

므하트의 분리와 소비에트 연극의 해체*

김 혜 란
(고려대학교)

1. 들어가며

1987년 3월 24일 모스크바예술아카데미극장에서 배우단 총회가 이루어졌다. 배우와 연출가들, 극장내 당조직원들, 그리고 당시 문화부장관까지 참석한 그 회의에서 므하트의 책임연출가главный режиссер 예프레모프O. Ефремов는 므하트가 처한 ‘부자연스러운 상황’을 설명하면서 그를 해결하기 위한 불가피한 방법으로 므하트의 이름 아래 두 개의 자율적 무대 조직을 제안했다. 예프레모프의 제안은 투표에 붙여졌고, 전체 158명의 단원 중 투표를 거부한 당원 63명 외 2명을 제외한 93명 중 90명의 찬성과, 반대 1명, 기권 2명으로 ‘두 개의 자율적 무대’две автономные сцены МХАТа, 다시 말해 개별 예술위원회와 단장을 갖고 연출부와 지도부를 결정하는 두 개의 극장으로서의 분리가 결정되었다.¹⁾ 그리고 그에 따라 예프레모프는 그를 지지하는 배우들과 함께 예술극장 거리(현재의 카메르게룩스키 골목)의 예술극장 본관,

* 이 논문은 2005년도 한국학술진흥재단의 학술연구비 지원에 의하여 연구되었음 (KRF-0750A0013).

1) 1987년 므하트 총회와 관련된 자세한 내용은 Олег Ефремов, *Всё непросто... Статьи. Выступления. Беседы. Документы* (M.: Артист. Режиссер. Театр, 1992), с. 287-289; с. 311-312 참고.

1902년 예술극장의 후원자 모로조프С. Морозов가 지어준 역사적인 건물로 오랫동안의 수리를 거쳐 새로 문을 연 본관으로 들어갔고, 얼마 지나지 않아 므하트 뒤에 ‘체홉의 이름’МХАТ им. Чехова을 붙였다. 예프레모프를 따르지 않은 배우들은 1973년 소비에트 정부가 지어준 트베르스카야 거리의 므하트 신관에 남았고, 1932년부터 므하트에 붙여 사용하던 ‘고리키의 이름’МХАТ им. Горького을 그대로 유지했다.

주지하듯이, 므하트는 오랫동안 러시아 연극을 상징하는 러시아 제1의 극장으로 여겨져 왔다. 그리고 그 위상은 스타니슬랍스키К. Станиславский의 유명한 시스템과 『갈매기』Чайка, 『세 자매』Три сестры 등 전설적인 공연들에 의해 이루어진 것만은 아니다. 그 위상은 스타니슬랍스키와 함께 세계적인 명성을 얻은 므하트를 소비에트 제1의 극장으로 만들고자 하는 당의 노력에 의해, 소비에트 연극예술의 ‘성루’로서 므하트에 부과되고 채색된 수많은 관념들과 그 신념을 지키고자 했던 연출가와 배우, 연극 비평가들에 의해 만들어진 것이기도 했다. 1970년 므하트로 들어가 2000년 세상을 떠날 때까지 므하트의 책임연출가로 일했던 예프레모프도 그러한 사람들 중 하나이다. 사실 예프레모프는 언젠가 스타니슬랍스키가 이루고자 했던 진정한 연극예술의 성루로서 므하트는 존재하지 않으며, 실제로 존재하는 것은 “당위가 된 평가의 형식과 상투적 문구들, 신화와 전설, 고양된 말들, 순수하게 행정적인 태도”라는 것을 처음부터 잘 알고 있었다. 그럼에도 불구하고 그가 1970년 당이 제안하는 므하트의 책임 연출가 자리를 맡았던 것은 이상적인 므하트, “고골의 ‘학교’кафедра 개념”에 따라 “‘사회적 임무’общественная миссия(강조는 예프레모프의 것이다)를 최고의 예술성으로 수행하는” “세계적 문화 현상”явление мировой культуры으로서 이상적인 므하트를 건설하고자 하는 강한 의지에 따른 것이었다.²⁾ 1987년 그가 므하트 분리를 주도했던 것도 같은 동기에서였다. 하지만 예프레모프가 므하트로 들어간 것이 잘못된 선택으

2) А. Свободин, "МХАТ. Неумирающая художественная идея. (Беседа с главным режиссером Московского Художественного театра, народным артистом СССР Олегом Ефремовым)," *Диалоги о современном театре* (Москва: Знание, 1979), с. 24-26.

로 평가되듯이, 므하트의 분리는 예프레모프가 기대했던 결과를 가져다주지 않았다. 분리 이후 예프레모프가 이끄는 므하트 체홉은 1990년대 초의 혼란기를 겪으며 거의 와해되다시피 했으며, 그와 함께 러시아 제1의 극장이라는 위상도 잃어갔다. 그리고 그 와해와 함께 소비에트 연극도 종말을 고하게 된다.

이 글에서는 므하트의 분리와 함께 시작, 진행된 소비에트 연극의 해체 과정을 고찰하고자 한다. 이미 그 자체로 소비에트 연극의 붕괴와 동일시되곤 하는 므하트 분리에 앞선 상황들, 이상적인 므하트와 실재하는 므하트 간의 갈등과 붕괴 직전 므하트의 구체적 상황들이 먼저 고찰될 것이다. 이 고찰은 1980년대 초 소비에트 연극계가 처한 상황과 문제점들을 그대로 떠안고 있던 극장이었다는 사실을 전제로 이루어질 것이다. 이어 1980년대 중반 페레스트로이카와 함께 벌어진 연극계의 중요한 사건들, 당의 극장 관리 구조 개혁, 극장 자율성 강화를 위한 조치와 그 결과들을 살펴볼 것이며, 그 전체의 과정 속에서 므하트의 분리와 와해가 갖는 의미도 함께 고찰될 것이다. 이는 므하트로 대표되는 소비에트 연극의 와해 과정 뿐 아니라, 사회적 제도로서의 극장에 대한 이상과 그 실현을 위한 노력, 그리고 그 파기의 과정에 대한 고찰이 될 것이다.

2. 위기 속의 므하트

1980년부터 모스크바예술극장의 문학분과장으로, 예술감독 대리로 일했던 연극비평가 스멜란스키А. Смельянский에 따르면, 므하트의 분리가 본격적으로 진행된 것은 새 서기장 고르바초프М. Горбачев의 개혁이 시작되던 1985년이였다. 고르바초프는 예프레모프와 같은 ‘60년대 세대,’ 다시 말해 제20차 당대회와 함께 시작한 일을 다 끝내지 못했으며, 따라서 그것을 수행해야한다는 책임감을 가지고 있던 세대의 사람이었다. 그리고 그러한 동질감은 두 사람을 가까워지게 했고, 고르바초프는 므하트를 자주 찾았다. 1985년 4월 30일 므하트를 찾아 『바냐 아저씨』Дядя Ваня를 보고 고르바초프가 남

겼다는 감상, “안드레이 마흐코프가 연기한 바나 아저씨가 마음을 아프게 했다”는 말은 소비에트 전역에 알려지기도 했다. 므하트의 전설적인 이야기 중 하나인 1920년대 초 레닌의 『바나 아저씨』 관람을 연상시키기도 하는 이 방문 직후 고르바초프는 예프레모프와 만남을 가졌고, 스멜란스키에 따르면, 그 만남에서 두 사람은 “플라이휠을 어느 방향으로 풀어야 할지”에 대해 이야기를 나누었다. 그리고 얼마 지나지 않아 예프레모프는 객연을 위해 찾은 레닌 그라드의 한 호텔에서 므하트 주요 배우들에게 극단을 둘로 나눌 것을 처음으로 제안했다. 목적은 “극장을 자연스러운 상태로 되돌리고, 예술극장 이상의 생명력을 시험하는 것”이었다.³⁾

정체 속의 있는 극장을 자연스러운 상태, 즉 살아있는 극장으로 만들고, 이상적인 예술극장의 모습을 되찾게 한다는 것은 사실, 1970년 소비에트 문화부가 예프레모프를 예술극장의 책임연출가로 임명했을 때, 예프레모프가 주위의 수많은 비난과 우려에도 불구하고 므하트로 들어가면서 가졌던 목표이기도 하다. 1970년에 규정, 발표한 “므하트 단원 법규. 극장의 창조 조합 개편안”*Положение о группе МХАТ. Проект реформирования творческого цеха театра*을 시작으로 예프레모프는 극장의 당사무국, 원로 소비에트와의 수많은 논의와 결의안들을 통해 므하트를 개혁하고자 했으며, 자신이 므하트 연극학교를 다니던 시절 이상으로 품고 있던 예술극장으로 되돌리고자 했다.⁴⁾ 1927년생인 예프레모프가 므하트 연극학교를 다닌 것은 1940년대 후반이었다. 주지하듯이, 그 시대는 스탈린 체제가 절정에 이르던 때였고, 수많은 명령서와 금지, 규범들이 만들어낸 단일 사고, 단일 미학이 위세를 떨치던 때였다. 하지

3) А. Смелянский, *Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины века* (Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999), с. 126; Анатолий Смелянский, "Театр хрущевской эпохи. Не только Современник," *Эхо Москвы. Передачи. 27.06.2010* <http://www.echo.msk.ru/programs/hrushev/690007-echo.phtml> (2010년 10월 23일 검색).

4) 예프레모프가 제안한 므하트 개혁안의 구체적 내용과 개혁을 위한 그의 실제 노력에 대해서는 Олег Ефремов, *Все непросто... Статьи. выступления. Беседы. Документы* (М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992), с. 282-289, с. 307-311; 김혜란, “연극과 권력: 예프레모프와 1970년대 므하트에 대하여,” 『러시아어문학연구논집』 제34집(2010), pp. 56-68 참고.

만 그 때는 전쟁을 겪으며 자라난 젊은 최대강령주의자들이 자신들의 신념을 키워가던 시기이기도 했다. 예프레모프를 비롯하여 당시 연극학교를 다니던 젊은 연극 세대는 단순한 오락이 아닌, 최고의 문화로서의 연극, 그리고 무엇보다도 사회적 도덕적 기관으로서 극장에 대해 강한 신념을 지니고 있었다. 극장이 극장 이상의 무엇이 될 수 있다는 ‘초극장’сверхтеатр 이념은 소비에트 문명의 혜택을 받은 그 젊은 세대에 의해 만들어진 것이라고 할 수 있다.

