

이화여자대학교 대학원

2001학년도

석사학위 청구논문

칼빈주의의 관점으로 본
렘브란트 판 레인(Rembrandt van Rijn)의
그리스도 도상 연구

미 술 사 학 과

조 한 나

2002

칼빈주의의 관점으로 본
렘브란트 판 레인(Rembrandt van Rijn)의
그리스도 도상 연구

이 論文을 碩士學位 論文으로 提出함

2002年 7月

梨花女子大學校 大學院

미술사학과 조 한 나

조 한 나 의 碩士學位 論文을 認准함

指導教授 박 성 은 _____

審査委員 _____

梨花女子大學校 大學院

목 차

논문개요	iv
서론	1
본론	7
I. 네덜란드 프로테스탄티즘의 형성과 렘브란트	7
1. 17세기 네덜란드의 시대적 배경	7
2. 칼빈주의(Calvinism)의 개념과 프로테스탄트 미술	14
3. 렘브란트의 그리스도에 관한 시각	18
II. 전통적인(Catholic) 그리스도 도상의 프로테스탄트적 접근	29
1. 성육신(Incarnation)의 탐구	29
1) 신성(Divinity)과 인성(Humanity)의 조화	29
2) 조형적 장치 : 고전주의의 선택적 수용	33
2. 중보자(Mediator)로서의 위치	45
III. ‘그리스도 사역’ 도상과 칼빈주의(Calvinism)	52
1. 가르치는 그리스도	53
2. 치료하는 그리스도	59
3. 진리(Truth)에로 부르는 그리스도	64
결론	75
참고문헌	79
도판목록	88
도판	98
Abstract	116

논문 개요

본 논문은 17세기에 네덜란드에서 활동했던 화가 렘브란트 판 레인(1606-1669)의 작품 속에 등장하는 그리스도 도상을 칼빈주의의 관점에서 연구한 것이다. 17세기에 프로테스탄트 국가였던 네덜란드는 카톨릭 국가인 스페인의 지배로부터 벗어나기 위해 투쟁하는 과정에서 남부 저지대, 곧 오늘날의 벨기에의 카톨릭 문화와는 상반되는 프로테스탄트 문화를 확립해 나갔다. 네덜란드의 프로테스탄트 분파로는 칼빈주의 외에도 루터파, 메노파, 아르미니안파, 재침례파 등이 활동했지만 1618년에서 1619년에 걸쳐 열렸던 도르트 회의(Synod of Dordrecht)에서 칼빈주의 5대 교리인 무조건적 선택, 제한 속죄, 전적 타락, 불가항력의 은혜, 그리고 성도의 보존을 채택함으로써 칼빈주의만이 국가의 공식 종교로 인정받게 되었다.

이 논문의 분석의 틀이 되는 칼빈주의는 종교 개혁의 한 분파나 혹은 칼빈이라는 한 사상가의 가르침을 의미하는 것이 아니라 프로테스탄티즘의 원리를 잘 담아내고 있는 사상 체계로서의 보다 포괄적인 의미를 갖는다. 종교 개혁이 루터에 의해 시작되었음에도 불구하고 그 사상 체계를 칼빈주의에서 찾는 이유는, 루터의 사상이 칭의론이라는 구원론적인 신학의 궤도에 머무르는 반면 칼빈주의는 하나님 주권 사상에 의해 구원론에서 나아가 인간의 모든 삶의 영역 전반을 아우르는 사상 체계를 갖추고 있다는 데 있다.

일반적으로 칼빈주의자들은 네덜란드에서 성상 파괴 운동을 행하였기에 미술에 관해 부정적이었다는 인식을 받아왔다. 그러나 칼빈의 『기독교 강요』(1559)는 칼빈주의가 미술 자체를 부정하는 것이 아니라 미술이 예배의 대상이 되는 것과 보이지 않는 하나님을 형상화하는 것을 금하고 있으며, 창조주 하나님으로부터 부여받은 예술적 은사 자체는 높이 평가하고 있음을 보여준다. 나아가 역사적인 것을 그린 회화는 교육하며 교훈을 주는 데 다소 유익하다고 언급함으로써 프로테스탄트 미술이 카톨릭 측의 미술과 가지는 경계를 제시하고 있다. 따라서 우리는 칼빈주의가 교회에서의

성상 파괴를 통해 종교화 이외에 여러 장르의 회화를 발전시키는 것만이 아닌 종교화 그 자체에서 변화를 주도하였음을 프로테스탄트 화가인 렘브란트의 작품들, 특히 그리스도 도상을 포함하는 작품들을 통해 밝히고자 한다.

렘브란트는 전통적으로 카톨릭 미술에서 다루어져온 그리스도에 관한 주제들에 새로운 방식으로 접근해왔다. 그는 신성한 것이 인간의 형상을 입는 것에서, 칼빈의 성육신에 관한 주석의 내용처럼 계시의 신비가 인간의 영화로 이루어진 것이 아니라 하나님의 완전히 낮아지심으로 이루어진 것임을 보여주려 하였다. 이는 남부 카톨릭 국가의 화가 루벤스가 그린 그리스도의 영웅적인 모습과는 완전히 다른 것이었다. 조형적으로는 바로크 양식의 특성인 키아로스큐로의 강력한 사용을 통해 작품에 신성한 분위기를 부여하면서도 정제된 표현, 안정된 구성, 부드러운 색채 등과 같은 고전주의적인 요소들을 차용함으로써 그리스도의 성육신에 관한 프로테스탄트 신학을 표현해 내고자하였다. 또한 렘브란트의 작품 속의 그리스도는 하나님과 인간 사이의 중보자로서의 위격을 가지고 있으며 그로 인해 관람자를 작품의 사건에 동참케 해서 그리스도에 대한 신앙 고백을 유도해 내는데, 이러한 구조는 동시대 네덜란드의 프로테스탄트 시들에서도 발견되고 있다.

렘브란트의 그리스도에 관한 도상은 후기로 갈수록 ‘그리스도의 사역’에 초점이 맞추어져갔는데, 이러한 주제의 작품들이 에칭이나 드로잉으로 많이 제작된 것은 주문에 의하지 않고 화가 자신의 종교적 감수성을 표현한 것이라는 해석을 가능케 한다. 특히 칼빈의 회화 예술에 대한 제안, 즉 역사적인 것을 그려야한다는 것과 연관된다는 점에서 흥미롭다. 본 논문에서는 ‘그리스도의 사역’에 관한 도상을 ‘가르치는 그리스도’, ‘치료하는 그리스도’, 그리고 ‘진리(Truth)에로 부르는 그리스도’와 같이 크게 세 가지 범주로 구분해서 각각의 도상에 담긴 의미 또한 칼빈주의 신학의 맥락에서 조명해 보고자 한다.

서론

본 논문은 17세기 네덜란드 화가 렘브란트 판 레인(Rembrandt van Rijn)의 그리스도 도상을 칼빈주의(Calvinism)의 시각으로 분석한 연구이다.

여기서의 칼빈주의란, 프로테스탄티즘의 한 분파나 학문적 명칭으로서의 개념을 의미하지 않으며 그 자체 삶의 체계로서의 프로테스탄티즘을 가리킨다. 네덜란드의 칼빈주의 신학자 카이퍼(Abraham Kayper) 역시 프로테스탄티즘에서 모든 일반적인 삶의 체계를 지배하는 것이 인간과 하나님의 직접적인 교제라는 칼빈주의의 근본 해석 덕택이라고 강조하였다. 프로테스탄티즘(Protestantism)은 16세기에 카톨릭(Catholic)의 면죄부 판매에 맞서서 95개조 반박문을 발표함으로써 최초로 종교 개혁을 일으킨 사상가 루터에 의해 처음 소개되었다. 그럼에도 프로테스탄티즘의 원리를 분명히 통찰하고 널리 적용한 사상가로 칼빈을 꼽는 이유는 루터의 출발점이 의롭게 하는 믿음이라는 특별 구원론적인 원리에 국한되어서 루터교가 교회적, 신학적 특성을 지배적으로 지녔던 반면, 칼빈의 출발점은 하나님의 주권이라는 일반 우주론적 원리에 있었으며, 칼빈주의는 교회 안팎에서 인간 생활의 많은 부분에 그 영향을 끼쳤다는 데 있다.¹⁾

렘브란트의 작품을 이러한 칼빈주의의 관점으로 볼 수 있는 근거는 17세기 네덜란드 사회가 정치, 사회, 생활의 모든 면에서 칼빈주의와 불가분의 관계에 있었을 뿐 아니라 렘브란트의 종교적 태도나 그의 작품들에서 공통적으로 나타나는 종교적 특성이 칼빈주의로써 설명될 수 있다는 데 있다.

네덜란드에서 칼빈은 1566년, 전국적인 규모의 성상 파괴 운동으로 인해 미술에 대해 부정적인 입장을 가진 것으로 일반적으로 여겨져 왔다. 그러나 오늘날 17세기 미술사를 기술하는 여러 저자들에 의해 칼빈의 예배에서

1) 아브라함 카이퍼(1898), 『칼빈주의 강연』, 김기찬(역), (서울: 크리스찬 다이제스트, 2000), p. 34

의 형상 배경에 관한 주장은 미술을 교회를 위해 봉사하는 것으로부터 분리시켜서 독자적인 영역을 구축해 나가는 기회를 제공한 것으로 평가되고 있다. 교회의 후원이 줄어들고 시민 계층이 성장하면서 종교화는 점차 쇠퇴한 반면 정물화, 풍경화, 풍속화, 초상화 등의 제작이 활기를 띌 수 있었기 때문이다.

그럼에도 불구하고 17세기에 여전히 존재했던 종교화에서의 칼빈주의의 영향에 관해서는 심층적인 해석이 미흡한 것이 사실이다. 본 논문에서는 이 점에 대해 문제를 제기하여, 칼빈주의가 미술에 열어 준 새로운 지평을 새로운 장르의 그림이 아닌 종교화 그 자체에서 찾아보고자 하였다. 그리고 루벤스가 반종교개혁 미술을 대표하는 것처럼, 프로테스탄트 미술의 대가로 평가되는 렘브란트의 그리스도 도상을 포함하는 작품들을 통해 이러한 논의를 전개해 보았다.

렘브란트의 전기는 그의 사후 곧 독일인 요아힘 산드라르트(J. von Sandrart)와 이탈리아인 필리포 발디누치(Filippo Baldinucci)에 의해 쓰여졌다. 1637년부터 1640년대 초반까지 암스테르담에서 지내면서 이 시기의 렘브란트와 그의 작품들을 알고 있었던 산드라르트는 렘브란트의 작품을 고전주의적인 관점으로 냉정하게 혹평했으며,²⁾ 17세기 이탈리아의 렘브란트 연구가 필리포 발디누치(Filippo Baldinucci)는 1651년까지 암스테르담에서 작업했던 그의 제자 카일(Kail)의 진술에 전적으로 의거해서 1686년 피렌체에서 출간한 『청동 조각 예술의 기원 및 발전 Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame』에서 렘브란트의 독특한 작업 경향과 화풍을 그의 유별난 정신적인 구조에서 기인하는 것으로 서술했다.³⁾ 그러나 두 전기 모두에서 렘브란트의 초기 작업 시절인 레이든(Leiden) 시기에 관한 언급은 결여되어있다.

2) Sandrart J. von, *Teutsche Akademie...*, (Leipzig 1675-9), White, Christopher(1984), *Rembrandt*, (London: Thames and Hudson, 1998), p.8에서 재인용

3) Filippo Baldinucci, *Rembrandt*, Tancred Borenius (Transfer), (London: Paidon, 1942), Bob Haak, Ludwig Muenz(1966), *Rembrandt*, (New York: Abrams, 1966), p.22에서 재인용

렘브란트 작품에서 종교적 주제에 관한 연구는 20세기이래 여러 각도에
서 이루어져 왔다. 1941년 오스왈드 피츠(Oswald Goetz)의 『렘브란트 성
서 Rembrandt Bible』(1941)는 렘브란트가 성서 중에서 몇 권의 책에는 관
심을 보이지 않았다는 것과 또 조상(彫像) 연구의 전통에서는 고의적으로
생략해버린 수많은 주제들이 다루어졌음을⁴⁾ 보여주는데 이는 이후 여러
연구들의 출발점이 되었다.

야콥 로젠버그(Jakob Rosenberg)는 그의 저서 『렘브란트 Rembrant』
(1948)에서 렘브란트의 작품 경향이 갈수록 초기의 바로크적 특성들을 잃
어가고 인간의 외적인 반응에서 내적인 반응으로 화가의 시선이 옮겨가면
서 종교적 감수성이 성숙하게 투사되는 것에 주목하면서 그의 종교적 태도
는 메노파(Mennonite)와 일치한다고 주장하였다. 로젠버그에 의하면 렘브
란트는 특히 칼빈주의와는 많은 공유점을 가지지만 예정설에 관해서 결정
적인 차이를 보이는데 그것은 렘브란트가 구약을 선택받은 민족에 대한 역
사나 그리스도의 삶에 대한 예표로서가 아니라 그 자체 인간의 운명과 하
나님의 의지에 대한 신성한 책으로 보았기 때문이라고 하였다.

밥 하크(Bob Haak)와 루드비히 뮌츠(Ludwig Muenz)는 『렘브란트
Rembrandt』(1966)에서 렘브란트의 작품들이 전통적인 종교화에서 많이
벗어나 있다고 할 수 있는 것은 그가 인간을 모든 결점과 열정들을 지닌
육체적 실재로서 인식하고, 이러한 인간에 대한 연민을 표현하려고 노력
했다면 점에서 파악될 수 있다고 지적하였다.⁵⁾

한편, 한스 마틴 로테문트(Hans-Martin Rotermund)는 렘브란트의 드로
잉과 동판화를 중심으로 발간한 『렘브란트의 성서 미술 Rembrandts
Handzeichnungen und Radierungen zur Bibel』에서 렘브란트의 작품 세
계를 자서전적인 함축이라는 측면에서 파악하고 있다. 그는 렘브란트가 본
질적 의미에서의 경건한 그림을 그렸다고는 보지 않지만 성경의 말씀에 대
한 개인적 인간 마음의 관계라는 면에서 렘브란트의 프로테스탄티즘적 특

4) W. A. Visser 't Hooft(1957), *Rembrandt and the Gospel*, (New York: Meridian
Books, Inc., 1960), p.23

5) Bob Haak, Ludwig Muenz(1966), *Rembrandt*, (New York: Abrams, 1966), p.13

정을 지적하며, 특히 성만찬을 비롯한 몇몇 도상들로부터 메노파(Mennonite)의 영향을 주장한다.

이에 대해 네덜란드의 신학자 비썬트 호프트(W. A. Visser 't Hooft) 역시 1957년에 쓴 『렘브란트와 복음서 Rembrandt and the Gospel』에서 렘브란트가 구약을 다룸에 있어서 선택하는 주제들이 언약의 백성들의 투쟁과 관련된 것들이 아니라 개인적인 인간이 하나님과 만나는 것과 관련이 되는 것이라는 로테문트의 입장에 동의하면서 이러한 개인적인 관계가 네덜란드 개혁 교회의 시인들의 시에서도 나타나고 있음을 보여준다. 그러나 비썬트 호프트는 로테문트가 렘브란트의 신학적 태도가 메노파적이라고 하는 것에 관해서는 다른 입장을 전개하는데, 로테문트가 메노파적 특징의 근거로 삼는 내용들이 실은 프로테스탄트 신앙의 특징이며 렘브란트의 주제 선택이나 그가 이것들을 다룬 것에서 어떤 학설도 구축할 수 없다는 것이다. 그는 렘브란트의 종교적 영감의 주된 출처로 성서만을 꼽으며 그런 의미에서 렘브란트를 프로테스탄트 화가로 특징짓는다.

렘브란트의 성서화에 관한 연구는 개혁 교회의 목사들에 의해서도 이루어져왔다. 토니 만(Tony Maan) 목사는 『렘브란트의 예수: 그리스도의 삶에 관한 묵상 Rembrandt's Jesus: Meditations on the Life of Christ』(1999)⁶⁾에서 그리스도의 이 땅에서의 삶과 사역에 관한 렘브란트의 작품들을 분석하면서 궁극적으로는 렘브란트의 그리스도에 대한 시각을 통해 독자들이 하나님과 더욱 가까워지도록 하고자 하는 의도를 내비치고 있으며, 역시 개혁 교회의 목사로서 기독교 영성에 관한 저서를 꾸준히 발간하고 있는 헨리 뉴우웬(Henri J. M. Nouwen)은 『탕자의 귀향 The Return of the Prodigal Son』(1994)⁷⁾에서 그가 러시아에 갔을 때 우연히 보게 된 <탕자의 귀향 The Return of the Prodigal Son>(1669)이라는 작품이 그의 내면에 준 감동이 이후 그의 삶을 하나님께 부름 받은 삶으로 인도했다는 개

6) Tony Maan(1999), *Rembrandt's Jesus: Meditations on the Life of Christ*, (CRC Publications, 1999)

7) Henri J. M. Nouwen, *The Return of the Prodigal Son: A Story of Homecoming*, (Doubleday & Company, 1994)

인적인 회상을 바탕으로 렘브란트의 작품을 기독교 영성의 측면에서 조명하고 있다.

지금까지 살펴본 렘브란트 연구들의 공통 분모가 프로테스탄티즘에 있다면 보스턴대 미술사 교수로 재직 중인 마이클 젤(Michael Zell)의 『렘브란트 다시 틀 지우기: 17세기 암스테르담에서의 유대인들과 기독교인들의 형상 Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam』(2002)⁸⁾은 렘브란트의 작품 세계를 프로테스탄티즘의 미술로 규정하는 기존의 관행에 새로운 시각을 도입한 것이라 할 수 있다. 마이클 젤은 렘브란트의 후원자였던 랍비 므낫세 벤 이스라엘(Rabbi Menasseh ben Israel)과 렘브란트의 관계, 그리고 이 랍비가 자주 함께 변론을 벌이던 친유대주의적(Philosemitic) 프로테스탄트 단체의 사상에 주목하면서, 렘브란트의 후기 작품세계가 프로테스탄트 만큼 유대인들에 의해 영향을 받았음을 17세기 네덜란드의 사회적 분위기 속에서 분석하였다.

그러나 이러한 연구들이 렘브란트에 관한 논의의 폭을 넓혀 주고는 있지만 렘브란트의 프로테스탄티즘을 이야기할 때 개혁 교회의 몇몇 교파와의 관련을 논하는데 그치거나 아니면 피상적이고 모호한 개념으로 아우르는 경향이 있음을 지적하지 않을 수 없다. 이에 우리는 연구 대상을 렘브란트 작품 속에 나타나는 그리스도 도상으로 제한하고 렘브란트의 작품들에서 나타나는 프로테스탄티즘을 형식적인 측면에서는 바로크 양식에 고전주의적 요소를 수용하는 것을 통해, 그리고 도상학적인 측면에서는 프로테스탄티즘의 원리를 가장 잘 대변하는 칼빈주의(Calvinism) 신학을 통해 분석해보고자 한다.

