이나 위험하다.

오늘 우리는 생각과 노동을 억지로 떼어 놓는다. 한쪽은 생각만, 다른 쪽은 일만 하게 만들고, 전자를 신사, 후자를 노동자라 부른다. 그러나 올바른 질서는 반대다. 노동자는 생각해야 하고, 사상가는 일해야 한다. 둘 다 품위 있는 인간이어야 한다. 하지만 현실은 둘 다를 망친다. 한쪽은 시기로, 다른 한쪽은 멸시로 병든다. 그래서 사회는 아픈 사상가와 불행한 노동자로 가득 찬다. 기억하라. 사유는 노동으로 건강해지고, 노동은 사유로 행복해진다. 둘을 갈라놓지 말라.

우리 모두가 각자의 자리에서 좋은 수공 장인이 되면 좋겠다. 육체노동을 낮게 보는 태도는 사라져야 한다. 설령 귀족-평민의 신분 차는 남더라도, 평민 사이에서 게으름-노동, 자유업-비자유업 같은 칸막이는 없어야 한다. 모든 직업은 자유업⁴⁴이어야 하고, 직업의 특수함이 아니라 이룬 성취의 탁월함으로 자부심을 삼아야 한다. 어떤 거장도 일의 가장 거친 몫을 체면 때문에 피하지 말라. 화가는 안료를 스스로 갈고, 건축가는 석공 현장에서 함께 땀을 흘리며, 공장주는 누구보다 기술 좋은 작업자여야 한다. 사람 사이의 차이는 오직 경험과 숙련, 그리고 그로부터 정당하게 생기는 권위와 보상에서만 나와야 한다.

⁴¹ 비수학적인 디자인: 치수·기하로 완전히 규정되지 않는 자유형 설계(손맛·직감이 좌우하는 영역).

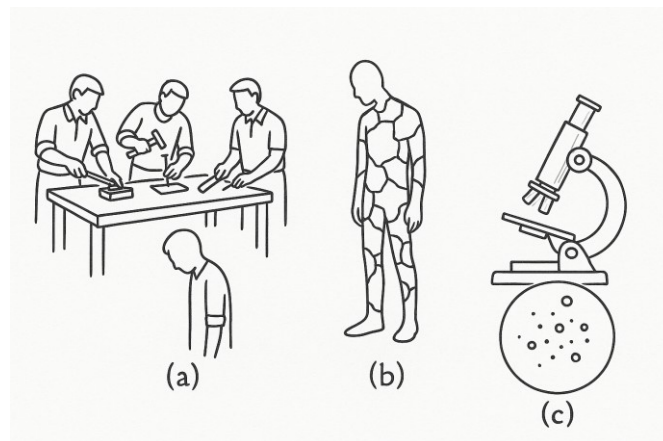
⁴² 원본적 실행: 창안자가 직접 설계·제작한 1차 실행

⁴³ 모방 실행: 타인의 설계를 따라 한 2차 실행.

⁴⁴ 자유업: 여기서는 '신분이 아니라 직무의 자율·책임·품위로 규정되는 모든 직업'이라는 넓은 의미.

이 이야기를 더 미루면 본론에서 멀어진다. 이제 분명해졌으리라. 처음 ‘고딕’에 오명을 씌웠던 거침과 불완전함이야말로, 제대로 이해하면 기독교 건축의 가장 고귀하고 필수적인 성격 가운데 하나다. 역설 같지만, 흠집 하나 없는 건축은 결코 참으로 고귀할 수 없다.

왜인가. 아무리 능력을 다 갖춘 건축가라도 전체를 혼자 다 지을 수는 없기 때문이다. 그래서 길은 둘뿐이다. 첫째, 그리스식—오늘의 영국식 길: 노동자를 노예로 만들고, 작업을 노예의 역량에 맞춰 낮추는 길, 곧 작품을 타락시키는 길. 둘째, 사람을 있는 그대로 받아들여, 힘과 함께 약점도 드러나게 두는 길. 후자를 택하면 고딕적 불완전함이 스며들겠지만, 작품 전체는 시대의 지성이 닿을 수 있는 가장 높은 자리까지 품격을 얻는다.



[그림 3. (a) 강제된 노동의 획일화, (b) 인간성의 파편화, (b) 과도한 분석 - 러스킨이 말한 ‘노예화된 직업’의 상징]

이 원리는 더 넓게 적용된다. 예시는 건축이었지만, 건축만의 문제가 아니다. 앞에서는 ‘불완전’과 ‘완전’을 거친 솜씨와 평균적 정밀·기법의 구분 정도로만 썼고, 장인의 정신이 나올 틈만 있다면 다소의 거침은 수용해야 한다고 했다. 그런데 사실 훌륭한 작업이 완벽할 수는 없다.

완벽을 요구하는 태도야말로 예술의 목적을 오해한 신호다. 이유는 둘, 그리고 둘 다 변치 않는 법칙이다.

첫째, 큰 사람은 스스로의 한계에 닿을 때까지 멈추지 않는다. 그의 사유는 언제나 실행보다 앞서 달리고, 실행은 그것을 쫓다 때로 비틀거린다. 작품 속 비중 낮은 대목에는 그에 걸맞은 낮은 주의만 둔다. 더 위대할수록, 최선조차 못마땅해하고, 권태나 자기에 대한 분노 속에서 관객의 불만쯤은 개의치 않는다. 이 필연을 거부하고 평생 완벽을 쫓은 이가 하나 있었다. 레오나르도. 그리고 그의 결말은 십 년을 붙든 그림을 미완으로 남긴 일이었다. 요컨대, 위대한 이가 하든 평범한 이가 최선을 다하든, 인간의 작업은 아름다울수록 불완전하다. 완벽해질 수 있는 일이 있다면, 대개 나쁜 쪽의 완벽뿐이다.

둘째, 불완전함은 살아 있음의 표지다. 변화와 진전 속에 사는 한, 완벽은 없다. 폭스글로브⁴⁵ 한 송이에도 봉오리·만개·지고 있음이 함께 있다. 살아 있는 것엔 언제나 비대칭과 미세한 결핍이 깃든다. 좌우가 완전히 같은 얼굴도, 갈래가 완전한 잎도, 대칭이 흠 없는 가지도 없다. 불완전을 몰아내려는 태도는 표현을 깎고, 노력의 길을 막고, 생명을 식힌다. 만물은 말 그대로 신이 허용한 불완전 덕분에—삶의 법을 ‘노력’, 판단의 법을 ‘자비’로 삼게 하려는 뜻 아래—더 낮고, 더 사랑스럽고, 더 사랑받는다.

따라서 보편 규칙은 이것이다. 불완전함 없이는 건축도, 어떤 고결한 인간의 일도 제대로 설 수 없다. 그리고 르네상스에 다가갈수록 더 분명해진다. 유럽 예술의 내리막을 연 첫 원인은 완벽주의의 무자비한 요구였다. 그 요구는 위대함을 향한 경외도, 단순함을 용서하는 관대함도 몰랐다.

⁴⁵ 폭스글로브: 디지털리스(학명 *Digitalis purpurea*). 아래쪽은 지고, 중간은 만개, 위쪽은 봉오리가 동시에 달리는 모습이 ‘동시적 비완결’을 직관적으로 보여 준다.

이로써 고딕의 첫 번째 정신 요소, 야만성을 마친다. 이는 비잔틴·로마네스크 같은 건전한 양식에도 있으나, 진짜 고딕은 이 요소 없이는 성립하지 않는다.

변화(Changefulness)

두 번째 정신 요소는 변화, 곧 다양성이다. 앞서 말했듯 하급 장인에게 자율을 허용해야 한다. 그것은 장인에게 저야 할 의무이자, 건축을 기독교적으로 높이는 길이다. 그렇게 하면 보답은 분명하다. 세부가 끊임없이 달라지는 건물을 얻게 된다.

반대로 예측된 작업장에서는 부분들이 서로 똑같아진다. 완벽을 빌미로 한 가지 동작만 반복시키고 다른 일은 맡기지 않기 때문이다. 그래서 예측의 정도는 부재(部材)의 닮음을 보면 곧바로 드러난다. 그리스식처럼 주두와 물당이 한결같으면 예측은 극치다. 이집트·니네베처럼 수법은 비슷해도 도안의 짜임이 계속 달라지면 예측은 덜하다. 고딕처럼 설계도 시공도 끊임없이 변주되면, 거기서 장인은 풀려난다.

이 자유가 감상자에게 득인가? 영국에서는 고개를 갸웃할지 모른다. 많은 이들이 ‘질서에 대한 사랑’을 본능처럼 여겨, 창을 말처럼 짝지어 세우고, 형식을 고정하며 변형을 금지하는 이론에 선뜻 믿음을 맡기기 때문이다. 나도 질서를 폄하하려는 건 아니다. 그것은 영국적 기질의 강점이고, 상업과 실무의 힘이며, 흔히 도덕의 토대다. 다만 ‘질서를 사랑함 = 예술을 사랑함’은 아니다. 시간이 음악에 필수라고 해서 시간 엄수만으로 오페라를 더 잘 듣게 되는 건 아닌 것처럼.

경험은 말한다. 정확하고 체계적인 생활 습관은 보통 창조적 힘을 날렵히 알아보는 눈과 함께 움직이지 않는다. 그래도 둘은 모순이 아니다. 업무 습관을 유지하면서도 발명의 선물을 열어

두고 누릴 수 있다. 우리는 건축 말고는 다른 예술에서는 이미 그렇게 한다. 건축만 달랐다. 그렇게 하면 안 된다고 배워왔기 때문이다.

우리의 건축가들은 근엄하게 말한다. 산수에 네 가지 규칙이 있듯, 건축에는 다섯 가지 주식⁴⁶이 있다고. 우리는 겉으론 일리 있어 보인다고 여겨 곧장 믿어 버린다. 이어 그들은 말한다. 코린트식 주두에는 하나의 ‘바른’ 형태가 있고, 도리식·이오니아식에도 각기 ‘바른’ 형태가 따로 있다고. 우리는 알파벳 A, B, C 에 정해진 글자꼴이 있듯 이것도 일관성 있어 보인다고 생각하며 그 말을 따른다. 그리고는 그 주두에는 그 한 가지 형태만 옳고 나머지는 모두 그르다고 이해한다. 부당함을 본능적으로 꺼리는 우리는 건축가가 그 ‘바른’ 주두를 정해진 수만큼 갖추게 하고, 다른 부분도 규정된 형식을 빠짐없이 지키도록 시킨다. 그리고는 그것이 지켜졌다는 이유 하나만으로 집이 잘 지어졌다고 안심한다.

하지만 우리의 더 높은 본능은 속지 않는다. 그 건물은 새 책이나 새 그림이 주는 기쁨을 주지 못한다. 우리는 규모는 자랑하고 정확함에는 흠족해하며 편리함은 즐긴다. 잘 정돈된 방이나 솜씨 좋은 제품에서처럼 대칭과 마감에서도 비슷한 만족을 얻는다. 그리고 그것이 건축이 주도록 되어 있는 즐거움의 전부라고 여긴다. 밀턴이나 단테를 읽듯 한 채의 건물을 ‘읽고’, 연에서 얻는 종류의 기쁨을 돌에서 얻을 수 있다는 생각은 거의 하지 않는다. 이유는 있다. 시에는 분명 운율이 있고, 그 운율은 건축의 대칭이나 리듬만큼 엄격하면서도 더 아름답다. 그러나 시에는 운율 이상이 있다. 시는 주문 제작이 아니고, 주두처럼 서로 맞춰 찍어 내지 않는다. 그래서 시는 적절함과 다른 계열의 즐거움을 준다.

지난 이백 년의 습관을 털어내고, 그만큼 단순하면서도 확실한 새 진리를 자각하려면 상식의 강한 노력이 필요하다. 위대한 예술은—말이든 색이든 돌이든—같은 말을 되풀이하지 않는다.

⁴⁶ 주식(柱式, classical orders): 고대 건축의 표준 기둥 체계. 보통 도리·이오니아·코린트(후대에는 토스카나·컴포지트 포함)로 구분한다.

건축을 포함한 모든 예술의 가치는 늘 새롭고 다르게 말하는 데 있다. 자기반복은 인쇄물의 천재성에서 그렇듯 대리석의 천재성에서도 표지가 아니다. 우리는 품위의 규범을 어기지 않으면서도, 소설가에게 그러하듯 건축가에게도 정확함과 함께 흥미로움을 요구할 수 있다. 이 모든 것은 자명하다. 다만 많은 자명한 진리처럼 오랫동안 그릇된 가르침에 가려졌을 뿐이다.

규칙과 본보기로 찍어 낼 수 있는 것 가운데 위대한 예술은 없다. 건축이 알려진 규칙을 좇고 주어진 본보기를 답습하는 동안, 그것은 예술이 아니라 제조물이다. 두 악습 중에서도—더 쉬운 탓에—피디아스⁴⁷의 작품에서 주두와 몰딩을 베껴 놓고 스스로를 건축가라 하는 쪽이, 티치아노⁴⁸에게서 머리와 손만 베끼고 자신을 화가라 하는 것보다도 더 어불성설이다.

결론을 분명히 하자. 변화, 곧 다양성은 건물에서도 책에서만큼 이나 필수다. 단조로움은 때로 필요할 수 있으나 미덕은 아니다. 장식이 한 무늬, 기둥이 한 비례뿐인 건축에서 어떻게 즐거움과 유익을 기대하겠는가. 모든 구름이 한 모양, 모든 나무가 한 크기인 우주를 상상해 보라. 그리고 우리는 스스로 고백한다. 오늘의 즐거움은 그림과 조각, 비르투⁴⁹라 부른 소형 공예, 그리고 ‘픽처레스크’라는 이름으로 즐기는 중세 건축에서 얻는다. 현대 건축에서 우리는 기쁨을 찾지 못한다. 진지한 감정을 지닌 이들이 도시를 떠나 자연으로 도피하는 까닭이다. 이리하여 이 시대는 풍경에 대한 사랑을 자기 표정으로 삼았다(뒤에서 다시 논할 것이다). 건축 말고도 다른 모든 일에서, 확립된 규범을 핑계로 우리가 싫어하는 것까지 달게 감내할 수 있다면 얼마나 좋겠는가.

그 타락한 규범의 성립은 르네상스 학파를 말할 때 밝히겠다. 여기서는 고딕 정신의 둘째이자 본질 요소만 짚자. 고딕은 법을 만날 때마다 그것을 뚫고 나갔다. 종속의 원칙을 어겼고, 그 어김 자체에서 기쁨을 찾았다.

⁴⁷ 피디아스(Phidias): 고대 그리스의 조각가로 파르테논 신전의 조각 장식 총감독을 맡음.

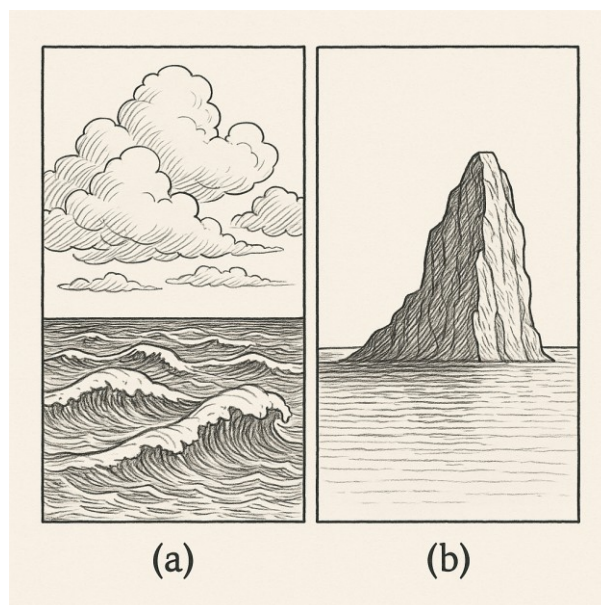
⁴⁸ 티치아노(Titian): 이탈리아 르네상스 베네치아 학파의 대표 화가.

⁴⁹ 비르투(virtù): 르네상스 시대의 용어로, 예술적 기교·세련됨·품격 등을 통칭.

그리고 ‘늘 새로워질 수 있음’을 보장하는 일련의 형식을 발명했다. 침두아치는 원형 아치의 변주가 아니라, 스스로 무한 변형을 허용하는 체계였다. 원형 아치는 언제나 같지만 침두아치의 비례는 끝없이 달라질 수 있다. 묶음기둥은 단일 기둥의 변형이 아니라, 묶는 방식과 그 비례가 무한히 바뀌는 체계였다. 트레이서리는 창 의 채광 방식을 바꿨을 뿐 아니라, 살대의 얽힘 자체에 무궁한 변주를 허용했다.