예프레모프가 ‘이상적인 예술극장,’ 혹은 예술극장의 이상과 관련하여 언급하는 그 주요 특징들, 다시 말해 ‘최고의 윤리-도덕적 기관,’ ‘진정한 인텔리겐치아의 극장’⁵⁾과 같은 개념들 역시 학교кафедра, 연단трибуна, 사원храм으로서의 극장이라는 러시아적 초극장 이념의 기본적 의미들에 상응하는 것이다. 그리고 그 이상의 중심에 있는 것은 스타니슬랍스키의 연극론, 좀 더 정확히 말하면 그의 연극 윤리학이었다. 예프레모프가 “위대하고 소박하면서도 아름다운 책”이라고 부르는 『나의 예술인생』Моя жизнь в искусстве에 따르면, 1898년 네미로비치-단첸코Вл. Немирович-Данченко와 모스크바 예술극장을 세울 때부터 스타니슬랍스키는 자신들의 극장에서 ‘발라간이 아닌 사원’을 건설한다는 목표를 가지고 있었다. 요컨대 스타니슬랍스키에게 극장은 단순히 구경거리를 보여주는 장소가 아닌, 문화적 도덕적 교육 기관이었다. 스타니슬랍스키는 연극을 통해 사람들의 취향을 발전시키고 문화 수준을 고양시킬 수 있어야 한다고 믿었으며, 그러한 연극에 종사하는 것이 배우 최고의 목표가 되어야 함을 끊임없이 강조했다. 예프레모프는 그러한 스타니슬랍스키의 연극 윤리학을 스타니슬랍스키 연극적 탐구의 가장 중요한 핵심으로 받아들였으며, 그 교리에 따라 “시민적 복무”를 수행하는 것을 자신과 그가 이끌고 있는 므하트의 과제로 여겼다.⁶⁾

하지만 그 과제를 수행하는 것은 쉽지 않았다. 정부 이데올로기의 장식장, 슈콜라 학생과 외부에서 온 출장자들만 다니는 극장이라는 오명 아래 교사 직전의 위기에 처한 므하트를 개혁하기 위해 대대적인 조직정비와 레퍼토리

5) Михаил Швыдкой, "Диалоги с Олегом Ефремовым," *Олег Ефремов: О театре и о себе* (Москва: Изд-во, МХАТ, 1997), с. 181.

6) Ефремов(1992), с. 11-14

개선 등 노력을 기울였지만, 그러한 노력들은 처음부터 난관에 부딪혔다. 스타니슬랍스키가 강조한 바 배우운리를 가진 배우들에 의해 이루어지는 진정한 공동체 작업으로서의 연극이 불가능할 만큼 비대해진 배우단의 규모를 축소하려는 예프레모프의 시도들은 대다수 배우들의 반감을 샀다. 볼로진A. Володин, 로쉴M. Рошин 등 정체기 소비에트 사회의 문제를 다룬 작가들의 작품들로 레퍼토리 개혁을 수행하려고 하는 것도 므하트 주요 단원들과의 잦은 마찰의 원인이 되었다. 결국 1970년대 중반부터 므하트는 예프레모프의 개혁을 지지하는 단원들과 그에 반대하는 단원들의 두 파로 나뉘어져, 트베르스코이 불바르의 신관과 모스크빈 거리의 분관에서 서로 다른 두 극장처럼 활동했다. 예프레모프가 트베르스코이 신관에서 로쉴, 겔만A. Гельман, 밤필로프A. Вампилов의 희곡을 올리는 동안, 슬롭스키B. Шиловский가 이끄는 분관에서는 케드로프M. Кедров, 스타니친B. Станицын, 보고몰로프B. Богомоллов 등이 1940-50년대에 만든 작품들, 포고딘H. Погодин, 코르네이쑈A. Корнейчук, 라브레네프B. Лавренев 등 소비에트 고전작가들의 희곡과 고골H. Гоголь, 오스트롭스키A. Островский, 톨스토이Л. Толстой 등 고전작가들의 희곡이 무대에 올려졌다.

예프레모프가 사회적, 도덕적 기관으로서, 지적이며 살아있는 극장으로서 므하트가 그 시민적 의무를 다하기 위해 반드시 필요하다고 생각했던 ‘신념에 토대를 둔 조합’товарищество по вере, ‘같은 생각을 가진 사람들의 극장’театр единомышленников은 존재하지 않았다. 위기의 상황은 종종 예프레모프가 그 주범으로 몰리기도 했던 극단내의 분열에만 있지 않았다. 므하트 개혁에 대한 예프레모프의 의지는 그를 소비에트 제1극장의 책임연출가로 임명한 소비에트 체제와 그 문화부 관료들과도 계속해서 갈등을 일으켰다. 1975년 겔만의 희곡 『당위원회 회의』Заседание парткома의 성공적 공연으로 생산테마를 진작시켰다는 칭찬을 받으며 브레즈네프로부터 직접 붉은 노동 훈장을 받기도 했지만,⁷⁾ 겔만의 또 다른 희곡 『벤치』Скамейка과 샤토로프M. Шатров의 희곡 『그렇게 승리하리라!』Так победим!를 비롯한 많은

7) 김혜란(2010), pp. 66-68 참고.

작품들이 검열의 체제를 받았고 상연허가를 받아내기까지 힘겨운 싸움을 벌이도록 했다. 당국은 소비에트 제1극장으로서 ‘므하트에 걸맞지 않는 희곡’이라는 이유로 상연을 허가하지 않았다. 그리고 그러한 싸움은 형식적인 보고용 작품을 만들지 않겠다는 예프레모프의 고집스러운 의지에서 비롯된 것이었다.

주지하듯이 므하트를 포함하여 당시 모든 소비에트 극장의 레퍼토리는 문화부의 엄격한 통제 감독 하에 있었다. 하나의 작품을 새롭게 만들어 극장의 레퍼토리로 집어넣기 위해 각 극장들은 당에서 파견된 극장 내 행정단장의 관리 감독 하의 자체검열을 시작으로 시(市)집행위원회 문화관리국, 시 문화관리국이 결정을 하지 못할 경우 러시아공화국, 혹은 전소연방 문화부 산하 극장관리국의 검열을 거쳐야 했다.⁸⁾ 소비에트 연방 소속 극장인 므하트의 경우 시집행위원회 문화관리국 뿐 아니라 전소연방 극장관리국 Управление театров 과 문화부 Министерство культуры СССР로부터 허가를 받아내야 했다. 이는 소비에트 제1극장의 위상에 맞는 레퍼토리 선정을 위한 것으로, 그로 인해 예프레모프가 므하트의 새 작가로 생각했던 샤토로프, 켈만의 희곡들은 매번 극장의 예술 소비에트에서 레퍼토리 계획에 집어넣은 이후로도 연습을 시작하지 못하곤 했다. 켈만에 따르면, 그때마다 예프레모프는 문화부 장관을 찾아가 “그 희곡을 꼭 올리고 싶으니” 수정이 필요한 부분에 대해 “코멘트 해줄 것”을 부탁했고, “희곡을 망치지 않고 장관의 코멘트를 살릴 수 있는 방법을 생각했다.” 하지만 장관은 코멘트를 해주지 않는 경우가 더 많았고, 검열과의 싸움은 예프레모프의 힘과 시간, 에너지를 있는 대로 빼앗아 갔다.⁹⁾

예프레모프는 그가 예술극장의 책임연출가로 들어가면서부터 결정적으로 무너졌다는 비평계의 비난에도 맞서야 했다. 당대 공식비평가 중 한 사람인

8) 1922/23년 시즌부터 소비에트 극장의 레퍼토리를 감독하던 레퍼토리총국(ГПК)은 1950년대에 확대 재편되어 영화와 텔레비전 감독은 고스키노와 고스텔레라디오에 연극 레퍼토리 감독은 신설된 문화부로 대체되었다. 당시 소비에트의 극장 통제 구조의 자세한 내용은 Birgit Beumers, "Commercial enterprise on the stage: Changes in Russian theatre managements between 1986 and 1996," *Europe-Asia Studies*, 48: 8(1996), p. 1404-1406 참고.

9) Александр Гельман, "История постановки одной пьесы," *Олег Ефремов. Альбом воспоминаний*, с. 115-117.

류보무드로프М. Любомудров의 비판은 대표적인 예이다. 1983년 프라브다를 통해 출간된 『전통의 운명』Судьба традиций에서 류보무드로프는 “아방가르드 미학의 활개와 함께 나타난 잡종들에 대한 경계”를 드러내며 “스타니스랍스키와 네미로비치-단첸코의 유산을 선전하고 그들의 발견의 권위를 더욱 공고히 하는데 방해가 되는 주된 상황으로 므하트 위상의 현격한 저하”를 지적했다. 그는 예프레모프 체제하의 므하트에서 “스타니스랍스키가 우려하던 바의 사상-예술적 기준의 불명확성과 질충주의, 주요 방향을 간과하기 어려운 레퍼토리,” “말로는 스타니스랍스키의 가장 훌륭한 전통을 계승한다고 하면서 실제로 올리는 작품은 저속한 하루살이 연극들뿐인 예프레모프에게 과연 국가 제1극장의 예술감독으로 희망을 걸어도 될 것인가”라는 의문을 제기하며 “므하트의 권위를 돌려놓아야 함”을 주장했다.¹⁰⁾ 형식주의 비판이 한창이던 1930년대 중반이나 1940년대 후반의 단일미학의 시대를 떠올리게 하는 류보무드로프의 이러한 비판은 정체가 최고조에 이르러 있던 1980년대 초의 소비에트 연극계의 상황을 짐작케 한다.

므하트의 위기로 대변되는 소비에트 극장의 위기는 관객들이 점차 극장을 떠나는 것에서도 드러났다. 주지하듯이 소비에트 당국은 오랫동안 연극 예술이 광범위한 대중의 사랑을 받는 진정한 대중예술 형식으로 선전해왔다. 하지만 이미 1960년대부터 연극은 그 주도권을 영화를 비롯한 실제로 대중적인 문화에 내주었다. 1960년대 말 도시 거주 성인인구 중 1년에 1회 이상 극장을 찾은 인구는 7.5%에 불과했고, 이러한 수치는 1970년 소련 시민 한 명당 평균 영화관 방문 횟수 22회에는 크게 못 미치는 것이다.¹¹⁾ 극장의 관객을 빼앗아가는 것은 당시 인기 있던 코미디나 멜로드라마식의 영화들만이 아니었다.

10) Марк Любомудров, *Судьба традиций. Русский театр: Классика и современность* (Москва: Правда, 1983), с. 38-43. 참고로, 예프레모프는 1983년 잡지 『연극』과의 인터뷰를 통해 위와 같은 류보무드로프의 비판을 조목조목 반박했다. 그 구체적 내용은 Михаил Швыдкой, "Диалоги с Олегом Ефремовым"(Театр, 1983, № 10), *Олег Ефремов: О театре и о себе* (Москва: изд. МХАТ, 1997), с. 187-194 참고.

11) Mikhail Deza & Mervyn Matthews, "Soviet Theater Audiences," *Slavic Review* 34 (1975), p. 716; 이문영, 『현대 러시아 사회와 대중문화』(서울: 한울, 2008), p. 86.

1970년대 거의 모든 가정에 보급되어 있던 텔레비전 영화와 연속극들, 전 없이 활성화된 100여개의 상설, 순회 서커스단과 에스트라다의 광범위한 인기도 관객들을 극장에서 돌아서게 했다.¹²⁾ 경직된 체제는 현실에 대한 진지한 접근을 차단함으로써 역설적으로 가벼운 문화를 양산했던 것이다.

