

# 해빙기 초기 소련의 영화와 역사 인식의 변화\*

주 경 철\*\*

## 1. 서론

1953년 3월 5일 스탈린의 사망은 정치 지도자 개인의 사망을 넘어서서 한 체제 혹은 한 시대의 종언을 의미했다. 소련 사회와 국가는 25년 동안 지속되었던 과거의 무게를 벗어던지고 새로운 미래를 향해 나아가려는 준비를 했다. 스탈린 사망 이후부터 대체로 1967/8년까지 십여 년을 일반적으로 해빙기(解氷期)라고 표현하는 것은 그 이전 스탈린 시대의 엄혹한 지배 체제에 대한 부정적 가치 평가를 전제로 하고 있다. 물론 해빙기가 모든 측면에서 일직선적인 진보와 발전만 있었던 시기는 결코 아니며, 갈등과 후퇴가 점철된 시기였지만, 어쨌든 지난 시대에 비해 대단히 많은 변화가 일어난 것은 분명한 사실이다.

이 글에서 관심 있게 보고자 하는 것은 그러한 변화의 사회에서 사람들이 지난 과거를 어떻게 정리하여 왔는가 하는 점이다. 일반적으로 한 개인의 지난 삶에 대한 기억이 자신의 정체성(identity)을 결정하는 데에 핵심적인 사항이듯이, 한 사회 전체로 보아서도 지난 과거에 대한 사람들의 집단기억, 즉 역사인식이 그 사회의 정체성을 결정하는 데에 핵심적인 사항이다. 그렇다고 할 때 사회적인 격변의 시대에 지난 과거에 대한 인식이 어떻게 변화해 갔는가를 살펴보는 것은 매우 중요한 일이다.

이 글에서는 그러한 역사 인식의 변화를 영화를 통해서 살펴보려고 한다. 그 작업은 어떤 의미를 가지는가?

스탈린 사망 이후 과거에 억압당했던 '진실을 밝히려는 노력들'이 폭발적으로 쏟아져 나왔다. 2차대전(대조국전쟁)부터 전후 스탈린 통치 시대까지 겪었던 고난과 탄압의 사실을 세상에 알리려는 온갖 종류의 비망록들이 출판되었고

\* 이 논문은 2002년도 학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF-2002-072-A12010).

\*\* 서울대학교 서양사학과 교수.

예술계 역시 이런 점들을 표현하려는 노력을 아끼지 않았다. 흐루시초프 시대 및 브레즈네프 시대 초기에 ‘약간의’ 관용정책 덕분에 이런 것들이 가능했다. 물론 그 관용은 한계가 있는 것이었지만 수많은 예술작품들이 과거의 진실을 새롭게 정리하여 제시함으로써 사람들의 과거 인식의 틀을 바꾸는 데에 일조했고 또 이 자체가 사회 변화를 촉진시키는 역할을 했다.

이 과정에서 영화는 매우 중요한 의미를 가지고 있었다. 무엇보다도 영화가 일반 대중들에게 직접 접근할 수 있는 수단이었기 때문이다. 1960년대 말에 텔레비전이 가장 중요한 대중매체가 되기 전까지 영화는 사람들에게 정보와 오락을 제공하는 핵심적인 매체였다. 한 조사에 의하면 1950년대에 소련인들은 한 달에 평균 두 번 정도 영화를 보았으며, 1년에 대략 35번 영화를 보았다. 이를 시간으로 환산해 보면 신문을 보는 시간과 영화 보는 시간이 거의 같다는 것이다.<sup>1)</sup> 그러므로 이 시대에 영화는 사람들의 의식과 감성, 세계를 보는 시각, 이데올로기 등에 지대한 영향을 미쳤으며, 역사의식의 형성을 통해 자신들의 정체성을 확립하는 데에도 핵심적인 매개체가 되었다고 볼 수 있다.

이 글에서는 해빙기 초기(흐루시초프가 해임된 1964년까지의 시기)를 집중적으로 보려고 하며, 영화 중에서도 특히 전쟁영화를 분석 대상으로 삼으려고 한다. 전쟁영화를 대상으로 삼은 데에는 다음과 같은 이유가 있다. 전통적으로 내전기와 2차대전기를 소재로 한 영화는 정부 당국의 입장에서나 관객의 입장에서나 대단히 인기 있는 장르였다. 일반 관객들의 흥미를 끌만한 줄거리와 액션을 보여줄 여지가 크고, 선악 구도를 명확하게 함으로써 정부 당국이 원하는 이데올로기적 요구를 충족시킬 수 있기 때문이다. 한 마디로 전쟁영화에서는 신화적인 이분법이 가능했으며, 비유하자면 할리우드의 서부영화에 해당하는 장르였던 것이다. 그런 가운데 바로 지난 시대에 대한 역사 경험, 즉 소련의 현대사에 대한 해석을 관객들에게 제시하는 기능을 수행했다. 전쟁영화가 유독 당국의 감시 하에 놓일 수밖에 없었던 것이 이런 까닭이다.

그러므로 이 시대의 변화가 전쟁영화에 어떻게 반영되느냐를 해석하는 것이 이 글의 목적이라 할 것이다. 이를 위해 「학이 날다」, 「병사의 노래」, 「이반의 어린 시절」을 주요 분석 대상으로 선택했다. 그리고 그에 앞서 스탈린 시대를 가장 잘 반영하는 가장 중요한 작품으로 알려진 「차파예프」를 먼저

1) Josephine Woll(2003) *The Cranes are Flying*, I. B. Tauris, p. 109 (이하 Cranes로 약칭).

살펴보고 이를 준거로 앞에서 열거한 작품들을 비교하고자 한다.<sup>2)</sup>

## 2. 「차파예프」에 나타난 스탈린주의 영화의 전형성

사회주의 체제 성립 이후 소련 정부 당국은 언제나 영화에 대해 아주 큰 중요성을 부여했는데, 그 이유는 영화야말로 대중에게 가장 큰 파급효과를 가지는 예술분야라고 생각했기 때문이다. 소련 영화와 관련하여 가장 유명한 말은 “우리에게 가장 중요한 예술은 영화이다”라는 레닌의 말일 것이다.<sup>3)</sup> 실제로 소련 당국은 영화를 ‘장악’해서 인민들을 ‘교육’시키려는 의도를 강하게 가지고 있었다. 많은 소련 정치지도자들은 영화가 원래 자본주의의 강력한 도구이지만 이를 잘 사용할 경우 소비에트 체제에 가장 잘 맞는 프로파간다 수단이 되리라고 생각했다. 그리하여 스탈린 시대 초기인 1930년대에 이미 영화는 “사상이나 가치의 전파를 통해 여론에 영향을 미치려는 시도”<sup>4)</sup>를 위한 핵심적인 매체로 확고하게 자리잡았다.<sup>5)</sup>

바실리예프 형제의 「차파예프」는 스탈린 시대에 당에 대한 찬양과 스탈린 개인숭배가 강화되어 가는 과정에서 최고의 수준에 오른 작품이며, 소련 영화 가운데 가장 영향력이 큰 영화 중의 하나로 손꼽히는 작품이다.<sup>6)</sup> 스탈린 시

2) 이 글에서 분석할 주요 영화 4편의 우리말 제목, 원어 제목, 제작 연도, 감독은 다음과 같다.

「차파예프(Чапаев)」(1934), 게오르기 바실리예프, 세르게이 바실리예프.

「학이 날다(Летят журавли)」(1957), 미하일 칼라토조프.

「병사의 발라드(Баллада о солдате)」(1959), 그리고리 추크라이.

「이반의 어린 시절(Иваново детство)」(1962), 안드레이 타르코프스키.

3) 이 말은 1922년에 레닌이 당시 교육인민상이었던 루나차르스키와의 대화에서 한 말이다. “당신이 인민들 사이에 예술의 보호자로 알려져 있기 때문에 하는 말이지만 모든 예술 가운데 우리에게 가장 중요한 것은 영화라는 사실을 기억해야 합니다.” Richard Taylor & Ian Christie(ed.)(1988) *The Film Factory, Russian and Soviet Cinema in Document 1896-1939*, London and New York, no. 13.

4) 선전 선동에 관한 레닌의 언급에서 인용한 것이다. 레닌(1999) 『무엇을 할 것인가?』, 최호정 역, 박종철출판사, 86-87쪽.

5) 이에 대해서는 다음 논문을 참고하라. 줄고(2002) 「1920-1930년대 소련 영화와 프로파간다」, 『서양사연구』, 제29집.

6) 이 영화에 대한 자세한 분석은 마르크 페로(1999) 『역사와 영화』, 주경철 역, 도서

대 초기인 1930년대는 영화사적으로 보면 정말로 「차파예프」의 시대라고 해도 무방할 정도로 이 영화가 소련 사회에 큰 영향을 미쳤다. 이는 우선 『프라브다』지가 이 영화 한 편에 대해 신문의 전면을 할애하여 찬미하는 과격적인 보도를 한 데에서도 알 수 있다.

