

철로와 부속지가 형성한 중국 동북지역의 초기 영화문화*

장 동 천**

< 목 차 >

1. 들어가는 말
2. 철로와 도시공간의 변화
3. 영화문화의 수용 양상
4. 중국인 관객의 성격
5. 영화 환경의 왜곡
6. 나오는 말

1. 들어가는 말

세계 제국주의의 역사가 끝나갈 무렵 마지막으로 열강에 유린된 땅 만주는 우리의 기억 속에 식민적 억압과 민족적 저항이 치열하게 충돌하는 역사의 공간으로 각인되어 왔다. 우리가 고정관념을 넘어서 객관적인 시선으로 만주를 보려고 한 것은 그리 오래되지 않았다. 그런 결과 중 하나가 최근에 등장하기 시작한 만주국 영화에 대한 담론들이다. 동아시아에서도 오지인 만주의 영화가 잠시나마 한반도에까지 들어왔던 것은, 일본이 만들어낸 식민지 네트워크 안에서 인터내셔널한 성격을 띠게 된 만주국과 분명 직접적인 관련이 있다. 또한 만주국을 표상하던 관제 영화기구 '만주영화협회'(이하 만영)가 만주에

* 본 연구는 2014학년도 고려대학교 문과대학 특별연구비에 의하여 수행되었음.

** 고려대 중어중문학과 교수

존재한 어떤 영화단체보다 패권적인 영향력을 발휘한 것도 사실이다. 그러나 만주국이 생기기 훨씬 이전에 이미 상당한 수준의 도시문화가 지역에 형성되어 있었으며 그에 상응하는 영화시장도 존재했다는 사실은 잘 알려져 있지 않다. 만주라는 객관적인 시공간은 압제와 저항의 공간인 동시에, 거대한 생활공간이기도 했다. 특히 다국적 이민자로 붐비던 지역의 근대도시들은 또 다른 만주의 얼굴을 드러낸다. 지역에서의 영화 수용과 전파 과정은 그러한 도시문화의 존재 양상과 깊은 관련을 갖는다.

영화사적 측면에서 만주국보다 더 시원적인 의미를 갖는 이 도시 공간들은 열강이 설치한 ‘중동철로(中東鐵路)’¹⁾와, 철로를 따라 개발된 ‘철로부속지’에서 연유한다. 지역에 이같이 기이한 근대도시가 탄생하고 있을 때 프랑스의 뤼미에르 형제가 발명한 시네마토그래프도 때마침 세계 각처로 보급되고 있었다. 영화는 러시아를 거쳐 순식간에 만주까지 들어왔고 기존의 전통도시보다 수월하게 신흥도시의 오락거리로 자리 잡는다. 뿐만 아니라 철도가 연결하는 새로운 육상 루트를 타고 인근 도시들로 폭넓게 전파된다. 지역에 처음 들어온 영화는 중동철로의 러시아 주재원들을 위한 것이었다. 그러나 1920년대를 고비로 영화관 관객의 다수를 점한 것은 중국인들이었다. 그것은 남방에서 이루어진 중국 국산영화의 성장세에 기인한 것이지만, 또한 지역의 문화공간에 대한 중국인들의 향유방식이 달라졌기 때문에 가능했다. 1920년대 중반에 중국인 관객은 이미 지역의 영화 시장을 좌우하는 가장 강력한 소비 주체였으며, 향후 만영의 영화전략에까지 절대적인 영향을 끼치는 존재가 된다.

본 연구는 20세기 초반의 만주, 즉 현재 중국 동북지역²⁾의 철로부속지에

1) 운영 당시에는 ‘東清鐵道’라 하기도 했지만 본고에서는 현재 중국 측 호칭을 따라 ‘中東鐵路’로 쓰기로 한다. 이 철로는 1898년 기공되어 1903년 남만주지선까지 완공되었다.

2) 현재 중국에서 랴오닝(遼寧)·지린(吉林)·헤이룽장(黑龍江) 등 한반도 북쪽에 위치한 세 개의 성(省)을 아우르는 지역개념으로 쓰는 말이다. ‘만주’라는 말은 주로 지역에 진출한 타자들에 의해 사용된 말이고, ‘동북’이란 말은 또한 지역을 중국적인 시각으로 한정시키는 단점이 있지만, 본고에는 다른 대안이 없기에 현재의 소속국에서 사용 중인 지명을 따르기로 한다. ‘동북’과 ‘만주’의 개념적 차이에 관해서는, 성근제, <‘東北’인가, ‘滿洲’인가 — 근대 동북 지역연구과제 설정의 가능성>, 《중국현대문학》 제56호(중국현대문학학회, 2011.3), 129쪽 이하 참조.