그래서 살아 있는 모든 기독교 건축에는 다양성에 대한 사랑이 있다. 그중에서도 고딕 여러 학파는 그 사랑을 가장 높은 기세로 드러냈다. 고딕의 발자취는 어디서나 이 성격—변주의 충동—으로 가장 먼저, 가장 멀리 추적된다. 침두아치 같은 외적 표지가 나타나기 한참 전부터, 대체될 기존 양식에는 불규칙과 변주가 늘어나기 시작한다.

여기서는 건전한 변화에 대한 사랑과 병든 변화에 대한 사랑을 반드시 가려야 한다. 고딕을 세운 것은 전자였고, 고딕을 무너뜨린 데에는 후자가 거들었다. 이를 똑똑히 보려면, 자연의 변화와 단조를 보여 주는 두 방식을 살피면 된다. 둘은 빛과 어둠처럼 각각 제자리가 있고, 어느 하나만으로는 즐길 수 없다. 잠시 눈을 감았다 뜰 때 빛이 더 찬란해지듯, 단조 뒤에 오는 변화가 가장 달다.



[그림 4. (a) 왼쪽: 바다 물결과 구름이 “반복 속의 미세한 변주”를 보여 줌 / (b) 오른쪽: 긴 수평선 위 “단조 뒤 한 번의 전환(우뚝 선 바위)”을 대비]

음악이 이를 가장 쉬이 가르친다. 잦고 급한 변화에는 없는 장엄과 위엄이 단조 속에 있다. 자연도 그러하다. 바다의 장엄 대부분은 단조에서 나오고, 황야와 산악의 장엄도 같다. 특히 운동의 장엄이 그러하다. 기관의 긴 빔이 조용히, 변함없이 오르내리는 그 꾸준한 움직임에서 우리는 그것을 본다. 어둠에도 빛에 없는 장엄이 있다.

하지만 단조는 한도를 넘으면 지루해진다. 그때 음악가는 둘 중 하나를 택한다. 같은 선율을 반복하되 음형을 바꾸고 화성을 더하거나, 일정한 반복 뒤 전혀 다른 악구를 들인다. 새로움의 기쁨은 앞선 단조가 길수록 커진다. 자연도 이 두 방식을 쉽 없이 쓴다. 바다 물결은 큰 윤곽은 닮았으되, 세부의 갈래와 곡선은 단 하나도 같지 않다—이것이 첫째 방식이다. 끝없는 평원 한가운데 우뚝 선 바위, 혹은 나무 군락이 풍경을 한 번 끊어 주는 것—이것이 둘째 방식이다.

두 방식 모두에서, 변화의 즐거움을 제대로 맛보려면 인내가 필요하다. 첫째 방식에서는, 크고 웅대한 반복을 참고 견디며 미세한 차이를 더듬어야 한다. 둘째 방식에서는, 변화가 주는 상쾌함을 얻기 위해 잠시 단조를 감내해야 한다. 단 한 구절짜리 음악에서도 예외가 없다. 더 장엄한 단조일수록 요구되는 인내도 커져, 장차 올 즐거움을 위한 작은 고통이 된다. 그리고 재능은 단조 그 자체가 아니라 변화에서 드러난다. 작곡가는 단조를 어디서, 어느 만큼, 어떻게 깎아 두느냐로 기질을 드러낼 수는 있다. 그러나 그의 지성이 빛나는 곳은 언제나 새로운 배열과 새로운 발명이지, 그것을 떠받치는 단조 자체는 아니다.

마지막으로, 변화의 즐거움이 과도하게 되풀이되면 더는 즐겁지 않다. 변화 자체가 하나의 단조가 되기 때문이다. 그때 우리는 그 즐거움을 더 극단적이고 괴이한 데서 찾으려 들고, 이것이 앞서 말한 병든 변화에 대한 사랑이다.

이로부터의 결론은 분명하다. 단조는 어둠처럼 그 자체로 고통스러워야 하며, 온통 단조로운 건축은 어둡고 죽은 건축이다. 그런 건축을 사랑하는 이들에 대해 “그들은 빛보다 어둠을 더 사랑하였다”라고 말할 수 있다. 그러나 변화의 가치를 떠받치기 위해 알맞게 배치된 단조—무엇보다 위대한 화가의 그림자처럼, 몸을 통해 희미한 형상이 비쳐 나오게 하는 투명한 단조—는 건축을 포함한 모든 구성에 필수다. 단조를 견디는 일은 건전한 정신에서 어둠을 견디는 일과 거의 같은 위상을 차지한다. 강한 지성은 단순한 번쩍임보다 폭풍과 땅거미의 엄숙함, 그 사이에서 번뜩이는 신비한 빛에서 즐거움을 얻지만, 경박한 마음은 그늘과 폭풍을 두려워한다.

이와 같이 위대한 사람은 더 높은 권능과 행복을 위해 운명의 큰 어둠을 기꺼이 감내하지만, 못난 사람은 그 대가를 내지 않으려 한다. 같은 이치로, 위대한 정신은 열등한 지성에게 지루해 보일 단조를 기꺼이 받아들이거나, 오히려 그 안에서 기쁨을 찾는다. 더 큰 인내와 더 큰 기대의 힘이 있어, 장차 올 큰 즐거움을 위해 온전한 대가를 낼 준비가 되어 있기 때문이다.

그렇다고 고상한 본성이 단조 자체를 사랑하는 것은 아니다. 어둠이나 고통을 사랑하지 않는 것과 같다. 다만 그것을 견딜 수 있고, 그 인내 속에서 이 세상의 복리에 필수적인 더 높은 기쁨을 얻는다. 반면 잠깐의 동일함조차 참지 못해 이 변화에서 저 변화로 달려드는 이들은, 끝내 변화의 날을 무디게 하고, 그림자와 피로를 온 세상에 드리워 빠져나갈 길을 잃는다.

자연 질서에서 다양성이 작동하는 양상을 보면, 건축에서의 올바른 쓰임과 남용이 곧바로 보인다. 고딕 여러 학파의 다양성은 더 건전하고 더 아름답다. 대개 계산해서가 아니라 필요에서

나왔기 때문이다. 어떤 의미에서 고딕은 가장 훌륭할 뿐 아니라 유일하게 합리적인 건축이다. 고귀한 용도든 천한 용도든, 모든 용도에 가장 손쉽게 자신을 맞추기 때문이다.

지붕의 경사, 기둥의 높이, 아치의 너비, 평면 배치는 애초에 고정되어 있지 않다. 그래서 건물은 작은 망루로 오그라들기도 하고, 큰 홀로 펼쳐지기도 하며, 계단으로 파리를 틀거나, 첨탑으로 솟아오르기도 한다. 그 우아함은 상하지 않고, 기운도 마르지 않는다. 형태든 용도든 변화의 필요가 오면, 통일감이나 위엄을 해친다는 느낌 없이 기꺼이 수용한다. 불 같은 뱀처럼 섬세하고 유연하지만, 늘 피리 부는 자의 소리에 복종한다.

고딕 장인의 큰 미덕은, ‘겉모습의 대칭과 일관성’이라는 관념이 실제 쓰임과 가치를 가로막지 못하게 한 데 있다. 창이 필요하면 창을 내고, 방이 필요하면 방을 더하고, 버트리스가 필요하면 곧장 세웠다. 외관의 관습적 요구는 안중에 없었다. 오히려 이런 과감한 도면 파괴가 대칭을 훼손하기는커녕 흥미를 더한다는 사실을 알고 있었다.

그래서 최전성기의 고딕은, 대칭을 지키려 유용한 창을 막기보다 놀라움을 위해 뜻밖의 자리에 쓸모없는 창 하나를 더 냈다. 장구한 공사에 차례로 참여한 건축가들은 각자 자기 방식대로 덧붙였고, 선배의 양식을 억지로 따르지 않았다. 정면의 쌍탑은 겉으로는 서로 대응하지만, 실제로는 거의 반드시 다르고, 같은 탑 안에서도 위와 아래의 양식이 다르다.

다만 이런 눈에 띄는 변이는 ‘끊임없는 변화’라는 큰 체계 속에서만 허용된다. 이 체계는 고딕 설계의 모든 요소를 관통하여, 보기에겐 탐구의 장, 만들기에겐 상상의 장이 된다. 으뜸 학파의 변화는 미묘하고 섬세하며, 고귀한 단조가 섞여 그 즐거움이 커진다. 미숙한 학파의 변화는 다소 괴이하고 과하지만, 그래도 모든 경우 변화는 생명의 조건이다. 고딕의 영향은 뻗는 곳마다, 이 성격에서 다른 무엇보다 먼저—그리고 더 멀리—추적된다. 첨두아치 같은 걸표지가 나타나기 훨씬 전에, 기존 양식 안에서 불규칙이 늘고 형태의 변주가 풍성해진다.



[그림 5. 변화의 기쁨 - 작은 싹에서 시작해 덩굴이 뻗고, 마침내 봉오리가 피어나는 모습. 고딕 장식이
반복이 아니라 끊임없는 변주임을 보여 준다.]

다양성은 때로 주두, 때로 크로켓, 때로 벽감이나 트레이서리에서 드러난다. 혹은 이
전부에서 한꺼번에 드러나기도 한다. 어쨌든 적어도 한 요소에서는 반드시 보인다. 몰딩이
일정하면 표면 조각이 변하고, 주두 도안이 고정이면 트레이서리가 변하며, 트레이서리가
단조로우면 주두가 변한다. 그리고 이를테면 초기 영국식 같은 훌륭한 학파에서는,
몰딩·주두·식물 장식이 일정한 유형에 가까워지더라도, 다양성은 매스의 배치와 인물 조각에서
살아난다.

두 번째 요소를 마무리하기 전, 『건축의 일곱 등불』 3장 서두를 잠깐 떠올리자. 거기에는
‘수집하는 인간’과 ‘지배하는 인간’—자연에서 즐거움의 원천을 받아들이는 태도와, 그것들을
배치하며 권위와 상상력을 행사하는 태도—의 구별이 있었다. 방금 논한 두 요소는 고딕만의

전유물이 아니다. 모든 훌륭한 건축이 공유한다. 건축이 다른 예술보다 더 인간의 필요에서 태어나 인간의 본성을 드러내는 일이기 때문이다. 시와 그림이 밖의 대상에 대한 찬탄을 희미하게 비추는 데 그치기 쉬운 반면, 건축은 그의 고유한 창조물에 가깝다.

또한 건축은 어떤 의미에서 인류 전체의 작업이다. 걸출한 개인 한 사람의 손끝에서 태어나는 회화·조각과 달리, 첫째와 둘째 요소는 보편적 진리를 말한다. 사람이라면 누구나 삶의 모든 행위 속에서 그 진리를 느끼고 이해해야 한다.

그 진리는 이것이다. 불완전함에 대한 고백, 그리고 변화에 대한 갈망의 고백. 새와 벌의 집은 완전하고 변하지 않으므로 그런 고백을 필요로 하지 않는다. 그러나 우리는 다르다. 우리가 상상하는 완전은 아직 닿지 못했음을, 또한 도달한 자리에서 머물 수 없음을 건축으로 고백해야 한다. 스스로 완전과 만족을 선고하는 순간, 우리는 우리와 우리의 일을 타락시킨다. 그 선고는 오직 하나님의 일에만 허용된다. 인간의 작품에는 결코 “보라, 심히 좋았더라”라는 문장이 붙지 않는다.

마지막으로, 다양성이 고귀함의 본질인 까닭은 건축을 지식의 책, 사상의 광맥으로 만들어서만이 아니다. 핵심은 지식에 대한 사랑이 아니라 변화에 대한 사랑이다. 고딕 정신의 위대함은 그 불안한 꿈결에 있다. 들뜬 마음이 벽감 사이를 오가고, 첨탑 장식을 맴돌며 반짝였다 사그라진다. 벽과 지붕, 매듭과 그림자 속에서 애태우듯 흐릿해진다. 그래도 만족하지 못한다—앞으로도 그러할 것이다. 그리스인은 트리글리프⁵⁰의 홈에서 평온을 얻었지만, 고딕의 심장은 투각 장식⁵¹ 한가운데서도, 그 곁을 떠나서도 쉴 수 없다. 변화 속에서만 잠시 가라앉을 그 갈망 때문에, 고딕의 마음은 잠들지 못한 채 앞으로 전진한다.

⁵⁰ 트리글리프(triglyph): 도리스식 프리즈의 세로 홈이 셋인 장식판. 그리스 고전 건축의 규칙성과 리듬을 상징한다.

⁵¹ 투각 장식(openwork): 판재나 석재를 뚫어 속이 비치게 만드는 장식·구조 기법. 고딕에서는 트레이서리·스크린 등에서 자주 쓰인다.

자연주의 (Naturalism)

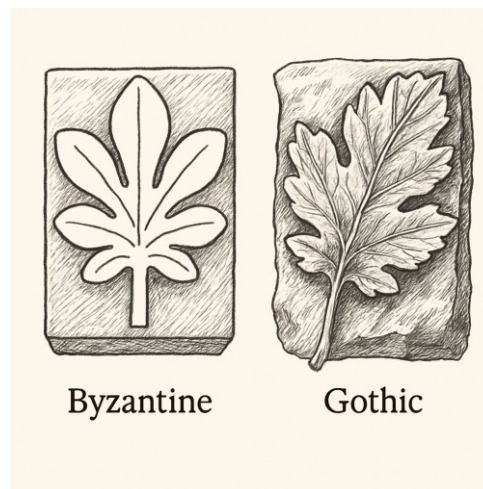
세 번째 요소는 자연에 대한 사랑과 그 솔직한 재현이다. 장인이 자유를 얻는 순간, 시선은 결의 자연으로 돌아간다. 손이 허락하는 만큼 보이는 그대로를 옮기고, 상상은 넓게 퍼져 규범에는 덜 얽맨다.



[그림 6. 자연을 관찰하고 표현하는 장인]

다만 상상력이 자유로울 때에도 서구와 동방은 갈라진다. 서구—곧 고딕—는 사실 재현에서, 동방(아라비아·페르시아·중국)은 색과 형태의 조화에서 더 큰 기쁨을 얻는다. 각 성향은 저마다의 오류와 남용을 부를 여지가 있다. 여기서는 ‘자연주의’를 고딕의 본질로 말할 때 그 뜻을 분명히 하려는 것이다.

요지는 이렇다. 예술가를 설계의 사람, 사실의 사람, 양자를 겸한 사람으로 나누면 고딕 장인은 셋째 부류다. 또 순수주의자·자연주의자·감각주의자로 나누면 고딕은 자연주의자다.⁵² 그들은 사실과 설계를 결합하는 중심에 섰지만, 무엇보다 진실성이 강점이었다. 발명과 구성에서 로마네스크·비잔틴보다 늘 우위였던 것은 아니다. 오히려 그들에게서 원칙과 본보기를 배웠다. 다만 비잔틴의 장식 감각과 상상에 고딕은 남방에서 보기 드문 사실에 대한 사랑을 더했다. 그리스·로마의 관습화된 잎 무늬는 결국 잎이기를 그치고 잔 모양의 봉오리나 송이로 굳어, 살아 있는 줄기 대신 막대에서 돌아났다.



[그림 7. (좌)상징적·평면적 비잔틴 잎 / (우)생생한 사실적 묘사로 깎은 고딕 잎]

고딕 조각가 역시 처음엔 그 전형을 따랐다. 우리 시대가 다시 그러했듯 말이다. 그러나 오래 머물 수는 없었다. 그 안에는 진실도 지식도 생명도 없었다. 그는 진짜 잎에 대한 사랑으로 돌아갔고, 조심스럽게—그러나 점점 더 넓게—자연을 작업 안으로 불러들였다. 그리고도 초기에 익힌 배치와 설계의 가치는 놓치지 않았다.

⁵² 이 구분은 이해를 돕기 위한 작가의 분석 틀로, 러스킨이 강조한 고딕의 위치는 “사실(진실성)과 설계(질서)의 결합” 위에 선 자연주의적 성향이다.

자연주의는 표면의 문제가 아니다. 고딕 장인은 사실적 진실과 상상적 진실 모두에 충실하다. 로마·비잔틴이 상징으로 돌려 말한 관념을, 고딕은 가능한 한 현실로 구현하려는 사랑을 보인다. 토르첼로의 모자이크(로마네스크)에서 연옥의 불길은 핏빛 강으로 흐른다.⁵³ 보좌에서 내려온 띠 모양의 흐름이 넓어지며 악인을 감싼다. 뜻만 통하면 족하다는 해석의 방식이다.