「차파예프」는 소비에트 예술사에서 위대한 사건이다. 「차파예프」는 눈에 안 보이게, 그러면서도 강력하게 당과 인민대중 사이의 연결을 강화시킨다. 위대한 예술작품인 「차파예프」는 당의 조직 역할을 설득력 있고 웅변적으로 잘 보여준다.<sup>7)</sup>

이 영화는 그야말로 스탈린주의 영화의 고전이자 전범(canon) 역할을 하였다. 그런 점에서 이 영화의 이데올로기 분석을 해 보는 것이 매우 중요한 과제일 것이다.

이 영화의 배경은 내전이 벌어지던 1918-9년 당시 불가장 지역이다. 이곳에 전설적인 빨치산 대장 차파예프가 백군과 치열한 전투를 벌인다. 그의 부대는 대단히 열성적이지만 지나치게 즉흥적이고 무질서하게 활동한다. 따라서 소비에트 당으로서는 차파예프 자신과 그의 부대를 정치적·사상적으로 잘 인도하기 위해 당 정치국원인 푸르마노프를 파견한다. 차파예프의 부대는 여러 차례 전투에서 승리를 거두기는 하지만 그 과정에서 차파예프는 그를 ‘지도’하려는 푸르마노프에 적대 감정을 느낀다. 그러나 몇 번의 에피소드를 거치면서 차파예프는 결국 푸르마노프 그리고 그를 통해 당의 지도력을 인정하고 따르게 된다. 백군과의 전투에서 대승을 거두지만 그 직후 적의 기습에 휘말려 차파예프는 영웅적으로 사망한다.

이 영화에 대한 마르크 페로의 정밀한 분석에 따르면 “영웅들은 죽지만 공산당은 죽지 않는다. 당은 영원한 승리를 얻는다. 굳은 의지를 가지고 있는 영웅에 대해서 침착하고 사려 깊은 당의 인사가 우월성을 가진다”는 것이 이 영화의 표면적인 결론이며 곧 당이 일반 관객들에게 주고자 하는 메시지이다.<sup>8)</sup> 그러나 이 영화의 내재적인 차원에서는 대단히 상이한 내용을 읽을 수 있다는 것이 페로의 주장이다.

출판까지, 제5장 「「차파예프」를 통한 스탈린 이데올로기 분석」을 참조하라. 이 글에서의 분석 내용도 이 논문을 많이 참조했다.

7) Richard Taylor & Ian Christie(ed.)(1988), no. 132.

8) 페로, 앞의 책, p. 79.

이 점은 차라리 부주인공 격인 안나와 페트카 사이의 관계를 분석해 보면 드러난다.<sup>9)</sup> 젊은 여공과 병사의 첫만남은 도시와 시골 사이의 관계의 상징이다. 페트카는 이성간(異性間)의 결합을 원하지만 안나는 의식적(意識的)인 혁명을 지향한다. 그렇기 때문에 그녀는 덕성스러워야 하며 따라서 페트카와의 선부른 이성 관계를 거부한다. 그녀가 볼 때 페트카에게 관심이 가는 것은 그가 기관총을 다룰 줄 알기 때문이다. 그녀는 그가 그 지식을 전해 준 데 대해 감사를 표시하는 정도로 그치고 만다. 그러면서도 그녀가 그에게 마음이 쏠리는 것은 분명한데, 이는 기관총의 총신을 오랫동안 애무하는 상징적 행위에서 분명히 드러난다. 페트카가 목숨을 건 임무 수행을 위해 떠나야 했을 때, 말하자면 일종의 의식적(儀式的)인 의례를 완수해야 했을 때, 그녀는 페트카가 떠나기 전에 그를 포옹하고 싶어하지만 차마 그렇게 하지 못한다. 페트카가 승리를 거두고 돌아온 것은 곧 그들이 통과의례를 성공적으로 마친 셈이다. 안나 역시 기관총으로 적들을 패주시켜 버린다. 안나가 차파예프의 칭찬을 들으러 처음으로 본부에 들어오게 되었을 때 그녀와 페트카와의 결합은 이제 정당화된다. 그녀는 페트카에게 자기 허리에 팔을 두르게 한다. 그곳에 참여한 차파예프는 아버지의 역할을 하는 것이며, 안나에 대해서 이야기하기 위해 페트카를 바라보는 것은 곧 그들의 결합을 정당화하는 것이다. 이것은 영화의 내면적 차원에서는 계급관계보다 차라리 가족주의적인 방식으로 논리가 전개된다는 것을 말해준다.

이 점은 차파예프와 페트카, 백군의 지휘관과 그의 하인 사이의 관계라는 다른 두 경우를 보면 더 극명하게 드러난다.<sup>10)</sup> 첫 번째 경우에는 부자 관계가 잘 작용한다. 아버지는 아들이 보는 가운데 죽는다. 아버지가 부상을 당해 젊은이의 활력을 필요로 하게 됨으로써 아들은 보호의 관계를 역전시킨다. 반대로 백군 지휘관과 하인 사이의 관계는 오히려 표면적으로는 더 “가부장적”인 것으로 명시되었음에도 불구하고 부자 관계가 잘 작용하지 않는다. “역사에 의해 저주받은” 사회에서는 아버지의 보호 기능이 수행될 수 없다. 백군 지휘관은 결국 하인의 동생의 목숨을 구하지 못했다. 그리하여 하인은 적군 편으로 넘어가고 그를 보호해주지 못한 아버지를 살해한다. 이 영화에서 “긍정적”이고 “정상적”인 가족 관계는 역사에 의해 정당화된 사회, 즉 소비에트 사회에서만 작용한다. 이것은 소비에트 체제가 혁명으로 무너뜨리려고 한 기존 사

9) 페로, 같은 책, p. 93.

10) 페로, 같은 책, p. 94.

회의 가치를 받아들인 완전히 역전된 명제라고 하지 않을 수 없다. 바실리에프 형제는 한 사회 체제의 성격과 선악을 가부장적 가족이라는 전통적 기능 요소를 가지고 판단하고 있는 것이다.

이상의 분석 결과를 두 가지로 다시 정리해 보도록 하자.

첫째, 도시가 시골에 대해서 우위권을 가지고 책임진다는 점이다. 영화의 첫머리에서 노동자 자원병들은 무능력하기 짝이 없는 반면 차파예프의 군대가 모든 것을 지도한다. 이 노동자들 가운데에서 안나는 도시의 무능력함을 대변한다. 차파예프가 전략과 전술을 가르치고 있는 동안 그녀는 겨우 무기 다루는 법을 배우고 있다. 그런데 영화의 끝부분에 가면 사정이 달라진다. 차파예프의 부관이 기습을 받았을 때 모든 사람들이 무질서의 극에 달해 있고 차파예프 자신도 당황해 있다. 이때 사정이 완전히 뒤바뀌어서 영화의 첫머리에 아무런 역할도 하지 못하던 여공 출신의 안나가 명령을 내린다. 그녀는 다름 아니라 당을 상징한다. 시골은 단지 도시의 명령에 따르기만 하면 된다. 도시는 중앙 권력을 나타낸다.

둘째, 당의 지도력은 결국 스탈린 개인으로 귀결된다는 것이다. 앞에서 언급했듯이 이 영화의 내면적인 이데올로기는 가부장적인 성격을 강하게 가지고 있고, 모든 것은 정당한 아버지의 권위로 연결된다. 역시 페로의 분석을 빌면 능히 짐작할 수 있는 것처럼 이 영화에서 스탈린의 정적들을 연상시키는 인물들은 역사의 기억에서 배제되어 버렸다. 레닌의 유일한 적자(嫡子)인 스탈린이 그 모든 권위를 독점하게 된다는 것은 쉽게 추론할 수 있다.

이런 식으로 정립된 ‘영화적인 스탈린주의’는 기본적으로 스탈린 치세 말까지 같은 성격을 유지하였다. 소련 영화는 스탈린을 지도자로 하는 당 지배의 정당성을 강화하는 프로파간다 기능을 수행하도록 강요당하였다. 물론 영화상의 변화와 발전이 전혀 없는 것은 아니며, 약간의 외부적 요소가 영향을 미치기도 했다. 예컨대 2차대전 당시 미국과 소련이 연합국으로 함께 싸운 까닭에 전시 혹은 전후 시기에 잠깐 「역마차」, 「타잔」과 같은 미국 영화들이 들어와서 일반인들이 서구 영화의 액션, 음악, 일반 스타일 등을 즐기기도 했다.<sup>11)</sup> 이 영화들이 큰 의미를 가진 영화들은 아니었지만 어쨌든 기존의 소련 영화와는 다른 형식과 내용, 가치들이 들어와서 충돌을 일으킬 가능성이 없지 않았다. 이것은 마치 1920년대에 미국의 코미디 영화가 소련에 들어와서 큰 인

11) Josephine Woll(2000) *Real images: Soviet Cinema and the Thaw*, London and New York, p. 20(이하 Real images로 약칭).

기를 얻은 것을 연상케 한다.<sup>12)</sup> 그러나 이는 아주 짧은 시기의 경험에 불과했고 곧 서구 영화의 수입은 거의 중단되었다.