사실 예프레모프는 애초에 구경거리나 오락을 원하는 관객들이 아닌, 사고하는 사람들, 그런 의미에서 지적인 관객을 자신의 주된 관객으로 삼고자 했다.¹³⁾ 하지만 그런 사람들도 므하트로 오지는 않았다. 그런 사람들은 므하트와 같은 공식극장에서는 볼 수 없는 다양한 레퍼토리와 실험적 형식, 그리고 무엇보다도 객석과 무대가 서로 대화를 나누는 듯한 분위기를 느낄 수 있는 소규모 스튜디오 극장들, 반합법적 언더그라운드 극장들을 찾았다. 그리고 스튜디오, 언더그라운드 극장들을 찾는 관객들의 수는 텔레비전, 영화, 에스트라다와의 경쟁으로 인한 전체적인 연극 관객의 감소에도 불구하고, 비록 소극장이라는 규모에 따른 적은 숫자이기는 했지만, 꾸준히 증가했다. 벨랴코비치 В. Беякович가 이끄는 스튜디오 ‘나 유고자파데,’ 로좁스키М. Розовский의 스튜디오 ‘우 니키프스키 보룻,’ 미헤엔코В. Михеенко가 이끄는 ‘수보타’가 그 대표적인 예로, 레닌그라드의 스튜디오 극장 수보타의 경우 고정 관객 수가 1975년 800여 명에서 1982년 3천 5백 명 이상으로 네 배 이상 증가하기도 했다. 화려한 무대나 유명 배우 없이 이들 스튜디오 극장들이 이처럼 인기를 누렸던 것은 기성극장들에서 잃어가는 진실성, 객석과의 소통을 끌어냈기 때문이었다.¹⁴⁾ 예프레모프가 건설하고자 했던 살아있는 극장, 동시대 삶의 중요한 문제들, 가장 예민한 문제들을 건드리고 관객들과 진지하게 소통하는 극장은 므하트와 같은 공식 극장 밖에서 이루어지고 있었던 것이다.

1980년대 초 예프레모프가 빅툽Р. Виктук, 긴카스К. Гинкас, 도진Л. Додин, 로좁스키М. Розовский 등 당시 스튜디오 극장이나 소규모 클럽 공연들로, 비록 그 수와 성격에 있어 제한된 관객이었지만, 관객들의 호응을 얻고

12) 리처드 스타이즈, 『러시아 민중문화』(서울: 한울, 2008), pp. 278-300 참고.

13) Швыдкой, с. 193

14) Susan Constanzo, "Reclaiming the Stage: Amateur Theater-Studio Audiences in the Late Soviet Era," *Slavic Review*(1998), No. 2, pp. 403-417 참고.

있던 젊은 연출가들과의 작업을 시도한 것도 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 1982년 예프레모프의 초대로 므하트 소극장 무대에 『차칸』Вагончик을 올렸던 긴카스의 회상에 따르면, 당시 예프레모프는 끊임없이 모스크바 시내 곳곳을 돌아다니며 자신이 아닌 다른 연출가와 배우들이 만든 공연을 보았던 많지 않은 사람 중의 하나였다. 주변인들의 삶을 다룬 희곡에, 그때까지만 해도 역시 주변인이라고 할 수 있었던 연출가들, 긴카스의 표현을 빌자면 ‘길거리 출신의’ человек с улицы¹⁵⁾ 연출가들과의 작업은 소비에트 제1극장에는 맞지 않는 것이었다. 예프레모프가 당국의 사랑을 받지 못한 채 주변을 서성이고 있던 또 한 명의 젊은 연출가 도진을 초대하여 만든 트리포노프Ю. Трифонов 작 『노인』Старик을 당국이 금지한 것은 그에 대한 일종의 경고라고 할 수 있다. 하지만 예프레모프는 그러한 경고에도 불구하고 도진의 두 번째 므하트 작품 『콜로블료프가의 사람들』Господа Головлевых의 작업을 중단하지 않았다. 당시 문화부장관이던 데미초프П. Демичев의 초연 관람 후 또 다시 연출가와 배우들, 예프레모프가 문화부 차관과 문화부장관에게 불러갔지만, 예프레모프는 젊은 연출가 앞에서의 굴욕을 반복하지 않았고, 1984년 『콜로블료프가의 사람들』을 무대에 올렸다. 그리고 이 작품은 이후 소비에트 마지막 시기 므하트에서 만들어진 몇 안 되는 성공작 중 하나로 꼽히게 된다.

얼마 지나지 않아 레닌그라드 말리드라마극장의 책임연출가로 들어가게 되는 도진은 당시 므하트에서 예프레모프와의 작업을 회상하며 젊은 연출가와 그의 아이디어를 지키기 위해 예프레모프가 보인 놀라움 만큼의 끈기와 책임감을 커다란 존경심으로 기술한다. 하지만 당시 작업에 대한 회상에서 더욱 눈에 띄는 것은 당시 므하트가 처한 위기의 상황이다. 소브레멘닉의 리더였던 예프레모프가 애초에 ‘정부의 집’казенный дом인 므하트로 들어간 것부터 실수였다고 보는 도진은 1983년 그가 『콜로블료프가의 사람들』 작

15) Кама Гинкас, "Он пришел." Олег Ефремов. Альбом воспоминаний, с. 195. 참고로 긴카스는 1986년 갈린А. Галин의 희곡 『타마다』Тамада로 한 번 더 므하트 무대에 작품을 올렸다. 1987년 므하트 분리 시 예프레모프는 트베르스코이 신관의 책임 연출가로 긴카스를 추천하기도 했는데, 그 제안은 처음에는 트베르스코이 신관에 남은 배우와 다른 연출가들의 반대로, 그리고 그 후에는 긴카스의 거부로 이루어지지 않게 된다.

업을 하던 당시의 므하트에 대해 ‘정신병원’ сумашедший дом과도 같았다고 회상한다. 그에 따르면, 그 이상한 정부의 집에서는 서로 결합할 수 없는 두 가지, 예술적인 것과 조직적인 것이 충돌을 일으키고 있었다. 므하트는 국가의 정신을 표출해야 하는 국립극장이었고, 국가의 정신을 표현하면서 인간의 정신을 표현할 수는 없었다. 그런데 예프레모프는 그 극장, 국가가 반인도적 국가였던 만큼 반인도적 정신을 표현하고 있던 극장에서 인간적인 것을 표현하려고 했고, 결국은 그 모순을 해결하지 못했다. 예프레모프는 자신에 대립하는 노장파들과의 싸움에 지쳐있었고, 조직 문제에 대해서 더 이상 관여하지도 않았다. 연출가와 배우들이 새 작품 연습을 하고 있어도 무대장치들 만들 생각조차 하지 않았고, 무대에 올리지도 못했다.¹⁶⁾ 실제로 예프레모프는 객원연출가들의 작품을 제외하고, 1981년 『그렇게 승리하리라!』 이후 3년 동안 신작을 한편도 올리지 못하고 있었다.

3. 페레스트로이카와 소비에트 극장의 와해

1985년 4월 새로운 서기장 고르바초프의 임명은 소비에트 연극사에도 중대한 변화를 가져오게 된다. 도진이 날카롭게 감지했듯이 이미 극장이라기보다는 정부의 기관이 되어버린 므하트의 분열은 그 대표적 예라고 할 수 있다. 스텔란스키가 지적하듯이, 이 분열은 예프레모프가 품고 있던, 그리고 소비에트 제1극장의 예술감독으로서 자신의 목표로 삼았던 이상적인 예술극장은 존재하지 않는다는 것을 공식적으로 선언한 것이기도 했다.¹⁷⁾ 물론 그 선언이 므하트를 가장 수준 높은 문화적 기관, 사회적 도덕적 기관으로서의 극장이라는 신념으로 뭉친 배우들의 공동체로서의 극장, 진실한 연극적 언어로 자기 시대와 삶에 대해 이야기 하고 그를 통해 관객과 호흡하는 살아있는 극장으로

16) Лев Додин, “О Ефремове,” *Олег Ефремов. Альбом воспоминаний*, с. 171.
참고로 도진은 말리드라마극장으로 들어간 이후인 1985년 므하트에서 자신의 작품 『온순한 여인』 Кроткая을 한 번 더 올렸고, 이 작품 역시 관객들의 호평을 받았다.

17) Смелянский(1999), с. 199-200.

만들겠다는 목표를 버린 것을 의미하는 것은 아니었다. 오히려 예프레모프는 므하트의 문제점을 공개적으로 드러냄으로써 극장 개혁의 발판을 마련하고 궁극적으로 이상적인 므하트를 건설하고자 했다. 하지만 고르바초프의 개혁이 그랬듯이, 므하트의 개혁은 예프레모프가 바라던 것과는 다른 방향으로 나아가게 된다.

사실, 초기의 몇몇 주요한 역할이 없었던 것은 아니지만, 페레스트로이카와 함께 시작된 소비에트 연극계의 변화와 그 방향을 주도해나간 것은 므하트도, 예프레모프도 아니었다. 페레스트로이카 시기 연극계의 주요 논쟁을 일으키고, 예프레모프로서는 예기치 못했던 방향으로 변화를 끌어가며, 그 주인공 역할을 한 것은 레닌콤포소물극장(렌콤)과 그 예술감독 자하로프М. Захаров였다. 1974년 렌콤의 예술감독으로 임명된 이후 소비에트의 첫 뮤지컬 작품들, 『틸』Тиль(1974), 『별, 그리고 호아킨 무리예트의 죽음』Звезда и смерть Хоакина Мурьеты(1976)을 만든 자하로프는 “미국에서 태어났다면 분명 브로드웨이 최고의 뮤지컬을 제작했을 인물로,”¹⁸⁾ 소비에트의 전설적인 록 오페라 『유노나와 아보스』Юнона и Авось(1981)는 바로 그의 작품이다. 미국이 아닌 소비에트 국가에서 태어난 만큼 자하로프는 사회적 문제들을 외면하거나 조국의 운명에 대해 생각하지 않고, 권력과의 복잡한 관계에 들어서지 않을 수는 없었다. 그래서 소비에트의 문제점들을 폭로하고 예프레모프나 류비모프가 그랬던 것처럼 보다 훌륭한 소비에트 권력을 위해 싸우기도 했다. 하지만 그는 수난자의 처지에 이른 것도 아니었고, 허가된 디시덴트도 아니었다. 무엇보다도 그는 “숙고의 주권자”властитель дум가 되어 사회적, 도덕적 “사원”храм과도 같은 극장을 세우는데 자신의 목표를 두지 않았다. 그는 에너지로 가득한 음악과 무대 위의 동작들, 조명과 음향 장치 등 강력한 표현력을 지닌 가능한 모든 것을 이용하여 결빙기의 무위와 냉담으로부터 젊은 관객들을 끌어내고, 극장을 일종의 “연극적 하위문화”театральная субкультура로 만드는 것을 자신의 목표로 삼았고, 목표한 바에 있어서 성공을 거두었다.¹⁹⁾ 보즈네센스키А. Вознесенский의 리브레토에 리브니코프А. Рыбников의

18) Марина Давыдова, *Конец театральной эпохи* (М.: ОГИ, 2005), с. 119.

19) Смелянский(1999), с. 216-217.