하지만 고딕의 발명가는 기호에 독자를 맡겨두지 않는다. 그는 불을 정말 불처럼 만든다. 루앙 생 마클루의 현관에서 석화된 화염이 하데스의 문틈에서 치솟고, 비틀린 불꽃의 혀가 벽감⁵⁴ 사이로 뛰어올라, 마치 교회가 통째로 불붙은 듯 보인다. 과장된 예이지만, 두 학파의 성정 차이와 진실에 대한 사랑을 선명히 드러낸다.

다만 이 사랑이 항상 건전한 것은 아니다. 때로는 성급해져 내적 진실 대신 표면적 진실을 붙든다. 하데스⁵⁵의 불의 요체는 모양이 아니다. 꺼지지 않음, 신적 제정과 한계, 그리고 물리적 불길 이전의 내적 격렬함이다. 그런 뜻을 생각하면 핏빛 강의 상징이 오히려 더 많은 진실을 담을 수도 있다.

중요한 것은 결함의 나열이 아니다. 강조하려는 바는, 결함을 낳은 것은 사랑이 아니라 사유의 결핍이며, 진실에 대한 사랑 자체는 선이라는 점이다. 다만 그 사랑이 경솔·허영으로 사소한 사실에 매달리거나, 모은 사실로 이해의 폭을 과시하려 들면, 작업은 지루하거나 불쾌해진다. 이때 타할 것은 사랑이 아니라 선택의 경솔함과 진술의 무례함이다.

또한, 예술을 순수주의·자연주의·감각주의로 나눌 때 고딕은 자연주의에 선다. 이는 아름다움에 대한 감각보다 앞서서 ‘진실에 대한 사랑’에서 비롯한다. 그래서 고딕은 옳과 가지의 거침과 다양성을 사실적으로 새기듯, 인간 얼굴과 형상의 개별 성격을 기꺼이 드러낸다. 이

⁵³ 토르첼로 성당 마지막 심판 모자이크의 ‘연옥의 강’ 묘사.

⁵⁴ 벽감: 벽을 오목하게 파 만든 감실(niche).

⁵⁵ 하데스: 그리스-라틴 전통의 저승 개념(지옥과 구분되기도 함).

성향은 첫 요소인 야만성에서 본 기독교적 겸허에 의해 더 굳건해진다. 장인의 자기 불완전함에 대한 사랑—곧 겸허가 그랬듯, 대상의 불완전함을 인정하는 겸허가 자연주의적 묘사를 더욱 충실하게 만든다.

그리스 조각가는 자기 연약함을 숨겼고, 대상의 결함도 입에 올리지 못했다. 반면 기독교 장인은 “모든 것이 마침내 선을 이루도록” 한다는 믿음 속에서 자기와 대상의 불완전함을 기꺼이 고백한다. 손길의 거침도, 피조물의 거친 생김도 감추지 않는다. 이런 솔직함은 대체로 깊은 종교적 정서—특히 사랑에 대한 사랑—와 결합되어, 최고의 고딕 조각에는 때때로 순수주의로 기우는 절제가 드러난다.

그래서 형식은 장엄해지고 표현은 섬세해진다. 그럼에도 초상이 가능한 경우라면 언제나 초상의 진실성을 지킨다. 왕을 반신(半神)으로, 성인을 대천사로 끌어올리지 않고, 왕다움과 성스러움에 대한 사랑을 있는 만큼 부여하되 과오도 함께 새긴다. 성서가 그러하듯, 덕과 허물을 변명 없이 적고 판단은 독자에게 남긴다.

이 진실성은 세밀함·보편성·공정함으로 나타난다. 주제는 성인과 왕에만 머물지 않는다. 가장 일상적인 사건과 가장 단순한 소재를 기민하게 불러들이고, 상징이든 시대 해석이든 눈에 익은 사물에 의미를 부여할 모든 기회를 붙든다. 그래서 고딕의 조각·회화는 위인들의 초상으로만 가득한 것이 아니라, 그 시대의 가정 풍습과 하위 공예·실용 기술을 기록한 살아 있는 문헌이 된다.

그리고 무엇보다 이 학파를 식별하게 하는 표지는 식물 형상에 대한 사랑이다. 이집트·니네베도 일상의 정황을 솔직히 그렸지만, 식물은 대체로 설명적 부속물이었다. 갈대는 강의 표지, 나무는 은신처의 표지였을 뿐이다. 오로지 도안에 대한 사랑이 강한 민족들에서 잎무늬는 도식으로 말라갔고, 실제의 복잡미와 생기는 감탄도 표현도 받지 못했다. 고딕 장인은 달랐다. 살아 있는 식물을 사랑의 대상으로 삼고, 도안의 법칙과 재료의 성질이 허락하는

한도에서 그 성격에 대한 진실을 가능한 한 정밀하게 옮기려 했다. 때로는 사랑이 앞서 법칙을 넘어설 유혹도 받았지만 말이다.

우리가 고딕의 첫 요소라 강조해 온 것들은 모든 건전한 양식에 공통이다. 그런데 그들과 뒤섞여 있으면서 오로지 고딕에만 고유한, 더 온화한 요소가 있다. 인체를 다루었다면 적나라하게 드러났을 거친 결이나 무지도, 길가 들풀에 대한 사랑 앞에서는 표현을 막을 만큼 크지 않았다. 또한 변화에 대한 사랑은 사냥의 성급함·전사의 격노를 쫓을 때 병적으로 달아오르지만, 덩굴의 더듬는 성장과 봉오리의 트임을 지켜볼 때 곧 누그러져 만족으로 기운다.

관심이 바뀌면 삶의 수단과 습관도 바뀐다. 사냥을 생업으로, 전쟁을 관심으로, 연회를 기쁨으로 삼는 민족은 잎과 꽃의 모양에 좀처럼 마음을 주지 않는다. 숲의 나무들도 그들과 보금자리의 제공자 이상으로 보지 않는다. 가장 질긴 창, 가장 촘촘한 지붕, 가장 맑게 타는 불—그에 맞는 재목의 징표만 찾는다.

반대로, 식물의 우아함과 겉모습을 애정에 대한 사랑으로 관찰하는 태도는 고요하고 온화한 삶의 확실한 지표다. 땅의 선물에 기대 그 찬란함으로 기쁘게 사는 삶. 종을 세심히 가려 보고, 섬세하고 흐트러짐 없는 조직미에 대한 사랑을 풍성히 드러내는 고딕의 형상 속에는 전원적이고 사려 깊은 삶의 역사가 있다—일상의 온유에 길들고, 섬세한 탐구에 헌신한 삶.

꽃잎을 둥글게 다듬고 가지의 흐름을 이끄는 끝의 분별과 섬세가 깃든 한 획 한 획마다 예언이 숨어 있다. 의학에서 시작해 자연과학의 전체 체계가 전개되고, 문학이 회복되며, 가정의 지혜와 국가의 평화에 대한 사랑을 떠받칠 필수 원리가 세워질 것이라는 예언이다.

앞서 나는, 고딕의 원 구상이 식물에서 곧장 나왔다는—가로수의 대칭과 가지의 얹힘에서 비롯했다는—가정을 허망하다고 했다. 초기 고딕을 아는 이라면 잠시도 품지 않을 생각이다. 그러나 이론으로는 허탄할지라도 완성된 양식의 증언으로서는 값지다. 정반대가 사실이기

때문이다. 고딕은 식물에서 비롯된 것이 아니라 식물을 닮아가도록 발전했다. 이 닮음은 장인의 기질을 가리키는 표지다. 활처럼 휘는 가지에서 아치를 연상한 우연이 아니라, 자연의 아름다움에 대한 사랑을 점진적·지속적으로 발견하며 그것을 도로 더 정확히 옮길 수 있음을 깨달은 결과였다. 이 발견이 마음과 형태를 함께 움직였다.

처음의 고딕은 육중하고 산 같은 힘으로 솟았다. 도끼로 거칠게 다듬고 쇠로 단단히 죄어, 수도자의 열정과 병사의 완력이 돌을 겹겹이 쌓았다. 쇠 쥘쇠와 버트리스가 음산한 벽을 이루어, 은둔자를 어둠에 묻고 전장의 폭풍을 되받았다. 바늘구멍 같은 십자살구멍⁵⁶으로만 햇살 한 줄기, 혹은 화살 한 발이 스쳤다.

그러나 수도자의 열정이 사려로 깊어지고, 성문 밖 전쟁 소리가 드물어지자, 기둥은 가늘어지고 볼트는 가벼워졌다. 마침내 그것들은 무성한 여름 숲처럼 얹혀 들었고, 피에 젖어 짓밟혀 죽어 간 들꽃을 대신하여 다정한 기념의 조각이 영원히 피어났다—성전 현관 아래, 혹은 무덤의 덮개(천개)⁵⁷ 아래에서.

고딕이 식물적 생명에 대한 표현으로 기우는 경향은 더 큰 온화함과 정신의 세련됨을 알리는 표지일 뿐 아니라, 그 세련됨이 올바른 방향으로 나아가고 있음을 증거한다. 그러므로 찬탄할 만하다. 창세기의 구절 “내가 너희에게 모든 푸른 풀을 양식으로 주었노라”⁵⁸는 문자를 넘어 상징을 품는다. 말하는 바는 몸의 양식만이 아니라 영혼의 양식이다. 온 자연 가운데서 푸른 풀이야말로 건전한 영적 삶에 가장 본질적이다.

우리 대부분은 장엄한 절경을 필요로 하지 않는다. 절벽과 봉우리는 모두를 위한 배려가 아니다—도리어 그런 풍경에 익숙지 않은 이들에게서 그 힘이 더 강하게 작용한다. 그러나 나무와

⁵⁶ 십자살구멍(*arrow slit/loophole*): 성곽·성당 벽의 좁은 수직 사혈(射穴).

⁵⁷ 천개: 무덤 상부를 덮는 석조 캐노피/별트리노.

⁵⁸ 창세기 1:30 인용. “I have given every green herb for meat.”—푸른 풀을 ‘몸과 영혼의 양식’으로 확장해 해석함.

들판과 꽃은 모든 이를 위해 주어졌고 모든 이에게 필요하다. 하나님은 몸을 지탱하는 노동을 마음의 가장 건강한 기쁨과 이어 두셨다. 땅은 완강하게, 풀은 향기롭게, 꽃은 곱게 하셨다.

사람이 올릴 수 있는 가장 자랑스러운 건축이라도, 들풀의 형상을 품어 그 기억을 불러오는 일보다 큰 영예는 없다. 그 들풀은 인간 존재를 상징함과 동시에 그것을 떠받친다. 그러므로 훌륭한 건물은 낙원의 잎사귀를 닮은 새김을 얻을 때 가장 영광스럽다. 불안 속에서 고결함을 보였던 고딕의 위대한 정신은 자연을 붙드는 데에서도 고결하다. 실상 노아의 비둘기와 같아서—물 위에서는 쉽이 없었으나—이렇게도 닮았다. “보라, 그 입에는 꺾어 온 올리브 가지가 있었다.”⁵⁹

그로테스크성 (Grotesqueness)

고딕 정신의 네 번째 본질 요소는 그로테스크다. 다만 이 기이하고 미묘한 성격의 본정의는 잠시 미루겠다. 르네상스의 한 분파에서 그것이 병적으로 드러나는 대목을 논할 때 함께 다루는 편이 낫다. 이 자리에서 장황히 덧붙일 필요는 없다. 고딕에 익숙한 독자라면 내가 뜻하는 바를 곧 알아차릴 것이며, 고딕 상상력이 장엄과 기괴, 장중함과 익살 모두에서 기쁨을 찾는 보편적 본능을 지녔음을 수긍할 것이다.

⁵⁹ 창세기 8:11 인용. 노아의 비둘기가 물러남의 표지로 물고 온 올리브 가지.



[그림 8.”고딕의 그로테스크” - 기쁨과 장엄함의 양면이 공존하는 상상력의 장]

경직성 (Rigidity)

다섯 번째 요소는 경직성이다. 여기서 말하는 경직성은 수동적 굳음이 아니라 능동적 경직성, 굳움직임에 장력을 주고 저항에 각을 세우는 에너지다. 가장 사나운 번개를 휘어 흐르게 하지 않고 갈래로 터뜨리며, 억센 참나무 가지를 휘게 하기보다 각지게 만드는 힘—창 끝의 미세한 떨림과 고드름의 번쩍임에서도 같은 기세로 드러나는 힘이다.

이 능동적 경직성은 고딕의 구조와 장식 전체를 관통한다. 이집트·그리스 건축이 주로 무게와 덩어리로 서서 돌이 돌 위에 수동적으로 눌러앉아 있다면, 고딕의 볼트와 트레이서리에는

사지의 골격·나무 섬유에 견줄 강직이 있다. 부위와 부위 사이로 탄력 있는 장력이 걸리고, 그 장력의 흐름을 건물의 모든 선이 의식적으로 선언한다.

장식도 같다. 고전 장식이 평면에 찍힌 표면 새김이거나 유연한 선의 유영에 머무는 데 비해, 고딕 장식은 가시 돌친 자립성과 서릿빛 강인함으로 돌출한다. 크로켓⁶⁰은 솟구치고 피나클⁶¹은 얼어붙으며, 이곳에서는 괴물이 치받고 저곳에서는 꽃이 트고, 곧 가지처럼 얹혀 긴장된 망을 짠다. 그래서 가장 우아한 순간에도 늘어지지 않는다. 언제나 생울타리처럼 조밀하고, 흠이 있다면 정제 과소가 아니라 거침 과다 쪽으로 기운다. 이 성격을 낳는 장인의 습관과 감정은 지금까지 언급한 어떤 조각적 표현이 가리킨 것보다 더 복합적이고 더 다채롭다.

첫째, 거칠면서도 빠르게 일하는 습관이 있다. 추위가 길러낸 북방의 근면함 덕에, 하는 일마다 날선 에너지가 배어난다. 남방의 나른함과 뚜렷이 대조된다. 그 나른함 한가운데 불길의 아무리 커도, 용암도 느리게 흐르는 법이다. 또 하나, 추위의 자취에서도 기쁨을 찾는 버릇이 있다. 알프스 남쪽⁶² 사람들에게서는 좀처럼 보기 어려운 버릇이라고 나는 믿는다. 그들에게 추위는 가능한 한 빨리 견디고 잊어야 할 악일 뿐이다.

그러나 북방의 긴 겨울은 우리에게 맑은 날뿐 아니라 껌은 날에서도 행복의 자원을 찾으라고 요구한다. 그들이 짙은 숲만이 아니라 잎이 다 진 숲에서도 기쁨을 배우게 한다. 그래서 우리는 여름 햇살 못지않게 크리스마스 난롯불 곁에서도 만족을 얻고, 봄의 초원처럼 겨울의 얼음 들판에서도 건강과 힘을 얻는다.

이 때문에 한기에 굳어 수축한 식물의 골격을 보아도 거슬림이 없다. 남방 조각처럼 따뜻한 바람과 눈부신 햇살에 유혹되어 무성해진 잎의 부드러움만 좇지 않는다. 오히려 혹독한 하늘 아래

⁶⁰ 크로켓(crocket): 피나클·박공 등 오름선에 박는 싹/가지 모양 돌출 장식.

⁶¹ 피나클(pinnacle): 버트리스·탑의 꼭대기에 세우는 뾰족한 마감 탑. 하중을 눌러 안정에도 기여.

⁶² 알프스 남쪽: 이탈리아·지중해 연안권을 가리키는 편의적 구분. 본문은 기후-기질의 도식적 대비로 읽으면 된다(일반화의 한계 유의).

자란 식물들의 까다롭고 빼돌고 음울한 기운을 곱씹는 데서 즐거움을 느낀다—서리가 가장 좋은 성장을 마비시키고, 눈이 가장 밝은 봉오리를 덮고, 폭풍이 가장 빼어난 가지를 잘라 가는 그 세계에서.