본론의 I장에서는 17세기에 네덜란드가 프로테스탄트 국가로 되어가면서 그 시대를 살았던 렘브란트의 종교적 정체성이 어떻게 형성되어 가는지를 살펴보았다. 이를 위해 1장에서는 네덜란드의 정치, 종교, 사회, 경제의 측

8) Michael Zell, (2002), *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam*, (University of California Press, 2002)

면들을 역사적으로 조명해 봄으로써 칼빈주의가 네덜란드에서 우세하게 된 배경을 살펴보고, 2장에서는 본 논문에서 사용하는 칼빈주의(Calvinism)의 개념을 규정하고 칼빈주의의 미술에 관한 입장을 짚어보았으며, 3장에서는 렘브란트의 종교적 태도에 관한 기존의 연구자들의 시각을 검토해 봄으로써 그의 그리스도에 관한 입장의 신학적 토대를 밝혀보았다.

II장에서는 렘브란트의 종교화들의 프로테스탄트적 특성을 보다 명확히 규명하기 위해 가톨릭(Catholic)의 미술에서 즐겨 사용되던 주제들에 렘브란트가 어떻게 새롭게 접근하고 있는지를 분석해 보았다. 1장에서는 그리스도의 성육신(Incarnation)에 관한 묘사가 도상학적으로나 형식적으로 반종교개혁의 같은 주제로부터 어떻게 벗어나서 독자적인 작품세계를 구축해 나가는지를 고찰해 보았으며, 2장에서는 그러한 작품들에서의 그리스도 도상이 담고 있는 그리스도의 중보자(Mediator)로서의 속성과 그것이 작품에 부여하는 효과를 동시대 네덜란드의 프로테스탄트 시의 구조와의 비교를 통해 고찰해 보았다.

그리고 III장에서는 렘브란트의 후기에 그려진 작품들, 특히 에칭과 드로잉들에서 ‘그리스도의 사역’에 관한 주제가 많이 다루어진 것이 칼빈의 미술에 관한 제안과 연관될 수 있는 것으로부터 출발하여 1장에서는 가르치는 그리스도에 관한 작품들을, 2장에서는 치료하는 그리스도에 관한 작품들을, 그리고 3장에서는 사람들을 진리(Truth)에로 부르는 그리스도에 관한 작품들을 칼빈주의(Calvinism) 신학의 관점에서 분석해 보았다.

I. 네덜란드 프로테스탄티즘의 형성과 렘브란트

1. 17세기 네덜란드의 시대적 배경

17세기 네덜란드 회화의 다양한 측면을 연구한 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)의 언급처럼, 17세기 네덜란드의 정치적인 풍경은 왕족이나 귀족계급, 혹은 농장주나 압제받는 농민에 의해 규명되지 않으며 그 시대를 특징짓는 대부분의 사람들은 도시의 시민들이었다. 당시 네덜란드 시민들은 경제적 이권을 보호하기 위한 것이나 그들의 주, 시, 당국에 부여되는 특권이 싸울만한 문제가 되었을 때 그들은 전쟁을 수행했으며 하나님에 대한 믿음과 그들 자신의 용기와 지성에 대한 믿음을 확고히 함으로써 스페인으로부터의 정치적, 종교적 독립을 모두 성취했다. 이 시기 회화의 발전에 영향을 준 사회적 조건들을 밝혀내려고 시도했던 헤겔은 네덜란드 회화의 독창성을 설명하는 기본적인 요소들의 특성, 이를테면 네덜란드의 농업, 바다에 대항한 네덜란드인들의 투쟁, 어부들, 선원들, 상인들, 그리고 중산층과 칼빈주의(Calvinism)의 지배 등이 귀족계급의 카톨릭(Catholic) 문화와 첨예하게 대립되는 것임을 지적하고 있다.⁹⁾ 이러한 17세기 네덜란드 사회를 이해하기 위해서 먼저 네덜란드의 독립전쟁의 상황으로 거슬러 올라갈 필요가 있다.(도판 1)

1566년, 17개의 주로 분리되어 스페인 왕의 지배를 받고 있었던 네덜란드 지역의 주민들은 혹독한 세금 징수와 곡물 가격 폭등으로 인한 식량난에다 흑사병으로 인한 인명피해까지 더해지자 지배국이던 스페인의 국교인 카톨릭에 대한 칼빈주의자(Calvinist)들의 반발에 편승하여 전국적인 성상 파괴 운동(Iconoclasm)이라는 형태로 그들의 불만을 표출하게 되었다.¹⁰⁾

9) Michael North(1997), *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, Hill, Catherine(Translated by), (New Haven: Yale University Press, 1997), pp. 3-4

10) 1566년, 칼빈주의 목사들이 개종자들로 불렸던 남서부 지역에서 많은 야외 목회를 가지면서 종교의 자유를 요구했고 하급 귀족들은 이를 위해 무력으로라도 스페인에

교회에서의 성상의 사용은 교황 그레고리우스(Gregorius)가 “그림은 문맹자들의 책”이라고 주장한 것에서 정당화되기 시작하였으며, 교회 안에 형상을 설치할 뿐만 아니라 이 형상물에 예배까지 드리도록 결정하였던 것은 787년, 이레네(Irene) 황후의 명령과 그 후원 하에 개최된 니케아(Nicea) 회의에서 754년의 콘스탄티노플 공의회에서 결정된 형상 예배 금지 서약을 번복하고 성상에 대한 참배와 숭배를 허용할 뿐만 아니라 이를 의무화하면서부터였다.¹¹⁾

그러나 칼빈은 교회에서의 성상 남용을 성경에 근거해서 논박하였다. 그는 출애굽기 20장 4절의 “너는 나를 위하여 새긴 우상을 만들지 말고 또 위로 하늘에 있는 것이나 아래로 땅에 있는 것이나 땅 아래 물 속에 있는 것의 아무 형상이든지 만들지 말며”라는 말씀에서 출발하여 성경의 곳곳에 기록된 예배에서의 형상 배격에 대한 내용을 지적함으로써 성상파괴를 주장하였다.¹²⁾ 이러한 말씀들의 인용에서 칼빈이 명백하게 주장하는 것은 하나님만이 자신에 대하여 유일하며 참된 증거가 되기 때문에 하나님은 가시적인 형태로 자신을 표현하려는 어떠한 노력도 금하신다는 것이다.¹³⁾

대항할 것을 결의했다. 목사들은 카톨릭 교회내의 장식물들을 비난했으며 당시의 사회, 경제적 파탄은 바로 카톨릭 교회 내의 우상 숭배와 부패 때문이라는 설교를 해서 많은 빈민층들이 칼빈주의 교회에 들어가게 되었다. 김영중 외 공저(1994), 『네덜란드사』, (서울: 대한교과서주식회사, 1994), pp. 99-100

11) 게라두스 반 데르 레우후(1963), 『종교와 예술』, 윤이홍(역), (서울: 열화당, 1996), p. 77, 이 당시에 쓰여진 샤를마뉴 대제의 저술에 의하면 동방 교회의 사절인 요한은 “하나님은 사람을 자기의 형상으로 창조하셨다.” 라는 창세기 1장 27절의 인용을 통해 마땅히 형상물을 가져야 한다고 결론지었으며, 아가서 2장 14절의 “나로 내 얼굴을 보게 하라 내 얼굴은 아름답구나” 는 형상물을 권하는 말씀이라고 적용시켰다.

12) 이사야 40 : 18-20; 41 : 7, 29; 45 : 5-7, 예배에서의 성상 배격 문제를 가장 강조한 예언자인 이사야 선지자는 비물질적인 하나님을 물질적인 것으로, 볼 수 없는 하나님을 볼 수 있는 형상으로, 영이신 하나님을 무생물로, 그리고 무궁하신 하나님을 나무 조각이나 돌, 혹은 황금 조각과 같은 것으로 만들 때 하나님의 위엄은 부당하고 터무니없는 허상으로 더럽혀지게 된다고 주장하였다. 그리고 사도 바울은 사도행전 17장 29절에서 “이와 같이 신의 소생이 되었은즉 신을 금이나 은이나 돌에다 사람의 기술과 고안으로 새긴 것들과 같이 여길 것이 아니니라” 라고 기록한 바 있는데, 칼빈은 이러한 말씀들을 인용하면서 교회에서의 성상 남용을 논박하였다.

13) 존 칼빈(1559), 『기독교 강요』, 김종흡 외(역), (서울: 생명의 말씀사, 2000), p. 173

이러한 칼빈의 주장을 근거로 하여 네덜란드에서는 1566년 8월 10일, 서플람스(Vlaams) 지역에서부터 성당과 수도원의 성화와 성물을 파괴하는 과격한 운동이 일어나게 되었으며 플란더런(Vlaanderen)과 브라반트(Brabant), 그리고 아르테시에(Artesië)에서도 성상 파괴가 뒤따랐다. 이 운동은 홀란드(Holland), 제이란트(Zeeland), 위트레흐트(Utrecht) 등지에서도 일어났으며 네덜란드 동북부 지역에서는 성당들이 스스로 성물들을 치우고 칼빈주의자들에게 예배를 허용하기로 했다. 엄밀히 말하면 이 성상 파괴 운동은 가톨릭에 대한 프로테스탄티즘의 반발만이 아닌, 지배국 스페인에 대한 네덜란드, 벨기에 지역의 귀족, 관리, 시민, 빈민층 등 모두의 복합적인 반발이 간접적으로 표출된 것이었다고 볼 수 있다.¹⁴⁾

스페인의 국왕이었던 펠리페 2세(Philip II)는 이러한 사태에 대해 강력히 대응하기로 결정하고 1567년 8월 22일에 알바(Alva) 공을 네덜란드, 벨기에 지역에 부임시켜 모든 반역자들에 대한 처벌을 일임하였다. 이에 알바 공은 ‘피의 법정(Bloedraad)’라고 불렸던 ‘폭동 재판소(Raad van Beroerten)’를 설치해서 만 여 명의 칼빈주의 목사들, 성상 파괴주의자들, 무력 봉기자들을 처형했다.¹⁵⁾

1576년 헨트 평화 회의(de pacificatie van Gent)에서는 빌럼을 홀란드와 제이란트 주의 총독으로 인정했고 이 두 지역에서의 칼빈주의자들의 예배 의식이 허용되었다. 그러나 동시에 그 밖의 지역에서는 로마 가톨릭에 반

14) 김영중 외 공저(1994), 『네덜란드사』, p. 100-101 참조

15) 이에 스페인에 대한 무력 저항이 1568년 빌럼 판 오라녜(William van Orange)에 의해서 시도되었지만 구체적인 결과는 얻지 못했다. 대 스페인 항전에서 가장 많은 전과를 올렸던 무리는 ‘해상 거지들(watergeuzen)’이라 불렸던 해적 무리였으며, 이들을 중심으로 한 해상 항전은 빌럼(William)가의 육상 항전과 접목되어 빌럼이 대 스페인 항전의 구심점이 된 대규모 독립 전쟁으로 향하는 밑바탕을 만들었다. 홀란드 주가 1572년 7월에 ‘자치 의회’를 열고 빌럼을 총독(stadholder)으로 추대함으로써 빌럼이 구심점이 된 저항 운동은 본격적인 활동에 들어가게 되었다. 한편 알바(Alva)는 그의 아들 돈 파드리끄(Don Fadrique)를 시켜 빌럼을 지지하던 도시들을 정벌케 하여 할렘(Haarlem)을 함락시킴으로써 네덜란드를 남북으로 나누게 하였다. 홀란드 남북의 주요 군사 거점이었던 레이든(Leiden)에는 2년에 걸친 스페인의 포위를 끝까지 견디어 낸 보상으로 네덜란드 최초의 대학이 1575년 설립되기도 하였다. 김영중 외 공저(1994), p. 104-107 참조

하는 어떠한 행위도 용납되지 않는다는 내용도 담고 있었다.

네덜란드, 벨기에 지역의 총독이었던 레스퀼스가 죽고 부임한 새로운 총독, 알렉산더 파르네세(Alexander Farnese)는 침예하게 대처해 있던 구교와 신교의 관계를 이용해 구교 세력을 자기에게로 끌어들이 1579년 아트레흐트 연합을 결성했는데 이 연합에는 대다수의 남부 지역들이 포함되어 있었다. 몇 주 후, 빌럼의 형인 얀 판 나사우(Jan van Nassau)는 대부분의 북부 지역들과 남부 지역의 몇몇 도시들로 구성된 위트레흐트(Utrecht) 연합을 결성했으며, 이 연합은 수 년 뒤에 현재의 네덜란드의 모체가 되는 네덜란드 7개 주 통일 공화국(de Republiek van de Zeven Verenigde Nederlanden)으로 발전하였다. 한편 파르네세는 남부 지역의 장악을 목표로 1585년 남부 최대의 도시인 안트베르펜을 함락시켰는데, 이로 인해 많은 학자, 상인, 유대인들이 스페인 군대를 피해 네덜란드 지역으로 피난을 떠남으로써 그들이 가져간 부와 학문, 예술 등이 네덜란드의 황금 세기인 17세기를 있게 한 밑거름이 되었다.¹⁶⁾

종교사에 있어서 홀란드(Holland)는 1560년대까지는 가톨릭(Catholic)이 장악했지만 1600년경부터는 프로테스탄트(Protestant)가 지배적이었다. 그럼에도 북부 네덜란드 인구의 절반 가량은 여전히 가톨릭(Catholic)이었으며, 나머지는 루터파(Lutherans), 칼빈주의자(Calvinist), 재침례파(Anabaptist), 메노파(Mennonites), 혹은 더 작은 프로테스탄트 분파들이었다.¹⁷⁾

1598년 펠리페 2세가 세상을 떠난 후 1600년대에 들어 평화에 대한 목소리가 고조된 결과 12년 간의 휴전에 들어갔는데 이때부터 네덜란드 공화국은 프로테스탄티즘 안에서의 내적인 분열을 겪게 되었다. 레이든 대학의 신학 교수였던 프란시스쿠스 호마루스(Franciscus Gomarus)와 야코부스

16) 김영중 외 공저(1994), p. 112-113

17) 이러한 네덜란드의 종교적인 혼재의 분위기는 오라녜(Orange) 가문의 빌럼 공에게서도 발견되는데, 그는 가톨릭(Catholic) 가정에서 태어났지만 루터파(Lutherans)에 속한 친구들이 많았으며 결국 국민들의 종교적 분위기를 수용해서 칼빈주의자(Calvinist)로 개종했다. Gary Schwartz(1984), *Rembrandt his life, his paintings*, (New York: Viking, 1985), p. 14

아르미니우스(Jacobus Arminius) 사이의 의견 대립은 네덜란드의 내분을 더욱 자극했다.¹⁸⁾

호마루스파(Gromarists)와 아르미니우스파(Arminians) 간의 분쟁은 1618년 11월에 도르트레흐트(Dordrecht)에서 열린 전국 종교 회의에서 호마루스가 득세함으로써 일단 끝이 났다.¹⁹⁾ 또한 이 종교 회의에서는 성경의 네덜란드어 번역이 결정되기도 했다. 1637년에 간행된 ‘국가 성경(Statenbijbel)’(도판 2)은 칼빈주의 교회가 공식적으로 인정하는 유일한 성경으로, 종교계 뿐만 아니라 네덜란드 문화계에도 큰 영향을 끼쳤는데 이는 성경이 더 이상 라틴어가 아닌 네덜란드어로 쓰여져 보다 많은 사람들이 성경에 쉽게 접근할 수 있었던 결과로 나타난 현상이었다.

1625년, 마우리츠(Maurice) 공이 죽은 후 프레데릭 헨드릭(Frederick Henry: 1584-1647)이 5개 주의 총독 자리에 오르면서 스페인에 대한 대대적인 반격에 나섰다. 프레데릭 공의 연이은 승리와 더불어 네덜란드는 교역에 있어서도 강대국으로 발돋움해 나가면서 공화국 내에서는 이제 평화

18) 호마루스파(Gromarists)와 아르미니우스파(Arminians)로 나뉘어졌으며, 이들은 또한 반항의파(Counter-Remonstrants)와 항의파(Remonstrants)라 불리기도 했다. Schwartz, Gary(1984), p. 14 호마루스는 하나님이 이미 모든 인간들의 운명을 결정해 놓으셨다는 ‘예정설(predestination)’을 주장했는데 그에 따르면 선택받은 자들은 그 심성 내면으로부터 자신이 선택되어진 사실을 알게 되며 죄인의 운명을 예정 받은 사람은 그것을 거역할 수 없다는 것이다. 이에 대해 아르미니우스는 인간들은 영원한 구원이나 혹은 저주를 스스로 의식해서 결정할 수 있으며 예정설은 너무 무조건적이고 절대적이라고 비판을 가했다. 그에 따르면 인간은 누구나 자유 의지를 가지고 태어났으며 그의 선택에 따라 운명이 결정된다는 것이다. 이러한 관점은 칼빈주의의 교회 외에도 에라스무스(Erasmus)의 인문주의(Humanism)적 사상과도 상통한다고 볼 수 있는 것이었다. 따라서 아르미니우스의 이론을 받아들이게 된다면 칼빈주의의 신앙고백이나 교리 문답의 변경이 필수적인데 이는 호마루스로서는 받아들일 수 없는 것이었다. 이 두 파간의 문제를 해결하기 위해 종교 회의의 소집이 요구되었고 이로써 국가의 개입이 불가피하게 되었다. 이 두 파간의 갈등이 가장 심했던 홀란드 주의 행정 장관이었던 올덴바르너펠트(Johan van Oldenbarnevelt)는 1614년에 모든 홀란드 주 주민들에게 ‘신앙의 자유’를 보장한다는 내용의 결정을 의회로 하여금 내리게 하였다. 그러나 이러한 조치는 실제적으로 사회를 진정시키는 데 큰 역할을 하지 못했고 두 파간의 갈등은 차츰 깊어갔다. 김영중 외 공저(1994), 『네덜란드사』, p. 126-129

19) 그 결과 아르미니우스파(Arminians)의 지도자들은 박해를 받았으며, 위텐보하르트(Johannes Wtenbogaert)는 국외로 망명했고, 호로티우스(Hugo de Groot 혹은 Grotius)는 무기징역을 받았으며 올덴바르너펠트(Johan van Oldenbarnevelt)는 처형당했다.

에 대한 목소리가 높아졌지만, 많은 칼빈주의자(Calvinist)들과 제이란트(Zeeland), 위트레흐트(Utrecht)와 프리슬란트(Friesland), 그리고 오라녜(Orange) 가문은 스페인과의 평화에 반대했다.²⁰⁾ 그럼에도 불구하고 1646년부터 평화를 위한 회담이 시작되었고 1648년 5월 15일, 뮌스터(Münster)에서 네덜란드와 스페인은 평화 조약을 체결했으며 이로써 네덜란드는 80년 만에 걸친 투쟁의 결과로 주권을 얻게 되었다.