음악을 붙여 만든 『유노나와 아보스』의 경우, 미국식 뮤지컬과 팝을 모방한 지속적인 멜로드라마라는 공식비평의 비난에도 불구하고,²⁰⁾ 초연 이후 1985년 까지 거의 티켓을 구하기 어려울 만큼 젊은 관객들에게 큰 인기를 끌었다. 레닌의 이름을 단 공산청년극장이라는 공식적 명칭에도 불구하고 렌콤편 1980년대 중반까지 주요 극장의 반열에 올라서지 못하고 있었던 것은 이처럼 자하로프가 사회적 도덕적 기관으로서의 극장이라는 소비에트의 공식적 연극 관 속에 자신의 연극적 신념을 두지 않았던 데서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 그리고 같은 이유에서 자하로프는 페레스트로이카와 함께 시작된 소비에트 연극계의 변화와 그 해체 과정의 주역이 될 수 있었다.

자하로프와 렌콤편 페레스트로이카의 주인공으로 나서게 된 결정적인 계기가 된 것은 그때까지만 해도 금지된 작가였던 페트루셴스카야Л. Петрушевская와의 작업이었다. 1972년 므하트의 제안을 받아 쓴 첫 희곡 『음악 수업』Уроки музыки의 상연이 무산된 뒤²¹⁾ 페트루셴스카야는 언더그라운드 공연이나, 소규모 클럽, 개인 아파트처럼 비공식적 공간에 올려지는 공연을 만드는 연출가들과 가까워졌고, 1970년대 후반부터 1980년대 초까지 모스크바 뿐 아니라, 우랄, 시베리아 지역의 비공식 극장들에서 큰 인기를 누렸다. 자하로프가 그런 그녀의 희곡에 관심을 보인 것은 1980년이었고, 페트루셴스카야는 자하로프의 제안을 받고 희곡 『푸른 옷을 입은 세 여인』Три девушки в голубом을 썼다. 하지만 금지된 작가와의 작업은 수월하지 않았다. 1982년 연극관계자들을 대상으로 한 시연회가 성공적으로 이루어지고, 예프레모프의 므하트로부터 축하 전보를 받기도 했지만, 공연은 곧바로 중단되었다. 공연 금지는 1985년 2월까지 계속되었고, 세 달여의 공연 후 다시 금지되었다.²²⁾ 금지된

20) Любомудрец, с. 41.

21) 예프레모프는 『음악 수업』이 므하트에 적합하지 않다고 생각했지만, 계속해서 페트루셴스카야의 작품들을 읽고 므하트에 올릴 수 있을 작품이 나오길 기다렸으며, 1980년 빅투이 연출한 엠게우 극장의 『음악 수업』이 논쟁을 일으켰을 때 그 공연을 옹호하며 ‘모스크보레치예’의 공연을 통한 빅투이와 페트루셴스카야의 성공적 데뷔 무대를 만들어주기도 했다. Л. Петрушевская, *Девятой том* (М.: Эксмо, 2003), с. 5-7; 105 참고.

22) 렌콤편의 『푸른 옷을 입은 세 여인』공연과 관련된 자세한 내용은 Петрушевская, с. 51-69 참고.

작가, 동시대인들에게 ‘두려움을 모르는 작가’로 불리며 페레스트로이카 시대 연극계 논쟁의 주요한 한 면을 차지한 페트루셴스카야와의 작업은 렌콤을 소비에트에서 가장 중요한 극장 중 하나로 올라서게 했고, 자하로프로 하여금 그 논쟁의 중심으로 나서게 했다.

1985년 7월 『문학신문』 Литературная газета에 실린 자하로프의 글 「박수갈채는 나누어지지 않는다」 Аплодисменты не делятся와 그에 이은 논쟁은 그 대표적인 예이다. 페레스트로이카와 함께 시작된 극장 개혁의 출발점으로 지적되기도 하는 이 글에서 자하로프는 사전 검열 없이 자유롭게 작품을 선택하고 무대에 올릴 권리를 포함하여 레퍼토리 극장의 문제, 배우단 구성 및 운영의 비효율성, 경제적 자율성 부재로 인한 극장의 책임감 부재의 문제 등을 지적하며 그 개선을 위한 극장의 자유와 자율성 보장을 주장했다.²³⁾ 자하로프의 이러한 요구들은 기존 극장 조직에서 자신이 차지하고 있는 안정된 자리를 지키고자 했던 많은 사람들에게 대한 위협으로 큰 반발을 일으키기도 했지만, 그에 못지않은 반향을 얻어내기도 했다. 1986년 10월 벨리 돔에서 이루어진 전러시아연극협회 Всероссийское Театральное Общество의 마지막 회의와 협회의 해체는 그러한 반향 속에서 일어난 중요한 사건이었다. 비평가 막시모바 В. Максимова는 1932년 조직 이후 유지되던 전러연극협회의 마지막 회의장을 1993년 같은 건물에서 있게 될 소비에트 지지자들에 대한 엘친 Б. Ельцин의 무력 진압에 비유하기도 하는데, 그에 따르면, 비록 충성은 울리지 않았지만 협회의 전복을 준비한 사람들의 시나리오에 따라 협회 단장을 비롯한 많은 협회의 주요 인사들은 휘파람과 발을 구르는 소리, 격한 외침으로 가득 찬 회의장에서 치욕스럽게 퇴장해야 했다. 자하로프와 후에 예프레모프에 이어 므하트의 새로운 예술감독이 될 타바코프 О. Табаков는 연단에 올라 국가보조금을 거부하고, 배우 모집과 임금 지불에 대한 계약 시스템의 즉각적인 도입을 촉구하며 목소리를 높였다.²⁴⁾ 당시 사건을 회의장에서 모욕적으로 퇴장당한 사람들의 입장에서 기술하고 있는 막시모바는 언급

23) Beumers, p. 1405 참고.

24) Вера Максимова, *Театра радостные тени* (СПб.: Дмитрий буланин, 2006), с. 200-201.

하고 있지 않지만, 마지막 전리연극협회는 기존 협회를 대신할 새로운 조직, 소련 연극활동가연합Союз Театральных Деятелей СССР의 조직을 결의했고, 그 새로운 조직은 그 명칭에서도 알 수 있듯이 무엇보다도 당국의 모든 통제와 간섭으로부터 연극 활동가들의 창조적 권리와 권익을 지키는 것을 주요 목표로 삼았다. 당시 잡지 『연극』Театр의 부편집장으로 후에 러시아 연방의 문화부 장관을 맡게 되는 비평가 슈비트코이М. Швыдкой에 따르면, 연극활동가연합은 그 결성과 함께 연극에 대한 모든 문제를 정부기관과 동등한 자격으로 다룰 권리를 부여받았고, 연극 예술에 관한 어떤 독단적인 결정도 거부할 수 있는 권한도 얻게 된다.²⁵⁾ 1980년대 중반까지만 해도 아무런 재정적 도움 없이 반합법적 아마추어 조직으로 분류되던 스튜디오 극장에 대한 재정적 지원을 통해 젊은 연출가들의 실험과 극단 설립 체계를 발전시킬 ‘러시아 창조적 실험실 연합’Всероссийское объединение творческих мастерских의 결성을 후원하는 등 새로운 연극 세대의 활동의 기본적 토대를 만들어준 것도 연극활동가연합의 주요한 성과라고 할 수 있다.

소비에트 문화부의 주도로 1987년 1월 1일부터 2년간 이루어진 연극종합실험도 연극활동가 조합의 결성과 함께 연극계 페레스트로이카의 주요 사건으로 지적할 수 있다. 소비에트 연방내의 82개 극장(드라마 극장 58개, 음악극장 17개, 청년극장 6개, 인형극장 1개)을 대상으로 한 이 실험은 향후 소비에트 문화국의 연극 사업과 조직 개혁을 위한 법령의 기반 조성을 위해 수행된 것으로, ‘극장 활동의 효과 고양과 관리의 완성’совершенствование управления и повышение эффективности деятельности театров이라는 사업명칭에서도 감지되는 여전한 통제 메커니즘에 따른 한계에도 불구하고 적지 않은 결과를 가져왔다. 당시 640여 개의 전체 소비에트 극장 중 실험에 직접 참여한 것은 8% 정도에 불과했지만, 실험에 참가한 극장에서 일어나는 개혁적 조치들, 예를 들어 극장의 예술적 활동과 관련된 모든 사안의 통제권을 해당 극장의 배우와 스태프로 이루어진 예술위원회로 이전시키고, 극장에 재정적 독립성을

25) 미하일 시비트코이, “페레스트로이카와 연극의 탐색,” 『사회주의와 연극』(서울: 느티나무, 1991), p. 87. 참고로 시비트코이의 이 글은 『사회주의와 연극』의 저자 김문환이 1989년 연극 잡지 *Theater* 가을 호에 실린 것을 옮긴 것이다.

부여하며, 배우, 극작가들과 직접 계약 맺을 권리를 부여하는 것 등은 실험에 참가하지 않은 극장들에게도 폭넓게 영향을 미쳤다. 스튜디오 극장들이 공식적 위상을 획득하고 시 문화국에 예산을 요구할 수 있게 된 것도 극장종합실험의 과정 속에서 이루어진 것이다. 페레스트로이카 시기 스튜디오 극장의 수가 급격히 증가한 것은 이러한 위상 변화에 따른 것으로, 스튜디오 극장의 활성화 속에서 국가의 예산으로부터 독립, 국가 보조금 없이 독립재정 원칙에 따라 작업을 하는 실험적 독립채산연합Экспериментальное Хозрасчетное Объединение을 결성하는 단체들이 나타나기도 했다.²⁶⁾

극장의 자율성 확대와 재정적, 창조적 독립성 실험, 젊은 연극 단체들의 지원 등 긍정적 결과에도 불구하고 1987년의 실험은, 앞서서도 지적했듯이, 여전히 통제 메커니즘과 그로 인한 문제점들을 노출했다. 일례로, 당중앙위원회 비서관 리가초프Е. Лигачев는 당 중앙위원회에서 열린 연극 활동가 회의에서 사회의 심각한 결함들을 감추지 않고 목청을 다해 그 결함을 밝히고 그것과의 투쟁을 선포해야 함을 주장함과 동시에 창작 활동을 통해 당의 사회-경제적 개혁 수행을 돕고, 국가의 사회-경제적 발전의 가속화에 힘쓸 것을 주문했다.²⁷⁾ 이러한 태도는 1987년 실험을 위한 문화부 법령에서 실험의 최종적 목적을 “연극예술의 이데올로기적 사회적 효율성 고양, 소비에트 인민들의 공산주의적 세계관 형성과 미적 시각, 높은 사회활동을 위한 연극예술의 영향력 강화”에 두는 것에서도 나타난다. 이처럼 모든 극장 개혁의 목적을 이데올로기 함양을 위한 극장의 효율적 사용에 두는 행정적 사고와 관성은 실험 과정에서 그대로 드러났다. 연극종합실험이 진행되는 동안에도 문화 관리기관의 책임자들은 여전히 레퍼토리의 이데올로기, 예술적 통제를 자신의 임무로 여겼고, 공연 금지 외에 다른 방법을 몰랐다. 그들은 극장의 물질적, 기술적 토대 마련에 대해서는 전혀 신경을 쓰지 않았고, 자신들이 무엇을 해야 할지, 어떤 방향으로 나가야 할지도 알지 못했다.