전후 소련 당국은 2차대전의 역사를 완전히 재편집했다. 전쟁을 ‘미화’했다고 해도 과언이 아니었다. 전방의 소련 병사들은 모두 강건하고 깨끗한 모습에 맑은 눈을 가진 모습으로 그려졌고, 후방에서는 명랑하고 확신에 찬 시민들이 지키고 있다는 식으로 그려졌다. 전방과 후방 가릴 것 없이 역사가 왜곡된 것이다. 이런 역사 해석만을 강요하기 위해 심지어는 역사가들의 문서도 접근마저 봉쇄해 버렸다.<sup>13)</sup> 영화는 이런 식으로 왜곡된 역사 인식의 확산 혹은 대중화에 일조할 것을 강요당했다. 전후 소련의 영화인들은 낙관적인 영화를 통해 지도자를 신격화하는 데에 동원되었다. 검열을 피하기 위해서는 사회 이슈에 집중하고 개인적인 주제를 피하되, 무엇보다도 사회의 초라한 현실을 있는 그대로 보여서는 안 되었다. 사회주의 리얼리즘은 평범한 현실을 있는 그대로 보여주는 것이 아니라 사회가 앞으로 나아가야 하는 이상화된 현실을 보여주는 것이기 때문이다.<sup>14)</sup>

스탈린 시대 말기의 영화에서 사회 현실은 거의 완전히 자취를 감추었다. 영화인들은 안전한 과거로 도망가서 안전한 방식으로 영웅을 그리는 데에 주력했다. 나히모프, 우샤코프 같은 장군, 미슈린 같은 과학자, 주코프스키, 벨린

12) 오늘날 우리가 보기에는 다소 놀라운 일일 수 있지만 러시아 혁명 직후 소련 사회에서 가장 큰 인기를 누린 영화들은 찰리 채플린 류의 미국 영화들이었다. 이 영화들이 미국 자본주의의 어두운 측면을 신랄하게 비판하는 요소가 강했으므로 이 데올로기적으로 큰 문제가 되지 않을 수 있었다. 그보다 중요한 점은 유럽 영화에 비해 빠른 속도로 진행되는데다가 평행 몽타주와 같은 획기적인 편집 방식 때문에 당시 소련 관객들을 사로잡았고, 그 다음에 이것이 소련 영화의 대가들에게 이용되었다는 점이다(Richard Taylor & Ian Christie(ed.)(1988), no. 15; John Belton(1994) 『미국영화/미국문화(American Cinema/American Culture)』, 한신문화사, 156-158쪽).

13) Woll(2003) *Cranes*, p. 17.

14) 사회주의 리얼리즘은 1934년 제1차 소련작가전연방회의에서 유일한 공식 예술 양식으로 규정되고 채택되었다. 이는 과학, 의학, 교육을 포함한 모든 분야에 공산주의 교리를 적용하는 것이었다. 여기에 근거한 예술은 일상 현실이 아니라 ‘사회주의의 현실’을 보여줘야 했는데, 이는 공산당이 규정한 사회주의를 매개로 해석된 세계관이었다. 그러므로 슬픔과 고뇌의 세계보다는 미래를 향해 나아가는 진보의 잠재력을 보여주는 낙관적인 모습을 나타낼 것을 요구받았다(토비 클락(2000) 『20세기 정치선전 예술』, 이순령 역, 예경, 86, 88쪽).

스키 같은 문인, 글링카, 무소르그스키 같은 예술가가 대표적인 영화 주인공들이었다. 게다가 이 영웅들은 사랑과 결혼, 질투 같은 사생활을 전혀 모르고 완전히 공적 생활만 있는 사람으로 그려졌다.<sup>15)</sup> 스탈린을 직접 그리는 혹은 다른 사람들을 그리는 소련 영화는 전기물과 역사물 일색이었고, 관객들은 그러한 소비에트 형 영웅들을 통해서 현재와 과거를 바라보아야 했다.

### 3. 일상의 재발견: 국가로부터 자유로운 역사

스탈린 사망은 곧 사회 전반에 큰 영향을 미쳤다. 그러나 그 영향이 곧바로 영화와 영화계에 파급되지는 못했다. 영화계는 워낙 많은 자본과 인력이 동원되는 덩치가 큰 움직임이기 때문에 어느 정도는 관성대로 움직일 수밖에 없었고 재빠르게 방향을 바꾸지는 못했다. 우선 영화 잡지에서 이런 경향을 확인할 수 있다. 스탈린 사망 이후에도 한동안 “영화는 공산주의 사상을 마을에 퍼뜨리는 중요한 수단”이라는 식의 선전영화를 옹호하는 담론들이 지속되었다. 그러나 점차 이런 경향에서 벗어나기 시작하는 것이 감지된다. 1954년부터는 문화성에서 흘러나오는 예술의 성격이 변화되었으며, 이것은 또 영화 스튜디오 내의 회의석상에서도 반영되었다. 그리고 곧 영화 잡지에서도 새로운 담론들이 보이기 시작했다. “주인공들을 따뜻하고 동정적으로 다루어야 한다”는 식의 예술이 보이기 시작하는 것이다. ‘개인숭배’를 직접 거론하며 비판한 글이 처음 나온 것은 『Iskusstvo Kino』 1956년 3월호였다.<sup>16)</sup>

1956년 2월 소련 공산당 제20차 대회에서 흐루시초프가 했던 유명한 스탈린 비판 비밀연설 중에는 스탈린 개인숭배에 이용된 예술에 대한 비판이 나오는데, 그 대표적인 예로 언급된 것이 「베를린 함락」과 「잊을 수 없는 해 1919년」과 같은 영화였다. 「베를린 함락」은 2차대전의 전투 장면을 장대한 스케일로 그려서 집어넣음으로써 전쟁을 영광에 가득 찬 사건으로 그리고 있고 그 과정에서 스탈린 자신을 미화하는 데에 그쳤을 뿐 인민의 고통은 완벽하게 증발되어 있었다.<sup>17)</sup> 「잊을 수 없는 해 1919년」에 대해서 흐루시초프는 이렇게 증언하였다. “스탈린은 「잊을 수 없는 해 1919년」이라는 영화를 즐겨보

15) Woll(2000) *Real Images*, p. 20.

16) Woll, 같은 책, pp. 7-9.

17) 야마다 카즈오(1998) 『영화가 시대를 말한다』, 박태옥 역, 한울, 224-225쪽.



았다. 이 영화에서 그는 탱크 위에 서서 번쩍거리는 군도로 적을 간단하게 쓰러뜨리는 모습으로 그려졌다.”<sup>18)</sup>

앞에서 언급한대로 소련에서 전쟁영화는 할리우드의 서부영화와 같은 기능을 수행하고 있었다. 내전기와 2차대전기를 소재로 한 영화에서는 분명하게 선악이 구분되어 있었으며, 이렇게 단순화된 역사의 장(場)에서 신화화된 소비에트형 영웅이 바람직한 이데올로기를 관객들에게 전파하였다. ‘대조국전쟁’은 지체로운 지도자의 지휘 아래 영웅적인 전사들이 용맹스럽게 싸워서 얻은 승리의 역사여야 했고, 후방의 시민들 역시 굳건히 뭉쳐서 전쟁 수행에 도움이 되는 방식대로 고난을 이겨낸 역사로 묘사되어야 했다. 전방과 후방 모두 덕성스러운 사람들이 고난을 이겨낸 승리의 역사여야 했다. 따라서 실제의 전쟁에서 있을 법한 참혹하고 지저분한 군인들, 혹은 전선에 나간 사람들을 배신하는 여인들은 결코 등장할 수 없었다. 그 결과 영화 속에서 전시 소련 사회는 완전히 소독된 채 재현되었다. 전쟁의 추악한 측면들, ‘실제적인’ 전시 모습은 금지되었다. 그런 점에서 예술은 현실을 왜곡하고 오도하였다.

1950년대 후반이 되면서 소련 영화는 점차 변화 움직임을 나타내기 시작했다. 무엇보다도 사람들이 실제 살아가는 상황이 어떠한가를 그리게 되었다. 이 시기의 영화를 읽는 법은 오늘날 우리의 영화보기 방식과는 다를 수밖에 없다. 다음 예를 살펴보자.

