

# 파벨 룬긴의 「택시 블루스」: 과거의 청산인가, 자기부정인가?\*

박 현 섭\*\*

## 1. 예술적 시련으로서의 글라스노스찌

파벨 룬긴(Павел Лунгин, 1949-)의 「택시 블루스(Таки Блюз)」가 제작된 1990년은 20세기 후반의 러시아 역사에서 매우 경계적인 해였다. 1985년, 고르바초프의 페레스트로이카와 글라스노스찌 정책으로 시작된 소비에트 사회의 격변은 1991년의 연방 해체를 목전에 두고 막바지로 치닫고 있었다. 1989년에 베를린 장벽이 무너졌고 1990년 7월에는 시장경제로 전환한다는 정부의 프로그램이 발표되었다. 하지만 다당제를 수용하면서도 인도적, 민주적 사회주의를 채택하자는 고르바초프의 주장(1990.2.5)에서도 드러나듯이 70여년간 러시아를 이끌어왔던 사회주의 구체제의 추력은 그리 쉽게 멈춰질 수 있는 것은 아니었다. 바로 다음 해인 1991년에 보수파가 일으킨 반동 쿠데타는 다행히 실패로 끝나기는 했으나 개혁의 과정이 얼마나 아슬아슬한 줄타기를 하고 있는지를 보여주는 사건이었다. 이미 벌어진 과거의 사실들을 통해 이 시대를 반추하는 우리들에게는 모든 것이 이미 명백해 보이지만, 당대의 소비에트인들은 -변화에 저항하는 일부 구체제 정치가들뿐만이 아니라 일반 대중들 가운데 상당수조차도- 구체제의 어두운 그림자로부터 여전히 자유롭지 못했다. 그들은 느닷없이 닦친 새로운 질서에 대해 막연한 기대와 흥분을 감추지 못하면서도 한편으로는 미래에 대한 불안과 심각한 경제적 어려움을 겪으며 이 시기를 견뎌가고 있었다. 1990년은 모든 것이 결정되기 직전의 혼돈 현상이 가장 극단하게 표출되던 해였다.

---

\* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의해 연구되었음(KRF-2003-072-A12001).

\*\* 서울대학교 노어노문학과 교수.

소비에트 영화계의 상황 역시 당시 사회의 혼란을 고스란히 반영했으며 글라스노스찌는 창작의 자유를 위한 축복이기 전에 예술적 재앙의 의미가 더 컸다. 영화학자 류드밀라 부지야II(Людмила Будьяк)가 「안나 까레니나」의 서두를 빌어 말했듯이 “소비에트 영화의 모든 것들이 뒤죽박죽이었다.”<sup>1)</sup> 물론 글라스노스찌는 글자 그대로 모든 것을 열어놓았다. 지금까지 고스끼노(Госкино)에 의해 폐쇄적이고 전일적으로 주도되던 영화 산업에 이제는 개인 투자자들이 뛰어들기 시작했으며 프로듀서와 감독들, 심지어는 전문적인 훈련을 충분히 받지 않은 모험가들까지도 독립적으로 영화 제작을 시도하게 되면서 영화 제작 편수가 비약적으로 늘어났다.<sup>2)</sup> 한편으로는 검열의 제약이 풀리면서 과거에는 금기시 되었던 온갖 내용들이 영화의 소재로 채택될 수가 있었다. 스탈린 정권 아래에서의 테러, 변방과 뒷골목 민중들의 남루한 생활상에 대한 폭로가 이루어졌으며, 소비에트적인 교훈과 낙관주의의 자리를 선정적인 폭력과 섹스신이 대신하게 되었다. 그러나 글라스노스찌 정책에 의해 격발된 소비에트 영화의 양적 팽창과 소재 개방은 결과적으로 관객을 끌어들이는 데에 성공하지 못했다. 시민들은 소비에트 영화보다는 미국 영화를 보기 위해 극장에 갔으며, 나아가 극장에 가기보다는 집에서 해적판 비디오를 보는 것을 더 선호했다. 가이다르 체체하의 4년간(1988-1991) 상연된 1000여 편의 소비에트 영화 중 토도로프스끼(П. Тодоровский) 감독의 「인터걸(Интердевочка)」(1989) 단 한 편만이 연간 상영 횟수 20위 안에 들었다는 사실은 이 시기 소비에트 영화의 몰락을 간명하게 요약해준다.<sup>3)</sup>

1) Liudmila M. Budiak(1990) "«We Cannot Live This Way»: Reflections on the State of Contemporary Soviet Film," *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 2, p. 28.

2) Даниил Дондурей(1995) "Кинодело: на пути к рынку," *Российское кино: парадоксы обновления*, м.: Материк, сс. 126-128. 1985년 150편이던 영화 제작편수는 1991년 340편으로 폭증했다가 다음해부터 다시 절반으로 급감하기 시작하여 1995년에는 60편으로 줄어들었다. 자세한 수치는 다음 자료의 표를 참조할 것. 山田和夫(1997) *ロシア ソビエト 映畫史*, キネマ旬報社, p. 249.

3) Дондурей(1995), с. 127. 구소련 지역 범위에서 1987년부터 급감하기 시작한 국내 영화 관객은 1994년에 기준년도의 십분의 일까지 줄어들기에 이르렀다. 돈두레이는 소비에트 영화의 몰락이 상식적으로 짐작하는 것처럼 할리우드 영화의 범람이나 비디오 대여점, 비디오 불법 복제, 케이블 티브이에서 연원하기 보다는 무분별한 영화 제작과 이들 사이의 과도한 경쟁이 원인이라고 진단한다. 돈두레이에 따르면 해당 시기의 소비에트 영화는 100편당 2편이 극장에서 살아남는 형편이었으며 이는 결국 한정된 자원이 매우 비효율적인 방식으로 영화에 투자되었음을 시사한다.