26) Beumers, pp. 1407-1408. 1987년부터 1988년까지 실시된 연극종합실험의 구체적 내용과 그 평가는 В. Жидков, *Театр и время: От октября до перестройки* (Москва, 1991), с. 272-280 참고.

27) Е. К. Лигачев, "Нам нужна полная правда," *Театр* 8 (1986), с. 3-6.

페레스트로이카 시기 연극 정책의 주요 이론가 중 한 사람인 지드코프B. Жидков는 위와 같은 상황과 관련하여 연극관리기구의 전면적인 개편과 그에 상응하는 완전한 극장 자주관리의 필요성을 지적하는데,28) 1991년 5월에 발표된 러시아 장관 소비에트 결의안, ‘러시아사회주의공화국의 극장 및 연극 조직에 대한 국가의 지원과 사회-경제적 보호에 대하여’는 지드코프와 같은 개혁주의자들의 요구사항을 적극적으로 반영한 것이라고 할 수 있다. 소비에트 사상 처음으로 당과 이데올로기적 목표에 대한 단 한마디의 언급도 없이 시작하는 이 법령은 “연극예술영역에 대한 국가정책의 근본적인 변화”의 방침을 선언하며, 페레스트로이카와 함께 시작된 극장 개혁주의자들의 거의 모든 요구들, 다시 말해 연극 활동에 대한 행정부 개입의 중단과 이데올로기 등 예술 외적 요구의 중지, 전혜에 이루어진 소유권법 개정에 따르는 극장의 사유화 허용, 배우단의 임금, 노동협약 체결 등에 있어 극장의 경제적, 조직적 자율성을 보장해주었다.29) 극장의 창조적 경제적 자율성의 보장을 골조로 하는 이 법령은 1920년대 말 형성된 이후 공고히 유지되던 소비에트식 극장관 리시스템, 다시 말해 국가가 연극 집단의 활동을 재정적으로 지원하고, 중앙 집권적 방식으로 관리하며 그들의 노동을 국가의 정치, 훈육적 목적을 위해 사용하는 행정명령식 관리시스템의 파기를 의미하는 것이다. 그리고 그것은 오랜 정체와 위기에 처한 연극계의 소생과 활성화를 위해 반드시 필요한 부분이기도 했지만, 다른 한편으로, 소비에트 해체와 체제 격변과 같은 사건들과 맞물리면서 적지 않은 혼란과 갈등을 일으키기도 했다.

소비에트의 대표적인 반체제극장으로 유명한 타간카의 갈등과 분열 역시 새로운 극장관리체계에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 1983년 런던 객연을 위해 모스크바를 떠난 후 소비에트 시민권을 박탈당하고 이탈리아, 독일, 미국 등지에서 활동하던 류비모프가 다시 러시아 땅을 밟은 것은 1988년이였다. 당시 타간카의 책임연출가로 있던 배우 구벤코H. Губенко의 개인초청으

28) Жидков, с. 272-280.

29) Постановление совмина РСФСР от 31.05.1991 N 297 О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР. <http://pravo.levonevsky.org/baza/soviet/sssro1174.htm>, 2010년 10월 16일 검색

로 열흘간의 모스크바 체류가 허락된 것이었다. 비평가 크레체토타P. Кречетова에 따르면, 당시 세레메티예프 공항에 도착한 류비모프는 국제대회에서 승리를 하고 돌아온 축구팀처럼 환영을 받았고, 그의 귀환은 일련의 정치적 변화에 따른 불가피한 것으로 받아들여졌다. 하지만 6년여의 시간 동안 변한 것은 소비에트의 상황만이 아니었다. 소비에트의 박해를 받는 거장으로 환대를 받으며 서구의 여러 극장들과 공연 계약을 맺고, 그곳의 배우들, “타간카의 배우들과 달리 프로페셔널하고, 무엇보다도 말을 잘 듣는 배우들과 잘 정돈되고 깨끗한 극장에서” 작업한 6년여의 시간은 류비모프를 전과는 다른 사람으로 만들었다. 류비모프는 다시 그와 함께 일하기를 원하는 타간카의 “배우들 앞에서 다른 나라 사람처럼 행동했고,”³⁰⁾ 구벤코와 배우들이 그를 기다리며 다시 무대에 올린 공연들을 마음에 들어하지도 않았다. 1989년 소비에트 시민권을 돌려받고 타간카 예술감독으로 복귀한 후에도 그는 앞서 이루어진 계약을 이유로 모스크바보다는 외국에서 더 많은 시간을 보냈다. 그리고 1991년 5월 결의안이 발표되는 등 시장체제로의 변화를 감지한 그는 서둘러 모스크바 시장과 계약을 맺었다. 소비에트 공식적 해체의 바로 전날인 1991년 12월 8일에 이루어진 그 계약에는 단원 구성을 위한 계약 시스템 도입과 타간카 사유화의 우선권을 류비모프에게 부여한다는 내용이 들어있었다.³¹⁾ 류비모프의 이러한 행동들은 타간카 배우들과 극심한 갈등을 불러일으키며 법적 분쟁으로까지 번졌고, 1993년 결국 타간카는 구벤코를 대표로 하는 ‘타간카 배우 조합’Сообщество актеров Таганки과 류비모프 편에 남은 배우단으로 쪼개졌다.

류비모프는 타간카 분열의 결정적인 계기가 되었던 자신의 계약과 관련하여, 만약 타간카가 사유화된다고 했을 때 그 우선권은 당연히 극장을 세우고 지켜낸 자신에게 있으며, 시장의 상황에서 살아남기 위해서는 극장의 재조직이 반드시 필요했음을 주장한다. 무엇보다도 그는 ‘공동체’коллектив이라는

30) Рима Кречетова, *Трое. Любимов. Боровский. Высоцкий* (Москва: АСТ-ПРЕСС-СКД, 2005), с. 105-110 참고.

31) Birgit Beumers, *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre. 1965-1994* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2004), p. 247.

‘사회주의적 몽상’ социалистические бредни에 사로잡혀 자신이 원하지 않는 배우들과 함께 작업하기를 거부했다.

나는 소비에트식 인간이 아니다. 나는 ‘원칙적으로’라든가 ‘공동체’라는 말을 이해하지 못하겠다. 여기에 무슨 공동체가 있다는 건가. 어떤 공동체도 존재한 적이 없으며, 지금도 없다. 그것은 고안된 사회주의적 몽상이며, 이 나라를 붕괴로 이끈 것도 바로 그러한 몽상이다. (...) 내가 왜 같이 일할 수 없는 사람들 하고 일을 해야 하는가. ‘우리’이기 때문에 내가 그들과 일을 하고 그들을 책임져야 한다는 것인가. 나는 그런 어릿광대짓에 끼어들고 싶지 않다.³²⁾

류비모프의 위와 같은 언급은 타간카가 므하트와는 또 다른 의미에서 소비에트 연극을 대표하는 극장이었다는 점에서 더욱 주목할 만하다. 타간카의 공연들이 소비에트 당국과 많은 마찰을 일으키고 그로 인해 류비모프와 그의 극장이 정치적인 극장, 반체제적 극장으로 이름을 알리게 된 것은 사실이지만, 실제로 타간카의 주요 공연들, 『사천의 선인』 Добрый человек из Сезуана, 『세계를 뒤흔든 열흘』 Десять дней, которые потрясли мир, 『햄릿』 Гамлет 처럼 오랫동안 관객들의 사랑을 받았던 작품들은 모든 형태의 거짓과 허위, 관료주의의 우둔함을 비판하는 날카로움과 그 반항적임에도 불구하고 소비에트 체제 자체와 그 이상을 거부하는 작품들은 아니었다. 그 공연들은 비록 기본적인 연극 양식은 달랐지만, 예프레모프와 같은 다른 60년대 세대 연극인들의 공연이 그랬듯이 ‘훌륭한 소비에트를 위해 싸우는’ 공연들이었고, 그런 의미에서 ‘선한’ добрые 공연들이었다.³³⁾ 또한 류비모프가 타간카는 처음부터 자신의 극장이었다고 자신 있게 말할 만큼 타간카 공연에서 연출가인 그의

32) Юрий Любимов, *Рассказы старого трепача* (Москва: Новости, 2001), с. 534; с. 542.

33) ‘선한’ 공연이라는 표현은 1968년부터 타간카의 미술감독으로 일했던 보롭스키(Д. Боровский)의 것이다. 보롭스키에 따르면, 타간카 공연의 이러한 전체적 기초가 바뀌기 시작한 것은 류비모프가 배우들과 잦은 마찰을 일으키고, 작품을 통해 도덕훈계와 설교를 하고 싶어 하기 시작한 1970년대 말부터 달라지게 된다. Давид Боровский, *Убегающее пространство* (Москва: Эксмо, 2006), с. 314-321.

역할이 컸지만, 그의 공연들이 관객들에게 것처럼 사랑을 받았던 데에는 자유분방하고 에너지 넘치는 배우들과 그들의 집단적 놀이가 뿜어내는 열기가 그에 못지않은 역할을 했던 것도 사실이다. 물론 하나로 뭉쳐 분출하는 그 에너지가 지속적으로 유지되지는 않았고, 그로 인해 1970년대 중반 타간카 극장 내의 위기가 오기도 했다.³⁴⁾ 하지만 류비모프가 소비에트식 어휘로 부정하려고 하는 공동체가 타간카 내에 전혀 존재하지 않았던 것은 아니다. 그러나 류비모프는 그 시간을 기억하기 보다는 이제 꾸며낸 망상이라고 밖에 생각하지 않게 된 공동체의 잔해들, 예를 들자면, “일은 하지 않고 내내 토론만하는” 집단을 혐오하며,³⁵⁾ 소비에트 체제와 싸우듯이 그들과 싸웠다.

결국 1993년 타간카의 분리는 단순히 소비에트식 극장관리시스템을 시장체제에 맞도록 전환하는 것의 문제가 아닌 소비에트와 그 이상에 대한 내적 신념의 파기, 혹은 그 환영성에 대한 인식과 관련된 것이라고 할 수 있다. 그리고 그런 의미에서 류비모프가 타간카 배우 조합으로부터 극장을 지키기 위해 경찰특무대까지 동원하며 싸웠던 것은 1991년 8월 쿠데타 당시 렌콤 예술감독 자하로프가 공개적으로 자신의 당증을 태운 것과 같은 의미의 행동으로 볼 수 있을 것이다. 하지만 수백만 시청자들이 보는 TV 앞에서 당증을 태웠던 자하로프와 달리 각각 경찰특무대와 시민군을 동원하는 등 물리적 위협까지 수반되었던 타간카의 분열은 큰 주목을 받지 못했다. 류비모프는 과거 그와 그의 극장을 지지하고 옹호하던 여론을 얻지 못했다. 1990년대 초부터 이어진 전반적인 붕괴와 혼돈의 상황 속에서 타간카의 운명에 관심을 갖고, 류비모프, 혹은 그 반대편을 지지하며 그들의 싸움에 함께 하려는 사람들도 없었다. 그리고 류비모프는 바로 그것이 가장 고통스러운 것이었다고 회상한다.³⁶⁾ 당시 류비모프가 극장의 파멸로 받아들였던 타간카 분열을 둘러싼 냉담한 반응은 사회적 도덕적 기관으로서 소비에트 극장의 해체에 대한 냉담한 태도에 다름 아니며, 그것은 타간카보다 앞서 분열을 겪었던 므하트와 예프레모프가 겪어야 하는 것이기도 했다.