이 특유의 주제 선택에는 미묘한 공감과 애정이 깔려 있다. 여기에 거친 재료의 필연이 겹치면, 장인은 질감의 세련이나 형상의 정확성보다 효과의 기세를 따른다. 그리하여 북방과 남방의 구상 차이를 낳는 직접적 원인이 갖춰진다. 동시에 덜 즉각적이지만 더 근본적인 간접 원인—의지의 강인함, 성격의 독립, 목적의 결연함, 부당한 통제에 대한 반발, 권위와 숙명에 맞서는 개인의 성향—이 고딕의 마음속에서 큰 자리를 차지한다.⁶³

이 성향은 모든 시대에 걸쳐 남방의 태도와 맞섰다(남방은 사유를 전통에, 목적을 숙명에 느슨히 복종시켰다). 이런 차이는 북방 고딕의 강직한 선, 힘찬 덩어리, 대담하게 돌출·자립하는 구조⁶⁴에서—정도는 달라도—분명히 읽힌다. 반대로 남방 장식은 부드러운 물결선과 꼬인 띠무늬를 즐겨 배치하고, 스스로의 독립을 잃은 채 새겨진 덩어리의 표면에 녹아들려 한다. 더 나아가 배치 자체에서도 자주 드러난다. 피할 수 없는 필연 앞에 힘을 내어맡기는 체념, 혹은 무기력한 심의 태도다.

두 기질 모두 절제 속에서 빛나고, 과잉 속에서 흐릿해진다. 그 성격에서 갈라진 두 양식도 같다. 훌륭한 건축과 훌륭한 기질은 두 성향을 함께 지닌다. 그래서 다섯 번째 충동—고딕을 가장 고딕답게 만드는 그 성향—은 누릴수록 더 조심해야 한다. 최고의 고딕 건물이 반드시 ‘가장 고딕적인’ 건물은 아니다. 거침의 솔직함, 변화의 풍부함, 자연주의의 충실함은 지나치기 어렵다. 그러나 경직성은 선을 넘기 쉽다. 극단으로 치달으면 청교적 세분화의 경박함에 빠지고, 본말이

⁶³ 간접 원인: 러스킨이 말하는 ‘프로테스탄트적 자립·탐구’ 성향까지 포괄하는 정신사적 요인. 지역/시대 일반화가 아닌 미학적 해석의 틀로 이해해야 한다.

⁶⁴ 돌출·자립하는 구조: 버트리스·피나클·리브 등 구조 선이 표면 장식에 녹지 않고 독립적 힘선을 이룬다는 뜻(장식=구조의 표현).

전도된다. 말기에 실제로 그렸다. 그럼에도 가장 숭고했던 때를 떠올리면 즐겁다. 고딕은 자립과 탐구의 개신교 정신을 선 하나까지도 새겨 넣었다. 11 세기에서 15 세기 사이의 기독교 교회 건축 전반에 신앙과 염원이 흐른다. 그리고 오늘 영국의 힘이 빚어진 도덕적 습속—철학적 탐구, 정확한 사유, 은거와 독립, 엄정한 자립, 성실하고 정직한 진리 탐구—이 고딕의 표정 속에 또렷하다. 결 드러난 잎 무늬, 가시 돋친 투각, 그늘진 벽감, 버트리스에 받친 기둥, 피나클과 벚장⁶⁵으로 장식된 탑의 두려움 없는 상승—하늘로 곧장 던진 주저 없는 물음 같다.



[그림 9.”고딕의 긴장감” - 리브와 첨두아치가 사지를 곧게 뻗은 듯 사방으로 힘을 나누며, 하늘로 곧장
쏘구치는 듯한 고딕의 상향성]

⁶⁵ 벚장: 지붕 마루선·가장자리 등에 올린 장식적 난간/크레스팅(cresting)을 뜻하도록 옮김. 한국 전통 지붕 용어 ‘벚장’의 비유를 빌려 선형 장식을 가리킨 것.

과잉(Redundance)⁶⁶

마지막 요소는 ‘과잉’이다. 본질성은 낮지만, 고딕의 후광처럼 곁을 돈다. 곧 노동의 풍요를 샘하지 않고 아낌없이 베푸는 성향. 실제로 이 성향이 거의 보이지 않는 고딕 작품도 많다—가장 뛰어난 시기의 작품들 가운데서도. 그런 경우, 감응의 힘은 단정한 도안과 얽힘 없는 비례에서 나온다.



[그림 10. “과잉된 장식” – 트레이서리와 작은 조각으로 가득 덮인 후기 고딕 대성당 정면. 풍성함이 고딕의 겸손을 이루지만, 지나치면 레이스처럼 무너진다.]

⁶⁶ 러스킨 특유의 ‘넘쳐 흐르는 충만/아낌’ 뉘앙스. 단순 ‘과잉(Excess)’과 달리 도덕적 기질(베푼)에 가까운 긍정적 측면을 내포.

Chapter 2. 외적 형식

그럼에도 가장 대표적인 건물들의 인상은 적잖이 “장식의 축적”에서 나온다. 어떤 건물들은 사실상 그 한 가지 성질만으로 사람들의 마음을 압도해 왔다. 한편 그 학파를 오래 들여다보면, 투각으로 뒤덮인 정면 하나보다 몇 줄의 완전한 선이 더 큰 만족을 주기도 한다는 취향에 이르게 된다. 그렇다 해도 그 취향만을 충족시키는 건축을 ‘최선’이라 부를 수는 없다. 고딕의 첫 요구는, 가장 세련된 눈뿐 아니라 가장 소박한 눈의 도움과 찬탄까지 함께 받아들이는 데 있기 때문이다. 그래서 역설처럼 들리겠지만, 풍성함은 고딕의 겸손을 이룬다.

오만한 건축은 대개 단순하다. 몇 줄의 강한 선만 제시하고 다른 시선을 허락하지 않는다. 얼마 안 되는 것을 내놓고는, 그것이 모두 완전하다고 암시한다. 반대로 고딕의 겸손은 불완전함의 수용에서, 그리고 장식의 축적에서 드러난다. 모든 손과 모든 마음을 불러 모으려면, 서툰 이의 빈틈을 가려 주고 산만한 이의 눈길을 붙잡아주는 과잉을 기꺼이 허용해야 한다. 다만 그 과잉은 속보기가 아니다. 이상을 채우려 결코 충분함을 모른다고 느끼는 큰 열정, 장터에 서 있느니 제단 앞에 헛수고라도 바치려는 사심 없는 마음, 그리고 자연주의가 불러온 물질 세계의 충만함에 대한 깊은 공감의 함이 함께 얹힌다.

숲 앞사귀를 본떠 시작한 장인은 곧 알게 된다. 복잡해도 우아함은 흐트러지지 않고, 풍성해도 평정은 깨지지 않는다는 것을. 자연의 섬세한 세부를 연구할수록 인간의 최고작조차 얼마나 빈약한지 더 뼈저리게 느낀다. 우주는 들판에 수놓인 무늬와 꽃 만발한 산의 공간 속에 흠잡을 데 없는 아름다움을 아낌없이 퍼붓는다. 그 앞에서 장인은 돌 몇 장을 엮는 자기 손일(수공)을 아까워할 까닭이 없다. 그의 한 생은 과업을 다 끝내기 전에 스러진다. 그러나

열정은 대를 이어 식지 않는다. 마침내 대성당 정면은 트레이서리⁶⁷의 태피스트리⁶⁸로 가득 덮인다. 봄의 덤불과 풀숲이 바위를 삼키듯.

이제 우리는 고딕의 내적 정신—도덕적·상상적 요소—에 관해 거의 완전한 가까운 조망을 얻었다고 믿는다. [...]

(이 지점부터는 원전의 논증과 정의, 도식·용어를 최대한 보존한 정본(원전 충실)로 전환합니다. 앞 장과 동일한 용어 체계(침두아치, 박공, 볼트, 트레이서리, 포염 등)를 그대로 사용합니다. 도판·주석 번호는 정본을 기준으로 통일합니다.)

§ 2.1 지붕과 아치의 대 원리 【정본(원전 충실)】

이제 둘째로 그 외형을 규정해야 한다. 고딕의 정신은 여러 요소로 이루어져 있다. 어떤 사례에서는 그중 몇 가지가 결합될 수 있다. 고딕의 형식도 여러 하위 형식 조건의 결합이다. 어떤 경우에는 그것들이 불완전하게 발달하기도 한다. 그러므로 어떤 건물을 형식만으로 고딕이다, 고딕이 아니다 하고 단정할 수 없다. 정신에 관해서도 마찬가지다. 그 건물이 모아 결합한 고딕 형식의 가지 수와 범위에 비례해 고딕성이 많거나 적다고만 말할 수 있다.

최근에는 고딕 형식의 정의를 전적으로 볼트⁶⁹에 두려는 정교한 시도들이 여럿 있었다. 그러나 그 시도는 억지이고 부질없다. 세계 최고의 고딕 건물들 중 상당수는 목조 지붕을 얹고 있다. 그 지붕은 건물의 주된 벽체 구조와 거의 관련이 없다. 모자가 보호하는 머리뼈와 별 연관이 없는 것과 같다.

⁶⁷ 트레이서리: 창 개구부를 나누는 석재 살대(멀리언·커스프)의 망상(網狀) 구성. 구조·장식 겸용.

⁶⁸ 태피스트리: ‘직조된 무늬처럼 촘촘히 덮임’이라는 비유적 용례. 텍스타일 자체가 아니라 표면 효과를 가리킴.

⁶⁹ 볼트: 석재가 만드는 아치형 실내 덮개(천장 구조). 여기서는 일관되게 볼트로 표기.

또 어떤 고딕 건물은 성곽이나 담장처럼 공간을 두르는 시설일 뿐이다. 정원이나 회랑을 둘러싼 것도 있다. 이런 경우 통상적 의미의 ‘지붕’은 아예 없다. 그렇지만 건축에 조금이라도 관심이 있는 사람이라면 모두 안다. 온갖 논증과 정의에도 아랑곳하지 않고 오래된 틀 그대로 고집되던 대중적 인상이 있다는 것을.

즉 기둥과 기둥을 잇는 평평한 인방⁷⁰은 그리스식, 둥근 아치는 노르만⁷¹ 혹은 로마네스크, 첨두아치는 고딕이라는 인상이다. 그 낡은 통념은 그 범위 안에서는 정확하며 더 나올 수 없다. 모든 고딕 건축에서 가장 두드러진 외형적 특징은 첨두아치로 이루어진다는 점이다. 로마네스크가 둥근 아치로 이루어진 것과 같은 까닭이다. 유럽의 모든 대성당에서 지붕을 떼어낸다 해도 이 구분은 여전히 분명할 것이다. 그럼에도 ‘지붕’이라는 말의 실제 의미와 작용을 주의 깊게 살펴보면, 고딕이 진정한 지붕 형식에 어떻게 의존하는지를 함께 표현하는 정의 속에서 그 옛 통념을 유지할 수 있을 것이다.

1 권 13 장에서 지붕을 보통 두 부분으로 나눈다고 했던 것을 기억할 것이다. 내부에서 보이는 껍질, 곧 볼트나 천장을 뜻하는 본체 지붕과, 그 아래 지붕을 바람과 비로부터 막아 주는 외피 지붕⁷²이다. 어떤 건물에서는 이 둘이 하나의 골조로 결합되지만, 대부분은 서로 어느 정도 독립적이며, 거의 모든 고딕 건물에서는 두 겹 사이에 상당한 간극이 있다.

또한 앞서 말했듯 요구되는 실의 성격이나 손에 쥔 재료 때문에, 벽에서는 첨두아치를 쓰고 다른 모든 점에서 가장 엄밀한 의미의 고딕이라 하더라도, 본체 지붕이 평평하거나 곡면형이거나 돔형이 되는 일이 자주 생긴다. 다만 지붕만 놓고 보자면, 본체 지붕의 석조 볼트이든 목조 가구이든 그 주된 형식으로 첨두아치를 채택하지 않았다면, 그것을 고딕이라 할 수 없다. 따라서

⁷⁰ 인방: 수평 도리(상인방·lintel)로, 개구부 상부를 곧장 가로지르는 방식.

⁷¹ 노르만(로마네스크): 영국 등지의 초기 서유럽 로마네스크 전통을 가리키는 관용 명칭. 둥근 아치가 표지.

⁷² 외피 지붕: 비·눈·바람을 막는 바깥 덮개(roof covering). 본문에서는 ‘본체 지붕(볼트/천장)’과 구분해 사용.

첫째로 이렇게 말하겠다. 가능하다면 본체 지붕에서 첨두아치를 쓰는 건축이 고딕 건축이다. 이것이 우리의 정의에서 첫 단계다.

둘째, 본체 지붕(실내 천장)은 권장되거나 필요한 형태가 여럿 있을 수 있지만, 비와 눈을 맞는 추운 나라에서 외피 지붕의 권장 형태는 오직 박공⁷³뿐이다. 박공만이 표면 전역에서 비와 눈을 가장 신속히 흘려보낸다. 눈은 돔의 꼭대기에는 쌓일 수 있어도 박공의 용마루에는 쌓이지 않는다.

그래서 지붕만 놓고 보면, 박공은 북방 건축에서 첨두아치형 볼트보다 훨씬 핵심적이다. 하나는 절대적 필요이고, 다른 하나는 흔히 우아한 관례에 가깝기 때문이다. 박공은 모든 주택과 오두막의 목조 지붕에 나타나지만, 볼트는 그렇지 않다. 또한 다각형·원형 평면 위에 세운 박공은 망루와 첨탑의 기원이 되며, 고딕 건축의 이른바 ‘상향성⁷⁴’도 앞서 말했듯 그 박공의 발전에 지나지 않는다.

§ 2.2 최종 정의와 그 범위

그러므로 우리의 정의에 조항을 하나 더해야 한다. 지금으로서는 이것이 가장 중요하다. 정의는 이러하다. 고딕 건축이란 본체 지붕에는 첨두아치를, 외피 지붕에는 박공을 쓰는 건축이다.

⁷³ 박공: 두 경사면이 용마루에서 만나 삼각 박공면을 이루는 지붕 형식. 북방 기후에서 강설·강우 배수에 유리.

⁷⁴ 상향성: 고딕의 시각적 ‘위로의 지향’. 여기서는 박공·첨탑의 누적 효과로 생기는 상승감 일반을 지칭.



[그림 11. 고딕 대성당 정면 - 첨두아치, 박공, 쌍탑, 장미창을 모두 갖춘 전형적 예시]

덧붙여, 건축에서도 도덕에서와 마찬가지로 참인 원리를 하나 짚어 두자. 성품을 타락시키는 것은 강요된 위반이 아니라 자의적 위반이다. 죄는 행위가 아니라 선택에 있다. 고딕 건축에는 본체 지붕에서 첨두아치를 쓴다는 법칙이 있다. 그러나 주거 건축에서는 공간 제약 등으로 그것이 불가능하거나 부적절한 경우가 많다. 이때 평천장을 쓰더라도 고딕의 순수성은 잃지 않는다. 하지만 외피 지붕에서는 형태를 바꿔야 할 필연도 이유도 없다. 최선은 박공이다. 그럼에도 돔이나 볼록한 관형⁷⁵ 같은 다른 형식을 쓴다면, 그것은 순전히 변덕이며 자의적 법칙 위반이다. 그러한 곳에서는 고딕이 제 성격을 잃는다. 더 이상 순수한 고딕이라 할 수 없다.

정의의 이 마지막 조항은 특히 더 강조해야 한다. 고딕의 정신을 지닌 건물, 특히 주거 건물이 여기에 무수히 포함되기 때문이다. 우리는 이런 건물들을 일반적 고딕의 범주에 잘 넣지 않는다.

⁷⁵ 관형 지붕: 터널 모양의 반원통형 지붕(barrel roof).

거리의 주택들, 시골에 드문드문 흩어진 농가 가운데는 미관에 거의 신경을 쓰지 않았고, 볼트나 창에서 고딕의 법칙을 지키지도 않은 것들이 많다. 그럼에도 지붕의 날렵하고 색다른 박공이 그 성격을 지켜 낸다. 바로 그 이유로, 창이 네모나고 박공이 대담한 집이, 창에 첨두아치를 두었더라도 지붕이 돔 지붕이나 평지붕인 집보다 훨씬 더 고딕적이다. 가장 좋은 고딕의 시기에도, 그리고 어느 시대이든 그러하듯, 창을 뾰족하게 만드는 일보다 네모지게 만드는 일이 더 쉽고 편했다. 그렇다고 해서, 앞서 강조했듯 성당 건축의 풍요로움이 민가에 스며들지 않았다는 뜻은 아니다. 실제로 “교회에 첨두아치를 쓰면 거리에서도 썼다”는 식의 일관된 관행이 있었다.