프레데릭(Frederick Henry)은 뮌스터(Münster) 조약이 체결되기 1년 전인 1647년에 세상을 떠났고 총독의 지위는 그의 아들 빌럼 2세(William II: 1626-1650)에게 계승되었지만 1650년, 빌럼 2세가 죽은 뒤 그의 어린 아들 빌럼 3세(William III: 1650-1672)는 시민 지도자 요한 드 비트(Johan de Witt)의 지휘 하에 풍요로운 시기를 즐기기 위해 신흥 귀족 정치의 기회를 주었다. 이로 인해 호로닝언을 제외한 전 지역이 1672년까지 제 1차 총독 부재 기간에 들어간다.²¹⁾

17세기에 네덜란드 연합 주들의 힘이 비교적 짧은 기간 동안 놀랍게 성장한 것은 영웅적인 네덜란드 해군력 못지 않게 용맹스럽고 대담한 상인들의 정신에 있다고 할 수 있다. 네덜란드는 1646년까지 수 억 길더의 돈을 전쟁에 투입했는데 그 비용의 대부분은 홀란드 주의 상인들이나 신흥 귀족들이 국가에 빌려준 자본으로 충당된 것이었다. 또한 이러한 재력을 갖출 수 있었던 경제적 번영은 많은 부분이 스페인의 압제를 피해 북부 네덜란드 지역으로 이주해 온 남부 벨기에인들이 가져온 학문과 기술, 그리고 자

20) 프레데릭 공은 평화 조약이 체결되면 그의 위치가 흔들리게 될 것이라는 이유로 전쟁의 지속을 주장했고 칼빈주의자(Calvinist)들은 가톨릭 국가인 스페인과 끝까지 항전해서 구교를 타파해야 한다는 점에서, 그리고 제이란트(Zeeland)는 많은 부를 가져다주고 있던 그들의 해상 약탈 행위가 더 이상 가능해지지 않게 된다는 점에서 각각 평화를 반대했다.

21) 1650년부터는 홀란드 주의 신흥 귀족들이 네덜란드를 이끌어오던 시기였다. 이러한 양상은 프레데릭 공이 생존해 있을 때에도 마찬가지였다. 오라녜 가문의 역대 총독들은 모두 군사적, 정치적 자질을 타고났지만 그들은 다른 유럽나라들의 귀족과 같은 역할을 수행하지 않았으며 그들의 권위는 대부분 군사적인 리더십으로 제한되었고 전쟁이 발발했을 때나 국가가 위기 상황에 처했을 때 비로소 시민으로서의 권위를 넘어서 상황을 조율할 수 있었다. Jacob Rosenberg, Seymour Slive, and E. H. ter Kuile(1966), *Dutch Art and Architecture 1600-1800*, (New York: Penguin Books, 1984), p. 15

본에 기초한 것이라 할 수 있다.

한편, 암스테르담(Amsterdam)(도판 3)은 스텔더(Schelde) 강의 봉쇄로 인해 안트베르펜이 항구 기능을 상실하게 되자 그 역할을 이어받아 세계 무역의 중심지로 성장하게 되어 네덜란드 경제의 근간이 되는 ‘독점 집산 시장(Stapelmarkt)’을 형성해서 물건을 받아 저장하고 또 제품을 만들어 대규모 수출을 하였다. 아시아 지역과의 교역은 동인도 회사 선박이 담당했으며 라틴아메리카와의 무역은 서인도 회사가 담당했다.

17세기 네덜란드 공화국의 생활 수준은 유럽의 다른 나라들보다 높았으며 높은 임금과 낮은 물가로 시민들의 구매력은 상당했고 생활은 유복하였다. 그러나 이러한 생활 수준의 향상에도 불구하고 흑사병의 유행으로 평균 수명이 낮아지자 사람들의 불안한 심리는 투기 현상을 성행하게 하기도 하였다.²²⁾

사회적으로 17세기 네덜란드는 신흥 귀족의 시대라고 해도 과언이 아니었다. 스페인과의 독립전쟁이 시작되면서 도시에서 상업을 통해 많은 부를 축적한 사람들이 사회에서 수직 상승하는 것이 용이했기 때문이다. 암스테르담의 신흥 귀족들은 신사(Heren), 황제(Keizer), 왕자(Prinsen) 운하의 주변 등지에 수십 개의 방을 가진 대궐 같은 집을 짓고 살았으며 당대 최고의 건축가들이 이 부유한 시민계층의 주문을 받고 그들의 대저택을 건설하기도 했다.(도판 4) 이러한 새로운 계층의 출현은 네덜란드 사회에 계층 간의 차이를 더 벌려 놓기도 했지만 여전히 유럽의 타 국가보다는 그 격차가 적었으며 도시의 시민 계급들은 경제적 여유를 가지고 풍요로운 생활을 구가했다.

문화적으로 17세기 네덜란드는 다양하고 폭넓은 시민 문화를 형성하고 있었다. 그림은 부자들에게 주로 팔렸지만 일반 시민들에게도 저렴한 가격으로 많이 팔려서 그들의 집을 장식했는데 이러한 기호는 벨기에에서 스페인 군대를 피해 피난 온 사람들이 가져온 것이었다. 그러나 근본적으로 예

22) 1637년에 희귀종의 경우 튜립 구근의 가격이 수 천 길더를 호가했다. 마이크 대시(1999), 『튜립, 그 아름다움과 투기의 역사』, (서울: 지호, 2002), p. 111

술이 종교를 소재와 주제로 삼는 전통에서 탈피하여 그 영역을 넓혀간 것은 칼빈주의의 영향의 결과로서 일어났다. 칼빈주의는 예술이 봉헌을 위한 것에 유일하게 초점을 맞추어 사용되는 것 대신에 작품이 미학적인 기능을 가지도록 이끄는 변화들을 자극함으로써 새로운 이데올로기의 기초를 미술에 부여하였던 것이다.²³⁾

2. 칼빈주의(Calvinism)의 개념과 프로테스탄트 미술

역사적으로 칼빈주의의 개념은 그것의 사용 어법에 따라 의미의 차이를 보여왔으므로 먼저 칼빈주의 개념을 정의하는 것이 필요하다. 본 고에서는 프로테스탄트 신학의 특정 종파로서의 칼빈주의, 즉 루터교나 다른 프로테스탄트 교파와 구별시키기 위한 좁은 의미의 칼빈주의가 아니라, 프로테스탄티즘의 원리를 잘 대변하는 사상으로서의 보다 포괄적인 칼빈주의 개념을 사용하도록 한다.²⁴⁾

세계관으로서의 칼빈주의는 하나의 논리적 체계, 하나의 유기적 전체를 의미한다. 이 말은 더 나아가 칼빈주의 체계가 단지 구원론적 의미만을 갖는 제한된 종교적 체계가 아니라, 종교적 또는 구원론적 영역 못지 않게 정치적, 사회적, 교육적, 과학적, 예술적 영역 등 삶의 모든 분야에 관련되어 있는 체계라는 것이다. 이러한 칼빈주의 세계관의 기본은 하나님에 대한 개념이며 칼빈주의 체계를 형성하는 원리는 바로 하나님의 주권 사상이

23) 예술의 기능의 이러한 변화는 칼빈주의 국가 네덜란드에서 잘 발견된다. 17세기 초, 전체 회화에서 세속적인 주제가 차지하는 비율이 이미 65퍼센트였고 17세기 말, 거의 90퍼센트에 달했다. Michael North(1997), *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, p. 137

24) 칼빈주의는 역사적으로 볼 때 종파적인 개념이 아니다. 그럼에도 로마 카톨릭 교도들과 루터 교도들이 그 용어를 택함으로써 칼빈주의를 한 사람 칼빈의 가르침을 따르기 위해 진리에서 벗어났다는 식으로 오용하였다. 따라서 칼빈주의자들은 웨일즈의 칼빈주의적 감리교도들과 같은 소수의 예외를 제외하고는 결코 “칼빈주의자(calvinist)”라는 이름을 쓰지 않았다. 그들은 그들의 교회를 칼빈주의 교회가 아니라 프로테스탄트 교회로 말하는 것을 더 좋아했다. 헨리미터, 『칼빈주의 근본 원리』, 신복윤(역), (서울: 성광문화사, 1990), p. 22

었다. 그러한 의미에서 칼빈주의는 존 칼빈에 의해 창시된 개념이 아니며, 다만 칼빈이 프로테스탄티즘의 원리를 잘 해설하였기에 그의 이름을 따서 명명된 것이라 볼 수 있다.²⁵⁾

하나님 주권 사상을 그 형성 원리로 하고 있는 칼빈주의는 교회론적 원리, 곧 모든 사람을 구원할 수 있는 교회라는 원리를 기초 원리로 갖고 있는 로마 가톨릭과 구별되어야 할 뿐만 아니라 루터파와도 구별되어야 한다. 인간의 구원을 일종의 궁극적 문제로 보는 루터교와는 달리 칼빈주의는 세계를 하나님의 세계로 보고, 하나님에게서 시작되었으며 하나님을 위해 존재한다고 보는 신학적 입장을 갖고 하나님의 주권에 대한 근본적인 문제에 관심을 가지기 때문에 인간의 구원에 대한 구원론적 견해보다 넓은 견해를 취하고 있다.

칼빈주의(Calvinism)는 찰스 5세(Charles V)가 종교 개혁 운동을 잔혹하게 억제하고 있었을 때 네덜란드에 들어왔다. 이미 네덜란드에서는 1523년에 루터가 네덜란드어로 번역한 신약 성경이 널리 유포되었으며 1545년에 야콥 리스펠트(Jacob Liesveld)가 성경을 네덜란드어로 완역한데 이어 칼빈이 라틴어로 번역한 그의 교리 문답서를 동프리스란트(East Friesland) 전역의 사역자들에게 증정한 바 있었다. 그럼에도 정치적인 종교 개혁 운동의 탄압은 점점 심해져 1555년 펠리페 2세(Philip II)가 왕위에 오르면서 부터는 종교 재판이라는 명분으로 수 천 명의 프로테스탄트들이 학살당했다. 이렇듯 열악한 상황 속에서 네덜란드 프로테스탄트 교회들은 1566년, 비밀리에 앤트워프 회의(Synod of Antwerp)를 열고 벨직 신앙고백(Belgic confession)을 채택하였으며 이후 비정기적으로 총회를 소집하였다.

성경에 대한 칼빈주의적인 해석이 옹호된 것은 1618년 11월 13일부터

25) 칼빈주의자들의 신앙을 공식적으로 표현한 칼빈주의자들의 신앙고백 문서들은 삼십개가 넘을 정도로 그 수가 많은데, 그 중요한 것으로는 하이델베르크 요리문답, 벨직 신앙고백, 도르트신경, 웨스트민스터 신앙고백 및 요리문답, 영국교회 39개조 및 제2 스위스 신앙고백 등이 있다. 이와 같은 공식적 문서들 외에도 칼빈주의 견해는 칼빈주의의 유력한 해설자들의 저술들 속에 다소간에 정확하게 반영되어있다. 그 중 가장 위대한 해설자는 두 말할 것 없이 존 칼빈이다. Benjamin B. Warfield, "Calvinism", The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge, 1908, vol. 2, p.359, 헨리 미터(1990), 『칼빈주의 근본 원리』, p. 14에서 재인용

1619년 5월 28일까지 개최되었던 도르트레흐트 총회(Synod of Dortrecht)²⁶⁾에서 칼빈주의의 5대 교리인 무조건적 선택(unconditional election), 제한 속죄(limited atonement), 전적 타락(total depravity), 불가항력의 은혜(irresistible grace), 그리고 성도의 보존(perseverance of saints)을 도르트캐논(Canons of Dort)으로 공식화하면서부터이다.²⁷⁾

일반적으로 네덜란드에서 칼빈은 성상 파괴 운동을 일으킴으로써 종교 미술에 대해서 무관심했던 것으로 인식되어져 왔다. 레옹 웬셀리우스(Léon Wencelius)는 칼빈주의에 의하면 회화는 단지 가시적인 세계의 재현이어야 하며, 회화의 목적은 개인의 저택이나 공공 건물의 장식에 있어야 한다고 설명했다.²⁸⁾

그러나 칼빈은 교회에서 예배의 대상으로서의 형상을 배격했던 것이 어떠한 상도 허락되어서는 안 된다고 주장한 것은 아니다. 오히려 조각이나 회화는 하나님이 주신 선물인 까닭에 순수하고 정당하게 사용하기를 권고하였다.²⁹⁾ 이에 필자는, 미술이 삶의 영역에서 차지해야 할 위치와 미술 영역의 경계선에 관해서만 칼빈이 논했으며 미술 자체를 부정하지는 않았

26) 1618년 11월 13일부터 1619년 5월 28일까지 개최되었던 도르트 총회는 영국, 스코틀랜드, 독일, 스위스, 그리고 네덜란드에서 온 대표들이 참석한 가운데 장장 154일 동안 회기가 계속되었다. 이 총회는 영국 국교회의 주교들이 네덜란드 장로들과 함께 자리하였던 이른바 교회적인(ecumenical) 총회였던 것이다. 시몬키스트메이커, 『칼빈주의 역사, 원리, 조망』, 김정훈(역), (서울: 성광문화사, 1982), p. 52

27) 도르트 회의의 결정은 네덜란드 전역에 선포되고 전유럽의 개혁 교회에 전파되었다. 네덜란드에서는 이 결정 사항에 반대하는 이들에게 가혹한 처벌이 주어졌다. 100명 가량의 아르미니안 목사들이 추방 명령을 받았고 계속 남아서 자기 주장을 꺾지 않은 이들은 종신 징역에 처해졌다. 도르트 회의에서 결정된 교리들은 개신교 정통주의의 기초가 되었고 30년 위에 있었던 웨스트 민스터 신앙 고백에 영향을 주었다. 김기홍(1994), 『이야기 교회사(하)』, (서울: 두란노, 2000), p. 141

28) Wencelius, Léon, *Calvin et Rembrandt*, (Paris, 1937), pp. 168ff, Rosenberg, Jakob(1948), *Rembrandt : life and work*, Oxford: Phaidon, 1980, p. 169에서 재인용

29) 칼빈이 예술의 합법적 사용을 반대한 것이 아니라 격려하고 심지어 권장했다는 사실은 그의 말을 통해서 바로 입증된다. 성경이 수금과 통소를 만든 유발의 장막에서 예술이 맨 처음 출현한 일을 언급할 때 칼빈은 이 구절이 ‘성령의 탁월한 선물’을 다룬다고 역점을 두어 우리에게 상기시킨다. 출애굽기 주석에서 그는 더욱 힘을 주어 “모든 예술은 하나님으로부터 오며 예술을 하나님의 만드신 것으로 존중해야 한다.”고 선언한다. 아브라함 카이퍼, 『칼빈주의 강연』, 김기찬(역), (서울: 크리스찬 다이제스트, 2000), pp. 185-186

을 뿐만 아니라 오히려 교회와 분리된 영역으로서의 미술에 대해서 장려하였다는 점에서 출발하여 칼빈주의의 예술관이 담고 있는 프로테스탄트 미술에 대한 입장을 짚어보았다.

칼빈주의의 출발점인 하나님 주권 사상에 의해서 볼 때, 하나님이 최고 예술가이며 그가 이 세계를 창조하였을 때 아름다운 것으로 정한 규례를 지키는 것이 곧 예술의 기본이 된다. 인간은 하나님의 형상을 따라 지음 받았기 때문에 예술적 재능이 인간 본성 속에 자리잡을 수 있었던 것으로 설명된다. 이러한 관점에서 예술가의 임무는 하나님의 형상을 가진 자로서 이 아름다운 세계를 파악하고 예술적으로 재생하는 것이며, 나아가 프로테스탄트 예술은 칼빈주의 신학자 카이퍼가 지적하는 것처럼 잃었던 아름다움을 상기시키며 그 완전한 미래의 영광을 기대하게 하는 신비한 과제를 갖고 있다.³⁰⁾

프로테스탄트 미술의 경계에 관한 칼빈의 입장은 우선 하나님을 유형적으로 표현하는 일이나 형상을 하나님으로 예배하거나 하나님을 형상으로 예배하는 것이 정당하지 않으며, 눈에 보이는 대상물 외에는 무엇이든지 회화로 표현하든가 조각해서는 안 된다고 단언한 것에서 찾을 수 있다. 이는 인간의 시야에서 멀리 초월하여 존재하는 하나님의 위엄이 형상물로 말미암아 손상되어서는 안 된다는 것이며, 또한 눈에 보이지 않는 개념을 상징을 사용하여 나타내어서는 안 된다는 의미로서 로마 가톨릭 미술과의 경계점을 보여주는 것이다.

칼빈은 가시적으로 표현된 것을 두 가지로 분류한다. 하나는 역사적인 것과 사건들이고 다른 하나는 역사적인 사건과는 아무 관계가 없는 형상 또는 형태이다.³¹⁾ 그는 전자는 교육하며 교훈을 주는데 다소 유익을 주나 후자는 쾌락 외에는 아무 것도 주지 못한다고 언급함으로써 프로테스탄트 미술의 주제를 제시한다.

마지막으로 칼빈의 예정설이 프로테스탄트 미술에 열어준 지평을 살펴볼

30) 아브라함 카이퍼(1898), 『칼빈주의 강연』(2000), pp. 189-191 참조

31) 존 칼빈(1559), 『기독교 강요 上』(2000), pp. 188-189

수 있다. 카이퍼는 칼빈주의의 거저 주시는 은혜에 의한 선택이라는 개념이 겉보기에 작고 사소한 것에 숨어있는 중요성을 일깨워줌으로써 예술에 기여한 점을 지적했다. 세상이 별로 관심을 기울이지 않는 평범한 사람이 하나님에 의해 선민으로 택함을 받게 되므로 예술가는 일상의 사건에서 자신의 예술적 동기를 발견하게 되었으며, 하나님이 자신을 위한 집꾼과 노동자를 어떻게 택하셨는지 보면서 사람들의 일상적인 모습과 전체 개성에 관심을 가질 뿐만 아니라 모든 계급과 지위에 대한 인간적 표현을 시작할 수 있게 되었다는 것이다.

3. 렘브란트의 그리스도에 관한 시각

렘브란트의 작품 속에 나타나는 그리스도 도상을 분석하기에 앞서 렘브란트가 그리스도를 어떻게 파악하고 있었는지를 알아보는 것과 이로부터 렘브란트의 그리스도 개념과 칼빈주의와의 연관을 이끌어 내는 것이 프로테스탄트로서의 렘브란트의 그리스도 도상을 논하는데 있어서 필요한 작업일 것이다. 이를 위해 이 장에서는 먼저 렘브란트의 개인사를 통해 그의 종교성을 찾아보고 다음으로 그의 작품에서 나타나는 특성을 통해 그가 그리스도에 관해 가졌던 기본적인 시각을 밝혀보고자 한다.