34) 이 부분에 대해서는 Кречегова, с. 74-85 참고.

35) Любимов, с. 546.

36) тот же, с. 552-553.

4. 므하트 분리와 그 이후

해빙기 이후 소비에트 연극을 대표하는 두 사람으로, 페레스트로이카와 소비에트 해체를 거치며 비슷한 운명을 겪긴 했지만, 격변기의 사건들과 그에 따른 연극계의 변화들, 그리고 극장의 분열을 대하는 예프레모프와 류비모프의 태도는 사실 많은 점에서 달랐다. 시민권을 박탈당한 채 이국땅에서 고르바초프의 개혁을 바라보며 의심을 품었던 류비모프와 달리 예프레모프는 페레스트로이카와 글라스노스치를 받기며 해체가 아닌 소비에트의 개혁과 그를 통한 성과를 기대했다. 그리고 자하로프, 샤프트로프 등과 함께 전러연극협회의 해체와 새로운 연극인 조직 연극활동가연합의 구성을 주도하는 등 연극계의 페레스트로이카를 이끌며, 잡지『현대 드라마』Современная драматургия 등과의 인터뷰를 통해 페레스트로이카와 글라스노스치의 이념들, 모든 희곡, 모든 논문이 출판되어야 함을 어떤 경향의 작품이든 공연은 상연될 수 있어야 하고, 독자와 관객은 스스로 분석하고 생각하고 논쟁을 벌여야 함을 역설했다. 그리고 그는 민주화의 상황에서의 삶과 그에 대한 준비가 되어 있지 않고, 경험이 일천함을 우려하면서도, ‘과제와 투쟁의 연극 세대’의 대표자답게 그러한 우려와 경계의 대상들은 자기 자신에서부터 시작하는 개혁으로 극복해 내야 하며 그렇게 할 수 있다고 믿었다.³⁷⁾

예프레모프에게 있어 페레스트로이카가 의미 있었던 것은 정체에 빠진 므하트를 개혁하고, 그가 꿈꾸는 이상적인 므하트의 실현 가능성을 시험할 마지막 기회로 받아들였기 때문이기도 하다. 예프레모프는 예술 극장 개혁을 위한 필수적이고 선결적인 조치로 160여명에 이르는 거대한 배우단의 분리를 제일 먼저 생각했다. 1987년 3월 배우단 전체를 소집한 회의에서 그가 행한 다음 연설 내용은 당시 므하트가 처한 상황과 극단 분리의 필요성에 대한 예프레모프의 절박한 인식을 잘 보여준다.

앞을 제대로 보지 못하거나 선동가들에 속고 있는 사람들을 위해 다시 한

37) Лана Гарон, "Начнем с себя," *Олег Ефремов: О театре и о себе* (Москва: Изд-во, МХАТ, 1997), с. 198-199.

번 극장 개혁을 위한 나의 제안의 의미를 밝히고 싶다. 거대한 배우단을 나누는 것은 극장이 오래전부터 관리 불능의 상황에 처해있기 때문에 불가피한 것이다. 실제로 배우들 중 반 수가 일을 받지 못하고 있고, 이런 상황에서는 충분히 창조적인 작업을 할 수도 없다. 이러한 상황은 수십 년에 걸쳐 쌓인 것이며, 전반적 정체의 상황이 그를 악화시켰다. 그리고 이제 더 이상 참을 수 없는 상황이 되었다. (...) 현존하는 구조적 조건 속에서, 창작에 대한 지독한 무관심과 수많은 배우들의 무위의 상황 속에서 예술극장의 이상은 더 이상 발전할 수 없다. 더 솔직히 말하자면 파멸이 위협하고 있다.³⁸⁾

사실 극단을 둘로 나눈다는 생각은 대대적인 감원을 제안한 당의 개혁안을 피하기 위한 것이기도 했지만, 그러한 사실도, 예프레모프가 절박하게 호소하는 위기의 상황도 배우들의 불안과 분노를 가라앉히지 못했다. 므하트라는 명칭을 공동으로 사용하는 두 개의 무대로 분리되는 것이라는 전제가 있었지만, 예프레모프와 같이 카메르게극스키의 본관 무대로 들어가지 못한다면 결국 므하트 배우로의 위상을 잃게 되리라는 것을 감지했던 것이다.³⁹⁾ 그러한 불안한 감지는 당통제 위원회와 정치국으로 집단 항의문과 예프레모프의 이적행위를 고발하는 밀고장이 전달되는 등 앞서 살펴본 타간카 분리 과정에서 벌어진 것에 못지않은 추문과 갈등으로 이어지게 된다.

하지만 그러한 추문들보다도 예프레모프를 힘들게 만든 것은 분리 이후의 일들이었다. 자신이 무엇보다 중요하게 생각했던 도덕성의 타격을 감수하며 극장의 분리를 수행한 예프레모프는 곧바로 ‘예술극장 거리의 무대’ сцена в проезде Художественного театра⁴⁰⁾의 조직을 위한 기본원칙들을 발표했다

38) Ефремов, с. 288.

39) 실제로 1989년 예프레모프가 므하트 뒤에 붙은 고리키를 떼고 체홉의 이름을 붙임으로써 МХАТ им. Чехова, 극장 명칭도 달라지게 되고, 므하트, 혹은 예술극장은 카메르게극스키 골목에 있는 므하트 체홉을 지칭하는 말로 받아들여지게 된다.

40) 현재 모스크바 카메르게극스키 거리의 본관 무대를 말한다. 소비에트 시기 카메르게극스키 거리는 예술극장거리로 불렸으며, 1987년 분리와 함께 나누어진 므하트는 분리 초기 각자 사용하기로 한 극장 지명에 따라 ‘예술극장 거리 무대’와 ‘모스크빈 거리 무대’ Сцена на улице Москвина로 불렸다.

다. 이상적인 므하트 건설을 위한 예프레모프의 개혁안이라고 할 수 있는 그 원칙의 중심에 있는 것은 타간카 분리 과정에서 류비모프가 그토록 부정했던 공동체, ‘신념에 토대를 둔 조합’ товарищество на вере의 이념이었다. 예프레모프는 그 이념을 토대로 극장의 계반문제에 대한 민주적 해결을 위한 전제로서 조합의 원칙, 자주관리와 집단지도체제, 단원 전체회의를 통한 레퍼토리, 예산 심의, 운영회원 선출 등을 새로운 므하트 조직을 위한 기본원칙으로 내세웠다.⁴¹⁾ 오래전 젊은 배우들의 조합이라는 이름으로 소비레멘닉을 만들면서 강령으로 세웠던 것과 유사한 이 원칙들은 ‘같은 생각을 가진 사람들의 극장’ театр единомышленников에 대한 예프레모프의 꺾일 줄 모르는 의지를 말해주는 것이며, 다른 한편으로 변화된 상황과 극단 내부의 문제들에 대한 그의 보수적 완고함을 보여주는 것이기도 하다. 예프레모프와 함께 본관으로 온 단원들 사이에 극장 조직과 연극에 대한 각기 다른 입장과 생각이 드러났고, 4인의 집단지도부는 공동의 이념을 만들어내기 보다는 분파적 논쟁의 근원이 되었다. 당시 그 논쟁의 중심에 있던 사람 중 하나인 스펠란스키는 분리 이후 예술극장에 대해 과거의 문제들은 사라지지 않고, 오히려 더 늘고 더욱 첨예해졌으며, 새로운 극장은 태어나지도 못한 채 안에서부터 허물어지기 시작했다고 지적한다.⁴²⁾

극장 밖의 개혁도 상황이 좋지 않기는 마찬가지였다. 주지하듯이 페레스트로이카와 글라스노스치는 소비에트의 개혁이 아닌 해체로 이어졌고, 그에 뒤따른 혼란과 무질서, 극심한 경제난은 생존 자체를 최대의 관심사로 만들기도 했다. 그리고 그것은 연극계의 경우도 마찬가지였다. 페레스트로이카 초기 일련의 개혁 정책과 통제 완화 속에 극장 수는 급증했지만, 극장에 대한 재정정보조는 페레스트로이카 이전에 비해 급격하게 줄어들었다. 1991년 5월 법령으로 다양한 형태의 극장 소유가 가능해지면서 극장들은 시(市)나 국가 기관 외에도 유한책임회사, 공공회사, 혹은 완전히 개인소유가 되기도 했지만, 전체 극장 중 75% 가량은 여전히 후원자 없이 전적으로 국가 보조금에 의존하

41) Ефремов, с. 289-293 참고.

42) Анатолий Смельянский, Уходящая натура (Москва: Искусство, 2002), с. 408-421 참고.

고 있었다. 예술 창작의 자유는 특별한 일이 아니었고 빠른 속도로 익숙해졌다. 전례 없는 경제적 위기 속에서 국가보조금은 극장 비용의 반도 충당하지 못했고, 극장들은 살아남기 위해 극장 안에 카지노와 나이트클럽을 들여놓아야 했다. 특히 모스크바 시내 중심가에 있는 극장들은 대부분 극장부지의 일부를 클럽이나 레스토랑으로 임대하여 수익 사업을 벌였고, 그 과정에서 큰 극장의 일부를 빌려 사용하던 소규모 실험적 연극단체들은 공간을 잃기도 했다. 러시아에서 처음으로 극장 내 환전소를 설치한 것으로 유명한 렌콤포이 극장 내 나이트클럽을 들이기 위해 포노마레프A. Пономарев의 실험극단을 내보내야 했던 것은 그 중 한 예이다.⁴³⁾ 연극계의 풍속도를 바꿔놓은 것은 시장 경제의 법칙들만은 아니었다. 과거에 그랬듯이, 새로운 체제는 이른바 포스트 소비에트 연극 엘리트층을 만들어냈고, 자하로프, 칼라긴A. Калягин, 타바코프 등 그 주요 엘리트들은 다른 지원기관들보다 훨씬 많은 보조금을 지원해주는 모스크바 시 정부나 문화부와 계약을 맺을 수 있었다. 또 다른 한편으로 당시의 상황을 상업화와 보조금만을 쫓는 반문화적 방탕이라고 비난하며 여하한 변화에도 영향을 받지 않을 소비에트적 전통의 수호를 다짐하는 사람들도 있었다. 예프레모프가 단원의 반을 데리고 예술극장 본관으로 들어간 뒤 보수적 민족주의-애국주의자들의 근거지가 된 므하트 고리키에서 젊은 시절의 스탈린을 묘사한 불가코프의 희곡 『바툼』Батум의 초연이 이루어졌던 1992년, 흰 제복을 입은 총사령관-스탈린이 생각에 잠겨 멀리 바라보는 마지막 장면에서 관객들이 하나처럼 일어나 스탈린 찬가를 우렁차게 부르는 모습은⁴⁴⁾ 혼란과 격변 속에 있는 당시 연극계의 기형적인 한 단면이라고 할 수 있다.