글라스노스찌가 소비에트 영화에 초래한 재앙은 단지 산업적 차원에만 국한된 것이 아니었다. 당시의 비평가들이 우려했던 보다 근본적인 문제는 ‘작가주의 영화(auteur film)’의 위기 상황이었다. 에이젠슈테인(С. Эйзенштейн), 베르토프(Д. Вертов), 도브젠코(А. Довженко)의 찬란한 초기 소비에트 몽타쥬 전통 그리고 브레주네프 정권의 긴 정체기 속에서도 살아남은 따르코프스끼(А. Тарковский)의 철학적 영상은 비록 광범한 대중적 성공을 거두지 못했을 지언정 세계영화사에서 소비에트 영화의 예술적 존재 의미를 지켜주지 않았던가? 그러나 70년대의 작가주의 감독이라고 할 수 있는 게르만(А. Герман), 클리모프(Е. Климов), 판필로프(Г. Панфилов) 등이 80년대 후반 내내 침묵을 지키고 있는 동안, 이 시기에 화제가 되었던 대부분의 영화들은 진정한 예술과는 거리가 멀어져 가고 있었다. 「인터걸」의 경우는 논외로 친다고 하더라도, 보다 진지하고 보다 비극적인 「리틀 베라(Маленькая Вера)」(1988)가 몬트리올 영화제에서 상을 받았다고 해서 이를 작가주의 영화라고 할 수는 없을 것이다. 「참회(Покаяние)」(1984)를 필두로 이어진 일련의 과거사 폭로 영화들은 글라스노스찌의 과정 속에서 강력한 정치적 계몽의 도구로 기여했지만, 이러한 사실이 그 영화들을 예술적으로 만들 수는 없었다. 금기에 대한 침범은 그것이 비상한 용기를 필요로 하는 행위일 경우에 비로소 일정한 예술적 의미를 얻을 수 있는 것이다. 폭로 행위 자체가 유행이 되었다면 거기에 더 이상 용기는 필요 없어진다.<sup>4)</sup> 당시에 영화잡지 «Искусство кино»의 국제부 편집인이었던 뽀뜨르 쉐뽀찌니끄는 “With Perestroika, Without Tarkovsky”라는 함축적인 제목의 에세이에서, 할리우드의 장르 영화를 모방한 소비에트식 장르 영화들이 갖는 근원적인 한계를 지적하면서 따르코프스끼의 죽음 이후로 희미해져가는 그의 순수한 러시아적 정신을, 그의 장인 정신과 철학적 깊이 그리고 예술적 열정을 본받아야 한다고 역설했다.<sup>5)</sup>

4) 1984년에 제작되었지만 1986년에야 공개되어 큰 반향을 불러일으킨 「참회」는 일련의 과거사 폭로 영화의 원조 격이라고 할 수 있다. 그러나 이 영화는 그루지야 특유의 정서가 담긴 블랙 코메디와 라틴 아메리카의 마술적 리얼리즘을 연상시키는 환상적 기법 등 비상한 미학적 장치를 담고 있음으로 해서 그 뒤에 이어지는 다른 상투적인 폭로 영화들과는 구별된다. 가령, 관객 수에서 「참회」를 몇 백만 명 이상 상회할 만큼 인기를 모았던 뽀로슈긴 감독의 「1953년의 추운 겨울(Холодное Лето '53-го)」(1987)은 할리우드 서부극의 장르적 관습을 질게 반영하고 있는 영화이다. 다음을 참고할 것: A. Horton & M. Brashinsky(1992) *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton univ. Press, pp. 39-44, 53-56.

비록 국내 관객들로부터 철저하게 외면당하기는 했으나 진정한 예술 영화들이 없었던 것은 아니다. 따르코프스끼를 계승했다고 평가되는 안드레이 소꾸로프(А. Скуров), 스탈린 시대의 시골 마을에서의 가혹한 삶을 살아가는 소년의 성장을 완고하면서도 서정적인 흑백 화면을 통해 보여준 비탈리 까네프스끼(В. Каневский) 등 몇몇 감독들은 시류에 영합하지 않고 자신만의 영화 언어를 창조해내고 있었다. 이와 관련하여 다섯 편의 러시아 영화를 불러들인 1990년의 칸느 영화제는 특기할만한 사건이었다. 영화제에서는 놀랍게도 다섯 편 모두가 수상을 했는데, 그 가운데에서도 룬킨의 「택시 블루스(Такси Блюз/Taxi Blues)」와 까네프스끼의 「얼지마, 죽지마, 부활할 거야(Замри, Умри, Воскресни)」는 가장 중요한 상인 감독상과 황금 카메라상을 받았으며, 고보루힌의(С. Говорухин) 다큐멘터리 「이렇게 살 수는 없다(Так жить нельзя)」, 일렌코(Ю. Ильенко)의 「백조의 호수(Лебединое озеро)」, 고리끼의 소설을 각색한 뻬필로프(Г. Панфилов)의 「어머니(Мать)」 등도 각각 축제 기여상, 젊은 감독상, 예술 기여상을 받는 쾌거를 이루어냈다. 다섯 작품 모두는 강한 작가적 개성으로 충만했고 주제와 양식에 있어서 다양한 분포를 보였는데, 이는 글라스노찌 이후 5년에 걸친 혼돈스런 모색의 과정 속에서 소비에트의 예술 영화가 비로소 자기 자리를 찾아가고 있음을 보여주는 지표였다.

위에서 거론된 1990년대 전후의 영화들 중에서 우리가 특별히 빠벨 룬킨의 「택시 블루스」를 살펴보고자 하는 이유는 그가 다른 감독들과는 구별되는 중요한 특징, 즉 과거의 일이 아닌 당대의 소비에트 삶을 극영화로 다루고 있다는 점 때문이다.<sup>6)</sup> 룬킨은 이 영화에서 모스크바의 택시운전사 이반 쉘리코프와 색소포니스트 알렉세이 실베르스토프의 기묘한 동거생활과 결별의 과정을

5) Peter Shepotinnik(1990) "With Perestroika, Without Tarkovsky," *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London & N.Y.: Routledge, pp. 331-339. 웨베찌니코는 과거사 폭로 영화들조차도 할리우드식 스릴러 장르의 관습을 모방함으로써 상업적 의도를 드러내고 있다고 경계하고 있다.

6) 고보루힌의 「이렇게 살 수는 없다」도 그러하지만 이 경우는 다큐멘터리이다. 룬킨은 「택시 블루스」 이후 다른 작품들, 즉 「루나 파크(Луна парк)」(1992), 「결혼(Свадьба)」(2000), 「올리가르히(Олигархи)」(2002)에서도 일관되게 당대의 러시아의 삶을 다루고 있다. 이들 가운데서 「루나 파크」, 「택시 블루스」는 작가주의적 경향을 띠고 있고, 「결혼」, 「올리가르히」는 대중의 평균적 기호를 염두에 두고 있긴 하지만 해당 시기 러시아 사회의 핵심적인 어젠다를 건드리고 있다는 점에서는 하나의 연장선상에 있다고 본다.