쿠체프의 「자레치나리아 거리의 봄」의 첫 장면에서는 가을비 내리는 날 기차에서 한 소녀가 내리는데 그녀는 비에 젖은 레인코트를 입고 있다. 오늘날 우리에게 너무나 당연한 것이지만 이것은 그 당시로서는 아주 ‘파격적인’ 씬에 속했다. 이전의 소련 영화는 우선 첫 장면이 모스크바의 광장이나 레닌 그라드의 강변처럼 밝고 힘차고 단정한 무대여야 했다. 그런데 이렇게 ‘평범한’ 거리에서 비에 폭 젖은 평범한 주인공이 구질구질한 날씨(‘반-영웅적인’ 날씨) 속에서 등장하는 것은 당시로서는 충격적인 일이었다. 더구나 이 영화에 맥주를 마시는 장면은 비평가들 사이에 큰 논란이 일어났다고 한다. 관객들에게 악영향을 미칠 수 있는 이런 ‘나쁜’ 장면이 허용될 수 있는가? 겨우 이런 정도의 장면을 나타내는 데에 감독의 용기가 필요했고, 이것이야말로 실제 사람들의 ‘진실’이라는 주장을 펴야 했던 것은 그만큼 그 이전 시대의 영화가 사람들의 실생활과 괴리되어 있었음을 말해준다.<sup>19)</sup> 스탈린 시대에 영화는 사

18) 니콜라우스 슈뢰더(2001) 『영화, 클래식 50』, 남완석 역, 해냄, 142쪽.

19) 쿠체프 감독은 이렇게 주장했다: 주인공들을 중심지나 수도, 혹은 그들의 이름이

람들에게 모범을 보여주어야 하며, 그 모범은 가치 있고 의미 있는 영웅의 삶에서 이끌어야 한다는 것을 전제로 하고 있었다. 이런 점에서 영화에서 일상을 재발견한다는 것은 일반인들이 지도자와는 독립적으로 역사를 자기 스스로 규정할 수 있다는 것을 의미했다.

이렇게 영화에서 일상생활이 등장하게 된 배경 가운데 무시하지 못할 중요한 요인은 이탈리아 네오리얼리즘 영화의 영향이라 할 수 있다. 이 영화들이 소련 내에 비교적 자유롭게 유통될 수 있었던 데에는 이 영화들이 사회 문제를 다루고 있고 노동계급 혹은 적어도 서민들을 다루었기 때문이다. 그리고 네오리얼리즘 계열의 이탈리아 영화인들이 반파시즘 대열에서 싸웠고 많은 이들이 공산주의자라는 점 역시 크게 작용하였을 것이다.<sup>20)</sup>

이제 2차대전을 그린 영화 역시 새로운 시각에서 접근할 필요가 있었다. 여기에서 가장 중요한 포인트는 나치의 패배가 크렘린의 지도력에 의한 것이 아니라 소련의 일반 인민들—여기에 더해서 이야기해야 할 점은 ‘러시아’ 인만이 아니라 ‘모든 소련의 인민’—의 고통의 결과였다는 점이다. 이전 영화는 선전 위주였기 때문에 정치적인 영웅주의만이 부각되었을 뿐 일상을 살아가는 보통 사람들의 고뇌에 대해 침묵했다. 이제는 그런 부끄러운 침묵을 깨고 왜곡된 과거 인식을 바로잡아야 했다.

영화적으로 이런 경향을 잘 드러내는 이 시대의 대표작은 칼라토조프 감독의 「학이 날다」이다. 이 영화는 전후 소련 영화 중 최대 걸작의 하나로 기억되고 있으며, 영화사적으로도 이후 소련 영화의 이정표가 되었다는 평가를 받는다.

「학이 날다」는 1957년 말에 출시되었고 곧 외국에 널리 배급되었으며 1958년 칸 영화에서는 대상인 황금종려상을 받았다. 이 영화는 전후 소련 영화 가운데 처음으로 서구 각국에 보급된 영화로도 기록되었다. 이 영화에 대한 각국의 반응 가운데 가장 흥미로운 것은 같은 공산권 국가였던 동독의 다음과

---

문에 붙어 있는 사무실이 아니라 그들의 생활의 중심지에서 보여주어야 한다... 사람들에게 그들 자신과 그들의 삶의 진실을 보여주어야 한다. 비록 그것이 그들의 개인적인 인간관계에 대한 별로 중요하지 않고 사적인 진실일지라도(Woll(2003) *Cranes*, p. 11).

20) 예컨대 비스콘티 감독은 ‘반파시스트 피박해자 구제위원회’의 일원이 되어서 파시스트에게 쫓기는 사람들에게 은신처를 제공했으며, 직접 총을 들고 빨치산 활동을 하기도 했다. 1944년에 체포된 그는 처형 직전 동지들의 협력으로 탈출에 성공했다(카즈오, 앞의 책, p. 162).

같은 표현이다. “마침내 우리는 소련 영화에서 마스크가 아니라 인간의 얼굴을 보게 되었다.”<sup>21)</sup>

우선 이 영화의 줄거리를 간략히 정리해 보자.

1941년, 보리스와 베로니카는 서로 사랑하는 연인이다. 나치가 소련을 침공하자 보리스는 그의 친구 스테판과 함께 자원 입대한다. 보리스의 가족과 베로니카는 그의 경솔한 행동에 실망하지만 다 함께 모여 환송연을 해 준다. 이때 베로니카는 과자를 사려고 하다가 너무 늦어서 보리스를 만나지 못하고, 보리스의 할머니가 베로니카에게 보리스가 남긴 선물인 다람쥐 인형을 대신 전해 준다. 베로니카는 군인들 집합 장소로 달려가지만 두 사람은 끝내 만나지 못하고 헤어지고 만다.

나치의 공습으로 베로니카의 부모가 사망하자 그녀는 보리스의 집으로 들어와서 살게 된다. 이때 보리스의 사촌 동생인 마크는 그 동안 줄곧 베로니카를 사랑해 왔기 때문에 그녀에게 사랑을 고백하다가 강간한다. 그 동안 보리스는 전장에서 부상당한 동료들을 구하려다가 총에 맞아 전사한다. 그렇지만 그의 사망 소식은 후방의 그의 집에 전해지지 않는다.

베로니카와 마크는 결혼한다. 그리고 온 가족이 시베리아로 이주하게 된다. 이 가족의 가장인 표도르 이바노비치와 딸 이리나는 의사여서 부상당한 군인들을 치료하며 지낸다. 그 동안 베로니카는 마크를 사랑하지 않는다는 점, 그리고 사랑하는 보리스를 배신했다는 점 때문에 괴로워한다. 마크는 피아니스트로서 극장에서 여배우들과 친하게 지내며 결국 베로니카가 소중하게 보관하는 다람쥐 인형까지 훔쳐서 주려고 한다.

베로니카는 병원에서 자원 봉사를 하고 있었는데, 어느 날 한 병사가 자기 약혼자가 배신했음을 알고 자포자기하여 난동을 부리고 이것을 본 표도르 이바노비치는 그를 진정시키기 위해 배신했던 약혼녀를 비난한다. 이 말이 원래 베로니카를 염두에 둔 것이 아니지만 이를 듣게 된 베로니카는 자조하며 자살을 기도한다. 그러다가 자동차에 치일 뻔한 아이 보르카의 목숨을 구한다. 그녀는 수동성을 벗어던지고 마크를 내친다. 게다가 마크는 교묘하게 군대 징집을 면제했음이 밝혀져서 이 집에서 쫓겨난다.

보리스가 목숨을 구해준 병사가 돌아와서 보리스의 사망 소식을 전한다. 그러나 베로니카는 여전히 보리스가 살아있을지 모른다는 희망을 버리지 않는다. 마침내 전쟁이 끝나고 이 가족은 모두 모스크바로 되돌아간다. 그리고 병사들이 귀환한다. 개선식에 나간 베로니카는 스테판으로부터 보리스가 사망했음을 최종적으로 확인하고, 이제 자신의 새로운 미래를 준비한다.

이 영화는 전후 소련 사회에서 어떤 의미를 가지는가?

21) Woll, *Real Images*, p. 73.

무엇보다도 소련 영화에서 그려왔던 전형적인 이상형 여인의 전범을 전면적으로 파괴한 것이라 할 수 있다. 이전 영화들은 나치의 잔학상을 고발하는 동시에 그에 맞서는 의지를 강조하면서 그 맥락에서 여인들의 “정조, 일관성, 인내, 자기희생”을 강조해 왔다.<sup>22)</sup> 영화는 남성이든 여성이든 영웅의 길을 모범으로 제시하며 그것을 따를 것을 강요했다. 그러나 이제 인간은 새로운 생각을 할 수 있고 새로운 삶을 살 수 있다는 사실을 이야기하게 된 것이다. 지난 과거, 지난 역사의 무게에 짓눌려서 살 것이 아니라 시민들이 독자적으로 자신의 삶을 만들어갈 수 있다는 메시지라 할 수 있다. 그러기 위해서 지난 역사에 대한 의식을 새롭게 조망하고 재고할 수 있다는 인식 자체가 중요한 것이라 할 것이다.

이 영화가 출시되었을 때 많은 비평가들의 찬사를 받았지만 일부 비평가들은 상당히 강한 반발을 하였다. 대표적인 인물이 자르키라는 비평가이다. 그의 주장에 따르면 이 시대 소련 영화들은 감성적인 트릭에 의존하여 눈물을 자아낸다. 소련의 최고 영화들에서는 주인공들의 개인적 삶이 사회를 반영하며 감독들은 투사적이고 혁명적인 입장을 견지했다. 그러나 ‘학이 날다’를 포함한 새 영화들은 오직 고통 받는 여주인공들에 동정하도록 만드는 데에 주력한다. 베로니카는 이 시대의 영혼을 가지고 있지 못하다는 것이 그의 주장이다.<sup>23)</sup> 그가 ‘차파예프’를 가장 이상적인 소련 영화로 제시하고 있다는 점을 놓고 볼 때, 그의 비판 자체가 곧 시대가 변화하고 있으며, 이 시대의 사람들이 이전 시대의 구속으로부터 벗어나려고 한다는 점을 역으로 증명하는 듯이 보인다.