렘브란트 하르멘스존 판 레인(Rembrandt Harmensz van Rijn)은 1606년 7월 15일, 아버지 하르멘 헤리스존 판 레인(Harmen Gerritsz van Rijn)과 어머니 코르넬리아 빌렘스도흐터 판 자위트브라우크(Cornelia Willemsdochter van Zuytbrouck) 사이의 10남매 중 9째로 레이든(Leiden)에서 태어났다.³²⁾(도판 5) 렘브란트의 부모는 1589년 10월 8일에 프로테스

32) 렘브란트의 아버지는 제분업자였고 어머니는 제빵업자의 딸이었다. 그의 부모님은 ‘라인강 제분소(Rijnmill)’가까이서 살았고 그의 성인 ‘반 리인(van Rijn)’은 이 제분소에서 유래한 것이다. Rosenberg, Jacob(1948), Rembrandt, (Oxford: Phaidon, 1980), pp. 6-7, 렘브란트가 태어났을 때 레이든(Leiden) 시는 5000 채의 가옥과 17000명의 인구를 가진, 1400년에 세워졌을 때와 별 다를 것 없는 중세적인 도시였다. Gary Schwartz(1984), *Rembrandt his life, his painting*, p. 16

탄트 교회에서 결혼하였지만 아버지는 가톨릭에서 칼빈주의자로 개종하였으나 어머니의 종교에 관해서는 모호하다.³³⁾ 그는 7세때 레이든의 라틴어 학교(Latin School)에 입학했고 그로부터 7년이 지난 1620년 3월 20일에 레이든 대학(도판 6)에 들어갔다.³⁴⁾ 레이든 대학의 1620년 3월 20일자 학생기록부에는 “레이든의 렘브란트 하르멘스존(Rembrandt Harmensz), 문학(letters), 14세, 집에서 살고 있음.”이라는 언급과 함께 렘브란트의 이름이 학생 명단에 적혀있었다.(도판 7) 그러나 렘브란트 전기 작가 오를러스(Orlers)는 이것이 렘브란트가 대학을 졸업했음을 의미하는 것은 아니라고 지적했다.³⁵⁾ 몇 달 후에 렘브란트의 부모님은 아들의 그림에 대한 흥미와 재능이 포기시키기엔 너무 강하다는 것을 알고, 1621년, 렘브란트가 15세 되던 해에, 건축물이나 지옥의 장면을 그렸던, 그다지 유명하지 않은 화가인 야콥 이삭스존 판 스바넨부르흐(Jacob Isaacs van Swanenburgh)의 작업실에 들어가서 3년간의 도제 생활을 하도록 허락했다.(도판 8)

렘브란트가 라틴어학교와 대학에서의 수학 기간 동안 접했으리라 추측되는 인문주의, 특히 17세기 인문주의의 유형인 ‘엠블렘(emblematic)’ 문학은 렘브란트에게 거의 흥미를 제공하지 못했다.³⁶⁾ 또한 문학의 원천으로서의 고전을 향한 렘브란트의 성향은 실제로 그다지 강하지 않았으며 이에 반해 성서에 관한 흥미는 점진적으로 증가하고 깊어져갔다. 이러한 흥미와 성서적 출처에 대한 친숙함 역시 그의 학창 시절로 거슬러 올라가서 설명될 수 있겠지만 렘브란트의 개인적인 특성과 종교적인 안목의 형성에 더욱 중요한 역할을 한 것은 아마도 집안의 분위기였을 것이다.

렘브란트의 부모님이 확고하게 뿌리내린 종교적 확신을 가진 단순하고

33) 렘브란트의 어머니는, 레이덴(Leiden)이 프로테스탄트(Protestant)가 되었을 때에도 여전히 카톨릭(Catholic)으로 남아 있었던 같은 문종의 두 사람, 반 테스로테스(van Tethrodes)와 반 반켄스(van Banchems)와 관계를 유지하고 있었다. Gary Schwartz(1984), p. 16

34) 레이든 대학은 스페인과의 전쟁에 용감히 맞서서 도시를 수호한 것에 대한 보상으로 세워진 네덜란드 최초의 프로테스탄트 대학으로서 교과목으로는 고전 문학, 신학, 법학, 의학, 기술학 등이 있었고 이것들은 국가적인 중요성을 지녔다.

35) Schwartz, Gary(1984), p. 20

36) 상징 문학의 접근 방식은 경험의 기초가 되는 느낌(feeling)의 직접성을 전적으로 거부하는 것이었다.

경건한 사람들일 것이라는 추측은 이러한 특징들이 당시 그 계층의 사람들에게서 나타나는 특성이기 때문이기도 하다. 젊은 렘브란트가 기도에 전념한 모습이나(도판 9) 성경을 읽고 있는 나이든 선지자의 모습(도판 10)으로 그의 어머니를 그린 것에 관해 미국의 미술사학자 로젠버그는 렘브란트가 그의 어머니로부터 책 중의 책인 성경에 대한 깊은 경외심을 얻게 되었으며 이것이 그의 후기의 정신적인 발전을 위한 토양이 되었다고 주장한다.

위에서 언급한 첫 번째 스승이 렘브란트에게 초보적인 기술적 훈련 이상을 제공하지 못했던 반면, 1624년에서 1625년 사이에 암스테르담에서 라스트만(Pieter Lastman)과 보낸 6개월의 기간은 렘브란트의 화가로서의 미래에 매우 중요한 영향력을 끼쳤다. 젊은 렘브란트는 라스트만에게서 상당히 박력 있는 성향을 접했고 지속적인 영향을 받았다.(도판 11, 12) 렘브란트가 곧 스승을 능가하고 종교적인 내용에 대한 더욱 깊은 이해에 의해서 라스트만의 형식을 변형시켰을지라도 렘브란트로 하여금 성서화와 역사화를 그리도록 야심을 불러일으킨 것은 라스트만의 작품이었다.

렘브란트는 1625년부터 1631년까지 레이텐에서의 초기시절을 거친 후 1631년에 암스테르담으로 떠나 메노파(Mennonites)의 일원인 헨드릭 아일렌부르흐(Hendrick Uylenburch)의 집에서 머물면서 메노파의 다른 사람들을 접하였을 것이다. 그렇다고 해서 렘브란트가 메노파의 신앙고백을 했다고 볼 수 없는 것은 사스키아 반 율렌부르흐(Saskia van Uylenburgh)와의 결혼식이 프로테스탄트 교회에서 치루어졌기 때문이다.³⁷⁾ 그 당시 도르트레흐트 교회 회의(1618-1619)에서는 프로테스탄트 교회로부터 완전히 떨어져 나간 사람들은 프로테스탄트 교회의 회중들 앞에서 공적으로 결혼하는

37) 렘브란트의 삶은 개혁 교회(Reformed Church)와 연관되어 있었다. 그의 부모님은 레이텐의 피에터스컬크(Pieterskerk) 개혁 교회에서 결혼하였고 렘브란트와 그의 아내 사스키아(Saskia)는 신트 안나파로키에(Sint Annaparochie)에 있는 개혁 교회에서 결혼하였으며 그들의 세 자녀가 개혁 교회에서 세례를 받았다. 사스키아는 죽은 후 암스테르담에 있는 오드 켈크(Oude Kerk) 개혁 교회에 묻혔으며, 렘브란트의 말년의 동반자였던 헨드릭케 스토펠스(Hendrikje Stoffels) 역시 개혁 교회에 속했고 그들의 딸 코르넬리아(Cornelia)는 오드 켈크(Oude Kerk) 개혁 교회에서 세례받았다. H. Perry Chapman(1990), *Rembrandt's Self-Portraits*, (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990), p. 107, Tony Mann(1999), *Rembrandt's Jesus*, p. 18에서 재인용

것이 허용되지 않는다는 결의가 선포되었었다.³⁸⁾

더욱이 사스키아 또한 엄격한 프로테스탄트 교회 가정에서 태어났으며 사스키아의 언니는 폴란드에서 이민 온 칼빈주의 신학 교수인 마코비우스와 결혼하였다.³⁹⁾ 화가로서의 성공과 더불어 사스키아 반 율렌부르흐(Saskia van Uylenburgh)와의 결혼으로 렘브란트의 사회적 지위는 급속도로 상승하였다. 1633년경부터 렘브란트는 사스키아의 사촌인 프로테스탄트 교회의 목사 실비우스(Sylvius)와 그의 가족들과 친밀한 관계를 가졌으며 실비우스는 렘브란트의 첫아이의 세례 명명식에서 대부였으며 1638년에는 그 자신이 렘브란트와 사스키아의 딸에게 세례를 베풀었다. 렘브란트가 실비우스에 대하여 개인적인 인상이 강했다는 것은 실비우스가 죽은 지 8년 후인 1646년에도 그를 생생하게 그릴 수 있었다는 데서 알 수 있다.(도판 13)

1642년, 사스키아가 죽을때까지 지속되었던 암스테르담에서의 첫 번째 시기는 모든 면에서 풍요로웠는데 이러한 렘브란트의 전성기는 개인적인 선택의 자유가 주어지고 개인적인 생활 태도가 허용되었던, 홀란드의 문화사에 있어서의 전성기와 일치했다.⁴⁰⁾ 그는 암스테르담의 상업적인 분위기 속에서 많은 주문을 받았고 급속도로 쌓여 가는 재산으로 1639년에는 요던 브레이스트라트(Joden Breestraat)에 있는 큰 집을 구입하였다.(도판 14) 그 당시의 렘브란트의 삶의 양태는 메노파의 ‘과격하게 엄격한 양태(ultra-puritan manners)’와는 맞지 않았다는 것이 여러 번 지적되었다.⁴¹⁾ 하지만 그가 몇몇의 메노파 사람들과 접촉했던 것은 사실이다. 여러 방면

38) Brandt, *Historie der Reformaite, III*, p. 639, W. A. Visser 't Hooft(1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), p. 62

39) 마코비우스는 17세기 신학과 교회 생활에 있어서 매우 중요한 역할을 했던 신학자로서 옛 스콜라 철학의 사고의 유형들을 칼빈주의 교리에 유리하게 만들려고 애썼으며 도르트레흐트 교회회의의 토의는 마코비우스가 극단적인 칼빈주의자였다는 것을 분명히 했다. W. A. Visser 't Hooft(1957), pp. 62-63

40) 렘브란트의 시기 구분은 야콥 로젠버그의 구분을 따르도록 한다. 레이덴 시기는 1625-1631년, 암스테르담에서의 첫 번째 시기는 1631-1642년, 중기는 1642-1648년, 후기 혹은 성숙기는 1648-1669년까지로 구분한다.

41) Huizinga, *Nederland's Beschaving in de zeventiende eeuw*, p. 82, W. A. Visser 't Hooft(1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), p. 64

에서 초상화 주문이 쇠도하였고 이 시기에 메노파 설교자의 초상화도 그렸다.(도판 15) 뿐만 아니라 렘브란트는 아주 다른 교회에 충실한 사람들과도 우호적인 관계를 형성하였는데 그 일례로 1633년과 1635년에 그린 항의파(Remonstrants)⁴²⁾의 지도자 아위헨보하르트(Uytenbogaerdt)의 초상화를 들 수 있다.(도판 16) 그러나 1640년대에 일어난 일련의 재난들은 렘브란트의 인간으로서, 그리고 화가로서의 안목에 어떤 내적인 변화를 가져왔다.⁴³⁾ 설상가상으로 큰집을 구입한 것이 화근이 되어 렘브란트의 재정 상황도 몹시 악화되었으며 이와 더불어 암스테르담에서 그의 초상화가로서의 인기도 지나친 키아로스큐로(kiaroscuro)의 사용으로 하락해갔다.⁴⁴⁾

이 시기는 렘브란트에게 있어서 쓰라린 시간이었지만 이런 재난을 겪으면서 렘브란트는 인간에 대해 더욱 깊이 있는 안목을 갖게 되었다. 그는 인간과 자연을 통찰력 있는 시각으로 바라보았으며 더 이상 외적인 위엄이나 연극적인 기교로 주의를 흐트리지 않았다. 그는 인간의 진정한 가치와 성경을 해석하는 문제에 있어서 보다 깊은 신앙심으로 접근할 수 있었던 것이다. 이러한 이유로 렘브란트는 암스테르담의 유대인들에게서 전혀 없는 진실성의 성경적인 유형을 발견하였고 그들을 연구하기 시작했다.

렘브란트의 전기 저자인 발디누치(Baldinucci)의 진술처럼 1640년대의 렘브란트가 메노파였다고 보는 것에는 무리가 있다. 사스키아의 죽음 이후 헤이르트허 디르크(Geertghe Dirck)와의 불화와 헨드리크(Hendrickje)와의 불법적인 결합과 파산은 순수한 공동체를 강조하는 메노파에서 축출당할만한 사유가 되었을 것이기 때문이다. 렘브란트는 메노파의 엄격한 교리들을

42) 항의파는 1610년에 엄격한 칼빈주의자들과는 다섯가지의 다른 신조들을 가지고 네덜란드와 프리슬란드 정부에 항의한 아르미니우스파(Arminians)의 하나를 일컫는 이름이다. 이 신조들은 1919년 도르트레흐트 교회회의(Synod of Dortrecht)에 의해 정죄되었으며 200여명의 지도자들이 추방당했다.

43) 그의 어머니가 1640년에 죽었고 아들 티투스를 낳으면서 1642년에 아내 또한 죽었다. 그리고 1635년부터 1640년 사이에 세 명의 자녀가 죽었다. 뿐만 아니라 사스키아의 죽음 이후에 티투스를 돌보기 위해 고용한 디르크스와 계속되는 불화는 1650년에 디르크스를 정신병원에 보냄으로써 끝난다.

44) 이 시기에는 더 밝고 우아한 반 다이크(Van Dyck)의 스타일이 유행하였다. 오히려 대중의 취향을 따랐던 그의 몇몇 제자들이 그보다 더 중요한 주문을 받곤 했다. Rosenberg, Jacob(1948), *Rembrandt*(1980), p.26

그 자체로서 받아들였다기보다는 그 속에 담긴 복음주의적인 메시지에 관심을 가졌던 것 같다.

렘브란트의 후기인 1650년대와 1660년대의 외면적인 사건들은 재난의 마지막 국면을 가져왔다. 재정적인 위기를 막으려던 필사적인 노력은 모두 실패하고 1656년에 그는 파산 선고를 받았으며 1658년에는 그의 모든 재산이 경매에 부쳐졌다.(도판 17) 그리고 1663년에 그와 그의 아들 티투스를 헌신적으로 돌보았던 헨드리커가 죽었고 1665년에는 티투스마저 죽었으며, 1669년 10월, 헨드리커와의 사이에서 낳은 어린 딸 코르넬리아만을 남긴 채 렘브란트는 사망했다.

렘브란트의 개인사를 통해 본 그의 종교성에 관해 네덜란드의 신학자 호프트(W. A. Visser 't Hooft)는 교회의 언어로 규정되지 않으며 그의 성서와의 개인적인 만남의 결과로서 설명될 수 있는 것이라고 결론지었다.⁴⁵⁾ 성서에 최고의 권위를 부여하며 이를 통해 인간이 하나님과 직접적으로 교제하는 것은 앞장에서 논의한 프로테스탄티즘의 원리로서의 칼빈주의에 의해서 설명되는 것이기도 하다. 그렇다면 렘브란트의 작품 속의 그리스도 도상에서 나타나는 렘브란트의 그리스도에 관한 시각은 어떠한 것일까?

17세기 반종교개혁(Counter-Reformation)의 미술에서는 그리스도가 진실로 하나님의 아들이 된다는 것이 강조되어 그리스도에게서 신성의 찬란함이 직접적으로 보여지고 느껴지기를 바란 나머지 하나님의 아들이 인간이 되고 낮아지신 참된 신비가 결여되어있다. 가톨릭 지역의 화가 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)가 그의 생애의 말기에 그린 <십자가를 지고 가시는 그리스도 Christ Carrying The Cross>(도판18, 1634)는 그리스도의 수난 이야기가 영웅적인 서사시적 작품의 소재가 된 것을 잘 보여주고 있는 좋은 예이다. 프랑스의 미술비평가 후로망탱(Fromantin)은 “불 줄 아는 안목을 가진 사람들에게 말을 탄 병사들의 호화로운 행렬, 휘날리는 깃발들, 갑옷으로 무장한 백부장의 우아한 몸짓과 루벤스 자신의 용모, 이 모든 것과 더불어 집행은 잊혀졌고, 우리는 개선 행진을 지켜보고 있다는 느

45) Hooft, W. A. Visser't(1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), p. 70

깊이 분명해진다.”⁴⁶⁾라고 이 그림에 관해 기술한 바 있다. 물론, 반종교개혁 미술이 그리스도의 겸손(humility)을 미화하기도 했지만 그것은 겸손을 도덕적인 의미로만 이해한 것이며 그리스도의 겸손을 그의 신성을 더욱 빛나게 하는 수단으로 사용한 것에 다름 아니다. 무릴료(Bartolomme Esteban Murillo, 1617-1682)의 <그리스도의 세례 The Baptism of Christ>(도판 19)에서는 그리스도가 너무도 겸허한 나머지 요한에게 세례를 받으시므로 우리의 존경심을 자극하려는 것처럼 보인다. 말씀이 육신이 된 자리 즉, 하나님께서 말로 다 할 수 없는 인간의 비참한 처지로 낮아진 자리를, 아름다움, 영웅적 행위, 영화로운 인간성이 된 것으로 미화한 것이다.

바로크 예술의 영향 아래서 렘브란트 역시 젊은 시절에는 그리스도를 장엄하고 위엄 있는 모습으로 그리는 것이 적절하다고 생각했다. 노이만이 렘브란트가 그리스도의 육체적인 모습을 통하여 그를 영화롭게 애쓴 적이 결코 없었다고 쓴 것과는 달리 <엠마오의 그리스도 The Christ at Emmaus>(도판 20, 1629), <나사로를 살리심 The Raising of Lazarus>(도판 21, 1632)과 같은 초기의 몇 작품들은 렘브란트가 그리스도의 몸짓이나 외모를 통해 그의 사명의 진지함을 증명하려고 노력한 것을 보여준다.

그러나 렘브란트의 후기 성서화에서 그리스도는 더 이상 영웅적인 서사시에 등장하는 어떤 인물이나 애처로울 지경으로 겸허한 모델과도 닮지 않았으며, “늪름한 풍채도, 멋진 모습도 없는” 이사야서 53장의 메시아이다. (도판 22) 렘브란트가 후기 성서화에서 그리스도의 형상에 신성(divinity)과 인성(humanity)을 결합시키려고 시도한 것은 성육신(Incarnation)의 의미가 인간성을 신격화하는 것이 아니라 하나님의 사랑이 심어지는 자신이 그의 피조물의 모습, 즉 종의 모습을 입는 것을 수용하는 자리까지 낮아지는 것임을 깨달았음을 보여주는 것이다. 이것은 또한 “하나님의 아들의 신성은 그의 인성과 결합, 통일되어 두 본성은 각각 그 특이성에 손상을 받지 않

46) Eugene Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, p. 34, Hooft, Visser't W. A.(1957), p. 31에서 재인용

은 채 결합하여 한 그리스도를 이루었다.”⁴⁷⁾는 칼빈의 주장과 일치한다.