스멜란스키에 따르면, 예프레모프는 의식적으로 포스트소비에트 연극 엘리트 집단에 들어가지 않았다. 그는 예술극장과 그를 둘러싼 위와 같은 상황들을 마음에 들어 하지 않았고, 극단을 둘로 쪼개기까지 하면서 이루고자 했던 자신의 이상적인 새로운 므하트 건설을 고집스럽게 주장했다. 그리고 자신의 과제에 대한 그의 완고함과 최대 강령주의적 태도는 그와 가까운 사람들을

43) Beumers, pp. 1410-1412.

44) Смелянский(1999), с. 194.

힘들게 하고 그의 걸을 떠나게 했다. 젊은 시절 소비레멘닉에서 같이 연기를 하고, 1971년부터 20여 년 동안 므하트의 주요 공연들을 함께 만들었던 배우 엡스티그네예프E. Евстигнеев와의 불화는 대표적인 예이다. 불화의 직접적 원인이 된 것은 극단 분리 이후 엡스티그네예프가 병환을 이유로 역할을 맡기를 거부하면서 영화나 기획사 공연에서 연기를 계속한 것이었다. 1992년 기획사 아르텔АРТель АРТистов Сергея Юрского가 므하트 무대를 빌려 무대에 올린 『21세기 도박자들』Игроки - XXI에서 사기도박꾼 글로프로 분장한 엡스티그네예프가 의문을 떨며 윈크를 날릴 때마다 극장이 떠나가도록 객석에서 웃음이 터져 나왔다. 프리드만에 따르면, 포스트소비에트 시기에 새롭게 등장한 초기 기획사 중 하나인 아르텔의 이 공연은 여러 극장의 인기 배우들을 모아 만든 일종의 쇼와 같은 공연이었지만, 므하트 공연들에 비해 몇 배나 비싼 가격에도 불구하고 큰 성공을 거두었다.⁴⁵⁾ 예프레모프는 그와 같은 상황을 불편해 했고, 엡스티그네예프에게 므하트 연기를 못하겠으면 연금수령자로 물러나라고 했으며, 엡스티그네예프는 곧바로 물러났다.⁴⁶⁾ 스멜란스키가 별들의 전쟁의 시작이라고 부르는 이 둘의 갈등은 단지 예술감독과 배우의 갈등이 아니라, 공동체로서의 극장, 사회적·도덕적 기관으로서의 극장에 대한 신념을 지닌 사람들의 극장에 대한 예프레모프의 고집스러운 의지와 그 이상적인 관념에 짓눌려 그동안 터뜨리지 못했던 놀이의 극장, 오락으로서의 극장에 대한 열정, 관객들 앞에서 자신이 할 수 있는 최고의 연기를 하고 싶어 하는 열정의 갈등을 보여주는 것이라고 할 수 있다.

공동의 신념에 토대를 둔 극장 건설에 대한 예프레모프의 고집스러운 의지 외에도 연극적 장치나 공공연한 형식적 작품에 대한 거부감이나 도스토옙스키에 대한 무관심과 같은 소비에트 문명의 세대답게 다소간 금욕주의적인 예프레모프의 연극 스타일도 기존 므하트식 연극과는 다른 다양한 연극을 하고 싶어 하는 배우와 연출가들을 떠나게 했다. 예프레모프가 지난 시절 므하트의 작가로 삼았던 로선, 겔만, 샤프로프와 같은 작가들도 여러 이유로 그의 걸을 떠났다. 분리 이후 므하트의 첫 작품인 『진주모패 지니아다』Перламутровая

45) Freedman, pp. 13-14.

46) Смелянский(2002), с. 444-453 참고.

Зинаида(1987)의 작가였던 로선은 1990년대에 젊은 극작가들을 위한 실험적 연극 공간 육성에 더 많은 관심을 보였고, 겔만과 샤프트로프는 각각 저널리즘과 사업으로 뛰어들었다. 1970년대부터 관심을 갖고 작품을 기다렸던 페트루셴스카야의 경우 예술극장 90주년 기념 공연이 된 『모스크바의 합창』Московский хор(1988)외에도 『첫날밤, 혹은 37년 5월』Брачная ночь, или Тридцать седьмое мая(1990)을 함께 작업하고, 므하트 연극학교 학생들의 졸업 작품으로 만들어진 단막 연작 『검은 방』Темная комната의 소극장 공연을 계획하기도 했지만, 돌연 극작을 중단하고 산문작가로 돌아섰다.

사실 극작가의 부재는 당시 예술극장의 문제만이 아니었다. 1990년대 들어서 러시아 연극계 전반에 걸쳐 나타난 고전에 대한 전에도 없는 열광도 같은 맥락에서 설명할 수 있다. 고전의 가치를 무엇보다 수익성이 보장된 상품으로 보았던 공연 기획사들의 남용이 없었던 것은 아니지만, 긴카스, 도진, 포멘코, 바실리에프 새로운 연출가 세대가 자신들의 이름을 알리기 시작한 것은 당대 작가들의 작품보다는 고전을 통해서였다. 1980년대 초 므하트 소극장 무대에 작품을 올리기도 했던 긴카스는 도스토옙스키 소설을 토대로 한 『죄를 연기하다』Играем «Преступление»(1991), 『죄의 K. I.』К. И. из «Преступления»(1994)와 체홉의 『개를 데리고 다니는 여인』Дама с собачкой(1993)을 만들어 모스크바청년극장МТЮЗ, 헬싱키, 이스탄불 무대에 올려 국제적인 호평을 받았다. 1990년대 비상한 성공을 거둔 또 다른 연출가 포멘코П. Фоменко의 경우 오스트롭스키А. Островский 작 『죄 없는 죄인들』Безвиные виноватые(1993), 크로멜링크F. Crommelynck 작 『오쟁이 진 관대한 남편』Великодушный рогоносец(1994)을 통해 시각적이고 리드미컬하며 아름다운, 황홀한 구경거리라는 호평을 받으며 관객들의 사랑을 받았다. 도진이 대표작 『형제자매들』Братья и сестры(1985)에 이어 『가우데아무스』Гаудеамус(1990)와 『악령』Бесы(1991)으로, 바실리에프А. Васильев는 『가면무도회』Маскарад(1992)와 『아저씨의 꿈』Дядюшкин сон(1994) 등 자신들의 대표작을 만들며 러시아 뿐 아니라 서구 여러 나라의 관객과 평단으로부터 호평을 얻어낸 것도 같은 시기이다.

하지만 므하트의 사정은 달랐다. 1987년 『진주모패 지나이다』를 시작으로

1994년 『보리스 고두노프』 Борис Годунов까지 모두 12편의 신작을 올렸지만, 공연은 대부분 성공적이지 못했다. 한두 작품을 제외하고 모두 예프레모프가 직접 제작한 작품들인 그 공연들은 당대 관객들의 호응도 비평가들의 반응도 끌어내지 못했다. 비평가 비슬로바A. Вислова의 경우 그 대부분의 작품들이 쇠잔함과 작별을 고하는 듯 우울한 인상 외에 특별한 인상을 남기지 못했다고 지적하며,⁴⁷⁾ 프리드만은 특색 없는 대부분의 평작들 중에서도 『지혜의 슬픔』 Горе от ума과 『보리스 고두노프』를 특히 실패작으로 꼽으면서, 러시아 극장의 지도자 중 한 사람으로서 짓밟힌 명성을 되찾고자 하는 작품이었겠지만 결국 예술가로서 그의 시대는 끝났다는 것을 확인시켜주는 작품이 되어버렸다고 혹평을 가하기도 했다.⁴⁸⁾ 물론 이따금씩 호평을 받는 작품이 없었던 것은 아니었다. 예프레모프가 므하트의 남아있는 러시아 최고의 배우 스묵투놉스키И. Смоктуновский와 함께 헨델과 바흐의 가상의 만남을 연기한 『만일 그 둘이 만났다면』 Возможная встреча(1992)은 1992/93시즌의 최고작이라는 평가를 받기도 했다. 젊은 극작가 그레미나E. Гремина의 첫 성공작인 『거울 뒤에서』 Зеркаль(1994)와 함께 예프레모프가 제작에 참여하지 않은 몇 안 되는 작품 중 하나이기도 한 이 작품은 1994년 스묵투놉스키가 세상을 떠남으로 인해 무대에서 내려야 했다.

결국 예프레모프는 1987년 므하트를 분리하면서 가졌던 이상적인 므하트, 공동의 이상과 목표를 갖고 그를 통해 관객들과 시민적 소통을 이루는 극장의 건설을 이루지 못했다. 그리고 1997년 한 인터뷰에서 예프레모프는 당시 므하트에 대해 여전히 이상적인 상태는 아니며, 그가 자신을 떠받치는 힘이라고 생각한 통일성과 양상불을 잃었음을 인정하기도 했다. 하지만 그러면서도 그는 자신과 극장이 이상을 위해 노력하고 있으며 그에 다가갈 것임을 밝혔다.⁴⁹⁾ 스멜란스키가 지적하듯, 생의 마지막 순간까지 이어진 므하트의 개혁에 대한 그의 생각은 거의 강박관념과도 같은 것이었다.⁵⁰⁾ 그런 그가 마지막으로

47) A. В. Вислова, *Русский театр на сломе эпох Рубеж веков* (Москва: Университетская книга, 2009), с. 178.

48) John Freedman, *Moscow Performances. The New Russian Theater 1991-1996* (Amsterdam: Harwood academic publishers, 1997), p. 24.

49) Ефремов, с. 213-219.

므하트에 올린 작품인 『세 자매』에서 작별과 떠남의 모티프와 함께 비관적 음조가 강하게 울린 점은 의미심장하다. 주지하듯이 『세 자매』는 1940년 네미로비치-단첸코의 서정적이면서도 강인한 공연으로 므하트의 전설적인 공연이 된 작품이며,⁵¹⁾ 연극을 언제나 연극 이상의 무엇으로 생각했던 예프레모프 세대의 연출가, 배우들에게 최고의 연극 규범이었던 작품이기도 하다. 아직 소브레멘네에 있던 1970년 『갈매기』를 만들어 올린 것을 시작으로, 1970년 므하트로 자리를 옮겨 『이바노프』(1976), 『갈매기』(1980), 『바냐 아저씨』(1985), 『벚꽃동산』(1989)을 차례로 만들면서도 『세 자매』를 다시 만들지 않고 남겨두었던 것도 ‘더 나은 삶에 대한 갈망’을 주제로 하는 네미로비치-단첸코의 이상적 공연을 단지 전설이 아닌 실재하는 공연으로 남겨두기 위해서였다고 할 수 있다.

그런 『세 자매』를 다시 만들면서 예프레모프가 첫 번째 과제로 삼은 것은 인간에 대한 체홉의 이해, 아직 언급되지 않은 삶의 진실을 찾아 무대에 올린다는 것이었다. 예프레모프는 전작인 『보리스 고두노프』에서 이반 뇌제 사후의 동란기를 포스트소비에트의 혼란스러운 상황에 비유하며 그 속에서 살아남을 수 있는 방법을 제시하고자 애썼던 것과 달리, 사회평론적 해석을 완전히 배제하고 체홉에 충실하고자 했다. 배우들과의 토론내용을 기록한 연습일지에는 새로운 삶에 대한 모티프가 여전히 그를 붙잡고 있음을 말해주는 부분도 있다.⁵²⁾ 하지만 실재 공연에서는 “어떤 응고물로 제시되는 것이 아니라 모든 인간관계들의 극한까지 채우고 흘러넘치는 순수한 폐시미즘”이 다른 모든 것들을 가려버렸다. 당시 공연을 위대한 작품으로 부르는 비평가 자슬랍스키Г. Заславский에 따르면, 공연에서 체홉의 인물들은 “너무나도 냉정하게 작별인사를 나누고 냉정하게 떠나갔다. 하지만 제일 끔찍했던 것은 남겨진 사람들의 모습이었다.”⁵³⁾ 예프레모프는 오래전 무대 위에 남겨진 세 자매의

50) Смелянский(2002), с. 288.