베로니카는 수수께끼의 인물과도 같다. 그녀는 분명 ‘믿음’을 저버린 여인으로서, 이전 영화에서라면 사악한 주인공으로 그려졌을 인물형이다. 그러나 이 영화는 그런 식으로 접근하지 않는다. 영화 속의 다른 인물들은 대개 그녀에 대해 동정적이지 그녀를 비난하지 않는다. 그녀는 내적으로 보리스에 대한 사랑을 품고 있으며, 또 그녀에게 가장 중요한 점은 바로 이 사랑이다. 전쟁영화이지만 주인공에게 전쟁은 단지 그녀의 사랑을 파괴하는 외적인 요인일 뿐, 그녀 자신은 전쟁에 무관심하다. 그녀에게는 — 그리고 이 영화를 보는 관객에게는 — 국가의 대의보다 각 개인의 자율성이 중요하다. 이제 각 개인은 자

22) Peter Kenez(1995) "Black and White: The War on Film," in Richard Stites(ed.) *Culture and Entertainment in Wartime Russia*, Bloomington, pp. 168-169.

23) Woll(2003) *Cranes*, p. 67.

신의 차원에서 역사의 기억을 스스로 규정한다. 인간은 국가의 대의를 위해 동원되는 존재가 아니라 자신의 삶을 살아가는 자율적인 존재인 것이다. 베로니카의 도덕적 타락과 재생에 대해서 어떻게 평가하느냐는 전적으로 관객들에게 달려있는 문제이다. 감독은 그녀에 대해 정해진 가치 판단을 하지 않는다.

이 점을 잘 보여주는 부분이 고통에 빠진 베로니카가 역사 선생인 안나 미하일로브나에게 삶의 의미를 묻는 장면이다. 이 영화의 원작 희곡에서는 역사 선생은 이렇게 답한다: “아마 그 의미는 우리가 가고 뒤에 남아 있는 것 속에 있을 거야. 가서 일해라, 베로니카. 그리고 그 대답을 너의 내부에서 찾지 말아라. 거기에서는 찾지 못할 거야. 그리고 정당화도 찾지 못할 거야.”<sup>24)</sup>

그런데 실제 영화에서는 베로니카가 질문은 하지만 그에 대한 답은 듣지 못한다. 그녀가 답하려는 순간 마크가 들어와서 대화가 단절되는 것으로 처리되었다. 사실 베로니카가 인생의 의미를 찾아야 할 곳은 그녀의 내부가 아니라 이야기할 수도 없는 것이다. 그러나 어쨌든 감독은 그러한 사실 자체를 명확하게 정리하지 않는다. 이 영화는 이 시대의 문제를 제기했을 뿐 그에 대한 답은 열어놓은 상태이다.

「학이 날다」가 제기한 문제에 대해 적어도 한 종류의 답을 제시한 영화는 「병사의 노래」라 할 수 있다.

이 영화는 플래쉬백 형식으로 되어 있다. 영화의 첫 장면은 길 위에 나가서 서 있는 한 여인(어머니)의 고통에 찬 모습으로 시작한다. 그리고 곧 이 어머니가 그리워하는 아들이 병사로 전선에 나가서 중간에 잠시 휴가를 나와서 겪는 여러 에피소드가 전개된 뒤에 다시 마지막에 첫 장면과 같은 씬으로 끝난다. 이 구성에서 전쟁은 평범한 일상을 교란시키는 외부적인 요소임이 강조된다.

초반부에는 이 ‘전쟁영화’에서 유일한 전투 씬이 나온다. 그러나 등장하는 인물은 주인공인 알레샤 스크보르초프와 그의 상사 딱 두 사람뿐이다. 이들 앞에 나치의 탱크 4대가 수평선상에 나타나서 이들을 위협한다. 그 가운데 그의 상사는 일찍이 총에 맞아서 죽고 알레샤 혼자만이 두 대의 탱크에 쫓겨도망간다. 그는 완전히 두려움에 싸여서 필사적으로 도망가는데, 이것은 예전의 소련 전쟁영화에서는 상상도 하기 힘든 장면이다. 그러나 어쨌든 그는 겁

24) Woll(2003) *Cranes*, p. 57.

에 질려 얼떨결에 포를 쏘서 적의 탱크 2대를 파괴하는 전과를 올린다. 그에게 훈장을 상신하겠다는 장군이 그에게 하는 말 그대로 알레샤는 공포 때문에 무공을 쌓을 수 있었다. 이 장면은 그야말로 소련 영화의 전범(canon)을 부수는 듯하다. 전선의 영웅은 무모하리만큼 용감하고 겁을 모르는 초인적인 인물이었다. 그러나 이 시기에 이르면 그런 전통적인 영웅은 더 이상 먹혀들어가지 않는다. 이제 이 시대의 영웅은 좀 더 섬세한 인간, 그리고 정상적인 인간의 면모를 가진 평범한 사람이 되었다.

영웅은 예외적인 사람이 아니라, ‘비(非)-예외적인’ 사람이다. 알레샤가 나치의 탱크를 두 대나 파괴한 것은 영화의 스토리 전개 상 그가 훈장 대신 어머니를 만나러 갈 수 있는 1주일의 휴가를 받는 계기가 되었다는 정도의 기능만으로 그친다. 그가 애초에 영웅적인 행동을 하려고 해서 그런 것이 아니기도 했지만, 기차에서 만나는 사람들 모두 이 통신병이 그런 영웅적인 행동을 한 사실 자체를 믿지 않고 웃어넘긴다.

이제 알레샤가 진정으로 ‘영웅’이 되는 것은 오히려 그 다음의 일이다. 그가 마을로 돌아가는 과정에서 한 일이 무엇이었던가? 그는 소녀를 만나지만 그 만남은 아쉽게도 사랑으로 이어지지는 못 한다. 그 외에 그가 한 일은 모두 남을 도와주는 일이다. 그는 우선 한 쪽 다리를 잃은 상이병사가 부인을 만나는 것을 도와준다. 그것은 단지 짐을 옮겨주는 정도로 그치는 것이 아니라 그의 마음의 불구를 이겨내고, 더 나아가서 전쟁 이전부터 그의 마음에 있던 질투마저 이겨내고 부인과 진정으로 재회하는 것을 도와준다. 다음에는 우연히 만난 병사가 자기 가족에게 비누를 전해 달라는 부탁을 들어준다. 이 에피소드에서도 문제가 되는 것은 가족의 사랑과 관련되어 있다. 그 병사가 비누를 전해달라는 부인은 이미 다른 남자와 동거를 하고 있었다. 알레샤는 비누를 다시 빼앗아서 보호소에 누워있는 병사의 아버지에게 대신 전하는데, 그 아버지는 알레샤에게 며느리가 공장에 다니고 있다고 거짓으로 말하고 자기 아들을 보면 그렇게 이야기를 전해달라고 부탁한다. 마지막으로 알레샤는 열차가 적기의 폭격을 맞았을 때 그 안에 만났던 가족들에게 도움을 준다. 이런 일련의 도움을 주느라고 시간을 다 쓴 그는 정작 자신의 집에 갔을 때에는 원래 하려고 했던 지붕고치기를 하지 못 하고 어머니를 한번 포옹한 다음 다시 전선으로 황급히 되돌아가야 했다.

알레샤는 어떤 의미에서 영웅인가?

이 영화에서 그가 적의 탱크를 파괴한 것은 결코 영웅의 조건이 아니다. 그

이후에 그가 행했던 여러 작은 일들이 모여서 그는 영웅이 된 것이다. 그 일들은 사실 인과관계가 없이 병렬되어 있지만 하나의 주제 아래 모여 있다. 그런 것들이 우리의 마음에 잔잔한 충격을 준다. 그것은 마치 샤만의 노래처럼 일정한 리듬을 가지고 여러 번 반복됨으로써 우리 마음을 움직인다.<sup>25)</sup>

감독이 전하려는 것은 우리 일상의 정상성이 오히려 우리 삶의 무대여야 하고 진정 중요한 것은 바로 그곳이라는 것으로 보인다. 그곳에서 타인의 고통을 위로하고 타인을 위해 살 수 있는 것이 영웅이라는 의미로 보인다.