다만 어느 시대에나 뜻대로 지을 수 없는 경우가 있었다. 그래서 문과 창은 가장 손쉬운 방식으로 만들 수밖에 없었다. 그 손쉬운 방식이란, 소규모 작업에서는 예나 지금이나 평평한 돌을 인방으로 엮고, 그림 VIII 과 같은 창을 내는 일이다. 이런 창이 건물이나 거리에 있다고 해서 그것이 곧 고딕성을 잃게 되는 것은 아니다. 박공지붕이 당연히 유지되고, 다른 점들에서도 고딕의 정신이 눈에 보이는 한 그렇다. 그러나 지붕이 박공이 아닌 형식을 일부러, 그것도 두드러지게 택했다면(예컨대 돔 지붕이거나 튀르크풍 혹은 중국풍⁷⁶이라면), 지붕이 눈에 떨어질수록 그 건물의 고딕 요소에는 분명한 변질이 뒤섞인다.

아예 고딕이 아니라고 잘라 말할 수 없더라도, 다른 부분의 살아 있는 고딕적 생명력이 그 지붕을 잊게 할 만큼 강렬해야 겨우 그 성격을 유지한다. 살아 있는 몸에서 딱지가 떨어지듯 그렇게 밀어내야 한다. 그럼에도 그 지붕이 때로 잊힐 수 있음을 우리는 인정해야 한다. 고딕의 인장이 벽에 단단히 찍혀 있다면, 기와와 납판 같은 지붕덮개의 형식에까지 시비를 걸 필요는 없다. 왜냐하면 지금 우리의 정의를 ‘큰 지붕’에만 적용되는 것으로 이해하면, 원뿔형 가마는 고딕

⁷⁶ 튀르크풍·중국풍 지붕: 여기서는 오스만식 벌지형·양파형, 혹은 중국·동아시아식 처마 곡선 등 박공과 상이한 외피 실루엣을 총칭. 역사·양식 평가가 아닌 형태 구분 목적의 용례.

건물이 되고 피렌체 대성당(두오모)⁷⁷이나 피사의 세레당은 고딕이 아니게 되기 때문이다. 그러니 그 정의를 고쳐 쓰거나, 더 넓은 뜻으로 이해해야 한다.

이제 1 권 3 장 5 항을 돌아보면, 내가 ‘지붕’의 정의를 통상적 의미보다 넓게 확장해 두었음을 알게 될 것이다. 거기서 지붕은 폭이 좁든 넓든 공간을 덮는 것이라 했다. 덮개의 실제 성격을 두고 보자면 보호되는 공간이 두 피트이든 열 피트이든 본질적 차이는 없다. 다만 전자는 아치, 후자는 볼트나 지붕이라 부를 뿐이다. 그러나 따져야 할 핵심은 이 덮개가 어떤 방식으로 서 있는가이지, 폭의 넓고 좁음이 아니다. 우리가 다리의 볼트를 아치라 부르는 것은 그것이 건너는 강에 비해 폭이 좁기 때문이다. 하지만 그 구조가 우리 머리 위, 지면 위에 얹혀 있었다면 우리는 그것을 배럴 볼트⁷⁸라 불렀을 것이다. 그때는 폭이 넓게 느껴지기 때문이다.

결국 핵심은 덮개의 범위가 아니라 곡선의 성격이다. 그리고 이 점은 다른 어떤 양식보다 고딕에서 특히 그러하다. 대부분의 경우 지붕의 형상은 리브⁷⁹에 전적으로 달려 있기 때문이다. 돔형 꺾질은 눈으로는 가늠하기 어려울 만큼 다양한 기울기로 지어지고, 그 성격에서 확정적인 것은 리브의 곡선이 결정한다.

그러므로 가장 좁은 아치나 트레이서리 막대에서부터 가장 넓은 지붕까지 모두를 포괄하는 정의로 보면 거의 완전해진다. 실은, 좋은 고딕이란 ‘아래의 하중선인 첨두아치-위의 보호선인 박공’이라는 두 선의 도식을 바탕으로, 생각할 수 있는 모든 방식과 모든 규모로 무한히 변주한 것에 다름없다. 탄력 있는 뾰족 볼트가 받치는 대성당의 거대한 회색 박공지붕에서부터, 현관의 가장 작은 감실을 장식하는 작은 왕관 같은 꼭지 장식에 이르기까지, 하나의 법칙과 하나의 표정이 모두에 깃들어 있다.

⁷⁷ 피렌체 두오모: 브루넬레스키의 거대한 돔(15세기). 외피가 돔인 대표 사례로, 본문의 정의를 협의로만 적용하면 ‘비고딕’ 판정의 모순을 낳는다는 지적.

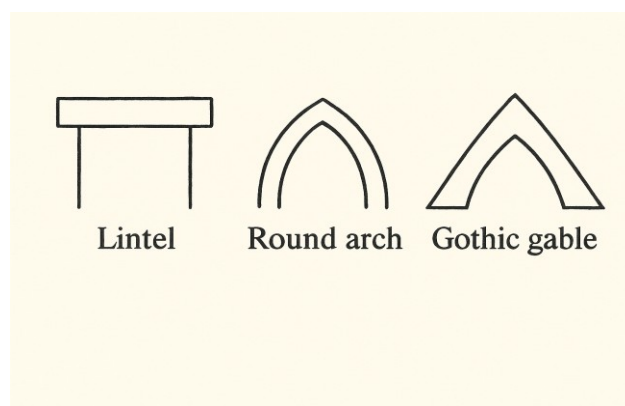
⁷⁸ 배럴 볼트(barrel vault): 반원통형(터널형) 연속 아치로 만든 볼트.

⁷⁹ 리브(rib): 볼트의 골격을 이루는 돌출 아치/늑골. 곡률·분기 방식이 지붕 성격을 규정.

지지와 장식의 방식은 무한히 다양하지만, 좋은 고딕에서 건물의 진짜 성격은 첨두아치 위의 박공이라는 ‘두 선의 도식’(도 9)이 끝없이 재배열되고 반복되는 데 달려 있다. 큰 목판도(도 10)는 이 도식을 다루는 세 가지 전형을 보여 준다. a는 베로나의 무덤(1328)에서, b는 아브빌의 측면 포치⁸⁰ 가운데 하나에서, c는 루앙 대성당 서쪽 대정면의 최상부 지점 가운데 하나에서 온 것이다. 뒤의 둘은 15세기 초의 작업으로 보인다. 순수한 초기 잉글랜드 고딕과 프랑스 고딕의 형식은 너무 잘 알려져 있어 더 말할 필요가 없다. 예시로 이런 다소 이례적 구성을 왜 골랐는지는 곧 분명해질 것이다.

먼저, 고딕을 압축해 표현했던 바로 그 선들의 관계로 세계의 다른 위대한 건축들을 넓게 표현할 수 있는지 시험해 보자. 이를 위해 독자가 1권 10장 10항에서 밝힌 첨두아치의 본질을 떠올려 주면 쉽다. 그곳에서 나는 첨두아치는 ‘굽은 박공⁸¹’이라 불러야 한다고 했다. 엄밀히 말해 아치는 뽀족할 수 없기 때문이다. 소위 첨두아치는 바깥 압력을 견디도록 양쪽 변을 굽힌 박공으로 보아야 한다.

이렇게 보면, 기둥과 기둥 사이의 간격을 가로지를 수 있는 방법은 오직 세 가지뿐이다(도 11). A는 인방, B는 둥근 아치, C는 박공이다.



⁸⁰ 포치(porch/portico): 건물 외벽에서 전면으로 돌출한 지붕 달린 현관·차양 공간.

⁸¹ 뽀족 ‘끝’ 자체가 아치의 본질이 아니라, 하중을 비껴 흘리는 두 경사면(=박공)의 결합이라는 의미를 강조한 정의.

[그림 12. 인방/둥근아치/박공의 비교]

세상의 모든 건축가가 이 셋을 넘어서는 다른 방식을 찾지는 못할 것이다. 아치의 곡선을 바꾸거나 박공의 변을 굽히거나, 그 선들을 꺾을 수는 있다. 그러나 그런 일은 본형을 더하는 일이 아니라, 다만 변형하거나 세분할 뿐이다.

이제 세계의 좋은 건축은 세 가지뿐이며 더 늘어나지 않는다. 그것들은 모든 건축의 본래 기능인 ‘공간을 덮는 세 가지 단순한 방식’에 각각 대응한다. 이 세 건축은 자신들이 바탕 삼는 지붕 조건을 얼마나 단순하고 직접적으로 드러내는가에 비례해 순도가 결정된다. 규모와 장식의 방식, 그것을 실천한 민족의 성격에 따라 흥미로운 분화가 많지만 모든 분화형은 결국 세 큰 갈래로 환원된다.

A. 그리스식: 인방의 건축.

B. 로마네스크: 둥근 아치의 건축.

C. 고딕: 박공의 건축.

이 세 이름을 이렇게 넓은 뜻으로 쓰면 부정확하다. 민족적 한계를 암시하기 때문이다. 그럼에도 각 양식을 가장 높은 완성으로 이끈 민족의 이름을 붙인다고 해서 잘못이라 하긴 어렵다. 이제 각 양식의 현존 분화를 간략히 개관하겠다.

A. 그리스: 인방의 건축. 셋 가운데 가장 못하다. 석조 건축의 관점에서 보면 언제나 어느 정도 야만적이다. 가장 단순한 형은 스톤헨지, 가장 정제된 형은 파르테논, 가장 장엄한 형은

카르낙 신전이다. 이집트인의 손에서는 숭고해지고, 그리스인의 손에서는 순수해지고, 로마인의 손에서는 풍요로워지고, 르네상스 장인의 손에서는 유약해진다.

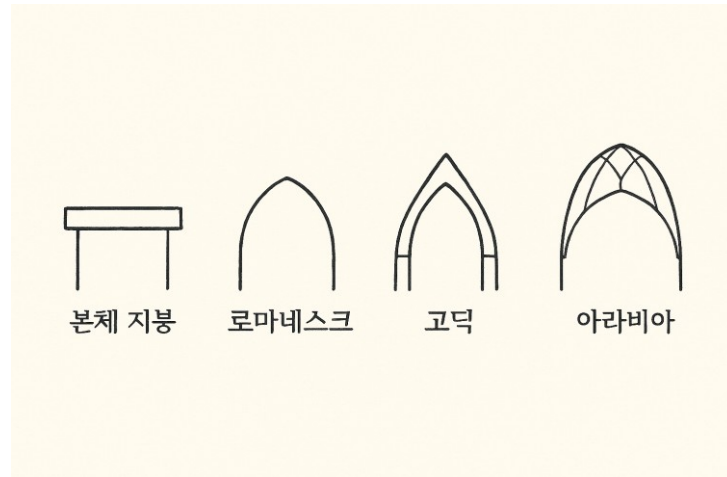
B. 로마네스크: 둥근 아치의 건축. 기독교 시대가 되어서야 완전히 전개되었다. 동·서의 두 큰 가지, 즉 비잔틴과 롬바르드⁸²로 나뉘며, 시간이 흐르며 서로에게서 도움을 얻어 각각 아라비아 고딕⁸³과 게르만 고딕으로 변해 간다. 가장 완전한 롬바르드 유형은 피사 대성당(두오모), 가장 완전한 비잔틴 유형은(내 생각에) 베네치아 산마르코 성당이다. 이 양식의 최고 영예는 타락을 낳지 않았다는 점이다. 자기와 맞먹는 고귀한 다른 건축을 낳으며 소멸한다.

C. 고딕: 박공의 건축. 로마네스크의 딸이다. 그리고 로마네스크처럼 서방과 동방, 곧 순수 고딕과 아라비아 고딕으로 나뉜다. 이 가운데 동방 분파는 첨두아치와 볼트 같은 고딕의 형식을 많이 지녔다는 이유로만 고딕이라 불린다. 정신은 여전히 비잔틴에 머문다, 특히 외피 지붕(roof-mask)의 형식에서 그러하다. 다음으로 이 세 큰 계열에서 외피 지붕의 전형을 정해야 한다.

주목하라. 지금까지의 구분은 기둥과 기둥 사이에 맨 먼저 가로놓는 석재의 형식, 곧 본체 지붕의 가장 단순한 상태에 달려 있다. 여기에 외피 지붕과의 관계를 더하라. 그러면 각 양식의 전형적 형식이 완성된다(도 12). 그리스와 서방 로마네스크, 서방 고딕에서는 외피 지붕이 박공이고, 동방 로마네스크와 동방 고딕에서는 돔이다. 다만 뒤의 두 그룹의 지붕은 내가 충분히 연구하지 못했으니, 도식으로 일반화하지 말라.

⁸² 롬바르드: 이탈리아 북부 계통의 서방 로마네스크 계열.

⁸³ 아라비아 고딕: 이슬람권 영향 아래의 ‘동방형’ 고딕 경향을 가리키는 러스킨의 용어.



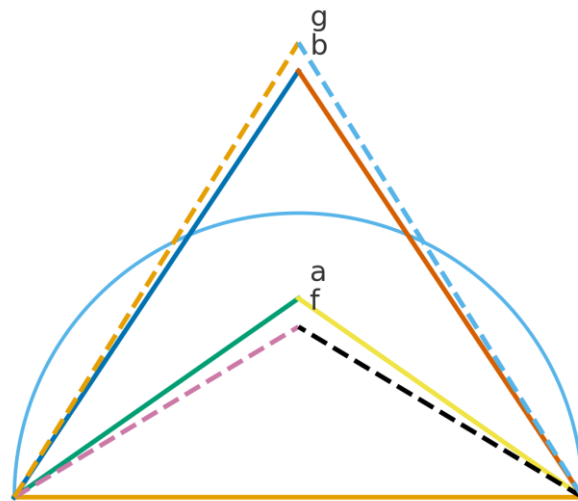
[그림 13. (도 12) - 각 양식의 전형적 형식]

반면 서방 장인들의 세 부류는 이렇게 간단히 그릴 수 있다. 도 12의 a는 그리스, b는 서방 로마네스크, c는 서방—곧 참된—고딕이다. 이제 보라. 그리스형에서 외피 지붕과 본체 지붕의 결합이 신전의 가장 두드러진 표정인 페디먼트⁸⁴를 이루며, 조각 장식의 주 무대가 된다. 그러므로 이 선들의 상호관계는 그리스에서도, 고딕에서도 똑같이 중요하다.

둘째, 로마네스크와 고딕의 박공 경사 차이를 주목하라. 이 구분은 사소하지도, 미정도 아니다. 로마네스크의 낮은 박공이 점차 고딕의 높은 박공으로 넘어가는 법은 없다. 둘 사이에는 큰 간극이 있다. 남방 건축의 전체 효과는 낮은 박공에, 북방 건축의 전체 효과는 예리한 박공에 달려 있다. 이탈리아 마을의 지붕선과 대부분 이탈리아 탑의 평평한 꼭대기, 그리고 북방의 뾰족 박공과 첨탑의 대조는 길게 말할 필요가 없다. 그 환상적 전개는 벨기에에서 극에 달한다고 나는 본다.

⁸⁴ 페디먼트: 고전 신전 정면 박공 삼각형. 조각 배치의 중심 무대.

이제 분리의 법칙⁸⁵을 밝혀 두라. 고딕 박공은 모든 모서리 각이 예각이어야 하고, 로마네스크 박공은 위쪽 꼭지각이 둔각이어야 한다. 실천 규칙은 간단하다. 도 13의 a나 b와 같은 임의의 박공을 취하고 밑변 위에 반원을 그리라. 꼭대기가 반원 위로 솟으면(b) 고딕 박공이고, 반원 아래에 머무르면 로마네스크 박공이다. 각 갈래에서 가장 좋은 형은 분명히 가파르거나 분명히 낮은 것이다. 도면에서 f는 로마네스크 경사의 평균, g는 고딕 경사의 평균으로 보라.