통해 혼돈에 가득 찬 격변기 러시아의 삶을 그려내고 있다. 룬킨의 「택시 블루스」가 당대와 역사를 파악하는 시선은 매우 독특하다. 이 영화의 등장인물들은 대부분 사회의 밑바닥에서 거친 생활을 영위하는 사람들이다. 국가의 존망이 흔들리는 격변의 와중에서, 이들의 관심은 개인적인 삶의 문제에 집중되어 있으며 당대의 정치적인 이슈 같은 것은 이 속에 끼어들 여지가 없어 보인다. 중심으로부터 아득히 떨어져 있는 이들의 세계 속에서 역사는 마치 멈추어 있는 것처럼 보인다. 택시비를 안내고 도망친 승객에 대한 편집광적인 보복, 온갖 하류 인생들의 구질구질한 일상, 술과 마약에 탐닉하는 섹소포니스트의 광태와 느닷없는 출세 - 이런 디테일에만 현혹된다면 이 영화는 할리우드의 흔한 느와르 장르 혹은 보헤미안적인 예술가의 삶을 그린 예술가 전기 장르로 혼동될 수도 있을 것이다. 그러나 감독은 외견상 사적인 것처럼 보이는 이들의 드라마를 통해서 20세기 후반의 가장 격동적인 시기였던 1990년대 초 러시아의 전체상을, 나아가 소비에트 체제의 역사를 한 뭉치에 관통하는 서사적 파노라마를 보여준다. 이 논문에서 우리는, 얼핏 보기에 지극히 사실주의적인 기법으로 전개되는 이야기 속에 숨겨진 사회적-역사적 상징과 우의를 포착하고, 이를 통하여 1990년대의 러시아가 어떻게 자신의 혼돈을 해석하고 지양하려 했는가를 엿보고자 한다.

## 2. 격변의 흐로노토프

이 시대의 영화를 대하면서 우리가 1990년의 러시아를 떠올리고, 당대의 그런 긴장되고 숨가쁜 정치-사회적 분위기가 영화 속에 반영되어 있으리라고 기대하는 것은 자연스러운 일일 것이다. 「택시 블루스」의 오프닝 크레딧이 암막 위에서 흘러가는 동안 들리는 기관총 발사음 같은 소리는 그런 기대를 부추긴다. 하지만 곧 이어 시작되는 영상은 곧바로 우리의 기대를 저버린다. 모스크바 강가에 군중들이 모여 있고 거대한 스탈린 시대의 건물을 배경으로 하여 불꽃놀이가 벌어지고 있는 것이다. 영화에서 직접적으로 명시되고 있지는 않지만 붉은 깃발들이 일렬로 꽂혀 있는 거리, 빌딩의 실내조명을 이용하여 СССР(사회주의 공화국 소비에트 연방(Союз Советских Социалистических Республик))라는 대형 글자를 밝혀놓은 것으로 미루어 짐작컨대 이 날은 국가

적인 기념일이다(사람들의 가벼운 옷차림으로 다시 짐작컨대 5월 9일 전승기념일일 것이다). 사람들은 평화롭게 축일을 즐기고 있다. 또한 손을 들어 인사하는 레닌의 거대한 초상이 걸려 있는 것을 보면 그것은 매우 '사회주의적인' 축일처럼 보인다. 즉, 영화의 첫 머리에서 보이는 모스크바는 위대한 사회주의 종주국 수도의 전형적인 풍경이며, 불꽃놀이와 새로운 자본주의 국가 러시아로의 전환을 환영하는 행사가 아니라, 70여 년 동안 계속되었으며 마치 앞으로로도 계속될 것을 과시하는 듯한 소비에트 연방의 풍경인 것이다.

이 영화의 공간적 설정은 감독이 1990년이라는 특정한 시간을 다루는 방식을 이해할 수 있는 단서이다. 축일의 거리를 비추던 카메라는 바냐의 택시 안에 있는 취객들의 모습으로 곧 옮겨간다. 첫 머리에서 소개되는 모스크바 중심가의 변화한 모습은 후반부에나 다시 잠깐 등장할 뿐이다. 영화는 끝날 때까지 택시 운전사 바냐와 그의 불량한 승객 료샤를 둘러싼 모스크바 뒷골목의 세계로부터 좀처럼 벗어나지 않는다.

우선, 이 영화의 기본적인 공간이 되고 있는 곳은 바냐가 살고 있는 모스크바 빈민가의 공동주택이다. 좁고 지저분한데다가 창밖을 다른 건물들이 가로막고 있는 이 끔찍한 공간은 고골과 도스토예프스키의 소설들에서 익숙하게 보아왔던 대도시 낙오자들의 생활공간처럼 보이지만 사실은 공식적인 프로퍼갠더로서의 소비에트 국가의 이미지 뒤편에 가려졌던 소비에트 인민의 꾸밈없는 삶의 터전이기도 하다.

공동주택의 남루하고 폐쇄적인 이미지는 바냐가 돌아다니는 모든 공간들 속에서 다채롭게 변주되고 확대된다. 바냐는 료샤가 떼어먹은 택시비를, 료샤로부터 빼앗은 색소폰을 팔아서 보상받기 위해 이곳저곳을 방문하는데 그 첫 공간은 자신이 일하는 택시회사의 차고이다.<sup>7)</sup> 여느 차고답게 어두컴컴하고

7) 이 영화의 플롯이 료샤가 떼어먹은 택시비를 받아내려는 바냐의 고집에 의해 추동되고 있다는 점은 셰익스피어의 희곡 「베니스의 상인」을 연상시킨다. 이반 솔리이코프의 영어식 표기 'Shlykov'에서 'v'를 제외한 글자를 재배열 하면 'Shylok'이 된다는 것도 그 점을 확인시켜준다. 이와 관련하여 「택시 블루스」에서의 두 주인공의 관계를 소비에트를 구성하는 두 시민 집단, 즉 과거의 이념에 사로잡힌 프롤레타리아와 환상에서 깨어난 인텔리겐치야의 애증관계로 해석한 쉘뽀찌니끄의 해석은 시사적이다. “솔리이코프가 료샤에게 원하는 것은 돈도, 자기가 옳다는 것에 대한 증명도 아니다. 승객의 오만함에 상처 입은 그가 진정으로 원하는 것은 료샤가 용서를 구하는 것이다. (...) 선하건 악하건, 어리석건 지적이건 상관없이 솔리이코프는 사면을 간청받을 권리가 있다. 단지 료샤로부터가 아니라 삶 그 자체로부터