1931년에 발렌티너(W.R.Valentiner)는 <엠마오에서의 그리스도 The Christ at Emmaus>(도판 22, 1648)와 <그리스도의 흉상 Bust of Christ>(도판 23, 1656) 및 <젊은 유대인의 초상 Portrait of Young Jew>(도판 24, 1663)에서의 그리스도의 얼굴이 유사함을 지적했고, 렌즈버거(Franz Landsberger)와 로젠버그(Jacob Rosenberg)도 각각 1946년과 1948년의 저술에서 이러한 견해에 공감함을 밝혔다.⁴⁸⁾

파노프스키는 <젊은 유대인의 초상>(도판 24, 1663)이 인간의 의식 너머에 있는 무한하고 불가해한 영혼의 깊이를 표현하며 존재나 신성과 같은 형이상학적인 개념을 포함하는 작품이며, 렘브란트는 이 시기부터 인간 존재 그 자체에서 하나님을 발견했다고 썼다.⁴⁹⁾ 뚨펠(Tümpel)은 이러한 양상에 대해 렘브란트의 유대인을 향한 태도의 변화를 반영하는 것이라 하였다. 이 시기에 렘브란트는 유대인들을 그리스도와 같은 혈통을 가진 구별된 사람들로 보았으며 이들 유대인들은 선조들이 가졌던 믿음의 진실함을 유지하고 있기 때문에 기독교인들과 형제가 될 수 있다고 보았다는 것이다.⁵⁰⁾

마이클 젤(Michael Zell)은 렘브란트의 유대인의 재현과 유대인과의 연관에 대한 이러한 변화가 랍비 므낫세 벤 이스라엘이 1655년에 출판한 메시야에 관한 논설 『영광의 돌 Piedra Gloriosa』⁵¹⁾(도판 25)과 일치한다고

47) 존 칼빈(1559), 『기독교 강요』(2000), p. 667

48) Jacob Rosenberg(1948), *Rembrandt: Life and Work*(1980), p.116~118, 렘브란트의 유대인에 대한 태도에 관한 가장 영향력 있는 연구를 했던 렌즈버거는 렘브란트가 동시대 네덜란드에 살고 있었던 유대인을 미래가 없는 사람들로 보지 않았으며 오히려 그들에게 호의를 보이며 접근해서 그들의 개성과 삶의 방식을 그렸으며, 신성한 이야기의 영웅을 위한 모델로 유대인을 사용한 최초의 화가라고 적고 있다. Franz Landsberger(1946), *Rembrandt, the Jews, and the Bible*, Gerson, Felix N.,(Translated by), (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1961), 서문, p.116~119

49) Panofsky, "Rembrandt und das Judentum", p. 98, Zell, Michael(2002), *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam*, p. 45에서 재인용

50) Michael Zell(2002), p. 57

51) 세라리우스는 『영광의 돌 Piedra Gloriosa』에서 우상을 파괴하고 영원히 세상을 멸망시키는 신비한 돌이 그리스도를 상징적으로 나타낸다고 해석하고 메시야의 왕

주장한다. 렘브란트가 삽화 4점을 그려 넣은 이 글에서 므낫세는 유대인의 메시아적 기대의 보편적인 관점을 강조한다.(도판 26) 므낫세가 설명하는 구원은 모든 사람들의 선행을 위한 보상이며, 여기서 선행이란 므낫세의 인문주의자 친구 발리우스(Barlaeus)가 파악한대로 보편적인 경건성(piety)의 관념을 불러일으키는 것이다. 므낫세는 이 글에서 비유대인에게도 구원이 이루어진다고 주장하였으며 유대인들이 각지에 흩어져 있는 것을 모든 사람들의 구원을 가능하게 하기 위한 하나님의 계획의 한 부분으로 설명했다. 그의 메시아적 기대의 보편적인 관점은 예정설에 있어서 구원의 결정에 인간의 기여가 허락된다는 항의파(Remonstrant)의 관점과 일치하는 것이기도 했다.

그러나 므낫세(도판 27)가 전개하는 메시아의 보편적 구원에 관한 이론은 당시 암스테르담 유대인 사회의 역사적, 정치적 상황에 비추어 볼 때 그리 놀라운 것이 아니다. 므낫세는 네덜란드 공화국과 암스테르담 행정관들이 유대인에게 보여준 관용과 자비에 대해, 정의로운 프로테스탄트 정치인들이 “도래할 세상에서 한 부분을 얻을 것이다. 그리고 이들이 왕과 메시아를 받을 것이다.”⁵²⁾라고 한 바 있다. 또한 므낫세는 프로테스탄트 사상가들과 연관되었던 이 시기 동안에 이상향의 미래에 관한 서술에서 유대인과 프로테스탄트 사이의 화해를 반복해서 다루고 있다. 따라서 므낫세가 동시대 유대인들이 얻은 정치적, 사회적 지위에 대한 보답으로 메시아 사상에 비유대인들을 신학적으로, 정치적으로 위치시켰다고 볼 수도 있는 것이다.

친유대주의(Philosemitism) 사상가 세라리우스(Petrus Serrarius)는 메시아의 예언에 관한 전통적인 개념에 있어서 유대인은 구약의 언약의 말씀에서 위로를 얻고 기독교인은 복음서의 메시지에서 참 진리를 깨닫는다고 두 관점의 차이를 구분했다. 그렇다면 렘브란트가 그리스도의 생애가 기록되

국을 유대교와 기독교가 종교적으로 화해할 때 이루어지는 그리스도의 재림으로 해석했다. Michael Zell(2002), p. 89

52) Michael Zell(2002), *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam*, p. 85

어있는 복음서(The Gospel)를 구약 시대의 언약의 완성으로서 보는가, 아니면 그 자체의 메시지에 주목하는가 하는가를 밝히는 것이 곧 친유대주의(Philisemitism)에 대한 렘브란트의 입장을 판명할 수 있는 것이 된다. 그러나 칼빈에 의하면 복음서, 나아가 신약 성경은 구약의 언약의 완성인 동시에 그 자체 하나님과의 만남을 가질 수 있는 메시지이다. 다시 말하면 렘브란트의 작품에서 나타나는 예표론(Typology)적인 그리스도에 관한 특성 역시 칼빈주의에 의해서 설명될 수 있는 것이다.⁵³⁾ 다만 친유대주의 사상가들이 말하는 것처럼 유대인과 프로테스탄트들이 화해할 때 메시아에 의한 구원이 임한다는 주장은 칼빈주의와는 완전히 다른 것이며 『영광의 돌 Piedra Gloriosa』(1655)의 삽화 외의 렘브란트의 작품에서 찾아볼 수 없는 것이다.

따라서 렘브란트가 유대인을 모델로 해서 그리스도를 그린 것은 칼빈주의가 유대인을 최초의 성경의 사람들로 보는 것과 같은 맥락으로 설명할 수 있다. 그리스도가 유대인의 혈통을 가졌다는 성경의 말씀에 근거해서 역사성을 띠는 그리스도의 모습으로 나타내기 위함이었던 것으로 해석할 수 있는 것이다. 이와 더불어 로젠버그는 렘브란트가 유대인을 바라본 시각이 동정적(sympathetic)이었다고 서술하는데,⁵⁴⁾ 이것은 앞서 언급한 파노프스키의 신성(divinity)을 표현하였다는 지적과 함께 그리스도의 신성과 인성을 가장 잘 표현할 수 있는 모델로 유대인을 선택하였다는 것으로 이해된다.

1650년대는 렘브란트가 경제적으로 파산선고를 받은 때이며, 가정부 헨드리켜와의 비합법적인 관계로 프로테스탄트 교회와도 소원했던 시기이다. 그럼에도 렘브란트의 그리스도에 대한 관점이 여전히 칼빈주의 즉, 프로테스탄티즘의 원리로서의 칼빈주의에 의한 것이라고 주장할 수 있는지는 이

53) 마이클 젤은 렘브란트의 그리스도에 관한 1650년대의 작품들이 구약, 특히 모세 오경의 말씀이 신약에서 성취되는 것을 강조한다고 주장했다. 이를테면 <고양이와 뱀과 함께 있는 성모자>(1654)에서 뱀의 모티프는 창세기 3장 15절의 “그리고 내가 너(뱀)와 여자 사이에 너의 후손과 여자의 후손이 원수가 되게 하리라”는 계시의 말씀을 시각화하는 것으로서, 이는 구약의 예언의 성취로서 아기 예수를 강조하는 것이라고 해석했다. Michael Zell(2002), p. 128-130 참조

54) Jacob Rosenberg(1948), *Rembrandt: Life and Work*(1980), p. 112

시기 네덜란드 개혁 교회(Reformed Church)의 시인들과의 교우 및 기록이 중요한 부분을 차지한다.⁵⁵⁾ 그리고 이러한 교제에 관한 기록은 렘브란트의 그리스도에 대한 관계가 지극히 개인적인 것이었음을 시사하고 있다. 로젠버그는 예정설의 교리에 의해 성경의 엄격한 해석이 강조되는 칼빈주의에 있어서 렘브란트가 보인 개인적이고 심리적인 반응은 어울리지 않는 것이라 논박하였다.⁵⁶⁾ 그러나 카이퍼가 지적한 것처럼 하나님이 피조물 위에 높은 위엄 가운데 계시지만 성령 하나님으로서 피조물과 직접 교제를 맺으신다는 사상이 칼빈주의의 예정 고백의 핵심이다.⁵⁷⁾ 그렇다면 렘브란트는 그리스도를 자신에게 있어서 어떠한 분으로 알았을까?

『렘브란트 성서 The Rembrandt Bible』(1941)를 편찬했던 오스왈드 괴츠(Oswald Goetz)는 렘브란트에게 있어서 그리스도는 조연자, 돕는자, 그리고 치료자로서 이 땅에서 일하시고 설교하셨던 분이라고 지적한다.⁵⁸⁾

로젠버그는 렘브란트의 신앙에서 그리스도는 신성한 연민(compassion)과 자비(mercy)의 전달자로서 자리잡고 있으며, 그의 작품에서 가난하고 궁핍한 사람들을 돕는자로 그려지고 있는데, 이는 인도주의(humanitarianism)의 개념을 넘어 가장 훌륭한 선생이자 구원자로서 그리스도를 파악했음을 의미한다고 밝혔다.⁵⁹⁾ 이와 같이 렘브란트가 이 땅에서 사역하시고 구원하시는 그리스도의 모습에 초점을 맞춘 것은 본인이 의도한 바이건 아니건간에 앞장에서 살펴보았던 칼빈주의의 프로테스탄트 미술의 강령, 즉 회화는 역사적인 사건을 그려야 한다는 내용을 그리스도 도상을 그린 회화에서 보여주는 것이라 해석할 수 있겠다.

55) 비쉴트 호프트는 프로테스탄트 시인 예레미아 드 텍커(Jeremias de Decker, 1606-1666), 둘레흐트(Heiman Dullaert, 1636-1684) 및 신학자 하이블록(Jacobus Heyblock, 1623-1673)과의 렘브란트의 친교를 하이블록의 『친구들의 앨범 Album Amicorum』을 통해 밝히고 있으며, 이들 신앙에서 그리스도에 대한 개인적인 고백이 공통적으로 나타난다. W. A. Visser 't Hooft, (1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), pp. 71-107

56) Jacob Rosenberg(1948), *Rembrandt: Life and Work*(1980), p. 179

57) 아브라함 카이퍼(1898), 『칼빈주의 강연』(2000), p. 31

58) Oswald Goetz, *The Rembrandt Bible*, (New York: Greyston Press, 1941), p. 12

59) Jacob Rosenberg(1948), *Rembrandt: Life and Work*(1980), p. 177

II. 전통적인(Catholic) 그리스도 도상의 프로테스탄트적 접근

1. 성육신(Incarnation)의 탐구

1) 신성(Divinity)과 인성(Humanity)의 조화

유제니오 도르(Eugénio d'Ors)의 바로크 예술에 대한 정의로서 '초자연의 자연'을 표현하는 '표현 방법의 연속성'이라는 언급처럼⁶⁰⁾, 반종교개혁(Counter-Reformation)의 미술에서는 치솟는 모습, 하늘을 우리러보는 눈길, 그리고 불안정하고 과장된 언어가 종교적인 감정의 표현이었다. 이 감정은 인간에게 내려오시는 하나님에 대한 신앙에서 우리나라오는 평화로운 확신이 없이 하나님을 향하여 위로 올라가려고 시도하는 것이다. 이러한 바로크 미술에서 그리스도는 초인(超人)이고, 동정녀는 승리의 여왕이며, 성도들은 영웅들로 그려질 뿐만 아니라 심지어 고난을 표현함에 있어서도 보는 이로 하여금 감탄을 자아내려고 노력한다. 이렇게 그리스도, 마리아, 성자들을 영화롭게 그리는 것은 결국 교회를 영화롭게 하여 교회로 하여금 영적이고 세속적인 일에서 큰 힘을 가지도록 하기 위함이었다.

그러나 그리스도의 성육신에 관하여 칼빈(John Calvin, 1509-1564)은 그리스도가 "사람과 같이 되었고 사람의 모양으로 나타나셨다"⁶¹⁾고 사도 바울이 한 말을 근거로 삼아 성경에서 그리스도는 일개의 미천하고 멸시받는 사람으로 나타나고 있음을 거듭 강조한다.⁶²⁾ 그리스도는 하나님이므로 세상에 직접 자기의 영광을 나타낼 수도 있었지만 자기의 권리를 포기하고 자진해서 자기를 비웠다는 것을 바울 서신서를 통해 밝힘으로써 그리스도가 종의 형상을 취하였으며 이런 비천한 처지에 만족해서 자기의 신성이

60) Eugénio D'ors, *Du Baroque*, (Paris, 1935), p. 129, W. A. Visser 't Hooft(1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), p. 113에서 재인용

61) 빌립보서 2: 7-8

62) 존 칼빈(1559), 『기독교 강요 上』(2000), p. 659-660 참조

육신의 휘장으로 가리우는 것을 허락했음을 주장하였다.⁶³⁾

렘브란트 역시 초기 시절에 수년간 바로크 미술의 힘과 위엄의 영향 속에 있었지만 그는 이로부터 벗어나 자기 자신의 개인적인 유형을 창출해 나갔다. 이 표현 방법은 긴장으로 가득했는데 이것은 모든 메시지 중에서 가장 모순적인 것, 즉 주 하나님께서 여느 인간과 같이 되었다는 메시지를 선포해야 했기 때문이었다. 이러한 성육신의 신비는 하나님의 초월성이 이 세상의 인간의 삶 속으로 침투하는 것을 보여야 하면서도 구체적으로 세속적인 실제들과의 관계 또한 유지되도록 표현되어야 했다. 렘브란트는 신성한 것이 인간의 형상을 입는 것에서, 칼빈의 성육신에 관한 주석의 내용처럼 계시의 신비가 인간의 영화로 이루어진 것이 아니라 하나님의 완전히 낮아지심으로 이루어진 것임을 보여주려 하였다. 따라서 그는 웅대한 것보다는 과묵한 모습에서, 영광을 통하기보다는 수난을 통한 가련한 몸짓에서, 그리고 동적이기보다는 정적인 모습에서 그리스도의 성육신에 담긴 신성과 인성의 모순적인 결합을 표현하였다.

이러한 렘브란트의 그리스도에 관한 표현은 ‘성 가족’ 도상에서 확인된다. 당시에 대부분의 화가들은 성 가족의 도상을 천상의 분위기 속에서 시적인 전설적 행위로 만들거나 아니면 아주 세상적인 사건으로 표현하였으며, 렘브란트 또한 처음부터 이 메시지의 중요함을 분명하게 포착하지는 못했다. 그는 1634년의 예칭 <목자들에게 알림 The Angel Appearing to the Shepherds>(도판 28, 1634)을 놀라운 자연적인 이적으로 그렸으며 1631년의 <성 가족 The Holy Family>(도판 29, 1631)을 지상의 행복한 가족의 이상적인 모델로 그렸다. 그러나 1642년이래 그는 주의를 끌기 위한 외적인 것들, 그리고 장엄하고 천사적인 요소들을 제거함으로써 사건의 실제, 즉 인성과 신성의 특성을 모두 가진 그리스도가 이 세상의 구속자로 온 사실을 강조하려 하였다.

1654년에 완성한 <램프를 든 목자들의 경배 Adoration of the

63) 빌립보서 2 : 5-7, 너희 안에 이 마음을 품으라 곧 그리스도 예수의 마음이니 그는 근본 하나님의 본체시나 하나님과 동등됨을 취할 것으로 여기지 아니하시고 오히려 자기를 비어 종의 형체를 가져 사람들과 같이 되었고

Shepherds with the Lamp>(도판 30, 1654)는 그 평범함 속에 그리스도의 성육신에 관한 중요한 메시지를 담고 있다. 성서는 만테냐(Andrea Mantegna, 1431-1506)로부터 베로네제(Paolo Veronese, 1528-1588)까지로 대변되는 르네상스 시대의 화가들이 그랬던 것처럼(도판 31) 그리스도가 고전적인 폐허 속에서 태어났거나 마리아가 화려한 옷을 입었다고 말하지 않으며, 목자들은 코레지오(Antonio Allegri da Correggio, 1489-1534)와 수많은 화가들의 그림에서 보여진 것처럼 목가적인 연극에 나오는 개성이 풍부한 인물들이었다고 전하지도 않는다.(도판 32) 반종교개혁 시대의 미술에서 기쁨과 긍지에 가득 차서 지켜보는 사람들의 눈길을 자기의 아들에게로 쏠리도록 유도하는 마리아는 성서에서는 찾아볼 수 없는 유형이다.

렘브란트는 이 작품에서 평범한 가축우리와 손수레 위에 앉아있는 요셉, 그리고 쉼터 위에 앉아있는 마리아가 목자들 및 그들의 아내와 아이들의 방문을 받고 있는 인간적인 장면을 표현하였다.(도판 30) 그림에도 불구하고 경외와 놀람으로 뒤섞인 기쁨을 나타내고있는 목자들의 태도는 기저귀에 쌓여 구유에 누인 아기가 구세주라는 확신과 진리를 포착하게 함으로써 그리스도가 인성 때문이 아니라 인성에 의해서까지도 인류의 주이며 하나님의 참 아들이라는 칼빈의 해석에 접근하고 있다.

1657년의 <동방 박사들의 경배 The Adoration of the Magi>(도판 33, 1657)는 렘브란트의 초기 작품이나 이 주제를 그린 전 세기의 다른 작품들이 지닌 낭만적인 분위기로부터 벗어나 있다. 예를 들면 15세기 이태리 화가 젠틸레 다 파브리아노(Gentile da Fabriano, 1370-1427)나 보티첼리(Sandro Botticelli, 1446-1510)의 유화들에서는(도판 34, 35) 동방박사의 화려함이 너무나 돋보이므로 실제로 저들이 왜 베들레헴에 왔는지를 망각하게 한다. 한편, 동시대의 안트워프(Antwerp)에 있는 루벤스(Rubens)의 유화에서는(도판 36) 아기예수에 대한 경배가 그림의 중심을 이루는데 그 분위기는 사람들이 처음으로 메시야를 만났을 때의 기쁨으로 가득한 것이라기 보다는 엄숙한 종교 축제의 기쁨으로 가득 차 있다.

그러나 렘브란트의 이 후기 작품에서 동방박사들의 왕의 위엄은 신성한

어린 아기를 만나자 사라진다.(도판 33) 나이 많은 왕은 자기의 왕관을 동반자에게 주고 아기 예수 앞에 무릎을 꿇음으로써 이제 자신은 구주를 발견한 평범한 한 인간에 지나지 않음을 나타내고 있다. 두 번째 왕은 자기의 왕관을 시종에게 주면서 자기 때문에 경건한 침묵이 방해를 받지 않도록 뒤로 밀어보내고 있으며 세 번째 왕은 아기 예수가 자신의 참 구주이심을 발견하는 순간 놀라운 심정으로 뒤로 물러나고 있음으로써 그리스도의 탄생의 신비를 파악하는데 있어서 마리아와 아기 예수의 아름다움은 더 이상 중요한 것이 아님을 보여준다. 이 장면에서 마리아는 하나님의 위대한 역사가 자신에게서 성취되는 것을 허락하는 겸허한 종으로서 자신의 아기를 놀라움과 경외가 가득한 눈으로 바라보고 있으며 전혀 자신을 과시하려고 노력하지 않는다.