「학이 날다」와 「병사의 노래」에서 중요한 것은 개인이다. 그 개인은 역사에 갇힌 인물들일 뿐 이들이 역사를 움직이고 변화시키지는 못한다. 역사 속에서 개인들은 고통을 겪어나간다. 그렇지만 두 영화 사이에 아주 중요한 차이가 있다는 점도 주목해야 한다. 「학이 날다」에서 주인공 베로니카는 전적으로 비극을 감내하는 인물로만 그려져 있다. 이에 비해 「병사의 노래」의 알레샤는 비록 그 역시 비극적인 종말을 맞지만 베로니카에 비해 훨씬 더 적극적이다. 그는 단지 수동적인 대상이거만 한 것이 아니라 그 자신의 작은 선택들을 해 나간다. 그리고 거기에서 그의 선한 행동이 곧 좋은 결과를 가져오고 그것은 다시 타인의 선한 행동을 유발한다. 그렇다면 이 영화의 중요한 메시지는 이렇게 정리될 수 있을 것이다. 국가에 의해 완전히 박탈당하다시피 했던 인간 개인의 삶의 차원을 다시 되찾고 그것을 통해 새로운 역사를 시작할 수 있다는 것이다. 이러한 결론이 어쩌면 너무 순진해 보일 수 있지만 국가와 전쟁에 의해 상처받은 사람들에게 인간 스스로 자기 삶을 누릴 수 있다는 가능성의 제시는 상당히 의미 있는 치유책이 될 수도 있다.

#### 4. 관용과 혼란

「학이 날다」가 제기한 문제에 대해 「병사의 노래」가 제시한 답을 보면 이 시기에 인간과 사회와의 관계에 대한 가장 기본적인 개념들을 재정립하는 사고실험들이 진행되고 있다는 인상을 받는다. 그러나 우선 그런 문답이 결코 완벽한 대답이 될 수 없으리라는 점 역시 명백하다. 당시 사회는 지속적인 변화의 와중에 놓여 있었고, 이런 상황에서 과거의 기억을 재정리하는 것은 고

25) Woll(2000) *Real Images*, p. 98.

통스러운 일이었다. 우리는 이 측면을 또 하나의 영화에서 읽을 수 있다.

대체로 1960년 이후 소련 사회만이 아니라 세계 전체가 완전히 새로운 사회로 접어든 것 같았다. 1960년 1월에 흐루시초프는 무기감축과 미국과의 관계 개선을 희망한다고 선언했다. 무기 경쟁 대신 국내 경제 발전, 특히 소비재 생산에 주력할 것이라는 점도 이야기했다. 그러나 이 시대에 이런 긍정적인 점만이 나타난 것은 아니었으며 국제적인 갈등 요소들도 많았다. 중국과 소련 간에 이데올로기 갈등과 정치적 충돌이 커졌다. 게다가 미국의 U2기가 소련 상공에서 격추되는 사건이 일어나고 누레예프 사건이 일어남으로써 미국과의 관계도 요동을 일으켰다. 1961년에 베를린 장벽이 설치된 것은 냉전의 중요한 상징이 되었다.<sup>26)</sup>

이런 상황에서 22차 전당대회는 이 시기의 여러 갈등을 잘 나타내주었다. 흐루시초프는 “핵 위협 없이도 공산주의의 대의가 전세계로 진전될 것”이라고 희망적인 주장을 폈지만 이에 대해 중국은 소련이 혁명의 대의를 버린다고 비난했고 주은래는 회의가 끝나기 전에 귀국해 버렸다. 외교적인 면만이 아니라 국내 문제에서도 갈등이 터져나왔다. 20차 전당대회와 마찬가지로 이때에도 마지막 날에 중요한 일이 일어났는데, 그것은 KGB 수장인 알렉산드르 셸레핀의 보고로 정점을 이루었다. 수천 명의 무고한 사람들이 목숨을 잃은 1937년의 대숙청에 스탈린, 몰로토프, 카가노비치가 관련된 사실을 입증하는 문서가 발견되었으며, 키로프 암살에 스탈린이 개입되어 있었다는 사실을 확인했다는 것이다. 또 투카체프스키와 야키르 등 고위 장교들이 나치가 제공한 문건에 의해 처형되었음도 밝혀졌다. 그리하여 이 당시의 분위기는 스탈린의 사체를 모스크바에서 제거해 버리고 그 대신 독재자의 탄압에 의해 희생당한 사람들의 추모비를 건립하자는 것이었다.

이 시기에는 관용의 분위기와 갈등의 분위기가 묘하게 뒤섞여 있었다. 1962년에 이르면 문화 측면에서 소련 사회의 변화를 실감할 수 있을 정도였다.<sup>27)</sup> 『Novy Mir』 11월 호에 솔제니친의 「이반 데니소비치의 하루」가 게재되었다. 스트라빈스키가 50년만에 귀국하였으며, 메누인의 연주 여행도 이루어졌다. 발랑쥬(George Balanchine)이 참가한 뉴욕 시티 발레단 공연도 가능했고, 쇼스타코비치의 심포니 13번도 연주되었다. 가히 해빙이라는 말이 실감나는 분위기였다.

26) Andre Fontaine(1967) *Histoire de la guerre froide*, vol. 2, Fayard를 참조하라.

27) Woll(2000) *Real images*, p. 106.



영화는 이런 일반적인 상황을 긴밀히 쫓아가고 있었다. 1962-1963년에 중요한 영화들이 많이 쏟아져 나왔다. 이 영화들은 시대의 주제들인 세대갈등, 계급갈등, 성차(gender) 갈등 문제들을 다루고 있었다.

그런데 이 시대의 관용이 결국은 한계가 있는 것이었다는 점이 곧 스스로 밝혀졌다. 무엇보다도 스탈린을 비판했던 흐루시초프 자신에게 문제가 있었다. 그가 스탈린 격하운동을 주도하기는 했으나 사실은 그 자신이 스탈린 숭배자였으며, 스탈린 방식을 그대로 답습하고 있었다. 게다가 문화에 대한 그의 수준은 극히 천박했다.<sup>28)</sup> 영화와 관련해서도 다를 바 없었다. 1960년대의 최고의 문제작 중의 하나인 「일리치의 문」을 놓고 극심한 비난을 퍼부은 것이 가장 단적인 사례이다.<sup>29)</sup>

이런 분위기에서 영화계 인사들은 모두 충격을 받았고, 다시 자기보호 전략을 사용했다. 자기비판을 하고 크렘린에서 흘러나오는 연설들을 과도하게 언급하는가 하면 레닌의 말을 자주 인용하곤 했다. “영화가 소비에트 인민들의 삶에 대해서 정직하고 용기있게 발언하지 못해서 유감이다”라는 식의 정치가의 말을 배우들이 그대로 옮기는 식의 일들도 자주 있었다.<sup>30)</sup> 이 시대는 한편으로 희망적인 일들이 일어나고 다른 한편으로는 이전 상태로 회귀하는 듯한

28) 그가 한 야방가르드 전시회에 가서 제일 먼저 한 말은 이런 이야기였다: “이건 개똥이요! 당나귀가 꼬리로 칠해도 이것보다는 잘 하겠소.” 그 외에도 그가 나눈 대화 내용이 기록되어 있는데 대체로 이런 내용들이다: “나는 재즈를 좋아하지 않아요. 재즈를 들으면 배에 가스가 차는 느낌이 들지요.... 요즘 유행하는 댄스를 생각해 봅시다. 그런 것 가운데 어떤 것은 정말로 마땅치 않습니다. 표현이 좀 이상합니다만, 해골 일부를 흔드는 것 같더군요.... 누가 이 그림 그렸지요? 그 사람과 이야기 좀 해 보고 싶소. 이런 그림은 어디에 쓰자는 거요? 번기를 싸는 데 쓰는 거요?”(William Taubman(2003), *Khrushchev, The Man and his Era*, Norton, pp. 589-590)

29) 흐루시초프는 이 영화를 놓고 미하일 롬과 대화를 하였다. 영화 중에 이런 장면이 나온다. 한 청년이 꿈에서 돌아가신 아버지를 만나서 어떻게 사는 것이 좋냐고 묻는다. 그러자 아버지는 아들에게 몇 살이냐고 묻고 아들은 22살이라고 답한다. 그러자 아버지는 자신은 겨우 20살이라고 답하고 사라진다. 이 장면에 대해 롬은 아버지가 소비에트 당국을 위해서 싸울 것을 결정했을 때 그랬듯이 아들 역시 결정은 스스로 해야 한다는 의미라고 설명했다. 그러자 흐루시초프는 이렇게 답했다. “아니오, 당신은 잘못 해석했소, 롬 동지. 오히려 정반대요.... 고양이도 자기 새끼들을 버리지 않는 법인데, 이 아버지는 어려운 순간에 아들을 버리고 도망간 거요.”(같은 책, p. 594)

30) Woll(2000) *Real images*, p. 110.

암울한 일들이 일어나곤 했다. 1960년대 초반은 그야말로 “관용과 혼란”의 시기였다.

이 상황에서 등장한 영화가 「이반의 어린시절」(1962)이었다.