음침한 이곳에서 바냐는 색소폰을 팔아보려고 하지만 그의 동료들이 악기의 가치에 관해 제대로 알 리가 없다. 바냐는 동료의 충고를 따라 암시장의 딜러를 찾아 나선다. 딜러가 거래하는 곳은 서울의 난지도를 연상시키는 광대한 쓰레기장 한복판이다. 폐차된 트럭 속에 자신의 거래소를 차리고 있는 딜러는 뜻밖에도 료샤의 색소폰에 4000루블이라는 거금을 제안한다. 쓰레기의 무더기 속에서 료샤의 색소폰이 빛을 발한 것이다. 바냐는 색소폰의 가치, 나아가 그 색소폰을 소유한 연주자의 가치에 대해 자신이 무지했음을 깨닫는다. 그는 색소폰을 팔아서 택시비를 보상받기 보다는 알콜 중독자 료샤를 갱생시키는 것이 자신의 임무라는 기묘한 생각을 하게 된다.<sup>8)</sup> 바냐가 료샤를 찾아 나서면서 맞닥뜨린 열차 세계는 현대 소비에트 사회에 대한 또 다른 만화경적 축도이다. 폐차된 열차(유럽식 칸막이 열차)의 각 객실 안에는 온갖 군상들이 자리 잡고 있다. 한 가족이 살림을 차리고 있는가 하면 어떤 객실에서는 두 노동자가 팔씨름을 하고 있고, 어떤 객실에서는 반라의 남녀들이 하나 가득 들어찬 채 광란의 주연을 벌이고 있으며, 또 어떤 객실에서는 지성적으로 생긴 - 작가로 짐작되는 - 남자가 객실의 간이 테이블 위에 타자기를 올려놓고 무언가를 열심히 치고 있다. 객실 문을 하나씩 열 때마다 튀어나오는 이 괴기스런 광경 속에서 당대 소비에트의 삶은 지옥도로 바뀐다. 폐차된 열차처럼 소비에트의 역사는 멈추어버렸고, 그 안에 방치된 인민들은 수용소의 수인들처럼, 또는 우리 안의 짐승들처럼 이 말도 안 되는 상황을 견디고 있는 것이다.

우리의 기억 속에는 지가 베르토프가 「카메라를 든 사나이(The man with a movie camera)」(1928)에서 보여주었던 모스크바의 모습이 아직 남아 있다.

---

터.” M. Brashinsky & A. Horton(1994) *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge University Press, pp. 133-134.

8) 택시비를 떼먹은 료샤의 아파트 앞에서 밤새 그를 기다리다가 교대 시간이 되자 메터기를 꺾고 떠나는 장면, 길거리에서 아이들에게 훈계하는 장면 등에서 볼 수 있듯이 바냐는 도덕 교과서에서 튀어 나온듯한 완고한 모랄리스트이자 애국적인 소비에트 시민이다. 그런 그가 자신과 완전히 상반된 세계의 인물인 료샤를 구제하겠다고 나서는 것은, 여러 면에서 예전에 또 다른 모랄리스트 택시운전사 트래비가 어린 창녀를 구원하겠다고 나섰던 것을 떠올리게 만든다. 동일한 직업의 인물을 주인공으로 하는 이 영화는 그 제목도 「택시 드라이버(Taxi Driver)」(1976, Martin Scorsese)였다. 마틴 스코시즈의 「택시 드라이버」에 관해서는 다음을 참조할 것. R. Kolker(1988) *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, pp. 219-246.

만면에 미소를 머금고 대로를 활보하는 시민들, 넓게 뻗은 대로와 고층 건물, 힘차게 돌아가는 공장의 기계들과 산업화를 상징하는 온갖 구조물들, 활기차게 일하는 혹은 여가를 즐기는 노동자들 - 그것은 혁명을 통해서 건설했던 (혹은 건설하고자 했던) 유토피아적인 대도시의 모습이였다. 하지만 그들이 보여주고자 했으며 우리 중의 일부가 보고자 했던 그 모스크바는 실상은 존재하지 않는 도시였던 것이다. 1990년, 모스크바의 진정한 모습은 쓰레기들이 굴러다니는 거리에서 허름한 옷차림의 늙은 노동자들이 배급소 앞에 길게 늘어져 있는, 갈 곳 없는 아이들이 뒷골목을 배회하고 여기저기 알콜 중독자들이 비틀거리며, 경찰차서의 유치장 안에서 창녀들이 악을 쓰고 있는 종말론적인 풍경에 다름 아니다.

앞서 택시회사의 차고에서 동료들이 터무니없이 낮은 가격을 불러 바냐를 실망시키고 있는 동안 한 젊은 택시 운전사가 세차 중인 택시의 본넷 위에 올라타서 엉터리 솜씨로 색소폰을 붙여대는 장면이 있다. 택시의 헤드라이트 불빛을 역광으로 받으며 젊은 운전사가 차고 안으로 진입해 들어오는 이 장면은 마치 바냐가 살고 있는 암흑의 공간으로 료샤의 빛의 세계가 찢고 들어온듯한 상징적인 인상을 만들어낸다. 빈민굴과 창고와 쓰레기장의 왕자 바냐 앞에 어느 날 갑자기 나타난 료샤는 무슨 의미인가?

### 3. 낡은 것과 새로운 것

감독은 의도적으로 우리의 주의를 1990년의 정치적 격변에서 멀리 떨어져 있는 모스크바의 뒷골목으로 돌려놓았다. 여기에 등장하는 두 주인공 바냐와 료샤 또한 사회의 변두리 인간으로서 현재의 거대한 변화 속에서 아무런 역할을 할 수 없을뿐더러, 스스로도 이에 대해 관심을 두지 않고 있는 인물들이다. 그러나 이는 두 사람의 드라마를 표면적인 층위에서 이해할 때에만 그렇다. 매우 사실적으로 그려지고 있는 두 사람의 드라마에는 90년대의 역사적 상황을 암시하는 교묘한 알레고리가 중첩되어 있음을 발견할 수 있다. 그것은 전도된 '개미와 베짚이', 또는 전도된 '돌아온 탕자'의 우화이다.