렘브란트가 그리스도의 탄생의 극적인 내용에 대하여 아무런 숭배심도 없이 접근하는 태도를 가장 분명하게 보여주는 작품은 <요셉의 꿈 Joseph's Dream>(도판 37, 1645)일 것이다. 이 작품에서 요셉은 그를 압도하는 사건들의 물결에 이리 밀리고 저리 밀리는 아주 평범하고 거의 무기력한 인간으로 표현되었으며 “모든 뛰어난 자질들이 부여된 천사 같은 인물”⁶⁴⁾인 로마 카톨릭의 성 요셉과는 아무런 공통점이 없다.(도판 38) 그러나 촛뜨기 여인과 잠자는 뜨내기 일꾼으로 그려진 마리아와 요셉은 하나님은 스스로 낮추는 사람을 높이며 세상의 천한 것들과 멸시받는 것들을 택하시는 분임을 증언한다. 특히 하나님의 자비가 인간의 생을 굽어살피는 것처럼 천사가 요셉을 굽어살피는 듯한 표현은 렘브란트가 하나님의 자비(God's mercy)와 인간의 곤궁(Man' misery) 사이의 믿기 어려운 관계를 표현하려고 의도했음을 분명히 해주고 있다.

64) E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trante*, p. 314, W. A. Visser 't Hooft(1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), p. 53

2) 조형적 장치 : 고전주의의 선택적 수용

앞장의 서두에서 언급했듯이 17세기의 반 종교개혁의 미술들이 바로크 양식의 특성들을 보여주고 있는 반면에 프로테스탄트 신학을 표현하는 렘브란트의 작품들에서는 바로크의 역동성, 과장됨, 불안정한 구성, 색채의 강렬한 대비 등이 고전주의적인 특성에 의해 대체되었음을 볼 수 있다. 즉 화면에서 나타나는 정적이고 정제된 표현, 안정된 구성, 그리고 색채의 부드러움 등이 그것이다.

케네스 클라크는 렘브란트가 ‘안드레아 만테냐(Andrea Mantegna)의 귀중한 책(The precious Book of Andrea Mantegna)’이라는 책으로부터 그의 성서화들에서 나타나는 고전주의의 영향을 받았음을 주장하였다. 그는 렘브란트가 이 책에 포함되어있는 만테냐의 유명한 드로잉인 <아펠레스의 중상 The Calumny of Apelles>(도판 39)을 서명까지 똑같이 복제한 것(도판 40)을 지적하며 렘브란트의 <고양이와 뱀과 함께 있는 성 모자 The Virgin and Child with Cat and Snake>(도판 41, 1654)에서도 만테냐의 <성 모자 Virgin and Child>(도판 42)에서의 마리아와 아기 예수의 구성이 나타나고 있음을 보여준다.⁶⁵⁾ 실제로 <사람들 앞에 선 그리스도 Christ Presented to the People>(도판 43, 44, 1655)는 전성기 르네상스(High Renaissance)의 형식을 빌려 장식적인 회화의 다채로운 구성을 요구했던 당시 주문자들에게 렘브란트 자신의 회화적 입장을 보여주고 있다. 이 에칭의 첫 번째 판에서 보이는 전경 하단의 많은 균중들은 나중 판으로 가면 사라지고 대신 그 자리에 르네상스 회화에서 나타나는 모티프인 아치(arch)와, 그 사이에 고대 강의 신(river god)의 형상이 채워졌다.⁶⁶⁾(도판 45) 케네스 클라크는 이 강의 신의 형상이 확실히 미켈란젤로의 기법과 유

65) Kenneth Clark(1978), *An Introduction to Rembrandt*, (New York: Harper & Row, 1978), p. 97 참조

66) 케네스 클라크의 해석과는 달리 웨스터만(Mariët Westermann)은 이 모티프가 지하 세계로 가는 입구를 안내하는 노인이 멜랑콜리한 자세를 취하고 있는 것이라 해석하며 뒤러(Albrecht Dürer)의 <멜랑콜리아 I Melancolia I>(1514)에서도 나타나는 것임을 지적했다. Mariët Westermann, *Rembrandt*, (london: Phaidon, 2000), p. 279

사함을 지적했다.⁶⁷⁾

그러나 로젠버그(Jacob Rosenberg)는 이 작품에서 건축적인 배경 장치가 너무 많은 주의를 끌어서 그리스도는 관심의 중심이 되지 못하고 있으며 이러한 구성은 렘브란트가 고전주의의 최근의 물결을 잠시 수용한 것에 지나지 않는 것이라고 했다. 웨스트만(Mariët Westermann) 역시 이 작품이 루카스 반 레이덴(Lucas van Leyden)의 같은 주제의 작품인 <이 사람을 보라 Ecce Homo>(도판 46, 1510)로부터 시(town) 무대 장치나 많은 군중들을 차용했지만 건축물에 비해 상대적으로 인물군의 규모를 크게 하고 건물의 수를 제한시킴으로써 빌라도(Pilate)가 그리스도를 보여주는 장면을 더 가깝게 제시하고 있음을 지적하였다.⁶⁸⁾ 렘브란트는 스승 라스트만의 영향 하에서 바로크적인 회화로부터 출발하여 자신의 종교적 감수성을 표현하기 위한 도구로서 고전주의적 형식의 몇 가지 특징들을 적용시켜 나가다가 1648년경 이후에 고전주의적인 경향을 좀 더 지배적으로 사용하였다. 내적인 분위기를 자아내기 위해서 고전적인 장치들을 수용하였지만 여전히 깊이 있는 명암 대비법(chiaroscuro)⁶⁹⁾의 사용은 바로크적인 특성으로 공존하고 있다.

야콥 로젠버그(Jacob Rosenberg)는 렘브란트의 종교화에서의 형식적 특징에 관한 연구를 <성전에 드림 The Presentation in the Temple>이라는 제목의 두 작품으로부터 시작했는데, 함부르크 미술관에 있는 초기의 작품 <성전에 드림 The Presentation in the Temple>(도판 47, 1628)은 렘브란트의 스승인 라스트만(Pieter Lastman)의 바로크 양식에 가까우며, 레이든 시기에 그린, 헤이그(Hague)에 소장 되어있는 <성전에 드림 The

67) Kenneth Clark(1978), p. 101

68) 웨스트만은 이러한 표현 속에 그리스도의 죽음에 대한 관객의 공모가 내포되어 있으며, 여덟 번째 관에서 전경에 있던 군중의 대부분을 제거하고 무대를 더욱 어둡게 표현한 것 또한 관객에 의해서도 공유되는 빌라도의 당혹감에 새로운 주의를 집중시키는 장치라고 해석하였다. Mariët Westermann, *Rembrandt*(2000), p. 279

69) 키아로스큐로(chiaroscuro)는 이탈리아어로 빛을 뜻하는 “키아로(chiaro)”와 어두움을 뜻하는 “오스큐로(oscuro)”의 합성어이다. 색채의 사용과는 관계없이 빛과 그림자를 표현하기 위해 사용하는 미술 기법이다. 한국 브리태니커 회사, 동아일보사, 『브리태니커 세계대백과사전(7)』, (서울: 한국 브리태니커 회사, 동아일보사, 1992-1994), p. 508

Presentation in the Temple>(도판 48, 1631)은 그가 라스트만의 영향으로부터 벗어나고 있음을 보여주는 것이다. 함부르크에 있는 작품은 누가복음 2장 22절부터 38절까지의 두 가지 일화를⁷⁰⁾, 마리아와 요셉이 그리스도에 대한 말들을 기이히 여기고 있을 때 시므온이 마리아에게 몸을 굽히고 안나는 그리스도에게 경배의 자세를 취하고 있는 것으로 표현함으로써 하나의 장면으로 연결시키고 있다. 이 작품에서 라스트만의 영향은 인물들의 박력 있는 신체적 표현과 현저한 제스처에서 관찰된다. 또한 밝은 배경과 대비되는 어두운 윤곽으로 표현된 인물들의 삼각형 구도나 색채 표현 등이 라스트만의 작품을 상기시키지만 이 작품에서의 명암 대비법(chiaroscuro), 즉 극적인 표현을 위한 빛과 어두움의 강한 집중에서 라스트만의 단조로운 사실주의와는 다른 분위기를 자아낸다. 그러나 전체적으로 볼 때 아직 인물들의 감정의 깊이를 진실하게 표현하지 않았으며, 아기 예수가 후광을 띠고 있음에도 불구하고 선지자 안나에게 주된 강조가 주어지지 않은 점등은 라스트만의 영향으로부터 완전히 벗어나지 않았음을 말해주는 것이다.

이에 반해 3년 후 레이덴 시기에 그려진 그림에서 라스트만의 영향은 거의 나타나지 않는다. 인물들은 더 이상 관객을 압도할 만큼 전경에 위치하

70) 누가복음 2 : 22-38, 모세의 법대로 결례의 날이 차매 아기를 데리고 예루살렘에 올라가니 이는 주의 율법에 쓴바 첫 태에 처음 난 남자마다 주의 거룩한 자라 하리라 한 대로 아기를 주께 드리고 또 주의 율법에 말씀하신대로 비둘기 한 쌍이나 혹은 어린 반구 둘로 제사하려 함이더라 예루살렘에 시므온이라 하는 사람이 있으니 이 사람이 의롭고 경건하여 이스라엘의 위로를 기다리는 자라 성령이 그 위에 계시더라 저가 주의 그리스도를 보기 전에 죽지 아니하리라 하는 성령의 지시를 받았더니 성령의 감동으로 성전에 들어가매 마침 부모가 율법의 전례대로 행하고자 하여 그 아기 예수를 데리고 오는지라 시므온이 아기를 안고 하나님을 찬송하여 가로되 주재여 이제는 말씀하신대로 종을 평안히 놓아주시는도다 내 눈이 주의 구원을 보았사오니 이는 만민 앞에 예비하신 것이요 이방을 비추는 빛이요 주의 백성 이스라엘의 영광이니이다 하니 그 부모가 그 아기에 대한 말들을 기이히 여기더라 시므온이 저희에게 축복하고 그 모친 마리아에게 일러 가로되 보라 이 아이는 이스라엘 중 많은 사람의 패하고 흥함을 위하여 비방을 받는 표적 되기 위하여 세움을 입었고 또 칼이 네 마음을 찌르듯 하리라 이는 여러 사람의 마음의 생각을 드러내려 함이니라 하더라 또 아셀 지파 바누엘의 딸 안나라 하는 선지자가 있어 나이 매우 늙었더라 그가 출가한 후 일곱해 동안 남편과 함께 살다가 과부된 지 팔십 사년이라 이 사람이 성전을 떠나지 아니하고 주야에 금식하며 기도함으로 섬기더라 마침 이때에 나아와서 하나님께 감사하고 예루살렘의 구속됨을 바라는 모든 사람에게 이 아기에 대하여 말하니라

지 않으며 환상적인 칼럼들이 있는 성전의 내부가 고매하고 어렴풋한 빛에 의해 채워져서 그 장면을 지배함으로써 신비한 인상을 높여준다. 그럼에도 주된 그룹의 작은 인물들은 그들에게 비취는 강렬한 태양 빛에 의해 구별되며 그리스도의 황금빛 후광은 그를 태양 빛 안에 있는 빛의 근원으로 만들어준다. 선지자 안나의 형상은 함부르크 회화에서만큼 눈에 띄지는 않지만 구성에 있어서 중요한데, 그녀는 전경의 왼편에서 중심 인물 그룹 쪽으로 다가가고 있으며 그리스도를 향해 오른 손을 들어올린 동작을 취하고 있다. 그렇게 함으로써 그녀의 형상은 주된 인물들이 구성의 다른 부분들, 심지어 오른쪽 끝에 앉아있는 유대인들에게까지 점진적으로 연관되게 하고 있다. 이 장면에서 많은 군중들이 계단으로 향하는 계단에서의 다툼에 흥미 있어 하는 등 여러 장식적인 요소들이 이 광경에 활기를 불어넣지만 렘브란트는 무릎 꿇은 시므온의 뒤로 서있는 금색조의 거대한 수직 칼럼을 통해 그리스도를 포함한 중심인물들에게 주의를 집중시키는 것을 놓치지 않고 있다. 또한 이 그룹은 빛과 색채에 의해서 강조되었는데 마리아의 창백한 푸른빛의 의복은 시므온의 망토의 금색과 분홍색, 그리고 안나의 자주빛 겹옷과 섬세하게 대비되며 또한 이 푸른색은 두 명의 관객의 회색에 의해 중화된다. 아직 기념비적인 특성이 남아있지만 인물들의 과장은 감소되었으며 공간, 빛, 그리고 대기와 같은 무형적인 요소들의 사용을 통해 렘브란트는 이 장면에 친밀한 특성을 부여하고 있다.

렘브란트의 1630년대의 성서화 중에 ‘수난(Passion)’ 시리즈는 당시 네덜란드 5개 주의 총독(Stadholder)인 오라녜(Orange) 가문의 프레데릭 헨드릭(Frederick Henry) 공(Prince)을 위해 제작되었다.⁷¹⁾ 렘브란트가 프레데

71) 1636년에 렘브란트가 호이겐스(Constantin Huygens)에게 보낸 편지를 통해, 프레데릭 헨드릭(Frederik Henry) 공이 <십자가에서 내리심 The Descent from the Cross>(1633)과 <십자가를 세우심 The Raising of the Cross>(1633)을 받은 후에 그리스도의 수난으로부터 3개의 추가적인 작품 즉, <매장 Entombment>(1639)과 <부활 Resurrection>(1639), 그리고 <승천 Ascension>(1636)을 더 그리도록 요구했다는 것을 알 수 있다. Jacob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile(1966), *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, (New York: Penguin Books, 1984), p. 93
게리 쉬카르츠(Gary Swchartz)는 <십자가를 세우심 The Raising of the Cross>과 <십자가에서 내리심 The Descent from the Cross>은 콘스탄틴 호이겐스가 프레데릭 헨드릭 공을 위해 주문하였으나, 나머지 세 점은 프레데릭 총독이 직접 주문하

릭 헨드릭 공이 모르게 이 주문에 관해 콘스탄틴 호이겐스(Constantijn Huygens)에게 쓴 7통의 편지들은(도판 49) 주로 ‘수난 시리즈’와 관계된 사업의 성격에 관한 것이지만 렘브란트가 그림을 거는 것에 관해서 조언을 줄만큼 자신의 작품에 상당한 흥미가 있었다는 것을 발견할 수 있다.⁷²⁾ 그것들 중의 하나는 1639년 1월 12일에 쓴 것으로 자신의 작업에 관해서 거의 언급한 적이 없는 렘브란트의 회화적 태도에 관한 단서를 제공한다. 이 편지에서 렘브란트는 <매장 Entombment>(도판 50, 1639)과 <부활 Resurrection>(도판 51, 1639)에 관해 프레데릭 헨리 공이 확실히 만족할 것이라고 썼는데 이는 그 작품들에서 ‘가장 위대하고 가장 자연스러운 움직임(die meeste ende die naetuerelste beweeghelicckheyt)’을 관찰했기 때문이라고 했다.⁷³⁾ 이 문장의 의미는 많이 논의되어왔는데, 미술사를 공부 하던 학생들에 의해 번역된 ‘가장 위대하고 가장 자연스러운 움직임(the greatest and most natural movement)’이라는 표현으로 많이 해석된다. 그런데 헬더(H. E. van Gelder)를 따르는 17세기의 저자들은 ‘beweeglickheid’란 단어를 ‘신체적인 움직임(physical movement)’이 아니라 ‘감정(emotion)’으로 번역해서 그 문장을 ‘가장 위대하고 가장 내적인 감정으로(with the greatest and most innate emotion)’라고 해석함으로써 렘브란트가 인물들의 성격에 따라 인물들의 감정을 최대한 표현하려고 한 것을 호이겐스에게 말하기를 원했을 것이라고 주장하였다.⁷⁴⁾

였을 것이라고 쓰고 있다. Gary Swchartz(1984), *Rembrandt his life, his paintings*, p. 106

72) 렘브란트가 호이겐스에게 보내는 두 번째 편지는 수난화에 담아내고자 한 자신의 의도를 지적하는 것으로 보인다. 화면들의 아치 형태가 제단화의 전통을 따르는 것 일지라도 이 작품의 기능은 프로테스탄트 총독에게 문제시되었을 것이다. 렘브란트는 그의 작품 <승천 Ascension>을 ‘전시실에서 가장 강한 빛이 비추는 곳에 걸어야 그의 탁월함이 나타난다.’라고 조언했다. 이러한 어두운 색조의 그림들을 밝고 강한 빛이 비추는 곳에 걸도록 렘브란트가 추천함으로써 관람자로 하여금 이 작품들이 가지는 이중의 기능을 감상할 수 있도록 돕고 있다. 첫째는 야심찬 역사화로써, 그리고 두 번째는 기독교적 목상을 돕는 것으로서의 기능이다. 제단화 형식의 서술적인 변형을 통해 수난화들은 프로테스탄트 기간에 봉사하는 미술의 역할을 가지게 되었던 것이다. Mariët Westermann, *Rembrandt*(2000), p. 108

73) Jacob Rosenberg(1948), *Rembrandt: Life and Work*(1980), p. 188

74) Jacob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile(1966), *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, p. 93

반면 로젠버그는 이 문구를 전자의 경우와 같이 해석해서 당시 최근의 바로크 경향 즉, 그것의 가장 강력한 표현을 루벤스에서 찾을 수 있는 바로크 양식을 잘 표현하는 것이라고 보았다. 사실 이 수난 시리즈 중에 현재 뮌헨(Munich)에 소장되어있는 <십자가에서 내리심 The Descent from the Cross>(도판 52, 1633)은 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)가 같은 주제를 그린, 안트워프(Antwerp)에 있는 작품에 현저하게 의존하고 있다.(도판 53) 렘브란트는 확실히 루벤스 작품의 구성이 좌우가 바뀌어 나타나는 루카스 보스터만(Lucas Vorstman)에 의한 동판화를 알고 있었고(도판 54) 자신의 <십자가에서 내리심>(도판 52, 1633)에서 그리스도의 몸과 세 남자가 이루는 구성은 명백하게 루벤스의 영향을 나타낸다.