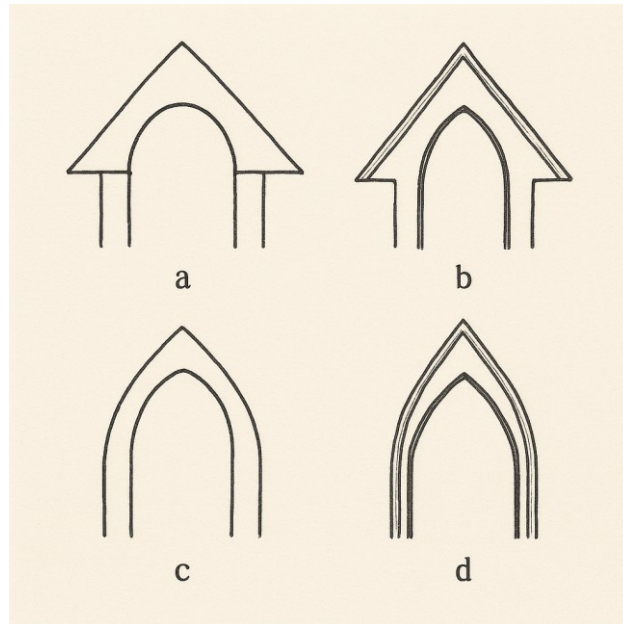


[그림 14.(도 13) - 박공 경사 판별: 밑변 위에 반원을 그어 꼭짓점이 반원 아래면 로마네스크(a), 위면 고딕(b). 평균 경사는 f(로마네스크), g(고딕)]

그러나 박공의 경사에서는 한 양식에서 다른 양식으로의 이행을 볼 수 없지만, 박공과 그 아래 아치의 결합에서는 두 양식이 종종 뒤섞인다. 앞서 말했듯 순수한 로마네스크의 상태는 낮은 박공 아래 둥근 아치(a, 도 14)이며, 순수한 고딕의 상태는 높은 박공 아래 첨두아치(b)다. 다만

⁸⁵ 예각/둔각 판별은 러스킨의 실무용 경험칙(heuristic)이다.

과도기에는 두 상태가 거꾸로 되는 경우가 있다. 곧 낮은 박공 아래 첨두아치(d)가 오거나, 높은 박공 아래 둥근 아치(c)가 오는 식이다. d 의 형식은 베로나의 무덤들⁸⁶에서, c 의 형식은 베네치아의 문들⁸⁷에서 볼 수 있다.



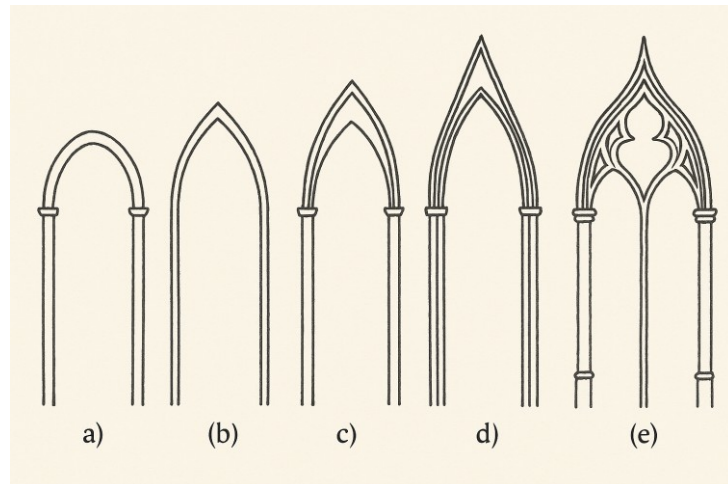
[그림 15.(도 14) - 박공과 아치의 결합형태]

이로써 고딕이 세계의 다른 건축과 맺는 관계를, 구조의 주요 선들 차원에서 정리했다. 다만 그 구조에서 솟아나는 장식의 한 부분과 관련해, 그 형식의 정의에 덧붙여야 할 말이 하나 남아 있다. 첫 번째 조건은 첨두아치라는 것을 이미 보았다. 그렇다면 고딕이 완전하려면 그 첨두아치는 가능한 한 가장 견고한 방식으로 구축되어야 한다.

⁸⁶ 베로나 스칼리제리(Scaligeri) 무덤군을 가리킨다(1320-70년대).

⁸⁷ 베네치아 고딕 포털 전반을 뜻한다(예: 두칼레궁 포르타 델라 카르타).

§ 2.3 첨두아치의 강도와 커스프(포염의 근거)

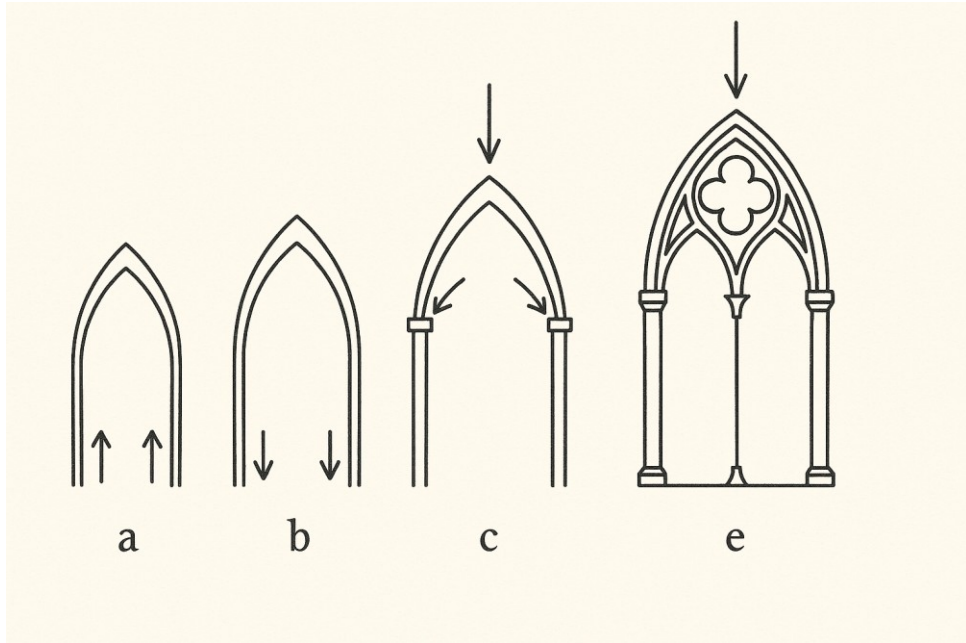


[그림 16.첨두아치 발전 단계 - (a) 원아치 (Round Arch)/(b) 초기 첨두아치 (Early Pointed Arch)/(c)

완만한 첨두아치 + 첫 리브/(d) 리브 강화 + 고딕 비례/(e) 후기 고딕 플람보양 (Flamboyant)]

이 점은 1 권 11 장에서 첨두아치의 석조법을 길게 논하며 내린 결론과 맞닿는다. 동일한 재료량을 전제로 할 때, 도 15 의 e 가 가리키는 일반형이 모든 첨두아치 형식 가운데 가장 강하다는 것이다.

이를 더 단순하게 풀어 보자. a 처럼 둘로 박공을 세우고 화살표 방향에서 바깥 힘이 가해지면, b 와 같이 안쪽으로 붕괴할 위험이 있다. 이를 막으려 c 처럼 첨두아치로 바꾸면 안으로는 무너지지 않지만, 위에서 눌리면 d 처럼 바깥으로 벌어질 수 있다. 마지막으로 e 처럼 옆구리(측면)를 점진적으로 두껍게 하면, 안으로도 밖으로도 무너지지 않는다.



[그림 17. 첨두아치 강도 비교 - a: 평박공, b: 단순 첨두아치, c: 보강 첨두아치, e: 커스프 달린 최종형(가장 강한 아치)⁸⁸⁾

이렇게 얻어진 아치의 형식에는 양쪽에 커스프⁸⁹⁾라 부르는 뾰족한 돌기가 돈다. 같은 재료의 양으로 도달할 수 있는 최대의 강도와 항구성을 드러내기엔, 인간의 마음에 오래도록 기쁨을 준다. 그러나 커스프의 기원은 이런 이론적 추론이나 구조 법칙의 고려에서 나온 것이 아니다. 그것은 단지 엽형 장식⁹⁰⁾이라는 장식 체계를 아치에 적용한 것이다. 곧 우리가 앞서 고딕 자연주의의 핵심이라 거듭 강조했던 잎 모양의 변용이다. 이 잎에 대한 사랑은 고딕 정신이 강인해질수록 더 강해졌다. 남쪽의 고딕은 부드러운 잎, 북쪽의 고딕은 가시 돋친 잎을 특히 사랑했다.

⁸⁸⁾ d가 없는 이유는 특정한 실험적 변형 단계를 굳이 도식화하지 않았기 때문. 러스킨은 의도적으로 a-c에서 문제를 점차 개선해 가다가, 곧바로 완성형인 e를 제시한다.

⁸⁹⁾ 커스프(cusp): 아치·포털·트레이서리의 오목한 교점에 생기는 뾰족한 돌기. 포염(foil) 윤곽을 형성하는 핵심 요소.

⁹⁰⁾ 엽형 장식(foliation): 잎 모양을 기하학적으로 추상화한 장식 체계. 삼엽·사엽 등 ‘포일(foil)’ 패턴을 이룬다.

위대한 고딕기의 북방 채색 필사본을 펼쳐 보면, 잎 장식마다 금빛이나 채색으로 둘러 그린 가시형 테두리가 어김없이 붙어 있다. 때로는 엉겅퀴 잎의 뿌리 부근에서 발달한 가시무늬를 충실히 베끼다. 엉겅퀴 잎이 자기 줄기를 따라 길게 뻗듯 줄기와 가지를 따라 흐르고, 끝마다 날카로운 가시가 돋는다(도 16). 또한 13 세기 작업에서는 금빛 바탕이 순수하고 엄격한 커스프의 형태를 띤다. 때로는 잎을 감싸고, 때로는 가지의 갈래(fork)를 메운다(3 권 도판 42, 도 1).

그리고 명백히 식물적 상태에서 거의 눈치채지 못할 전환으로, 뱀·용 같은 그로테스크의 목의 뿔, 날개의 막 같은 뜻으로 옮겨가기도 한다(도 17). 풍부하고 모호한 곡선의 환상으로 흘러들기도 한다. 그러나 그 한가운데서도 첨두아치의 순수한 커스프 체계는 줄곧 식별된다. 우연이 아니라 의도적으로 표기되어, 도안의 말 그대로 건축적인 부분과 맞물린다.

따라서 포염⁹¹이라 불리는 체계, 즉 커스프 아치처럼 단순하든 트레이서리처럼 복잡하든, 모두 이 잎사귀 사랑에서 나왔다. 아치가 잎사귀를 흉내 내려 한 것이 아니다. 장인이 잎에서 발견한 동일한 아름다움의 성격을 부여한 것이다.

주목하라. 둘은 분명히 다르다. 아치와 지붕 등 고딕의 큰 구조가 식물을 모방하려 했다는 생각은, 앞서 지적했듯 사실 앞에서 단 한 순간도 설 자리가 없다. 그러나 고딕 장인은 소규모 장식을 위해 베낀 잎에서 특유의 아름다움을 보았다. 윤곽의 특정 곡선 성격, 구조의 분지와 방사 방식에서 비롯된 아름다움이었다.

작은 규모에서는 조각과 장식 필사에서 잎과 가시 그 자체를 옮겼다. 큰 규모에서는 그 추상적 근원을 취해, 구조적 강도를 해치지 않는 한도 내에서 아치의 윤곽에 같은 부류의 곡선과 분지 방식을 부여했다. 윤곽을 흐트러뜨려 잎 모양을 흉내 내지는 않았다. 구조는 완전히

⁹¹ 포염(foiling): 아치·트레이서리 등 곡선 구조에 엽형 윤곽을 부여하는 장식 체계. 삼엽·사엽·다엽 등으로 나뉜다.

단순하게 유지했다. 그리고 앞서 보았듯 석조의 최선 원리와 일치하게 만들었다. 그래서 커스프가 미를 위해 붙었는지 강도를 위해 붙었는지 말하기가 사실상 불가능해진다.

또한 나는 그 최초의 발명이 ‘구조적 시도’가 아니었다고 단정할 수 없다. 내가 아는 가장 이른 커스프는 멤피스의 세라페움 대회랑의 볼트에 쓰인 것이다. 1850 년에 마리엣⁹²이 발견했고, 왕립문학회에서 해밀턴 대령⁹³이 소개했다. 그 단면은 완전히 순수하고 단순한 커스프 달린 원아치다. 다만 강도 때문인지, 우아함 때문인지는 단언할 수 없다.

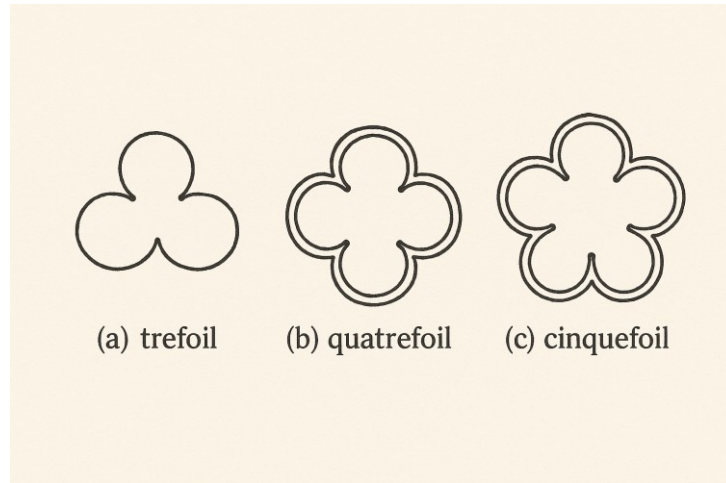
그러나 커스프의 구조적 이점은 비교적 작은 규모의 아치에서만 유효하다. 아치가 매우 커지면 측부 하단의 돌출부가 지나치게 무거워져 안전하지 않다. 매달린 석재가 탈락할 위험이 있기 때문이다. 그래서 이런 아치에는 무거운 커스프를 쓰지 않고, 전체를 두텁게 쌓아 안전을 확보한다. 그리고 필요한 지지감(때로는 실질적 지지까지)을 트레이서리로 보완한다.

내가 『일곱 등불』⁹⁴ 2 장에서 트레이서리의 본성에 관해 말한 것 가운데 여기서 되풀이할 것은 이것뿐이다. 트레이서리는 창이나 벽체를 관통하는 개구부에서 비롯되었다. 실내에서 보면 별처럼, 실외에서 보면 잎처럼 보이도록 새겨 넣은 것이다. 그 끝의 각 갈래(엽, lobe)를 포일(foil; 프. feuille)이라 일컬었다. 그 포일에서 받는 기쁨은 삼엽·사엽 등 방사 배열을 이룬 앞에서 느끼는 기쁨과 같다.

⁹² 오귀스트 마리엣(Auguste Mariette, 1821–1881): 프랑스 고고학자·이집트학자. 멤피스 세라페움 발굴로 유명.

⁹³ 해밀턴 대령(Col. Hamilton): 영국군 장교·학예가. 마리엣의 성과를 바탕으로 왕립문학회에서 세라페움 볼트 단면을 소개한 인물. (정확 인명·연대는 원 출처 표기 범위 내에서 미상.)

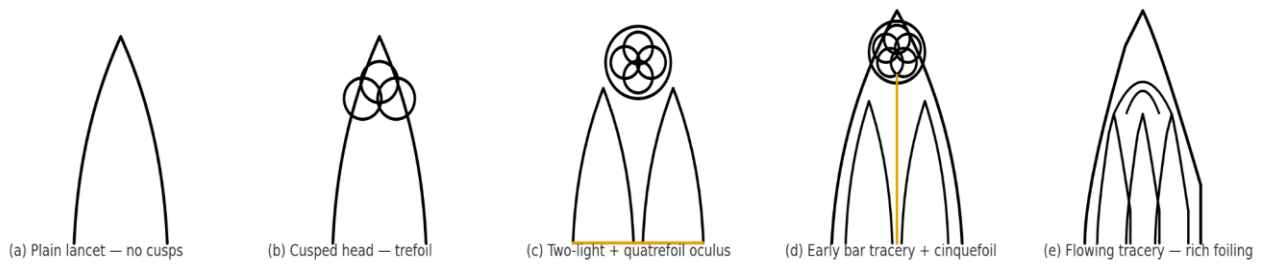
⁹⁴ 『일곱 등불』: 존 러스킨, *The Seven Lamps of Architecture* (1849). 여기서는 2 장(‘진실의 등불’)의 트레이서리 논지를 가리킴.



[그림 18.삼엽/사엽/오엽 포일 패턴 - 앞 모양의 방사 배열에서 영감을 얻은 세 가지 기본 포일 패턴]

여기에 엄격한 기하 질서와 대칭 감각이 더해진다. 가장 흔한 몇 가지 형은 외곽 몰딩 없이 도 18 에 제시되어 있다. 가장 좋은 트레이서리는 이런 형들의 치밀한 군집에 지나지 않으며, 몰딩이 그 윤곽선을 따라 둘러진다.