묵묵히 그리고 성실하게 자신의 일을 하는 바냐는 우화 속에서의 개미이다. 물론 색소폰을 연주하며 내일을 생각하지 않고 흥청망청 살아가는 료샤는 우



화 속의 배짱이에 해당된다. 그러나 이러한 인물 설정의 동형성은 드라마의 전개 과정 속에서 곧 전도되기 시작한다. 바냐는 우화 속의 개미처럼 자기에게 찾아온 배짱이를 야유하고 쫓아 보내는 것이 아니라 료샤를 자기 집에 들여서 먹이고 거두어 준다. 료샤에게 일을 시켜서 떼인 택시비를 보상 받아야 되겠다는 표면적인 동기가 있기는 하지만, 술에 취해 행패를 벌이다가 경찰에 붙잡힌 료샤를 두 번이나 빼내주고, 평생 해본 적이 없는 막노동 일을 하다가 기절한 그를 소생시키려고 애쓰는 바냐의 모습에는 단순한 빗쟁이의 동기를 넘어서는 묘한 애정이 엿보인다. 바냐는 의사를 불러 료샤를 진찰하게 하고 온갖 영양가 있는 음식을 차려 놓고 료샤가 깨어나길 기다린다. 심지어 료샤가 깨어나자 그를 위해 자기 여자친구를 불러 파티를 열어주기까지도 한다. 어떻게 보면 바냐는 단지 성실할 뿐만 아니라 불행한 이웃에게 온정을 베풀 줄 아는 고결한 개미인 것이다.<sup>9)</sup> 여기서 우리는 이 수정된 우화가 해피 엔딩으로 끝날 지도 모른다는 기대를 할 수도 있다. 예컨대, 개미의 도움을 받아 기운을 차린 배짱이는 앞으로 새로운 삶을 살게 될 것이며, 그런 전기를 마련해준 준 개미에게 보답을 해 줄 것이다. 그러나 등장인물 모두에게 해피 엔딩으로 끝나는 우화는 좀처럼 찾기 힘들다. 우화란 무언가 따끔한 현실적 교훈을 주게끔 설계되어 있는 이야기 구조이며, 이를 위해서는 안이한 실수를 저지른 어느 한쪽이 불행해져야만 하는 것이다. 그런 점에서 ‘개미와 배짱이’의

9) 결말에 가서 반전되기는 하지만 여기까지만 본다면 두 사람의 관계는 마치 헐리우드 영화에서 빈번하게 등장하는 ‘버디 영화(buddy cinema)’의 장르 규칙을 정확히 답습하고 있는 것처럼 보인다. 그 규칙이란 이런 것이다. 두 사람의 관계에서 한 쪽은 강하고 한 쪽은 약하다. 따라서 한 쪽이 다른 한 쪽을 돕게 된다. 또한 바냐가 료샤를 찾기 위해 모스크바의 뒷골목을 편력하는 구성은 버디 영화가 종종 로드 무비의 형식을 취한다는 점과도 접근한다. 물론 버디 영화가 꼭 미국 영화에만 존재하는 장르는 아니며, 러시아 영화에도 가령 「두 남자가 살았네(Жили два товарища)」나 「죽은 계절(Мертвый сезон)」 같은 예를 찾을 수 있다. 다만 올가 레이젠(O. Рейзен)에 따르면, 미국 영화에서는 그 장르 규칙이 매우 철저하게 지켜지는 점이 다르다. 앞선 각주8에서 언급했듯이 「택시 블루스」에서 마틴 스코시즈의 「택시 드라이버」의 영향이 발견된다는 점, 또한 이 영화가 헐리우드적인 장르 규칙을 교묘하게 건드리면서 반전시키고 있다는 점은 그것이 서구 관객의 취향을 염두에 두었을 것이라는 추측을 하게 만든다. 「택시 블루스」가 러시아-프랑스 합작 영화라는 사실에 비추어 본다면 그런 측면은 사실상 자연스러운 귀결이기도 하다. 버디 영화에 관해서는 다음을 참조할 것: O. Рейзен(2002) *Бродячие сюжеты в кино*, M.: Материк, сс. 107-112.

우화는 비록 전도되어 있긴 하지만 결말에 가서는 다시 이러한 우화의 공식을 정확히 되밟게 된다. 바냐의 소굴에서 소생하여 국제적인 음악가로 승천한 료샤는 자기를 도와준 바냐에게 조롱으로 보은을 대신한다. 금의환향한 료샤를 환영하기 위해 진수성찬을 차려놓고 하염없이 기다리던 바냐에게 술 취한 패거리들을 이끌고 뒤늦게 도착한 료샤는 잉클 샘의 복장과 포르노 인형을 안겨주고는 허망하게 사라져 버린다.<sup>10)</sup>

현실의 갈등을 극도로 단순화시킨 우화의 구조는 실제 현실의 유동성과 복잡성에 정작 맞닥뜨렸을 때 무력할 수밖에 없다. 우화란 아이들 또는 아이들 처럼 단순하다고 상정된 대중을 교화하기 위해 고안된 이야기 구조이다. 감독은 이런 우화, 즉 모든 인민이 사회주의적 원칙과 그에 따른 규율을 지키며 성실하게 노동하다보면 지상 낙원을 이룩하게 되리라는 우화에 의해서 이끌어져 온 역사로서의 소비에트를 보여준다. 바냐는 바로 이런 우화의 광신적 신도이다. 진정한 노동은 육체적인 것이라고 믿는 그에게 료샤의 음악은 놀고 먹는 짓거리로 비쳐질 수밖에 없었으며, 무질서와 자유로움 속에서 창조적인 예술이 만들어진다는 것은 더더욱 이해할 수 없는 일인 것이다. 주변의 세계가 철저하게 쇠락하고 망가져가고 있음에도 불구하고 바냐는 자신의 낡은 원칙에 대한 믿음을 포기하지 않는다. 그리하여 스스로 그 안이한 원칙의 희생자가 되고 만다.