그러나 렘브란트의 빛과 음영을 신비롭게 사용한 공간에서의 인물들의 배치는 잔혹한 진실을 미화시키지 않는 날카롭고 명료한 사실주의이며 루벤스의 개념과는 완전히 다른 것이다. 렘브란트의 이 작품은 루벤스보다는 오히려 카라바치오(Caravaggio, 1571-1610)의 정신성에 더욱 가깝다고 할 수 있다. 초자연적인 빛이 어둠을 깨트리며 중앙 그룹에 비추고 있으며 그리스도의 시신은 아름다운 곡선을 이루는 영웅적인 몸 대신에 가련한 사체로서 지지자의 어깨에 내려 앉아있다. 그리고 개개인의 얼굴들도 루벤스가 사용한 이상적인 유형과는 다르다. 렘브란트는 시체를 내리는 일을 고통스럽고 복잡하게 하고있는 개개 인물들의 감정적 반응을 예리하게 특성화함으로써 이 장면의 사실적인 내용을 더욱 깊이 있게 강조하고 있다. 그럼에도 이 작품에서 찢기 없는 창백함, 차가운 푸른색, 노란색, 그리고 회색조와 명암 대비법(chiaroscuro)의 사용은 여전히 렘브란트의 레이든 시기를 상기시키며, 작품 전체를 통해 바로크 경향이 외적인 행동의 극적인 강조를 통해 지배적으로 나타나고 있다. 반면, 에르미타주(Hermitage)에 있는 1634년의 <십자가에서 내리심 The Descent from the Cross>(도판 55, 1634)에서는 그리스도의 사체를 들고있는 니고데모(Nicodemus)의 더욱 친밀한 참여에 의해서(도판 56), 그리고 마리아의 비극적인 역할을 더욱 강조함으로써 종교적인 느낌을 더욱 깊게 표현하고 있다.(도판 57) 이와 같은

종교적인 표현은 르네상스 시대의 네덜란드 화가 로제 반 데르 바이덴 (Rogier van der Weyden: 1400-1464)의 <십자가에서 내리심 The Descent from the Cross>(도판 58, 1435-1438)에서 확인되는 다소 감상적인 시적인 효과와는 확실히 다른 것이다.

1653년에 그린 <십자가에서 내리심 The Descent from the Cross>(도판 59, 1653)은 레닌그라드에 있는 같은 제목의 작품을 다시 그려달라는 주문자의 요청에 의해 그려진 것으로 보이는데 램브란트는 이 장면의 정서적인 내용과 회화적인 구성에 상당한 변화를 가했다. 이전 작품의 오른쪽 상단만을 화면에 표현함으로써 인물들을 더욱 강조하고 중심 주제에 더욱 주의를 집중시키고 있는데 아리마대 사람 요셉(Josep of Arimathea)이 뒤에서 비추는 빛 역시 이러한 목적에 기여하고 있다. 그리스도의 몸에 밀착되어 있는 나이든 니고데모(Nicodemus)의 얼굴은 정서적인 내용의 강력한 중심을 형성하며 이는 다양한 구성적 장치들에 의해 강화된다. 그는 가까이 있는 램프로부터 강한 빛을 받아서 그의 얼굴은 금빛과 붉은 빛으로 가장 밝게 강조되어있고 니고데모를 향하고 있는 두 남자의 팔이 수평구도를 형성하고 있으며 십자가 위에서 내려지는 천 또한 니고데모를 지나는 수직 구도를 형성하고 있다. 이 어두움 속의 두 번째 빛은 마침내 실신하고 마는 마리아의 얼굴을 비춤으로써 어머니의 고통을 더욱 깊은 감동을 주는 반응으로 나타내고 있다.

더욱 고요하고 고상한 분위기에 관심을 기울임으로써 이제 정서적인 면이 지배적인 반면 동작들은 부드러워지고 단순해졌다. 예를 들어 십자가 맨 위에 있는 남자 두 명의 자세가 바뀌었는데 그들은 더 이상 그리스도의 팔이 매달려있는 곳의 못을 제거하느라 그리스도의 늘어진 몸을 추하게 뒤틀리게 하지 않으며 시체는 이제 자유로워졌고 그 남자들은 그들의 임무에 완전히 열중하여 우아하게 그리스도의 팔을 내려주고 있다. 초기의 작품에서 회화적인 효과를 위해 그리스도의 뒤틀린 몸에 그림자와 굴곡을 사용하였던 바로크적인 경향은 보다 안정감 있고 질서 잡힌 수직, 수평의 단순한 배열로 대체된 것이다.

레닌그라드에 있는 <성 가족 The Holy Family>(도판 60, 1645) 역시 뮌헨(Munich)에 있는 <성 가족 The Holy Family>(도판 29, 1631)과 비교할 때 렘브란트의 중기의 특징들을 보여준다. 뮌헨(Munich)에 있는 작품에서 실제 인체 크기의 인물들은 루벤스의 기념비적이고 감각적인 자연주의를 향한 렘브란트의 경향을 반영하는 것으로서 초기 암스테르담 시기의 양식에서 종종 확인되는 것이다. 렘브란트는 쿡 컬렉션(Cook Collection)에 있는 루벤스의 회화에서처럼 아기 그리스도가 모유를 먹은 후에 잠든 순간을 선택했는데, 이 장면에서 마리아의 가슴은 아직 덮여지지 않았으며 요셉은 마치 아버지로서의 관심으로 그 장면을 보는 것처럼 마리아 쪽을 힐끗 보고 있다. 색채는 단색조에 가깝지만 아기 예수를 감싸고 있는 여우 모피는 작품의 밝은 부분을 형성함으로써 마리아가 입고있는 가운의 자주색 및 요셉의 외투의 어두운 녹색과 대비를 이룬다.

반면에 1645년 작품에서 인물들은 크기에 있어서나 신체의 표현에 있어서나 덜 강렬하며 이제 공간과 대기가 전체적인 인상에서 더 중요한 부분을 차지한다. 분위기는 친밀해졌으며 이 장면의 해석이 더욱 정신적인 면으로 가고 있다. 젊은 마리아는 성경을 읽는 것을 잠시 멈추고 요람에서 자고 있는 아기 그리스도를 보기 위해 요람의 덮개를 걷어올리고 있다. 아기 그리스도는 얼굴에서 나타나는 빛과 어두움의 신비한 처리와 요람의 색채를 통해서 그림의 주의를 집중시키고 있다. 아기 그리스도와 성 가족이 있는 방에 들어와서 화면 왼쪽 상단의 모서리에서 날고 있는 아기 천사들(도판 61)과 배경에서 조용하게 손도끼로 작업하고있는 요셉(도판 62) 등의 세부 모티프들은 화면 왼쪽의 모서리에서 초자연적인 빛이 비추는 것을 제외하고는 방 전체를 감싸는 모호한 분위기에 의해 지배되고 있다. 이 장면에서 오른쪽 하단에 있는 작은 화로는 성 가족을 위한 물질적인 온기를 제공하는 반면에 마리아의 동작의 섬세함과 깊은 색채들은 보다 정신적인 따뜻함을 부여한다.

이 시기에 렘브란트의 스튜디오에 남아있었던 니콜라스 마스(Nicolaes Maes, 1634-1693)와 비교하면 마스는 그러한 종교적인 주제를 장르화적인

특성 때문에 이용하였지만 렘브란트는 위대한 자연스러움과 친밀한 섬세함으로 같은 주제를 표현하고 있다는 것을 확인할 수 있다.⁷⁵⁾ 헨드스킨스카이 컬렉션(Huldschinsky Collection)에 있는 마스의 <요람을 돌보는 어머니 Mather at the Cradle>(도판 63, 1655)는 레닌그라드의 <성 가족 The Holy Family>(도판 60, 1645)의 모티프를 변화시켜서 렘브란트의 정신적인 이해나 회화적인 정제 없이 표현하였다. 마스의 명암 대비법(chiaroscuro)은 더 무거운 느낌을 주며 색채는 장식적인 면이 있다. 그러나 렘브란트에게 있어서 장르화적인 특성은 그 자체가 목적이 아니었으며 단지 성서의 장면을 인간화시키는 수단이었다. 그렇다고 이러한 렘브란트의 작품을 인문주의적인 특성으로 설명하기 어려운 이유는 렘브란트의 작품에서 인간적인 내용이 섬세한 느낌을 이끌고 있지만 자연적인 것과 초자연적인 것의 융합을 통한 종교적인 특성이 지배적으로 나타나고 있다는 데 있다.

1년 뒤에 그려진 카셀(Kassel)에 있는 <성가족 The Holy Family>(도판 64, 1646)에서도 유사한 친밀함과 섬세함이 나타나고 있는데, 바로크적인 액자의 금색조와 무거운 커튼의 진한 붉은 색이 실내 장면의 색채들과 조화롭게 섞여서 색채의 따뜻함을 형성한다. 구성은 상당히 바뀌었는데, 마리아는 그녀의 침대 앞에 앉아서 화면 중앙의 화로에 발을 녹이고 있으며 그녀의 맞은 편에는 그릇에 남아있는 음식을 가로채려는 고양이가 있고(도판 65) 화면의 오른쪽에는 요셉이 조금 낮은 곳에 있는 뜰에서 일하고 있다. 이러한 모티프들은 부드러운 명암 대비법(chiaroscuro)으로 깊게 융합된 보석 같은 색채만큼이나 어머니와 아들의 사랑으로부터 흘러나오는 평화로운 가족의 삶의 따뜻한 분위기가 화면을 가득 채우도록 하는데 기여하고 있다.

1653년부터 렘브란트는 종교적인 주제를 표현함에 있어서 더욱 침울한 특성을 보여주는데 그 표현의 깊이와 힘은 여전히 훌륭하다. 렘브란트의 기독교적 태도의 기본은 변하지 않았지만 그리스도의 고난, 골고다의 극한

75) Jacob Rosenberg(1948), *Rembrandt: Life and Work*(1980), p. 198

상황, 그리고 그의 희생의 신비에 새롭게 집중하는 것을 관찰할 수 있는데 이제 이들 주제들은 모두 우울한 색조로 채워져 있다.

<세 개의 십자가들 The Three Crosses>(도판 66)에서 렘브란트의 갈보리(Calvary)의 시각은 그리스도의 죽음의 초자연적인 의미를 전혀 없이 강조하고 있다. 믿음이 시각화되는 것처럼 초자연적인 것이 자연적인 것 속으로 저항할 수 없는 힘과 어떤 요소들과 더불어 침투해오고 있다. 렘브란트는 성경의 본문⁷⁶⁾에 충실하게 이 작품에 극적인 분위기를 주었다. 여기서 빛과 어두움은 성경적 감각으로 차서 가장 이해하기 쉽게 그 사건을 부각시키고 진정한 우주적인 중요성을 부여하는 가장 강력한 대변자가 되었다. 온 땅을 덮는 어두움이, 하늘을 뚫고 중앙의 십자가로 비춰지는 넓은 광선과 더불어 존재한다. 위대한 계시를 향해 팔을 넓게 벌리고 무릎 꿇고 경배하는 사람이 있으며, 바로크 오라토리오(oratorio)의 마지막에 나오는 ‘할렐루야’처럼 십자가가 빛 속으로 성공적으로 치솟아있다. 전경에서 그리스도를 데리고 왔다가 돌아가는 군인들의 그룹에 음영이 강조되어 있는 반면 십자가 아래로 모여든 군중들은 천상의 빛에 의해서 드러난다. 그리고 좀 더 가까이서 관찰해보면 그리스도 왼편에 서있는 로마 군인들과 오른편에 있는 거룩한 여인들이 보이며 이 여인들 가운데는 오열하는 마리아가 쓰러져있고 그 뒤로는 성 요한이 낙심한 모습으로 있다. 이 작품은 웅대함과 자연발생성에서의 렘브란트의 놀라운 진보를 보여주는데 그는 적어도 초기의 판에서 검은 색과 흰색의 강렬함과 회화적인 풍부함을 증진시키는 효과를 위해서 드라이포인트 침을 사용하였다. 이 에칭은 모두 다섯 판이 제작되었는데 결정적인 변화는 드라이포인트 작업의 주된 강조점들이 지워진 네 번째 판에서 일어났다.(도판 67) 렘브란트는 이 판에서 몇몇 부분들을 지우고 말을 탄 남자의 측면과 그의 뒤로 뛰어 다니는 말과 같은 새로

76) 누가복음 23 : 44-48, 때가 제 육시쯤 되어 해가 빛을 잃고 온 땅에 어두움이 임하여 제 구시까지 계속하며 성소의 휘장이 한가운데가 찢어지더라 예수께서 큰 소리로 불러 가라사대 아버지여 내 영혼을 아버지 손에 부탁하나이다 하고 이 말씀을 하신 후 운명하시다 백부장이 그 된 일을 보고 하나님께 영광을 돌려 가로되 이 사람은 정녕 의인이었도다 하고 이를 구경하러 모인 무리도 그 된 일을 보고 다 가슴을 두드리며 돌아가고

운 모티프를 추가했다. 그러나 근본적인 변화는 그 장면을 단지 초자연적인 빛의 광선만이 비취는 한밤의 어두움 속으로 바꿔놓았다는데 있다. 로젠버그에 의하면, 어떤 비평가들은 이 판화의 이러한 후기의 변화를 통해 렘브란트가 신비하고 비극적인 것에서 궁극적인 것을 찾았다고 믿었다. 확실히 네 번째 판은 강렬한 인상을 주며, 공간의 명확함과 분명함에 있어서는 초기의 판들에 뒤지지만 확장된 어두운 면들이 가공할 힘의 신비하고 새로운 분위기를 창출하고 있다.

렘브란트는 일생동안 술하게 유화, 에칭, 드로잉 등으로 <엠마오에서의 그리스도 Christ at Emmaus>를 그렸다. 그 중 1629년의 작품에서 그는 밝은 부분과 사선을 따라 어둠 속에 묻힌 그림의 나머지 부분 사이에 극적인 대조를 빚어냄으로써 위트레흐트(Utrecht)의 카라밧지오파들의 방식으로 빛을 처리하고 있다.⁷⁷⁾(도판 20) 카라밧지오파들과의 유사성은 그리스도의 뒤의 전경과 하녀 뒤의 후경에 반복해서 사용되고 있는 역광에서도 나타난다.

반면에 1648년에 제작된 <엠마오에서의 그리스도 Christ at Emmaus>(도판 22, 1648)에서는 광원의 시점을 지정하는 것이 불가능할 정도로 빛은 기적의 성격을 띠고 저절로 퍼지고 있으며 거대한 건축적 장치는 구성을 더욱 구축적이게 만든다.⁷⁸⁾ 그리스도의 자세와 표현의 특성은 렘브란트가 판화로 이미 알고 있었고 드로잉으로 습작한 적이 있는 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci)에서의 그리스도를 상기시킨다.⁷⁹⁾(도판 68, 69) 뿐만 아니라 렘브란트는 이 작품에서 이미 그리스도에 관한 성숙한 개념에 도달했다. 이 주제에 관한 보다 초기의 바로크적 재현, 즉 카라밧지오나 루벤스의 작품들은 그리스도의 세속적이지 않은 특성을 드러내는데 있어서 비교적 확신이 없어 보인다. 렘브란트는 제자들이 부활하신 그리스도를 알아차리는 바로 그 순간의 중요성을 강조하기 위해 제자들의 강렬한 동작에 의

77) 피에르 카반느(1991), 『Rembrandt』, 박인철(역), (서울: 열화당, 1994), p. 82

78) 그리스도의 정면 모습에서 이탈리아 화가들로부터 받은 영향이 두드러지게 보이는 구성은 중심 축이 약간 옆으로 벗어나긴 했지만 좌우균형이 잘 잡혀 보인다.

79) Michael Kitson(1969), *Rembrandt*, (London: Phadon, 1992), p. 82

존하지 않고 그리스도의 온화함과 내적인 영광의 광채로 방안이 가득 채워지게 함으로써 그리스도의 신성이 그의 제자들에게 고요하게 인식되는 것을 묘사하였다. 실내의 여명은 초자연적인 빛과 융합됨으로써 그 형태가 평범하게 구별되는 것을 막아주며 정제된 붉은 색의 터치가 황금빛 갈색조와 더불어 따뜻함을 불러일으킨다. 그리스도의 얼굴로부터 풍겨 나오는 연민과 온화함이 1629년 작품의 연극적인 요소들로부터 벗어나 있는 것을 보여주며 그리스도의 특징과 태도가 극도로 온순하게 나타나는 반면에 그의 뒤로 높이 치솟은 벽감은 그 깊이를 모르는 신성의 어두움 속으로 그리스도를 끌어들이는 듯한 효과를 자아내면서 그리스도의 다시 되찾은 위엄을 상기시키는 듯하다.

같은 제목의 1654년의 에칭에서 그리스도는 더욱 남성적이며 마치 위엄 있는 랍비나 예언자같이 보인다.(도판 70) 앞서 루브르에 있는 작품에서(도판 22) 그리스도는 단지 빵을 떼려고 했던 반면에 이 작품에서 그리스도는 빵을 떼어서 두 조각을 각각 다른 손에 들고 팔을 벌려 제자들에게 보여주는 동작을 취함으로써 그리스도의 상체가 이루는 삼각형 구도를 위한 기초를 확고하게 해준다. 또한 그리스도로부터 뿜어 나오는 빛은 초자연적인 힘과 강렬함을 부여하고있지만 두 제자의 반응은 루브르에 있는 작품에서 보다 더 강해져서 마치 카라밧시오나 루벤스의 경우와 더욱 유사한 듯 보이지만 빛과 인물들을 다루는 스케치, 그리고 그리스도로부터 제자들에 이르는 거리는 이 작품만의 특별한 요소이다. 영광스러운 빛에 의해 위엄 있고 지배적인 인물로 묘사된 그리스도는 세속적인 것, 즉 전경에 있는 그림자가 드리워진 여인숙 주인의 형태와 효과적으로 대비를 이룬다. 렘브란트는 여인숙 주인의 형상과, 초자연적인 세계 이전의 자연적인 한계를 제시하는 시각적인 축을 통해서 매우 불가사의하게 이 장면을 표현하고 있다. 이와 더불어 두명의 제자들에게 비취는 신성한 광선이 그 장면에서 떨어져 있는 여인숙 주인이나 그의 개에게는 닿지 않고 있으며 화면의 상단으로 퍼져나가 구성의 뒷부분에 있는 넓은 커튼에서 빛과 그림자가 교차되는 작용으로 나타나는 것은 이 장면의 보다 깊은 의미인, 자연적인 세계로의 탁

월한 진입을 의미한다.