타르코프스키는 아마도 세계적으로 가장 널리 알려지고 가장 많은 연구가 이루어진 소련의 영화감독일 것이다. 그는 대개 철학적인 주제를 시적으로 다루는, 다소 난해한 작품을 만드는 감독으로 알려져 있다.<sup>31)</sup> 게다가 그는 영화의 진행을 표면적인 논리보다는 정서적인 연결 혹은 서정적 논리를 따라서 연결하는 소위 시적 방법을 구사하기 때문에 다른 감독들보다 일견 더 낯설게 느껴진다.<sup>32)</sup> 따라서 그의 작품들이 대단히 개인적인 영화로 보이게 마련이다. 그러나 여기에서 간과하지 말아야 할 점은 소련 내에서 그가 만든 영화들은 소련 스튜디오 시스템 내에서 만들어졌다는 점이다. 그리고 그 자신이 소비에트 영화 전통 속에서 자라나고 교육을 받으며 성장한 인물이라는 점도 잊지 말아야 한다. 그의 첫 장편영화인 「이반의 어린시절」<sup>33)</sup> 역시 그 당시의 지적, 예술적 그리고 정치적 변화의 와중에서 나온 것이며 따라서 이 영화 역

31) 예컨대 그의 영화 「희생」에 대한 한 비평가의 평가를 보라: “자본주의가 빚어낸 확립화된 폭력적 가치의 범람으로 대대적인 위기에 처한 인류에게 바치는 묵시록 또는 진혼곡, 폐기물처럼 황폐해진 탓에 거리의 종이깍처럼 가볍게 날리는 현대인들의 평면화된 존재를 구원하기 위한 희생제의, 의미 없는 암호들만이 난무하는 시대의 전상황을 해독하여 보고하는 암호해독 보고서, 깊고 거대한 망각의 강을 건넌 탓에 말소되어 버린 인류의 집단적 무의식을 되살려내는 종교-예술적 샤머니즘(조광제(2000), 『쉬르필로소피아: 인간을 넘어선 영화예술』, 동녘, p. 111).”

32) 안드레이 타르코프스키(1991) 『봉인된 시간, 영화예술의 미학과 시학』, 김창우 역, 분도출판사를 참조하라. 이런 요인 때문에 소련 내의 관객들 그리고 정부 당국으로부터 때로 매우 심한 비판을 받기도 했다. 그는 어느 관객이 그에게 보낸 편지를 직접 소개하고 있다: “당신의 영화는 내겐 허공에 쓰는 공포에 불과하오. 당신 영화는 관객에게 이해되지 못해요. 관객이란 결국 제일 중요한 요소가 아니오?(p. 8)”

33) 이 영화는 그 이후에 만든 모든 영화들(「안드레이 루블료프」(1966), 「솔라리스」(1972), 「겨울」(1975), 「스토커」(1979), 「향수」(1983), 「희생」(1986))에 나오는 주제와 이미지들이 제시되었다는 점에서 타르코프스키의 연구자들에게 알려져 있다. 그의 영화에 자주 등장하는 미학적 어젠다(agenda)가 대부분 이 영화에서 이미 나오고 있다는 점 역시 주목할 만한 점이다. 주인공이 조용히 길을 찾아나가는 신비로운 풍경들, 이 세상과 저 세상을 가르는데 듯한 고인 물, 그와 반대되는 정화하는 맑은 물, 귀신을 쫓는 듯한 타종(打鐘) 등은 이후의 영화들에서도 자주 보이는 이미지들이다(Vida Johnson & Gragam Petrie(1994) *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, Indiana University Press 참조).

시 이 시대를 가장 잘 증언하는 작품 중의 하나이다. 이렇게 사회적이고 정치적인 여건들을 반영하면서도 동시에 그의 감수성이 농밀하게 녹아 있는 이 작품은 우리에게 이 시대의 내면, 혹은 이 시대의 무의식을 들여다보게 해 주는 듯하다.

이 영화는 전체적으로 인간과 역사, 인간과 그를 둘러싼 시대라는 두 개의 힘의 충돌을 주제로 하고 있다. 앞에서 살펴보았던 다른 작품들과 마찬가지로 이 영화에서도 전쟁은 한 인간을 전적으로 변화시키는 외적인 힘이다. 감독 자신의 이야기에서 이런 점을 알 수 있다.<sup>34)</sup>

일반적으로 전쟁 영웅이라는 주제를 다루는 작가들은, 그들의 주인공들에게 영광스러운 후광을 부여한다. 괴로움과 추악함은 과거지사가 되어 버리며, 결과적으로 고통스러웠던 삶의 한 과정이었음을 드러낸다. 보고폴로프의 소설(이 영화의 원작)에서, 죽음으로 갑자기 끝맺게 되는 삶의 한 과정은, 삶의 일부가 아닌 삶의 전부인 것이다. 그 속에 소설의 모든 이야기인 이반의 삶이 갖는 비극적 격정이 집중된다.

그 역시 기본적으로는 체제를 정당화하는 수단으로 전쟁을 영화화하는 데에 반대하고 전쟁이 인간을 얼마나 참혹하게 파괴시키는가를 대단히 색다른 방식으로 그리고 있다. 그것은 전쟁을 어린이의 시각에서 보고 있다는 점이다. 그러나 그가 그리는 ‘어린이’는 다른 어느 영화의 어린이 주인공과 다르다. 이 영화에서는 전통적인 어린이 주인공의 캐릭터가 완전히 뒤바뀌어 있다. 통상 어린이 주인공은 어른들이 가지지 못한 — 혹은 잃어버린 — 순수를 되찾아줌으로써 오히려 어른들에게 위안을 주거나 더 나아가서 구원을 준다. 그리고 그 과정에서 어린이 역시 보호를 받고 삶의 방향을 찾는다. 그러나 이 영화는 그런 관계를 여지없이 부셔놓았다. 이반은 나이는 어리지만 전쟁에 대한 경험과 지식으로 보면 그의 나이를 초월해 있다. 이반은 어린이의 행복을 빼앗기고 전쟁이라는 극한 상황 속으로 몰린 존재이다. 첫 장면에서 그가 다른 군인들과 만나는 모습에서부터 그는 일반 관객의 예상을 너무나 멀리 뛰어넘는 모습 때문에 섬뜩한 인상을 주기에 충분하다. 이반의 모습은 아직 성숙하지 않은 아주 앳된 체구이지만 그에 어울리지 않게 훌륭한 첩보원으로서 강인함과 자신감을 내보인다. 그런 그의 모습이 우리에게 일종의 공포감을 주

34) 안드레이 타르코프스키, 앞의 책, 19쪽.

는 것은 그토록 어린 그마저 참혹한 전쟁 기계가 되어 있기 때문이다.

공포심과 동시에 동정심을 불러일으키게 되는 것은 감독의 아이디어로 집어넣은 꿈 장면 때문이다. 그가 진정으로 다시 천진난만한 어린이로 되돌아가는 때는 오직 꿈속에서만이다. 꿈에서 그는 숲속에서 나비를 좇고 뼈꾸기 소리를 듣는 행복한 어린이로 되돌아간다. 이것은 곧 그가 원래 인간이 누려야 할 순수한 행복을 빼앗기고 — 그것은 오직 꿈에서나 가능하기 때문이다 — 괴물이 되었음을 말해 준다.

이반에게 가장 중요한 가치는 ‘증오’이다. 그가 살아가는 유일한 목적은 복수이다. 증오 때문에, 그리고 복수를 위해 살아가는 것이지 삶 자체에 연연해 하지 않는다. 이반은 구원받을 수 없다. 그의 죽음은 예정되어 있다. 그는 「학이 날다」의 베로니카와 함께 삶을 포기하는 얼마 안 되는 소련 영화 주인공이다. 영화의 끝부분에 소련군이 베를린으로 진군해 들어간 이후 게슈타포의 사무실에서 이반 관련 문서가 발견되고 그가 처형당했음이 확인될 때 관객은 그의 운명이 완결되었다는 인상을 받게 된다.<sup>35)</sup>

어린이의 순진함이 전쟁 목적으로 이용될 수밖에 없다는 것은 가장 큰 비극이다. 그런데 이것은 단지 소련만의 이야기가 아니다. 영화에서 소련군이 베를린으로 진격해 들어가는 부분을 다큐멘터리 필름을 이용하여 처리한 후 중간에 피벨스의 가족이 독살된 사진을 보여준다. 나치 측에서도 어린이는 잔혹하게 독살되어 있는 것이다. 결국 세상의 어린이는 모두 비참하게 희생되어 있다. 영화의 중간에 나오는 병사와 여자 간호병 사이의 사랑 역시 이런 점에서 흥미로운 사례이다.<sup>36)</sup> 그들 사이에 상징적으로 흐르는 샬리아핀(Chaliapin)의 노래 역시 ‘마샤는 강을 건너지 못 한다(즉, 결혼하지 못한다)’는 것으로 되어 있다. 전쟁으로 황폐화된 이 세상은 죽음이 미만해 있는 곳이고 사랑은 결실을 맺지 못하는 곳이다.