바냐에게는 오직 세 가지 표정 밖에는 없다. 웃는 얼굴, 화난 얼굴, 그리고 그 사이의 대부분을 차지하는 무표정은 그의 정신적인 경직성에 대한 단적인 기표들이다. 그것은 또한 낡은 소비에트 사회의 경직성을 상징하는 것이기도 하다. 료샤는 이 모든 것들에 반역한다. 그는 현재를 견디기 위해 술을 마시는 것이 아니라 그것을 끝장내기 위해 마신다. 그는 엉망진창이 된 주변 세계 속에서 자폐적인 낡은 질서를 고수하고 있는 바냐의 공간을 뒤죽박죽으로 만

10) 포르노 인형은 료샤가 순회공연을 갔다온 미국 문화의 찌꺼기라고 할 수 있을 것이다. 여기에서 우리는 당시의 문화적 상황에 대한 알레고리를 자연스럽게 떠올릴 수 있다. 주지하다시피 글라스노스찌 정책 이후 서구와의 자유로운 교류가 시작되면서 소비에트 사회에 가장 먼저 유입된 것은 서구의 고급문화가 아니라 추리소설, 대중 음악, 각종 B급 영화, 포르노그래피 같은 하층 문화였다. 거꾸로 생각해 보면 료샤가 미국에 연주 여행을 간 것은 개방 이전에 러시아의 음악가와 발레단이 서방에 순회공연을 하러 갔던 것과 비교될 수 있을 것이다. 즉, '러시아는 서방에 예술을 전했고, 서방은 그 답례로 러시아에 포르노그래피를 전달했다'라는 작가의 진술을 여기서 끌어낸다면 지나친 비약일까?

든다. 그는 술을 찾기 위해 바나의 집안을 뒤집어 놓고, 욕실의 물을 틀어놓아 아파트 전체를 물바다로 만든다. 이런 료샤에게서 어떤 긍정적인 요소를 찾으려고 할 필요는 없다. 중요한 것은 그가 새로운 인간이라는 것이다. 바나의 신념과 규율이 소비에트의 낙원을 만드는데 무력했다면 이제 그 반대쪽에 있는 것들이 새로운 것이며 따라서 가치 있는 것이다. 1990년의 빠벨 룬킨에게, 그리고 그뿐만이 아니라 모든 소비에트의 시민들에게 소비에트 이후의 대안이 뚜렷하게 보일 리가 없다. 그러나 모든 변화에 선행하는 것은 무질서와 혼돈이다. 그 무질서와 혼돈이 어떤 변화를 결과할 지는 아무도 알 수 없지만 최소한 그것들이 낡은 세계의 종식을 의미한다는 것은 분명하다. 바나의 차고에 쏟아진 헤드라이트의 빛, 그리고 그와 함께 울려 퍼진 료샤의 색소폰 소리는 그 혼돈의 서막에 대한 상징이다.

#### 4. 소비에트 예술가의 축약된 연대기

우리는 3장에서 바나와 료샤의 기묘한 동거 생활이 1990년대 소비에트 사회의 신-구 가치의 갈등을 나눌하기 위한 구조적 장치였음을 알 수 있었다. 감독은 그러나 여기에 또다른 우의를 심어놓고 있다. 시선을 종축으로 돌려 두 사람의 동거의 역사를 다시 보면, 그것은 소비에트 체제의 70년사를 통해 전개되어 온 독재 권력과 예술가와의 관계에 대한 축약된 연대기이기도 하다는 사실을 발견하게 된다.

볼셰비키 혁명 이후에 소비에트 권력이 예술가들에게 한 일을 상기해보자. 스탈린 집권 후 1934년에 열린 전소련 작가대회에서 소비에트 정부는 문학이 앞으로 나아가야 할 원칙을 명확하게 제시해 주었다. 공산주의적 당파성, 인민성, 역사적 낙관주의로 요약되는 이 원칙은 창작 활동에 있어서의 단순한 참고 지침이 아니라, 목숨을 걸고 지켜야 하는 철의 규율이었음을 우리는 익히 알고 있다. 수많은 시인과 작가들, 그리고 그 밖의 예술가들이 이러한 규율로부터 이탈했다는 이유로 강제수용소와 정신병원으로 보내지거나 남모르게 처형되었던 것이다.<sup>11)</sup> 이런 폭압적인 상황에서 살아남은 예술가들은 검열

11) 소비에트 체제에서 2000 명 이상의 작가들이 체포되었으며 그 가운데에서 1500 명 이상이 감옥이나 강제노동수용소에서 사망했다. 쉐탈린스키가 공개한 NKVD와 KGB 자료들에서 무엇보다도 충격적인 사실은 작가들이 석방을 댓가로 동료들을

당국과의 목숨을 건 줄타기를 벌이며 삶을 지탱하거나, 아예 백기를 들고 허구의 대의를 재생산 하는 가짜 예술에 종사해야만 했다. 물론 엄혹한 소비에트 시대를 견뎌온 예술가들을 우리가 너무 거칠게 진단하는 것일 수도 있다. 그러나 이런 평가가 가혹하다고 하기에는, 그 반대편에서 이 체제를 받아들이지 못한 예술가들의 운명이 너무나도 비극적이다.

창조적 자유는 예술의 본질이다. 예술가들에게 특정한 지침을 강요하고 더욱이 그 지침을 어긴 대가로 신체적인 위협이 가해진다면, 그것은 예술가의 존재 자체를 말살하겠다는 것과 다름이 없는 것이다. 소비에트 정부가 예술가들로부터 창조의 뮤즈를 박탈했듯이, 바냐는 료샤에게서 색소폰을 빼앗는다. 소비에트 정부가 예술가들에게 자유로운 창조와 무관한 예술적 노동을 강요했듯이, 바냐는 료샤에게 음악이 아닌 육체노동을 강요한다. 색소폰을 빼앗긴 료샤가 바냐의 육조에 몸을 담군 채 머릿속으로 즉흥 연주를 했듯이 수많은 소비에트의 반체제 예술가들은 수용소에서 머릿속으로만 창작 활동을 해야 했을 것이다.