살펴본 바와 같이 렘브란트는 바로크 양식의 틀을 완전히 벗어나지 않으면서도 고전주의의 몇 가지 특성들을 선택적으로 차용해서 그의 그리스도 도상을 위한 독자적인 형식을 구축해 나갔다. 그에게 있어서 고전주의적 특성은 불멸의 가치, 단순성, 명료함, 진실, 품위, 고요함과 같은 요소를 그리스도 도상에 부여하기 위해 사용된 것이다. 고전주의의 기하학적인 형태의 엄격한 구성이나 선적인 방식과 같은 몇몇 요소들의 사용은 기피하며, 빛과 어두움이라는 모호한 요소를 탁월하게 사용하는 것에서 그의 조형적인 탐구가 형식적인 것에 있지 않고 정신적인 것 즉, 그의 깊은 기독교 신앙의 개념을 표현하기 위한 것에 있었던 것으로 해석된다.⁸⁰⁾

2. 중보자(Mediator)로서의 위치

앞장에서 우리는, 그리스도의 성육신을 표현한 렘브란트의 회화들에서 하나님과 동등하지만 이 땅에 종의 모습을 취하여 온 그리스도가 완전한 신성과 인성을 소유한 형상으로 그려졌으며, 이 진리를 표현하기 위한 조형상의 독자적인 탐구를 통해 구성과 색채는 동시대 바로크적 표현에 비해서 다소 고전적이면서도 명암대비법의 탁월한 사용으로 그리스도에 관한 메시지에 집중할 수 있는 정신적인 요소를 담고 있는 것을 보았다. 이 장에서는 렘브란트가 전통적인(Catholic) 그리스도 도상에 정신적인 요소를 부여함으로써 반 종교개혁 측의 미술과는 사뭇 다른 형식의 회화를 전개해 나가는 것이, 그가 그리스도 도상에다 하나님과 인간 사이의 중보자

80) 그가 정신적인 것에 심취하게 된 배경으로 부인 사스키아가 1642년에 죽고 그의 화가로서의 인기 또한 당시 암스테르담의 미술 취향이 반 다이크(Van Dyck)의 밝은 색채감각으로 변하면서 하락한 것을 들 수 있다. 어떤 전기 작가는 1640년대에 10년동안 후원자의 감소를 강조하기도 했지만 1642년에 대작인 <야경 night Watch>를 주문한 사람들이 그 작품을 비난했다는 일화는 근거가 모호하며 그의 방식을 동시대 사람들이 선호하지는 않았지만 네덜란드에서 렘브란트는 대가 중의 한 사람으로 인정받고 있었다. Jacob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile(1966), *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, p. 101

(Mediator)로서의 그리스도 개념을 부여하는 것에 기인하는 것임을 밝혀보
고자 한다.

하나님과 인간 사이의 중보자(Mediator)로서 그리스도의 개념에 있어서
근본적인 것은 원죄로 말미암은 이 둘 사이의 불화이며, 이 개념의 기초는
죄를 지은 인간이 하나님께 가까이 나아갈 수 없기 때문에 중보의 필요성
을 말하고 있는 구약의 내용에서 발견된다.⁸¹⁾ 구약에서 선지자는 하나님의
계시와 구원의 중보자이며 다른 사람을 위해 고난받는 자로서, 중보자, 중
재자, 더 나아가 죄인을 위한 대속자로서의 그리스도를 예표하고 있다. 그
리고 신약의 히브리서에서는 그리스도가 새 언약의 중보자 즉, 사역으로서
언약을 유효하게 하며 그 성취를 보증하는 자로 묘사되어있다.⁸²⁾

같은 맥락에서 칼빈은, 그의 『기독교 강요』(1559)에서 그리스도의 중보
의 직책을 통해 하나님으로부터 인간에게로, 그리고 인간으로부터 하나님
에게로 직접 이어지는 선, 즉 하나님과 인간의 직접적인 교제의 중요성을
강조하였다. 네덜란드의 칼빈주의 신학자 카이퍼(Abraham Kuyper, 1837-
1920)는 1898년, 미국 프린스턴 대학에서 행한 강연에서 프로테스탄티즘의
모든 일반적인 삶의 체계를 지배하는 것이 인간과 하나님과의 관계에 대한
해석이라고 주장했다.⁸³⁾

렘브란트의 그리스도 도상에서 인간과 하나님의 직접적인 교제의 양상은
그리스도에 관한 사건에 대한 자신의 참여를 통해 드러난다. 앞장에서 언
급하였듯이 올라너 가문의 프레데릭 헨리 공을 위해 제작한 ‘수난 시리즈’

81) 엘리는 그의 자녀들을 훈계하면서 심각한 죄를 범한 그들과 하나님 사이의 중보의
가능성을 부정했다.(사무엘상 2 : 25) 이와 달리 욥은 그와 하나님 사이에서 그를
대신해 줄 중보자를 필요로 함을 느낀다.(욥기 9 : 33) 그는 하나님이 그를 대변해
줄 분이시라고 결론짓는다.(욥기 19 : 25-27) 모세는 하나님과 이스라엘 백성들 사
이의 언약을 중재하고 그들에게 하나님의 심판의 메시지를 전했다.(출애굽기 20 :
18-21 ; 21 : 1; 신명기 5 : 4-5) 이사야는 다른 선지자들과 마찬가지로 하나님의 거
룩하심과 그 자신의 죄를 깊이 깨닫고 백성들에게 하나님의 메시지를 전하는 중보
자로서의 사명을 갖게 되었다.(이사야 6장) 선지자의 중보 사역은 예레미야서와 선
지자의 고난이 메시지의 중심이 되는 이사야서의 종의 노래에서 충분히 발전되어있
다. 아가페성경사전편찬위원회(1991), 『아가페 성경 사전』, (서울: 아가페출판사,
1993), pp. 1539-1540

82) 히브리서 8 : 6 ; 9 : 15 ; 12 : 24 참조

83) 아브라함 카이퍼(1898), 『칼빈주의 강연』(2000), p. 34

중의 한 작품인 <십자가를 세우다 The Raising of the Cross>(도판 71, 1633)는 폭풍치는 어슴푸레한 하늘 아래서 몇 명의 남자들이 그리스도가 못 박혀있는 십자가를 세우고 있는 장면을 묘사한 것이다. 그리스도는 인상적인 대각선의 빛으로 처리되어있고 서 있는 자세로 형을 집행하는 대제사장을 제외하고는 그리스도 주위로 끌고다의 어두운 빛 속에 파묻혀 있는 군중, 군인들, 도둑들은 모두 그림자에 지나지 않는다. 성경에 의하면 시몬이라는 구레네 사람이 끌고다 언덕에 올라가는 동안 자진해서 예수를 도왔는데, 여기서 그는 십자가를 마치 자기가 이것을 지탱하고 있는 것처럼 끌어안고 있다.(도판 72) 기묘한 옷차림에 푸른 베레모를 쓰고 있는 이 남자는 다름 아닌 렘브란트 자신이다. 그의 모습은 이 수난 시리즈의 <십자가를 내리다>(도판 52, 1633)에서도 등장한다.(도판 73) 아마 주문자나 대중은 이를 보고 경악을 금치 못했을 것인데 이는 일개 화가가 이처럼 성스러운 극적인 장면에 두드러지게, 그리고 도발적인 모습으로 자신을 나타내는 것은 결코 흔한 일이 아니었기 때문이다.⁸⁴⁾ 피에르 카반느는, 렘브란트가 이 사건에 자신의 모습을 집어넣음으로써 우리들 각자가 이 범죄의 공모자라는 것을 나타내려고 의도하였을 것이라고 지적했다.⁸⁵⁾ 그리스도의 못 박힌 두 발에서 떨어지는 피를 자신의 웃웃으로 받고 있는 렘브란트의 모습은 자기의 죄와 모든 인간들의 죄를 속죄한 이 죽음에 책임이 있는 전 인류와 자신을 동일시하고 있음을 나타낸다.⁸⁶⁾ 그리스도가 십자가에 못 박히

84) 화가의 모습을 참여시킨 것에 대한 프레데릭 헨드릭 공의 반응은, 렘브란트가 같은 수난 시리즈를 위해 1639년에 제작한 세 점의 작품에서는 자신의 모습을 포함시키지 않고 있는 것으로부터 만족스럽지 못했을 것이라 추측할 수 있다.

85) 피에르 카반느(1991), 『Rembrandt』 (1994), p. 10

86) 작품 속에 사형집행인으로 등장한 렘브란트의 자책하는 태도는 프로테스탄트 시인들이 그들의 시에서 그리스도와 가지는 개인적인 관계를 검토하고 그들의 계속되는 고통 때문에 그들의 죄를 공언하는 기법과 유사하다. 1630년에 설교자 야코푸스 레비우스에 의해 출판된 쏘네트는 렘브란트의 자화상과 설득력 있게 비교되어왔다. 렘브란트의 지쳐있는 표현은 레비우스가 그리스도의 죽음을 초래한 자신의 죄를 인정하는 것을 감수하는 것과 시각적인 대응을 이루며 렘브란트의 뒤에 있는 거대한 말 탄 남자는 기독교의 극적인 사건에서 관람자 자신의 역할을 검토하기 위해 관람자를 초청하는 것과 유사한 태도를 나타낸다. 그가 복음서에 기록되어 있는 것처럼 그리스도의 죽음 앞에서 개종해버린 로마의 백부장(centurion)이라면 그는 프로테스탄트들에게 요구되는 믿음을 받아들이지 않는 직접적인 모델이 될 것이다. Mariët Westermann, *Rembrandt*(2000), p. 107

는 장면을 이런 식으로 표현한 것은 그리스도의 중보자로서의 역할을 통해 개인이 하나님과 직접적으로 교제하게 된 것을 의미하며, 이로써 사제가 매개되는 카톨릭의 전통과 구별되는 프로테스탄티즘의 기본 원리를 내포하고 있는 것이다.

그리스도와 가지는 이러한 개인적인 관계는 당시 네덜란드의 프로테스탄트 교회에 속한 시인들의 시 속에서도 나타난다. 보에티우스(Voetius)의 저술들, 둘라르트(Heiman Dullaert, 1636-1684), 레비우스(Revius), 그리고 드 텍커(Jeremias de Decker, 1606-1666)의 시들 속에서 그러한 개인적인 관계의 분명한 증거들을 발견할 수 있다. 이들의 시 중 어떤 것은 그리스도와 시인 사이에서 이루어지는 대화의 형식으로 쓰여졌는데 신학자 레비우스(Revius)의 단시의 첫 행을 소개하면 다음과 같다:

주 예수여, 당신을 십자가에 못 박은 것은 유대인들이 아니었습니다.

(T'en zijn de Joden niet, Heer Jesu, die U Kruisten)

오, 주님, 그것은 저였습니다, 당신에게 그 일을 행한 것은 저였습니다.

(Ik ben't, O Heer, ik ben't die U dit beb gedaan)⁸⁷⁾

드 텍커(Jeremias de Decker, 1606-1666)⁸⁸⁾(도판 74)의 시 <예수 그리스도의 수난(성 금요일) The Passion of Jesus Christ(Good Friday)>에서 역시 시각적인 영상과 메시지, 묘사와 해석이 아주 자연스럽게 어우러지고 있지만, 항상 자신이 그 사건에 참여하는데 이는 파스칼의 표현처럼, “그것은 우리와 관계되고 또 우리의 모든 것과도 관계된다.”⁸⁹⁾는 의미를 전달하고 있는 것으로 보인다. 그의 시에서 그리스도는 우리를 위하여 대신 고난

87) W. A. Visser 't Hooft, (1957), *Rembrandt and the Gospel*(1960), p. 41

88) 램브란트와 동시대에 활동했던 시인, 예레미야 드 텍커(Jeremias de Decker)는 프로테스탄트 교회에 소속된 시인이다. 그는 램브란트의 대표적인 후원자였던 콘스탄틴 호이겐스(Constantijn Huygens)나 네덜란드의 저명한 시인 폰 델(Von Del) 등의 비평에서 접할 수 있다. 그는 과장된 수사학과 언어의 범람이 유행하던 때에 단순하고 분명한 언어를 사용하려고 노력하였으며 그의 대표적인 시들은 자신의 신앙에 대한 묵상이다. W. A. Visser 't Hooft(1957), p. 74

89) 'il s'agit de nous et de notre tout', W. A. Visser 't Hooft(1957), p. 75

을 당하신다:

당신의 흠없는 보석 보증인이
당신의 빛을 갚으셨도다
(Uw' scbuldeloose borge
Heeft uwe scbuld betaald)

이는 그리스도를 본받는 사람들이 자신의 십자가를 지는 것을 뜻한다:

사람들은 십자가를 지지 않고는
십자가의 열매를 받을 수 없도다
(Men kan de vrucht van't kruys
Niet ongekruyst ontfaën)⁹⁰⁾

네덜란드 신학자 비쉴트 호프트(W. A. Visser 't Hooft)가 지적하듯이 이러한 시들에 있어서 사고의 실마리는 항상 구원의 이야기와 더불어 시작되어서 결국 개인적인 결단으로 완성되고 있다.⁹¹⁾ 렘브란트의 기독교적 태도가 이들에 의해서 형성되었다고 볼 수는 없지만 프로테스탄트 시인들과의 지속적인 관계에 관한 기록이 야코푸스 하이블록(Jacobus Heyblocq)의 『친구들의 앨범(Alhum Amicorum)』을 통해서 확인된다. 동시대 프로테스탄트 시인들의 시 속에서 파악되는 것처럼, 렘브란트는 그리스도를 하나님과 인간 사이의 중보자로 파악하고 그러한 신앙 고백을 통해 자신이 십자가 사건에 직접 참여하는 태도를 가졌던 것이다.

90) W. A. Visser 't Hooft(1957), p. 75

91) 렘브란트의 후기 수난에 관한 판화들 중 몇몇, 이를테면 <매장 The Entombment>이나 <이 사람을 보라(사람들 앞에 선 그리스도) Ecce Homo(Christ Presented to the People)>와 같은 판화들에서 나중 판으로 갈수록 나타나는 변화는 상세한 서술성으로부터 그 사건의 의미에 초점을 집중시키는 데로 향하는 발전을 보여주는데, 이는 영국의 존 돈네(John Donne)와 네덜란드의 콘스탄틴 호이겐스(Constantijn Huygens)에 의해 쓰여진 프로테스탄트 형이상학 시의 구조와 유사하다는 것이 논의되어왔다. Mariët Westermann, *Rembrandt*(2000), p. 280

한편, 이들 시인들과 맺은 렘브란트의 친교에 관한 기록과 렘브란트의 작품에 대한 프로테스탄트 시인들의 시들은 렘브란트의 그리스도 도상이 그 자체로서 그리스도가 인간의 중보자 되는 것을 선언하는 기능을 가지고 있음을 보여주는 근거가 된다. 렘브란트가 바터로스(H. F. Waterloos)를 위해 그려준, <부활하신 그리스도가 막달라 마리아에게 나타나심 The Risen appearing to the Magdalen>(도판 75, 1638)이라 불리우는 그림은 요한복음 20장 11절부터 17절⁹²⁾ 까지의 말씀을 그린 것으로 드 텍커가 이 작품의 뒤에다 쓴 시는 1660년에 렘브란트에 관한 몇 가지 언급을 포함하는 시집으로 처음 출간되었다.⁹³⁾ 드 텍커가 쓴 시는 렘브란트가 이 작품에 부여하는 의도를 다음과 같은 말로 풀이하고 있다:

그리스도는 ‘마리아야, 나니, 너는 두려워 말라,
죽음이 너의 주님과 상관이 없다’고 말씀하시는 듯 하다:
그녀는 이를 믿기는 하지만, 아직은 전적으로 믿지 못하고,
기쁨과 염려, 두려움과 소망 사이에 매달려 있는 것 같았다.
(‘t schijnt dat de Christus segt: Marie en wilt niet heven,
Ick hen’t de dood en heeft aan uwen Heer geen deel:
Sij Sulx geloovende, maar echter nocht niet heel,
Schijnt tusschen vreugde en druck; en vreesse en hoop te sweven)⁹⁴⁾

92) 마리아는 무덤밖에 서서 울고 있더니 울면서 구푸려 무덤 속을 들여다보니 흰 옷 입은 두 천사가 예수의 시체 누웠던 곳에 하나는 머리편에, 하나는 발편에 앉았더라 천사들이 가로되 여자여 어찌하여 우느냐 가로되 사람이 내 주를 가져다가 어디 두었는지 내가 알지 못함이니이다 이 말을 하고 뒤로 돌이켜 예수의 서신 것을 보나 예수신 줄 알지 못하더라 예수께서 가라사대 여자여 어찌하여 울며 누구를 찾느냐 하시니 마리아는 그가 동산지기인 줄로 알고 가로되 주여 당신이 옮겨 갔거든 어디 두었는지 내게 이르소서 그리하면 내가 가져 가리이다 예수께서 마리아야 하시거늘 마리아가 돌이켜 히브리말로 랍오니여 하니(이는 선생님이라) 예수께서 이르시되 나를 만지지 말라 내가 아직 아버지께로 올라가지 못하였노라 너는 내 형제들에게 가서 이르되 내가 내 아버지 곧 너희 아버지, 내 하나님 곧 너희 하나님께로 올라간다 하라 하신대

93) Michael Kitson(1969), *Rembrandt*(1992), p. 13

94) 이 작품의 제작 연도가 1638년이라는 사실로부터 우리는 렘브란트와 드 텍커의 우정이 시작된 것은 1638년 이전이었을 것이라 추정된다. 렘브란트는 1660년에 드 텍커의 두 번째 초상화를 그려준 바 있다. W. A. Visser 't Hooft(1957), *Rembrandt*

야코푸스 하이블록의 『친구들의 앨범(Alhum Amicorum)』에서 ‘에이. 엘.(A. L.)’이라고 약칭되는 사람이 쓴 렘브란트의 <아기 그리스도를 안고 있는 시므온 Simeon Holding the Christ Child>(도판 76, 1661)에 관한 시의 첫 행 역시 그리스도를 인간의 중보자로 파악하고 있음을 보여준다:

여기서 렘브란트는 우리에게 늙은 시므온이
 그의 구주요 메시아를 품에 안은 기쁨이 얼마나 큰지
 이제는 죽어도 그의 자비의 햇빛이 비쳤기에
 죽어도 원이 없다는 것을 잘 보여주고 있다
 (Hier toont ons Rembrandt hoe den ouden simeon
 Met vreucht, syn Heylant en Messias neemt in d’armen
 En nu omt’ sterven wenst, wijl zijn genaden son Verschenen is)⁹⁵⁾

1669년, 렘브란트가 사망하던 해에 미완성으로 남긴 <시므온의 노래 Simeon Holding the Christ Child>(도판 77, 1669)에서는 초기의 작품들에서 보여지는 건축적 구성이나 모티프들이 생략되었고 늙은 시므온이 아기 예수를 바라보는 장면만이 화면을 지배하고 있음을 확인할 수 있다. 이는 “주재여 이제는 말씀하신 대로 종을 평안히 놓아주시는 도다. 내 눈이 주의 구원을 보았사오니 이는 만민 앞에 예비하신 것이요. 주의 백성 이스라엘의 영광이니이다.”⁹⁶⁾는 시므온의 고백에 초점을 맞춘 것으로서 생의 말년에 죽음에 임박한 렘브란트 자신의 고백을 대변시키고 있는 것이다. 다시 말해서 렘브란트가 그의 작품에서 그리스도의 중보자적 위치를 부여할 뿐만 아니라 그러한 그리스도의 역할을 파악하고 프로테스탄트 목상의 과정을 시각화함으로써 개개인이 중보자로서의 그리스도와 직접적인 관계를 가질 수 있는 통로를 열어주고 있는 것이다.⁹⁷⁾

and the Gospel(1960), p. 92

95) 1877년에 포스마에르(Vosmaer)는 A. L. 이 A. 리디우스(A. Lydius)의 머리 글자일 것이라고 제안했다. 그러나 그 당시 암스테르담에 살았던 배우이자 시인인 A. B. 드 라우(Leeuw)일 가능성도 있다. W. A. Visser 't Hooft(1957), p. 93

96) 누가복음 2 : 30-32

97) 그리스도의 육체적인 고통을 상상하는 것은 프로테스탄트 목상의 일부분인 반면에