이 영화에 등장하는 자연 이미지 역시 주목해 볼만하다. 가장 아름다운 자연의 이미지는 이반의 꿈속에 등장한다. 오직 그곳에서만 자연은 자연답다. 나비가 날고 숲에서 뼈꾸기가 울고, 물은 맑고 아름답다. 그러나 현실에서 그런 아름다운 자연은 이제 전쟁을 위해 이용되는 도구가 되었다. 이반은 첩보 내용을 외우고 표기하기 위해 자연의 부스러기(나뭇잎, 솔방울 등)를 가지고 적의 군대 숫자를 표시한다. 따라서 현실의 자연은 암울하기 짝이 없게 그려

35) Woll(2000) *Real Images*, p. 140.

36) 타르코프스키, 앞의 책, 41쪽.

져 있다. 이때의 자연은 외부적인 것이 아니라 내면적인 의미의 자연이다. 이처럼 이 영화가 원작과 달리 내면적인 이야기를 담고 있고 그리하여 어떤 심층적인 깊이를 가지게 된 것은 시점을 내부로 이동시킨 — 원작에서는 갈체프 중위가 서술을 하는 방식이다 — 타르코프스키의 독창성 때문이다.

사르트르가 표현한대로 이반은 사랑이 필요한 어린이이면서 동시에 전쟁에 의해 괴물이 된 이중적인 존재이다.<sup>37)</sup> 이는 동시에 작품이 만들어진 그 사회, 전쟁과 스탈린 독재에 의해 억압받다가 이제 그로부터 벗어나는 출구를 찾는 쪼긴 사회의 의식 혹은 무의식을 반영하는 듯이 보인다.

## 5. 정리

이 글에서는 스탈린 사망 이후 변화된 소련 사회의 면모를 전쟁영화를 통해 살펴보았다.

우선 스탈린주의 영화의 특징을 명확하게 보기 위해서 가장 대표적인 스탈린주의 영화라 할 수 있는 『차파예프』를 분석해 보았다. 그리고 이 분석의 결과로서 정리된 여러 특징들이 해빙기에 어떤 방식으로 변화되었는가를 세 편의 영화를 통해 살펴보았다. 세 영화가 공통적으로 강조하는 것은 대조국전쟁을 그렇게 영광스러운 회광을 둘러싼 영웅주의로 이야기해서는 안 된다는 점이다. 인간은 국가가 부여한 의무를 수행하는 존재가 아니라 자신의 삶을 스스로 꾸려갈 자율성을 가진 존재임을 천명한 것이다. 이것은 무엇보다도 지난 과거에 대한 기억, 즉 역사인식을 새롭게 재조직함으로써 가능한 일이다. 영화는 바로 그러한 기능을 수행하였으며, 또 그것을 광범위한 일반 대중을 대상으로 하였다는 점에서 매우 중요한 현상이었다.

그러나 이런 변화가 곧 일관되게 지속되지는 못했다. 우선 흐루시초프의 경제 정책이 실패하고 정치적 갈등이 지속됨으로써 해빙은 약 십 년 정도 지속되다가 종말을 맞이했다. 소비재 산업 진흥도 실패로 끝났고 농업개혁 역시 기대에 못 미쳐서 소련은 많은 곡물을 수입해야만 했다.<sup>38)</sup> 국제적으로도 쿠바

37) 이 영화가 개봉되었을 때 전반적으로 호평을 받았지만, 이탈리아 공산당 기관지는 이에 대해 '프티 부르주아'적이라고 비판했다. 이에 대해 사르트르가 나서서 이 영화는 소련의 비극을 잘 표현한 '사회주의 슈트레일리즘' 작품이라고 옹호하였다 (Vida Johnson & Gragam Petrie(1994), p. 77).

미사일 위기와 같은 갈등을 겪어야 했다.

호루시초프는 결국 1964년 10월 16일 사임했다. 사실 호루시초프 자신이 그렇게 자유를 옹호하는 인물이 아니었으며, 그 자신이 큰 문제를 안고 있었다는 것은 앞에서 언급한 바 있다. 호루시초프 사임 이후 약 1-2년 정도가 해빙기 동안 가장 큰 자유를 만끽한 시대라는 것이 일반적인 평가이지만, 사실 그것은 짧은 순간 마지막 빛을 발하는 현상으로 보인다. 소련 사회는 곧 ‘반동’의 시기로 넘어갔다. “당이 허무주의 혹은 권위의 부정과 같은 현상에 대해 싸우는 것을 도와야 한다”, 혹은 “이전 세대의 역사 경험에 대해 무지한 사람들 혹은 경멸하는 사람들을 교육해야 한다”는 것이 현대예술의 사명이라는 식의 언술이 등장했다. 곧 많은 예술가·과학자·학자들이 체포되었고 그 중 많은 수의 사람들이 중노동 형에 처해졌다. 솔제니친과 같은 ‘반체제 작가’에 대한 공격도 늘었다.<sup>39)</sup> 영화 역시 압박을 피할 수 없었다. 새로운 사회 인식, 독창적인 역사의식을 제시하는 영화는 갈수록 탄압의 대상이 되어갔다. 영화인들은 이전 스탈린 시대에서 그랬던 것처럼 정권의 요구에 맞춰 주든지 혹은 그것을 피해야 했다. 영화는 새로운 문제제기를 하지 못하고 단지 오락 물로서의 기능을 담당하게 되었다.

그러나 해빙기의 사회 및 의식의 변화가 완전히 원점으로 되돌아갔다고 볼 수는 없을 것이다. 인간과 사회와의 기본적인 관계에 대한 개념을 새롭게 실험한 이 시기 영화의 여러 성과들 역시 완전히 잊혀진 것은 아니다. 그것은 적어도 사람들의 의식 심층에 남아서 다음 시대의 또 다른 해빙을 준비하였다.

38) J. Spir et. al(1994) *L'Experience sovietique et sa remise en cause*, Breal, pp. 88-103.

39) Woll(2000) *Real Images*, p. 167.

## 참고문헌

- 레닌(1999) 『무엇을 할 것인가?』, 최호정 역, 박종철출판사.
- 슈뢰더, 니콜라우스(2001) 『영화, 클래식 50』, 남완석 역, 해냄.
- 야마다 카즈오(1998) 『영화가 시대를 말한다』, 박태옥 역, 한울.
- 조광제(2000) 『쉬르필로소피아: 인간을 넘어선 영화예술』, 동녘.
- 주경철(2002) 「1920-1930년대 소련 영화와 프로파간다」, 『서양사연구』, 제29집, 129-163쪽.
- 클락, 토비(2000) 『20세기 정치선전 예술』, 이순령 역, 예경.
- 페로, 마르크(1999) 『역사와 영화』, 주경철 역, 도서출판 까치.
- Belton, John(1994) *American Cinema/American Culture*, McGraw-Hill, 『미국영화/미국문화』, 한신문화사.
- Candor, Rex(1960) "Cannes 1958," *New York Times*, 22 March 1960, 31:2.
- Fontaine, Andre(1967) *Histoire de la guerre friode*, vol. 2, Fayard.
- Johnson, Vida, & Petrie, Gragam(1994) *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, Indiana University Press.
- Kenez, Peter(1995) "Black and White: The War on Film," in Richard Stites(ed.) *Culture and Entertainment in Wartime Russia*, Bloomington.
- Leyda, Jay(1960) *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London and Princeton.
- Lifton, Mitchell(1960) "The cranes are Flying," *Film Quarterly XIII*(3), Spring.
- Spir, J. et. al(1994) *L'Experience sovietique et sa remise en cause*, Breal.
- Taubman, William(2003) *Khrushchev, The Man and his Era*, Norton.
- Taylor, Richard & Christie, Ian(ed.)(1988) *The Film Factory, Russian and Soviet Cinema in Document 1896-1939*, London and New York.
- Woll, Josephine(2000) *Real images: Soviet Cinema and the Thaw*, London and New York.
- Woll, Josephine(2003) *The Cranes are Flying*, I. B. Tauris.

## Abstract

## Soviet Films and Changes of Historical Consciousness of the Early Thaw Period

Jou, Kyung-Chul

This study examines the social aspects of the early "Thaw" period through three important war films, *Cranes are flying*, *The Ballad of a soldier*, and *Ivan's Childhood*, making a comparison with *Tscapayev*, the typical stalinist war film.

The three films mirrored the main currents of the early 1960's in that they accentuated human nature of the heroes which, in fact, had been suppressed under ideal soviet virtue. The forced heroism of the stalinist past was rejected and World War II was no more conceived as the stage of superhuman patriots. The heroine of *Cranes* was just a poor victim of destiny of the war period, and the young soldier of *The Ballad*, far from being valiant, was rather a common fellow with a warm heart. The boy hero of *Ivan's Childhood* was represented as a monster deprived of tender childhood. These films, like other works of art genres of the era, helped people reorganizing the collective memory of the past.

These movements, however, did not result in decisive changes of the society. They encountered severe reaction after the fall of Khrushchev, and soviet films were again under the pressure of the authorities. But those experiences of the first "Thaw" period were not totally forgotten; they were preserved, one may say, to prepare another future debacle.

논문심사일정



논문투고일:	2004. 10. 11
논문심사일:	2004. 10. 19~2004. 11. 15
심사완료일:	2004. 11. 20