소비에트의 예술가들은 허락받은 예술만을 할 수 있었다. 볼쇼이 오페라단의 가수들이 고위층을 위한 파티에서 맡았던 역할에서 보듯이, 최악의 경우에 그것은 집권자들이 식사하는 동안 소화를 돕는 예술이 될 수도 있었던 것이다.<sup>12)</sup> 료샤가 빼앗긴 색소폰을 다시 잡고 연주를 하는 시점이 바로 바냐가 여자 친구 크리스티나를 초대한 파티에서(그것은 명목상 료샤의 완패를 기념하는 파티였다)였다는 사실은 그런 점에서 아이러니하다. 소비에트적 교화의 과정을 통해 갱생한 예술가 료샤는 독재자 바냐의 명령에 따라 이들의 파티에서 여흥을 북돋아 준 셈이다. 그러나 료샤의 연주가 단지 바냐와 크리스티나의 로맨틱한 데이트에 배경 음악이 되는 것을 넘어서서, 멋진 즉흥 블루스로 바뀌게 되자 상황은 돌변한다. 크리스티나는 자신의 애인이 아닌 연주자에게 마

---

배신하는 거짓 진술서를 강요받았고 이에 응한 뒤에도 처형되었다는 것이다. 자료에는 막심 고리끼가 이 과정에서 스탈린의 충실한 대리인 역할을 했다는 사실도 밝혀져 있다. Vitaly Shentalinsky(1996) *Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime*, The Free Press.

12) 갈리나 비시네프스카야(1990) 『갈리나 자서전』, 김원구 옮김, 음악춘추사, 135쪽. “(...)사람들은 우리가 노래를 부르는 것 따위는 안중에도 없이 무대에서 등을 돌리고 마시고 먹고 하였다. 나이프와 포오크를 찢겨거리고 글라스를 부딪혀 소리를 내고 담배를 피운다. 그런 거대한 돼지우리에서 그들을 즐겁게 만들기 위하여 노래부르는 것이다. (...)”

음을 빼앗기고 심지어 그에게 다가가 몸을 비벼대기 시작한다. 자유로운 음악도 참을 수 없는데, 거기다가 자신의 애인까지 유혹하는 음악을 하는 료샤를 보며 바냐의 얼굴은 분노로 일그러진다. 바냐는 물건을 집어던지며 파티를 엉망으로 만들고, 크리스티나를 창턱 위에 밀어붙인 채 마치 강간하듯이 섹스를 한다. 만약 크리스티나의 태도를 자유로운 예술에 대한 소비에트 인민들의 자연발생적인 반응으로 해석한다면, 여기서 우리는 예술가뿐만이 아니라 예술을 향유할 권리가 있는 인민들에게 독재 권력이 행사했던 사상적 폭력에 대한 패러디를 읽어낼 수 있다. 여기서 바냐와 료샤의 옷이 바뀌어 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 료샤는 바냐의 작업복을 입고 있는 반면에, 바냐는 료샤의 알로에 셔츠를 입고 있다. 즉 두 사람의 역할 연기가 바뀌어 있는 것이다.<sup>13)</sup>

파티가 엉망이 된 뒤, 바냐의 집을 뛰쳐나온 료샤는 지하철에서 바냐의 옷을 벗어버리고 별거숭이가 된다. 비록 거리를 활보하다가 경찰에 붙잡혀 철장 신세를 지게 되고 또 한번 바냐의 도움으로 유치장을 나오게 되지만 이 사건은 영화의 국면을 전환시키는 중요한 계기이다. 요컨대 료샤는 바냐로부터 정신적으로 벗어난 것이며, 이제 미국인 순회연주단과의 만남을 위한 준비가 이루어지게 된 것이다.

## 5. 러시아는 어디로?

료샤는 우연한 기회에 미국인 재즈 연주자 할 싱어의 눈에 띄게 되고 그의 주선으로 미국 연주 여행을 떠나게 된다. 료샤는 드디어 지긋지긋한 바냐의 구속으로부터 벗어나 창조의 자유를 마음껏 누릴 수 있게 되었고, 인민들에게 인사하는 레닌의 커다란 얼굴이 그려져 있던 간판은 이제 료샤가 서방의 언론과 인터뷰하는 전광판으로 바뀌었다. 료샤의 귀국을 환영하기 위해 잔칫상을 차리고 기다리는 바냐에게 그가 찾아와 마음껏 조롱하고 떠나는 장면에서 전도된 ‘개미와 배짱이’, 전도된 ‘돌아온 탕자’의 우화는 멋지게 마무리 된 것처럼 보인다.

그러나 문제는 그리 간단하지 않다. 앞서 우리는 료샤가 새로운 시대의 가

13) 이것은 료샤가 바냐의 집에서 살고 있는 동안 예측적인 예술 노동자로 바뀌어버렸음을 상징한다.

치를 대표하는 인물이었다는 점에 대해 이야기 한 바 있다. 그 새로운 가치는 그러나 아직 대안을 갖고 있지 않은 혼돈 상태의 가능테라는 점도 이야기 했다. 그런데 그것이 현실태로 바뀌는 과정에 결정적인 역할을 한 것이 무엇인가? 즉, 료샤가 실질적으로 바냐로부터 벗어나 독립적인 생활 기반을 갖게 되고 자신이 그리던 예술을 할 수 있게 된 것이 과연 그의 주체적인 행위에서 비롯되었는가 라는 질문이 제기되지 않을 수 없는 것이다.

기계장치의 신(deus ex machina)처럼 어느 날 갑자기 나타난 미국인 할 싱어가 아니었더라면,<sup>14)</sup> 아무리 료샤가 머릿속에서 천상의 음악을 연주했다 한들, 옷을 벗어버리고 거리를 뛰어다닌다 한들 바냐의 식객 처지에서 벗어날 수 없었을 것이다. 또한 서방 언론과의 인터뷰가 아니었더라면 료샤의 얼굴이 거리의 전광판과 텔레비전에 등장할 수 없었을 것이다. 한편으로 료샤의 멋진 음악이 처음으로 들리기 시작한 곳은 바냐의 남루한 자취방이었다는 사실도 잊을 수 없다. 바냐의 집에 들어가기 이전까지 료샤는 그저 재능은 있지만 알콜과 약에 중독된 보헤미안적 음악가 중 한 사람일 뿐이었던 것이다. 그를 먹여주고 입혀주고 진정한 예술가로 거듭나게 한 것은 결과적으로 바냐와 바냐의 집이었다. 요컨대 료샤의 음악은 료샤가 그토록 벗어나고 싶어 했던 바냐에게, 나아가 바냐로 상징되는 소비에트의 지긋지긋한 세계에 그 뿌리를 대고 있는 것이다. 이 점에 관해서는 바냐의 집에 초대된 미국인들에게 료샤 스스로 발설한 바 있었다. “바로 이 부엌에서, 이 집에서 나의 음악이 나왔다.”