51) 네미로비치-단첸코의 『세 자매』 공연에 대한 자세한 내용은 김혜란, “1940년 네미로비치-단첸코의 『세 자매』 공연과 전후의 낙관적인 체홉 공연들,” 『러시아어문학 연구논집』 제17집 (2004), pp. 35-58 참고.

52) Ефремов, с. 154; с. 210.

53) Заславский, Григорий, "Спектакль надолго. Чехов, открытый во МХАТе

미래의 더 나은 삶에 대한 강인한 믿음을 상징하는 것으로 그려졌던 오솔길의 자작나무 숲이 만드는 어둠이 세 자매의 집을 집어삼키고 무대 위까지 가지를 뺏어 세 자매를 세상으로부터 둘러막는 것으로 연극의 마지막을 장식했다. 스멜란스키는 피로함과 작별, 떠남의 모티프가 예프레모프의 다른 어떤 작품에서보다 공공연하게 울려온 이 작품에 대해 유년시절 강렬한 체험이 되었던 네미로비치-단첸코의 체험 시험을 극복해낸 것으로 지적한다.⁵⁴⁾ 예프레모프는 그 세대 사람들 중 가장 마지막으로 그 시험을 극복한 사람이라고 할 수 있다. 그리고 이와 관련하여 작품의 비관주의가 예프레모프 자신의 것이냐는 질문에 “그건 비관주의가 아니라 인생이다”⁵⁵⁾라는 예프레모프의 대답은 의미심장하다. 예프레모프의 이 대답 속에는 이상적인 므하트, 언제나 깊이 있고 진지하며 사회적인 극장, 관객들과 긴밀하면서도 긴장된 관계를 맺는 극장을 건설하고자 했던 연극 세대의 삶과 그 마지막 체험이 응축되어 있다고 할 수 있을 것이다.

5. 맺으며

2000년 예프레모프의 죽음으로 1950년대 중반 해빙과 함께 활동을 시작한 이른바 60년대 연극 세대의 시기는 마감된다. 스탈린 시대가 만든 단일미학규범과 체제의 부속품, 이데올로기적 기관으로서의 극장에서 벗어나 극장을 삶에 대한 진지한 성찰과 숙고가 가능한 학교로, 사원으로, 보다 나은 권력을 위한 투쟁을 벌이는 연단이자 광장으로 만들고자 했던 세대의 시대가 마감된 것이다. 사실 그 세대가 연극에 대한 자신들의 이상을 밝히고 그 시대의 비정한 관심과 환호를 받으며 활동하던 그들의 아름다운 청년기는 그렇게 길지 않았다. 짧은 해빙기가 끝나고 소비에트 사회가 결빙의 시기로 접어들면서 에프로스, 톱스토노고프, 류비모프, 예프레모프로 대표되는 그 세대는 내부의

имени Чехова," *Независимая газета*. 21 июня 1997 года.

54) Смелянский(2002), с. 192.

55) Смелянский(2002), с. 290.

망명자로, 공식 극장의 수장, 혹은 허가된 반체제 연극의 수장으로 힘겨운 시간들을 버텨야 했다. 예프레모프가 즐겨하던 말로, 자신의 책의 제목으로 삼기도 한 말처럼 ‘모든 것은 그렇게 간단하지 않았다.’

에프로스가 세상을 떠난 해이기도 한 1987년 므하트의 분리로 시작된 그 세대의 마감과 함께 새로운 러시아 연극의 시대도 시작되었다. 70년대 세대로 불리는 도진과 긴카스, 바실리에프 등은 혼란과 파국의 시기였던 1990년대 자신의 이름을 알리며 각자 개성적인 연극양식과 전 세대와는 또 다른 진지함과 깊이로 관객들을 사로잡았지만, 급속한 자본주의화의 물결 속에 진행되었던 새로운 러시아 연극의 형성을 주도하지는 못했다. 새로운 러시아 연극의 형성을 주도한 것은 숙고와 성찰의 연극보다는 축제와 오락으로서 연극을 주창했던 자하로프와 포멘코 같은 연출가들이었고, 소비에트 연극이 허물어진 자리를 빠른 속도로 잠식해 들어간 상업주의와 화려하고 고급스러운 문화 상품으로서 연극을 즐기는 소비문화였다. 그 화려한 축제, 구경거리의 연극의 시대를 비판하면서 상실된 연극의 이상, 연극의 사회성과 진실성을 회복하려는 극작가와 연출가들이 없는 것은 아니지만, 연극은 이제 쇼-비즈니스 사업의 일부로 당당히 불리며, 극장이 극장 이상의 무엇이었던 ‘아름다운 연극의 시대’는 끝났음이 공공연하게 선언되고 있다. 물론 아름다운 연극 시대는 어느 정도 신화화된 관념이기도 하고, 지금은 사라져버린 멋진 연극이 있었다고 하는 1960년대, 70년대, 80년대로의 복귀에 기꺼이 동의할 사람은 없을 것이다. 하지만 앞에서도 언급했듯이, 짧지만 아름다운 시대는 분명히 있었고, 그 아름다운 시대에 품었던 이상을 지키기 위해 분투했던 세대에 대한 기억은 복잡다단하게 변화하는 새로운 러시아 연극 시대의 보이지 않는 지침이 될 것이다.

❖ 참고 문헌

- 김혜란, “연극과 권력: 예프레모프와 1970년대 므하트에 대하여,” 『러시아어문학연구논집』 제34집, 2010.
- _____, “1940년 네미로비치-단첸코의 『세 자매』 공연과 전후의 낙관적인 체홉 공연들,” 『러시아어문학연구논집』, 제17집, 2004.
- 스타이즈, 리처드. 『러시아 민중문화』, 김남섭 옮김, 서울: 한울, 2008.
- 시비드코이, 미하일, “페레스트로이카와 연극의 탐색,” 『사회주의와 연극』, 김문환, 서울: 느티나무, 1991.
- 이문영, 『현대 러시아 사회와 대중문화』, 서울: 한울, 2008.
- Богова, Лидия(авт.-сост.), Олег Ефремов. *Альбом воспоминаний*, М.: Театралис, 2007.
- Боровский, Давид, *Убегающее пространство*, Москва: Эксмо, 2006.
- Вислова, А. В., *Русский театр на сломе эпох Рубеж веков*, Москва: Университетская книга, 2009.
- Давыдова, Марина, *Конец театральной эпохи*, М.: ОГИ, 2005.
- Ефремов, Олег, *Всё непросто... Статьи. Выступления. Беседы. Документы*, М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992.
- Жидков, В., *Театр и время: От октября до перестройки*, Москва, 1991.
- Заславский, Григорий, "Спектакль надолго. Чехов, открытый во МХАТе имени Чехова," *Независимая газета*, 21 июня 1997 года.
- Кречетова, Рима, *Трое. Любимов. Боровский. Высоцкий*, Москва: АСТ-ПРЕСС-СКД, 2005.
- Лигачев, Е. К., "Нам нужна полная правда," *Театр* 8, 1986.
- Любимов, Юрий, *Рассказы старого трепача*, Москва: Новости, 2001.
- Любомудров, Марк, *Судьба традиций. Русский театр: Классика и современность*, Москва: Правда, 1983.
- Максимова, Вера, *Театра радостные тени*, СПб.: Дмитрий буланин, 2006.
- Петрушевская, Л., *Девятой том*, М.: Эксмо, 2003.
- Постановление совмина РСФСР от 31.05.1991 N 297 О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР. <http://pravo.levonevsky.org/baza/soviet/sssr0174.htm>.

- Свободин, А., "МХАТ. Неумирающая художественная идея. (Беседа с главным режиссером Московского Художественного театра, народным артистом СССР Олегом Ефремовым)," *Диалоги о современном театре*, Москва: Знание, 1979.
- Смелянский, А., *Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины века*, Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
- _____, *Уходящая натура*, Москва: Искусство, 2002.
- _____, (сост.), *Олег Ефремов: О театре и о себе*. Москва: изд. МХАТ, 1997.
- Beumers, Birgit, "Commercial enterprise on the stage: Changes in Russian theatre managements between 1986 and 1996," *Europe-Asia Studies*, 48: 8. 1996.
- _____, *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre. 1965-1994*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2004.
- Constanzo, Susan, "Reclaiming the Stage: Amateur Theater-Studio Audiences in the Late Soviet Era," *Slavic Review*(1998), No. 2.
- Deza, Mikhail & Matthews, Mervyn, "Soviet Theater Audiences," *Slavic Review* 34. 1975.
- Freedman, John, *Moscow Performances. The New Russian Theater 1991-1996*, Amsterdam: Harwood academic publishers, 1997.

❖ ABSTRACT

The Splitting of MKhAT and Collapse of Soviet Theatre

Kim, Hye Ran

This paper is focused on splitting of the first Soviet theatre, MKhAT and collapse of Soviet theatre. A close attention has been paid to Art Theatres's circumstances leading to splitting, critical conscience about division between ideal and real theatres and other concrete situation before the verge of collapse. Administrative reform of the Soviet theatre at the period of Perestroika and Glasnost', its results and conflicts, occurred in the process of transition into market system. These are considered under the premise of that the problems of MKhAT were not so different to the other soviet theatres at that time. As it is known that Moscow Art Theatre is a symbol of Russian theatre. And the status of MKhAT as a symbol of Russian theatre had formulated not only the well-known Stanislavsky' system and his legendary performance *The Seagull*, *Three Sisters* etc. It was made by party's effort to make MKhAT as the first Soviet theatre and by directors, artists and critics, they had believed and tried to protect idea of MKhAT as the 'battlements' of Soviet theatrical art. One of them is O. Yefremov, a former leader and artistic director from 1970 to 2000. Actually from the periods of *Sovremennik* Yefremov knew that does not exist the ideal MKhAT, excepting myths, legends and administrative attitudes. Nonetheless he chose the duty of MKhAT's artistic director to construct ideal MKhAT, theatre as the best moral institution, theatre as union based on common belief. It is same motive that he had led split of MKhAT. But split of theatre did not bring the expected results. After splitting MKhAT has become almost collapsed under collapse of USSR and subsequent turmoil at 1990's. And as soviet theatre disappeared into history, Russian theatre became lost its special significance, the super-theatre's idea.

Key Words

MKhAT, Yefremov, Super-theatre, Collapse, Soviet Theatre

므하트, 예프레모프, 초극장, 해체, 소비에트 연극

논문접수일: 2010. 10. 20.

심사완료일: 2010. 12. 06

게재확정일: 2010. 12. 10