따라서 ‘포염’이라는 말은 단순 아치의 가장 완전한 상태와, 후대 고딕에서 그 아치를 채우는 트레이서리의 상태를 똑같이 정확히 가리킨다. 포염은 이 양식의 본질적 성격이다. 아치나 개구부 어느 쪽에도 포염이 없다면, 그 고딕은 좋지도 고딕답지도 않다. 때로는 하중 아치에 포염을 두고, 그 위는 인물 조각으로 이룬다. 때로는 하중 아치를 소박하게 두고, 그 위를 포염 처리한 개구부로 장식한다. 그러나 어딘가에는 반드시 포염 요소가 들어가야 한다. 그렇지 않으면 그 양식은 불완전하다.



[그림 19.포염·트레이서리 발전 단계 - (a) 커스프 없는 맨 란셋 창 · (b) 삼엽 커스프 · (c) 두 칸 창 + 사엽 오쿨러스 · (d) 초기 바 트레이서리 + 오엽 · (e) 유동형 트레이서리와 복잡한 포염]

따라서 고딕의 최종 정의는 이렇게 선다. “포염을 본질로 삼고, 본체 지붕에는 첨두아치를, 외피 지붕에는 박공을 쓰는 건축.”

§ 2.4 포염의 장점과 남용

이제 마지막으로 살펴볼 점이 하나 남았다. 포염(포일·커스프)은 고딕을 가장 뚜렷하게 드러내는 표지이면서 동시에 고딕이 가진 장식 수단 가운데 가장 손쉬운 방법이기도 하다. 포일의 비례와 형태를 짜 넣는 일에는 가장 고귀한 상상력이 담길 수 있다. 그러나 상상력이 전혀 없는 장인, 설계의 다른 재능이 전혀 없는 장인이라도, 허술한 포염만 잔뜩 덮어씌우면 덩어리 전체에 그럴듯한 효과를 낼 수 있다.

아무 선이나 마구 교차시키고, 생긴 정방형과 장방형 빈칸마다 사엽·오엽(퀴트로포일·퀸크포일)을 채워 넣어 보라. 그러면 사람들 대부분의 눈에는 꽤 ‘만족스러운 고딕’처럼 보일 것이다. 기존 양식을 조금만 훑어본 건축가라면 만화경 돌리듯 포염

무늬를 갈아 끼우며, 기초에서 마감까지 발명도 사유도 한 줄기 없이 ‘장관’으로 보이는 건물을 금세 뽑아낼 수 있다.

반면 식물 장식과 몰딩 구성은 솜씨와 사려가 필요하다. 보기 좋게 만들려면 실제로 고안했거나 정밀하게 베껴야 한다. 마구잡이로 그리면 금세 진부가 드러난다. 방금 말했듯 트레이서리 자체의 배치에도 상상력이 충분히 발휘될 수 있다. 그러나 그 트레이서리가 식물·동물 장식과 결합할 때 상상력이 발휘될 여지와 힘은 훨씬 커진다. 그러니 참된 발명이 있는 곳이라면 그 곁엔 풍성한 조각장식이 아낌없이 쓰일 것이라고 미리 짐작하는 편이 옳다.

§ 2.5 두 부류: 면(面)의 고딕 vs 선(線)의 고딕

이 점을 기준으로 고딕을 크게 둘로 나눌 수 있다. 이른 시기의 한 부류는 고귀하고, 발명적이고, 전진한다. 포염은 절제해 쓰고, 꽃·인물 조각은 아낌없이 더한다. 늦은 시기의 다른 부류는 천미(賤微)하고, 발명이 빈약하며, 내리막을 걷는다. 포염을 지나치게 남용하고, 꽃·인물 조각은 부차로 돌린다. 두 부류는 『건축의 일곱 등불』에서 지적한 그 중대한 변곡점에서 교차한다. 지역마다 이 시점은 조금씩 다르지만 대략 14 세기 중엽이다. 두 양식은 그 접점에서 가장 빼어나다. 하나는 그 지점까지 올라 빛나고, 다른 하나는 그 지점부터 내리막으로 접어들어 한동안은 드러나지 않으나 점차 기울어 마침내 ‘천미’라 불릴 만해진다.

두 양식의 차이는 분명하다. 앞선 부류는 크고 단순한 덩어리에서만 포염을 쓰고, 그 속의 작은 구성(커스프 등)은 다양한 조각으로 채운다. 늦은 부류는 포일 그 자체를 다시 쪼개 더 작은 포일로 장식하고, 트레이서리를 끝없이 레이스처럼 잘게 부순다. 예를 들어 솔즈베리의 팔엽창에서는 큰 별무늬의 짜임에만 포염이 쓰이고 커스프에는 온전히 식물 장식이 놓인다. 반면

루앙 대성당의 후기 창 둘레 장식에서는 포엽이 아치 전체를 한 번 두른 뒤, 그 안의 각 커스프를 또 다른 포일 무늬들로 다시 쪼갬다.

같은 대비는 베로나의 스칼리제리 무덤과 아브빌 성당 남쪽 측문에도 뚜렷하다. 전자는 지붕선의 하중 아치와 양측 벽감의 하중 아치, 그러니까 한 면에 보이는 세 개의 아치에만 포엽을 엄격히 한정하고, 나머지는 넓은 대리석 면에 부조로 채운다. 정상부에는 스칼라 가문의 방패와 날개 달린 개 문장이 올라 눈을 멈추게 하고, 그 아래 넓은 면을 채운 참나무, 더 아래 카인의 형제살해 장면이 힘 있게 새겨진다. 아치 테두리는 각양의 잎사귀와 방패가 교대로 돌고, 커스프마다 한 송이 꽃과 넓고 흐르는 잎 두 장이 놓인다. 바탕은 옅은 붉은색 베로나 산호석, 조각은 흰 카라라 대리석으로 상감되어 채색과 빛이 훌륭히 살아난다.

반면 아브빌 측문은 장엄한 좌상 하나와, 지금은 훼손된 작은 벽감 속 군상들 일부를 빼면 거의 전부가 트레이서리의 선을 증식한 효과에 의존한다. 확대해서 보면 차이는 더 선명하다. 아브빌 쪽은 피나클과 크로켓에 날카로운 북방 식물 조각이 꽤 있지만, 기본 효과는 끊임없이 바뀌는 포일 무늬들에서 나오며 전체가 레이스처럼 속이 비도록 뚫려 있다. 베로나의 피나클은 넓은 그림자 덩어리 하나가 하중 아치의 삼엽으로 또렷이 형상을 이루고, 그 외에는 아몬드형·보스로 표면을 채운다. 돌의 피부는 뚫지 않고 넓게 빛을 받게 두며, 몸통은 두껍고 강해 거리의 바람을 수세기도 더 버틸 만하다.

이런 까닭에 나는 둘을 ‘면(面)의 고딕’과 ‘선(線)의 고딕’이라고 부르겠다. 어느 쪽이 더 크고 훌륭한 원칙인지는 주저할 필요가 없다. 베로나의 고딕은 석조가 강하고, 덩어리는 단순하며, 변주는 끊임없다. 늦은 프랑스 고딕은 석조가 약하고, 덩어리가 깨지며, 한 가지 생각을 되풀이한다. 아름답긴 하다. 그러나 이탈리아의 고딕이 더 고귀하다.

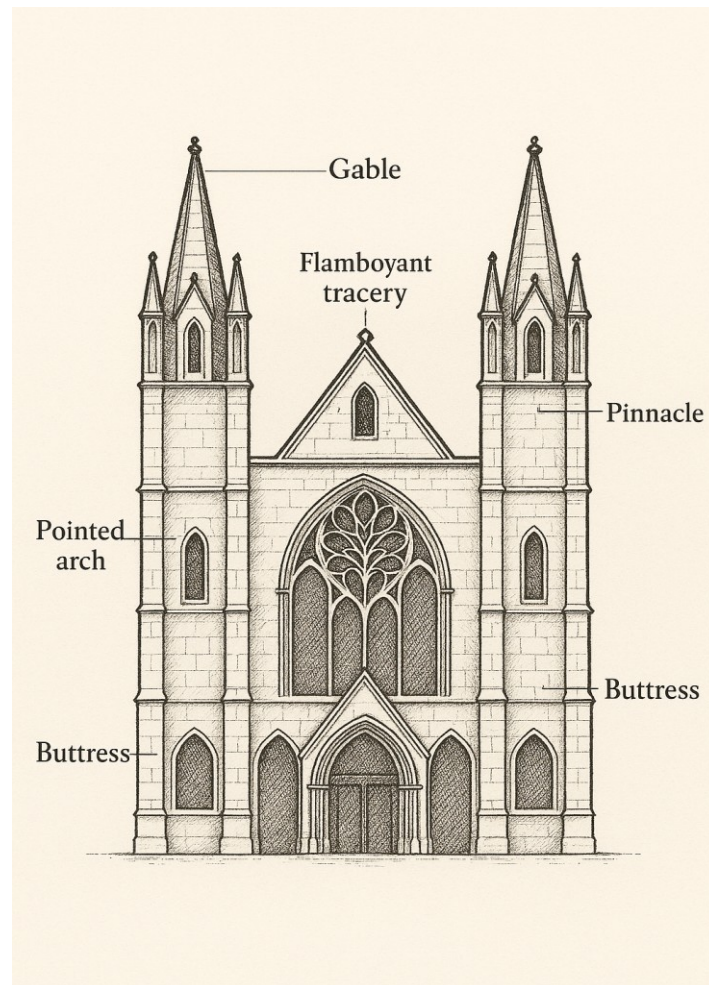
§ 2.6 토론: 프랑스 트레이서리와 배치의 문제

말을 보태자. 내가 프랑스의 ‘되풀이’를 말할 때, 트레이서리의 구성을 단조롭다고 한 것이 아니다. 그 배치는 끝없이 변주되고 발명적이다. 실은 프랑스 장인의 상상력이 이탈리아 장인보다 더 넉넉했을지도 모른다. 다만 그에게 가르쳐진 양식이 덜 고귀했을 뿐이다. 그리고 늦은 양식에서 인물 조각이 ‘보조적’이 되는 문제는 결핍이라기보다 배치의 문제다. 늦은 작품에도 군상은 더 무성해지고 솜씨는 더 정교해진다. 그러나 앞선 작품에서는 그 조각이 힘차고 전면에 나서며, 전체 미의 성패를 좌우한다. 늦은 작품에서는 그 조각이 힘이 빠지고, 트레이서리의 장막에 싸여, 종종 떼어내도 전체가 크게 상하지 않는다. 무엇이든 떼어내도 해를 입지 않는 구성은 그만큼 못한 구성이다. 이 원리는 미술의 절대 법칙이다. 이 점 하나만으로도 어느 부류가 더 큰지 잠시도 의심할 수 없다. 물론 프랑스의 트레이서리 고딕에도 자기만의 승엄이 있다. 선(線)의 극단적 우아와 풍요에서 오는 승엄이다. 우리는 그것도 그대로 고마워해야 한다.

다만 그 우월함이 가장 또렷해지는 것은, 더 타락한 ‘선 중심’ 양식들—이를테면 우리 영국의 퍼펜디쿨러⁹⁵—과 견주어 볼 때다. 베로나의 피나클 장식은 곧게 선 한 꽃줄기에서 나온다. 줄기는 잎 가운데를 꿰며 자라고, 끝엔 아래로 늘어진 꽃을 단다. 잎은 줄기에서 멋지게 젖혀지고, 얇은 부조 속에서 능숙한 화가처럼 짧게 눕혀진다. 작은 끝 하나로 그 정점에 잎 하나를 제대로 우겨 넣어 보라. 멀리언과 트랜섬으로 바둑판을 긋고 빈칸마다 포일이나 메우는 영국 퍼펜디쿨러의 ‘면 채우기’보다, 이 한 꼭짓점을 설계하는 데 더 많은 생각과 발명이 든다는 걸 곧 깨닫게 될 것이다.

§ 2.7 실무 규칙: 현장 판별 체크리스트

⁹⁵ 퍼펜디쿨러(Perpendicular Gothic): 14–16 세기 영국 고딕의 말기 양식. 수직·수평 격자(멀리언·트랜섬)와 대형 창호, 판넬링이 특징.



[그림 20.고딕 성당 정면과 주요 용어 - 박공(Gable), 첨두아치(Pointed arch), 트레이서리(Tracery),
피나클(Pinnacle), 버트리스(Buttress) 등 고딕 건축의 주요 요소가 한눈에 보이는 정면도]

우리는 이제 고딕의 정신과 형식을 꽤 정확히 알게 되었다. 끝으로, 눈앞의 건물이 좋은 고딕인지, 아니면 고딕이 아니라 하더라도 살펴볼 가치가 있는지, 간단히 가릴 수 있는 실무 규칙을 적겠다.

먼저 지붕을 보라. 벽선 위로 가파른 박공이 뚜렷이 솟아 있는가? 그렇지 않다면 고딕성에 결함이 있거나 후대의 개조일 가능성이 크다. 이어 주된 창과 문을 보라. 첨두아치가 있고 그 위에

소형 박공이 없었는가? 첨두아치가 없다면 고딕이 아니다. 박공이 없다면 순도가 떨어지거나 일류가 아니다. 이 둘에 더해 앞의 규칙(박공)까지 갖추면 훌륭한 시기의 고딕일 공산이 크다.

세 번째로 포염(foilation)을 보라. 아치가 커스프로 마감되었는지, 개구부가 포일(삼엽·사엽·오엽 등)로 처리되었는지 확인하라. 앞의 두 조건을 충족했다면 어딘가에는 반드시 포염이 있을 것이다. 없다면 예외는 둘뿐이다.

1. 아주 큰 하중 아치라 커스프를 생략했을 때,
2. 작은 첨두아치를 군집시켜 포염에 준하는 효과를 내고 조각과 풍부한 몰딩이 이를 보완할 때.

이 밖의 경우라면 그 부분은 미완이다. 어느 곳에도 포염이 보이지 않는다면 그 건물은 확실히 미완의 고딕이다.

마지막으로 기둥과 주두를 보라. 창·문과 세부 아치들이 주초와 주두를 갖춘 ‘진짜 기둥’ 위에 얹혀 있는가? 그렇다면 최고의 고딕 양식이다. 모사이거나 조악한 시공일 가능성은 남더라도 방식 자체는 최상이다. 반대로 개구 가장자리에 몰딩은 두르고 아치의 기점에 주두가 없다면, 그것은 분명 하품(下品)의 학파다.

이 체크리스트는 고딕 ‘양식’ 여부만 가리는 첫걸음일 뿐이다. 건축으로서 ‘좋은가’는 또 따로 본다. 매우 불순한 고딕이라도 웅대한 건축일 수 있고, 매우 순수한 고딕이라도 베낀 것이거나 재능 없는 장인의 작업이면 형편없을 수 있다. 색채의 거장들이 세운 학파에 속한다면 평가는 음악 비평처럼 복잡해져서 일반 규칙을 줄 수 없다. 아니라면, 이렇게 보라— 형태가 단순할수록 품격은 높고, 몰딩이 엄격할수록 사려가 깊고, 인물 조각이 많고 훌륭할수록 건축의 정신은 생생하다.

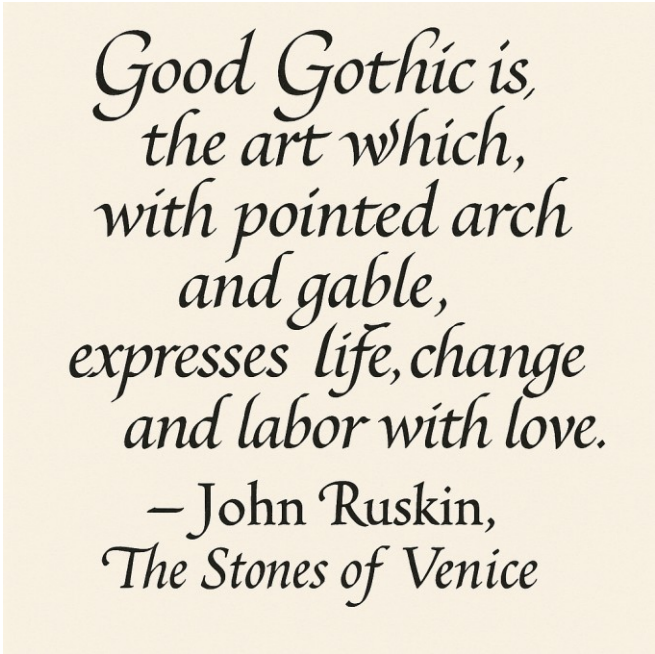
A) 힘센 장인들이 지었는지 보라. 거칠고 큼직하며 곳곳에 지극히 섬세한 다정함이 스며 있다. 지금 하고 있는 일을 훌쩍 넘어 보는 큰 시야와 묵직한 힘의 서명이 느껴지고, 군데군데 ‘이쯤이면 됐다’라는 위풍이 비친다. 이런 기미가 있으면 좋은 가능성이 크다. 반대로 모든 것이 지나치게 정확하고, 미세하고, 간간하다면, 극상이나 극하 둘 중 하나다. 지오토의 고딕처럼 정묘한 설계를 지칠 줄 모르는 성실함으로 밀어붙인 최고의 경우이거나, 설계 대신 기계가 지배한 최악의 경우다. 대개는 후자다. 그러니 ‘정밀’만 두드러진 건물은 그냥 지나쳐도 좋다.