여기서 우리는 1990년의 러시아를 바라보는 감독의 복잡한 시선을 읽을 수 있다. 새로운 러시아는 과연 과거로부터 자유로울 수 있는가? 또한 그것은 러시아가 스스로 쟁취한 가치인가? 주지하다시피 러시아의 역사에서 결정적인 전환점을 이룬 계기들은 항상 서구로부터 수입된 이념 및 문물들과 밀접한 관련을 맺고 있었다. 블라디미르의 세례, 끼예프 루시의 부흥, 뽀뜨르 대제의 개혁이 그러했으며 사회주의 혁명 또한 거기서 예외가 아니었다. 그리하여 서구의 이념인 마르크스의 교의를 서구보다도 더 충실하게 실천한 러시아는 마침내 역사상 첫 사회주의 국가를 수립했다. 그러나 정작 러시아에 이념을 가르친 서구는 이념이 현실이 된 그 순간부터 판전을 피우기 시작했고 선진의 옷을 입었다고 착각한 소련은 오히려 유럽에서 가장 뒤쳐진 사회가 되고 말았다. 이제 다시 과거를 청산하고 유럽을 쫓아갈 것인가? 하지만 그것은 나의

14) 두 사람이 처음 마주치는 장면에서 정말로 할 싱어는 높은 계단 위에서 마치 신처럼 료샤에게 강림한다.

영혼을 빼앗기는 일은 아닐까? 청산의 극단은 자신의 정체성에 대한 부정으로 귀결될 수도 있다.

이반과 료샤는 하나의 러시아 갖고 있는 당착적인 두 얼굴이다. 혼돈과 자유의 료샤는 자신의 다른 한쪽으로부터 탈주를 꿈꾸고, 이반은 그런 료샤를 집요하게 구속하려고 한다. 자신을 능욕한 료샤에게 복수하기 위해 바냐가 택시를 몰고 새벽의 텅 빈 모스크바를 달리는 마지막 장면은 이를 회화화 하면서도 묘한 수수께끼를 남겨준다. 바냐는 료샤의(그렇다고 믿어지는) 차를 따라붙어 들이박는다. 그런데 뜻밖에도 불붙은 료샤의 차에서 바냐가 발견한 것은 낯선 동양인이었던 것이다. 바냐는 그 동양인을 부축하고 새벽의 모스크바 거리를 걸어간다. 이 장면이 아시아와 유럽에 영토뿐만이 아니라 역사의 양 다리를 걸치고 있는 러시아의 내력과 관계가 있음을 알아채기는 어렵지 않다. 그러나 그 동양인은 달아난 료샤의 빈자리를 채워줄 미래의 전망일까? 혹은 이반 자신의 원래의 모습, 즉 러시아의 아시아적 근원을 은유하는 이미지였을까? 1990년의 시점에서, 그리고 아직까지도 그것은 수수께끼일 수밖에 없다.

## 참고문헌

- 비시네프스카야, 갈리나(1990) 『갈리나 자서전』, 김원구 옮김, 음악춘추사.
- Дондурей,, Д.(1995) "Кинодело: на пути к рынку," *Российское кино: парадоксы обновления*, М.: Материк сс. 126-140.
- Рейзен, О.(2002) *Бродячие сюжеты в кино*, М.: Материк.
- Brashinsky M. & Horton A.(1994) *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge University Press.
- Budiak, L. M.(1990) "«We Cannot Live This Way»: Reflections on the State of Contemporary Soviet Film," *Film Quaterly*, Vol. 44, No. 2, pp. 28-33.
- Horton, A. & Brashinsky, M.(1992) *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton univ. Press.
- Kolker, R.(1988) *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press.
- Shepotinnik, P.(1990) "With Perestroika, Without Tarkovsky," *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London & N.Y.: Routledge, pp. 331-339.
- Shentalinsky, V.(1996) *Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime*, The Free Press.
- 山田和夫(1997) 『ロシア ソビエト 映畫史』, キネマ旬報社.



**Резюме**

**«Такси блюз» Павла Лунгина:  
сведение счетов с прошлым или самоотрицание?**

**Пак, Хён-Соп**

В кинокартине «Такси блюз», вышедшей на экраны в 1990-м году, общественный, моральный и культурный хаос, возникший после развала Советского Союза, запечатлен на фоне противоречивых отношений между обычным таксистом Шлыковым и гениальным саксофонистом Лёшей.

Хотя картина очень реалистично описывает жизнь московских улиц, все политические перепетии 90-х годов, так хорошо известные нам, проходят незаметно в жизни героев и практически не упоминаются. Несмотря на это, в личных отношениях, которыми они кажутся на первый взгляд, между Шлыковым и Лёшей содержится тонкий политический символ. Они находятся в состоянии противостояния ценностей Советского Союза и новой России. Мало того, их странная история сожительства и раскол в качестве аллегии показывают пародию на историю отношений между политэлитой и людьми искусства, начиная с момента зарождения Советского Союза по настоящее время. Отношение Шлыкова к Лёше, когда первый силой отобрал у второго свободу творчества, обращаясь с ним как с рабом, полностью воспроизводит отношение советской политической элиты к творческой интеллигенции. С одной стороны, Лёше ясно, что Шлыков абсолютно не понимает его гениальные способности, но с другой стороны он отдаёт себе отчет, что его жизнь и искусство укоренились в противном ему мире Шлыкова.

После случайной встречи с американским джазовым ансамблем Лёше удаётся избавиться от Шлыкова. В конце концов западные ценности делают Лёшу свободным. Плакат с изображением огромной головы Ленина, приветствующего народ, сменяется картиной Лёши, дающего интервью западным журналистам на широком экране. Но насколько верна та свобода, которую обрел Лёша, бросив Шлыкова? Этим фильмом режиссер выражает душевные терзания русских относительно того,

надо ли сводить счёты с прошлым, либо же прошлое воссоздается из частички себя самого.

---

논문심사일정



논문투고일: 2006. 10. 14  
논문심사일: 2006. 10. 27 ~ 2006. 11. 28  
심사완료일: 2006. 11. 30

**Park, Hyun-Seop** Professor in the department of Russian language and literature, Seoul National University. His academic interest is in Dramaturgy of A. Chekhov. He recently authored the article "On the theatrical elements in the dramaturgy of A. Chekhov."