B) 불규칙한지 보라. 쓰임이 다른 부분들이 제 할 일을 하느라 제멋대로 맞물리고, 누가 어느 부분을 억지로 맞추답시고 애쓴 흔적이 없는가. 한 부분이 늘 다른 부분을 정확히 되받아친다면 나쁜 건물이다. 오히려 어긋남이 클수록 잘 지었을 가능성이 크다. 베네치아 총독궁의 작은 아케이드를 큰 발코니까지의 아치 수를 세어보면, 그 발코니는 정가운데가 아니라 오른쪽으로 아치 하나쯤 치우쳐 서 있다. 이런 짓은 장인이 아니면 감히 못 한다.

C) 변주를 보라. 트레이서리, 주두, 기타 장식들이 끝없이 달라지는가. 그렇지 않으면 나쁜 징조다.

D) 조각을 ‘읽어라’. 먼저 읽히도록 배치되어 있는지 본다. 좋은 건물의 조각은 그 건물을 보통 거리를 두고 서서 보아도 충분히 알아보고 흥미롭게 느낄 수 있도록 배치·크기가 정해진다. 이걸 이루려면 위쪽 상은 키가 열 자, 열 두 자가 되기도 한다. 위로 갈수록 덩치는 커지되, 아래로 내려오며 점점 정밀하고 미세해져서 기단부에서는 왕실의 소중한 보물 장식장처럼 다듬어지기도 한다. 그런데 보는 이는 위의 조각이 거대하다고 느끼지 않는다. 그저 또렷이 보이고, 편히 다 알아볼 수 있다고 느낄 뿐이다. 그걸 확인했으면, 이제 읽어라. 그 다음부터는 건물 비평은 책 비평과 같다. 최고의 작품이라 해도 그 위대함을 알아차리고, 그 재미를 느끼는 일은 보는 이의 지식과 감수성, 그리고 적잖은 부지런함과 끈기에 달려 있다.

정리하면, 고딕은 포염을 본질로 삼고, 본체 지붕에는 첨두아치를, 외피 지붕에는 박공을 쓴다. 변화는 필수이고, 불완전함은 생명의 표지다. 좋은 고딕은 견고한 석조와 크고 단순한 덩어리, 끊임없는 변주, 그리고 읽히는 조각을 갖춘다.

A rectangular box with a light beige background containing a quote in a black, elegant script font.

*Good Gothic is,
the art which,
with pointed arch
and gable,
expresses life, change
and labor with love.
— John Ruskin,
The Stones of Venice*

[그림 21. “고딕 건축은 첨두아치와 박공의 예술— 위로 솟는 힘과 보호하는 그들의 만남이다.” - 존 러스킨,

『베니스의 돌』]

맺음말

이번 작업은 러스킨을 “완전히” 해석하려는 시도라기보다는, 그가 본 세계를 제 눈높이에서 또렷하게 비추어 보려는 작은 창을 달아 보는 일입니다. 옮기는 동안 가장 크게 배운 것은, 고딕을 구성하는 요소들이 기술 용어를 넘어 하나의 태도—자연을 정직하게 바라보고, 변화와 불완전함을 기꺼이 받아들이는 태도—라는 점이었습니다.

본문에서는 개념을 흐리지 않으면서도 문장 호흡과 용어의 결을 끝까지 맞추려 노력했습니다. 특히 “포염(커스프/포일)”과 “박공-침두아치”의 결합, 그리고 ‘변화’와 ‘불완전함’의 미덕은, 해설을 더하지 않더라도 스스로 읽히게 하는 것을 목표로 했습니다. 부족한 대목이 남아 있다면, 이는 전적으로 제 공부의 미진함 때문입니다.

책의 구성은 ‘선별적 투 트랙’입니다. 앞부분은 흐름을 살린 가독본, 뒤의 기술적 대목은 원전 결을 더 가깝게 지킨 교정본으로 실었습니다. 이는 독서 목적이 다른 두 부류—사상과 문체를 먼저 맛보고 싶은 독자, 세부 규정과 실무 규칙을 확인하고 싶은 독자—를 함께 배려하려는 선택이었습니다.

부록의 용어 통일표와 원주·옮긴이 주는, 두 갈래 읽기를 잇는 다리 역할을 하도록 배치했습니다. 필요한 곳에만 설명을 덧붙였고, 설명이 본문을 앞지르지 않도록 절제했습니다. 독서 중 의문이 생기면 부록에서 곧바로 확인하실 수 있습니다.

이 책이 끝이 아니라 시작이 되었으면 합니다. 러스킨은 한 문장, 한 도판 설명 사이에서도 독자를 더 넓은 사유로 이끌어 줍니다. 여기에서 맛본 시선으로 원전과 다른 저작들(『건축의 일곱 등불』, 『현대 화가들』 등)로 걸음을 옮겨 주신다면, 이 번역은 제 역할을 다한 것입니다.

끝으로, 읽어 주신 모든 분들께 감사드립니다. 더 나은 표현과 더 정확한 용어를 위한 조언을
기쁘게 기다리겠습니다. 그리고 다음 번역에서는 오늘 남겨 둔 숙제를 하나씩 풀어 나가겠습니다.

송태윤 드림

Afterword

This work has not been an attempt to “fully” interpret Ruskin,
but rather to set a small, clear window at my own eye level
through which to glimpse the world he saw.
What I learned most while translating was that
the elements of Gothic are more than technical terms:
they embody an attitude — a way of looking honestly at nature,
and of welcoming change and imperfection.

Throughout the text, I strove to preserve the concepts
without obscuring them,
and to keep the rhythm and texture of the language as close as possible.
Particularly, in passages about the meeting of cusps and foils,
the union of gable and pointed arch,
and the virtues of “change” and “imperfection,”
my aim was to let them speak for themselves without over-explaining.
Where shortcomings remain,
they are entirely due to the limits of my own study.

The book follows a “selective dual-track” design:
the first half presents a reader-friendly flow,
while the later, more technical sections keep closer to the original grain.
This was a deliberate choice to serve two groups of readers:
those who wish first to taste Ruskin’s ideas and style,
and those who wish to consult definitions, regulations,
and practical rules in detail.
The glossary and notes at the end are meant to act as a bridge
between these two paths,
with just enough explanation to aid, but not overshadow, the text.
Readers can check them whenever questions arise,
without breaking the thread of reading.

I hope this book may serve not as an ending,
but as a beginning.
Ruskin’s sentences and even his smallest descriptions
lead readers into wider reflection.
If, having tasted this perspective here,
you are encouraged to turn to the original work
or to his other books — *The Seven Lamps of Architecture*,

Modern Painters, and more —
then this translation will have fulfilled its purpose.

Finally, my heartfelt thanks to everyone who has read this book.
I gladly welcome suggestions for clearer expressions
and more precise terms.
With each future translation,
I will continue to work through the questions left open today.

Taeyoon Song

[부록 1] Appendix — 러스킨의 주 A-P

본 Appendix 는 원주(A-P)만 모은 섹션이므로, 본문 각주(¹, ² ...)와 서로 독립되어 있습니다.

표기 안내: 러스킨 원주는 알파벳(A-P), 옮긴이 주는 숫자(¹, ² ...)로 표기한다.

Note A — 엘긴 대리석의 ‘완전’ 논쟁

엘긴 대리석은 많은 이들이 “완전하다”고 여긴다. 가장 중요한 부분들에서는 실제로 완전에 가깝다. 그러나 거기까지다. 옷주름은 미완성이고, 동물의 털과 양모도 미완성이다. 프리즈의 부조 전체는 거칠게 새겨졌다.

Note B — 총독궁 창 배치: 대칭보다 편의

존 러스킨, 베니스의 돌(The Stones of Venice) 제 8 장에는 총독궁 창 배치에서 대칭을 편의에 희생한 주목할 만한 사례가 기록되어 있다.

Note C — ‘컴포지션(구성)’의 정확한 의미

나는 “컴포지션(구성)”이라는 말을 쓰기가 늘 조심스럽다. 예술 담론에서 너무 남용되기 때문이다. 예술을 “형태·구성·색채”라거나 “명암·구성”이라거나 “정서·구성” 등으로 나누는 말을 흔히 듣지만, 말하는 이마다 단어에 전혀 다른 뜻을 붙이고, 대개 모호하며, 대개 틀린 뜻이다. 구성은 쉬운 영어로 putting together(엮어 놓기)다. 선, 형태, 색, 음영, 생각을 의도적으로 엮어 놓는다는 뜻이다. 화가는 색으로, 사유로, 형태로, 효과로 ‘구성’한다. 이 말은 자연스럽거나 우연한 배열이 아니라, 과학적이고 훈련되며 창의적인 배열을 가리킬 때에만 유용하다.

Note D — 디자인 vs 사실

여기서 “디자인”은 선과 색을 고상하게 배열하는 힘을 뜻한다. 내가 말하는 “사실”은 지식으로 쌓아 올린 사실이 아니라, 눈과 마음이 지각한 사실이다. 이 구별은 베니스의 돌 제 3 권 제 2 장 “로마 르네상스”를 보라.

Note E — 도판 결손 공지

여기 언급한 도판들은 신지 못했다. 그러나 그 도판을 가리키는 본문은 생략할 수 없었다. — W.M.¹

Note F — ‘이전’ = 라파엘로 이전

“이전의”란 곧 라파엘로 이전 시대를 뜻한다. 이런 부류의 사람들은 끌로드(Claude) 같은 비교적 타락한 화가들을 칭찬하지만, 13 세기의 작품은 음미하지 못한다.

Note G — 두려움의 구별

이기심에서 오는 두려움이 아니다. 하나님에 대한 신뢰의 결핍이나 영혼의 결단력 부족에서 비롯된 두려움이 아니다. 러스킨, 현대 화가들(Modern Painters) 제 2 권 p.120 참조.

Note H — 저급한 ‘순수주의’ 비판

진리를 악하다고 해서가 아니라 비천하다고 해서 배척하는 싸구려 ‘순수주의’가 있다. 좋은 것을 고르는 일이 아니라, 거친 것을 감추는 데 본질이 있다. 오페라와 발레의 농민 인물 치장 습관이 그 예다. 오늘날 전시장의 많은 작품은 “자연을 고양한다”고 말하지만, 마음의 위대함을 드러내기보다 피부의 거친 자국을 매끈히 미는 일일뿐이다. 이 부류만큼 천박하고 희망 없으며 영영 비천한 마음을 드러내는 것은 없다. 반대로, 견딜 수 있는 한도까지 마음을 먼저 높이고,

거기서 얼굴까지 밝히는 건전한 순수주의의 본보기로는 로저스의 이탈리아(Italy)에 실린 스토서드(Stothard)의 삽화를 들 수 있다. 기독교 미술에서 ‘자연주의자’로 처음 위대한 이는 오르카냐와 조토였다.

Note I — ‘건전한 시대착오’

최선의 예술은 동시대의 사실을 그린다. 과거를 그릴 때에도 작품이 만들어진 그 시대의 소도구와 환경 속에서 표현한다. 그러므로 과거를 다루는 좋은 예술은 솔직한 시대착오로 가득해야 한다. 화가는 고증가가 될 이유가 없다. 우리가 원하는 것은 지나간 것에 대한 인상이 아니라 오늘의 것에 대한 분명한 단언이다.

Note K — Talla Linns 회합(1682)

1682 년 탈라 린스의 회합에 대한 기록은 스코트, 미들로디언의 심장(The Heart of Midlothian) 제 4 장을 보라. “월요일, 화요일, 1 월, 2 월 같은 이름을 쓰거나 용인하는 자들은 옛날 우상숭배자들에게 선포된 벌과 같은, 아니면 더 큰 벌을 스스로 상속받는다.”

Note L — Browning 의 「Casa Guidi Windows」

엘리자베스 브라우닝의 시 「카사 귀디의 창」 (Casa Guidi Windows)에 나오는 피렌체의 아름다운 묘사를 보라. 그 시는 고결할 뿐 아니라, 이탈리아 자유주의를 지지하는 책들 가운데 드물게 현대 이탈리아인의 무능을 공정하게 말한다.

Note M — 솔즈베리 ‘침탑’ 정정

슬즈베리의 ‘침탑’은 사실 석재 다각형 박공을 얹은 탑일 뿐이다. 캉(Caen)과 쿠탕스(Coutances)의 유명한 침탑들도 마찬가지다.

Note N — 그리스 ‘인방 = 본 지붕’

내가 그리스 건축에서 ‘인방’을 본래의 지붕이라 부른다고 해서, 그리스 건축이 항상 혹은 자주 평천장을 썼다고 생각해서는 안 된다. 나는 언제나 공간을 가로지르는 최초의 단순한 재료 배치를 가리키는 말로 그렇게 쓴다. 가능하면 그 뒤에 실제의 지붕을 덧붙인다. 많은 그리스 신전은 개방식이라 아예 지붕이 없었다. 이집트 지붕 석조는 퍼거슨(Fergusson)의 저술 참조.

Note O — 남·북, 전·후기의 구분

늦은 시기의 현상이며 주로 북방 국가에 한정된다. 그래서 두 양식은 초기/만기 고딕, 혹은 남방/북방 고딕으로 대조할 수 있다.

Note P — 프랑스 교회 파손 vs 베로나 벽감

프랑스의 뛰어난 고딕 성당들 가운데 많은 곳에서 혁명기에 군상 조각이 모두 파괴되었다. 풍경성은 크게 해치지 않았지만 역사적 가치는 심하게 잃었다. 반면 베로나의 그 벽감에서 식물 장식을 떼고 그 아래 상까지 치우면, 남는 것은 투박한 정방형 삼엽 아치 껍데기뿐이다. 값어치가 전혀 없고 심지어 보기 흉하다.

웁긴이 주

¹ W.M.: 원문 편집자의 이니셜. 도판 결손을 알리는 편집 노트임을 뜻한다.

[부록 2] 용어 및 편집 원칙

본 번역에서 사용한 주요 용어와 편집 원칙은 다음과 같습니다. 독자가 본문을 읽는 과정에서 일관성을 유지하고, 러스킨의 사상적·수사적 뉘앙스를 최대한 온전히 느낄 수 있도록 정리하였습니다.

구분	통일 용어	비고 / 예시
건축 주요 요소	박공	‘박공지붕’ 대신 ‘박공’으로 표기
//	첨두아치	Pointed arch
//	트레이서리 / 살대	tracery
//	크로켓	crockets
//	버트리스	buttress
//	벽감	niche
//	도안	design, pattern
//	첨정	finial
//	묶음기둥	clustered column
미학·사상	야만성	Gothic Spirit 의 첫 요소, barbarism

//	변화	changefulness
//	자연주의	naturalism
//	경직성	rigidity
//	과잉	redundance
//	~에 대한 사랑	love of ~ (예: ‘변화에 대한 사랑’, ‘지식에 대한 사랑’)
작업·완성도	완전(함)	perfection
//	마감	finish
//	정밀	accuracy
인물·장인	장인	craftsman
//	노동자	workman
문장 규칙	성경 인용	작은따옴표 (‘ ’)로 표기
//	하나님	God → ‘하나님’으로 통일
//	고어·난삽어	배제, 현대적 표현으로 대체
번역 스타일	중립 서술체	‘-다’체 유지
//	수사 장치	러스킨 특유의 대구·대조·점층 보존
//	긴 대시	최소화, 필요 시 콤마·세미콜론 대체

Original English Text

The full English text of ***The Nature of Gothic*** is freely available worldwide as it is part of the public domain.

Readers can access the original here:

[Project Gutenberg: The Stones of Venice, Vol. II, Chapter VI](#)