형성된 근대도시를 중심으로, 신도시 개발과 영화수용의 관계, 그리고 영화시장의 양상 등을 통시적으로 살펴볼 것이다. 그럼으로써 동북지역 초기 영화문화에서의 중국관객의 성격과 역할, 그리고 영향관계 등에 관해 궁구할 것이다. 연구대상 시기는 만영이 출범한 1937년 이전으로 초점을 맞추되, 하얼빈(哈爾濱)·창춘(長春)·선양(瀋陽)·다롄(大連) 등 동북지역의 4대 도시를 주요 대상지역으로 살펴보고자 한다.

2. 철로와 도시공간의 변화

중국 남방으로 들어온 열강세력이 항구를 선점하고자 했던 것에 반해, 후발 제국주의 국가로서 동북지역으로 들어온 러시아와 일본은 철로를 장악하고자 했다. 따라서 제2차 아편전쟁(1860)의 결과로 동북지역 최초의 개항장이 된 뉴장(牛莊)과 잉커우(營口)의 성장이 지체되는 대신, 철로를 따라 형성된 하얼빈·창춘·선양, 그리고 철로와 항구가 만나는 다롄이 지역의 중심도시로 빠르게 개발된다.³⁾ 중국 동북의 거의 모든 지역에 있어서, 1898년 이후 철도의 건설은 북아메리카의 서부지역에 필적할 만큼 충격적인 것으로 비유된다.⁴⁾

3) 청일전쟁(1895) 이후 러시아는 손쉽게 중동철로의 부설권을 얻어냈고, 삼국간섭으로 일본을 몰아내고 랴오둥반도까지 조차한다. 그러나 러일전쟁(1904)의 패배로 철로의 남만주지선과 관동주(關東州)를 다시 일본에 이양한다. 중동철로와 철로부속지는 러시아 측에서는 중동철로회사가, 일본 측에서는 남만주철도주식회사가 관리했다. 러일전쟁 이후에도 창춘 이북의 중동철로 본선은 여전히 러시아가 관장했으나, 1917년의 혁명 이후 백계 러시아에 존속된다. 이후 철로부속지에 대한 영향력은 현격하게 줄어들어 1921년 중국 북양정부(군벌정부)에 완전히 환수된다. 북양정부는 창춘 이북의 철로부속지와 인근의 관할지역을 묶어 '동성(東省)특별행정구'를 설치한다. 이는 1928년에 국민당정부에 인계되었다가 1932년 다시 만주국으로 편입된다. 소련에 경영권이 남아 있던 중동철로 본선은 1935년 일본에 완전히 매각되고, 철로부속지는 1937년 일본정부와 만주국의 합의로 공식적으로 철폐된다.

4) David D. Buck, <Railway City and National capital: Two face of the Modern in Changchun>, Joseph W. Esherick 편, <<Remaking the Chinese City: modernity and National Identity, 1900-1950>>(2002, University of Hawai'i), 68쪽.

그러나 중국에서의 철도는 근대적 산업문명 뿐 아니라, 낯선 외래문명을 상징하는 것이기도 했기 때문에 그 충격은 더 강렬했다고 할 수 있다.

러시아는 중동철로회사의 명의로 철로부설권과 함께 광산개발권, 그리고 각 처에 철로부속지를 차지했다. 이 부속지는 문자 그대로 철로 궤도 양편의 '부속된 땅'만이 아니라, 철로 경로상의 광대한 산업도시용 부지까지 포함된 것이었다. 남방의 조계도 불평등조약의 산물이긴 하지만, 그것은 원칙적으로 병력 주둔이 배제된 상업용 임대부지였으며, 관리 면에서 상대적으로 토착민에게 관대한 편이었다. 하지만 19세기 말엽부터 열강의 관심을 끈 부속지 형태의 지배 구조는 이전의 조계 방식보다 강압적이고 더 식민지에 가까웠다고 할 수 있다.⁵⁾ 러시아가 20세기 초반에 기초를 닦은 이 부속지 관리 방식은 1905년 이후 창춘 이남의 남만주철도를 접수한 일본의 남만주철도주식회사(이하 만철)에도 그대로 승계되었다.

철로는 지역의 모든 것을 바꿔놓았다. 새로이 건설되는 도시의 모든 기능은 철저하게 철로사업과 연계되었다. 광대한 부속지에는 전통적인 성곽도시에서는 볼 수 없던 전혀 다른 차원의 시설들이 생겨났다. 열차 운행에 필수적인 역사, 철로회사사옥, 차량정비소 같은 공간 외에도, 부속지 관리를 위한 행정청사, 철도회사가 경영한 호텔·병원·우체국, 사원복지시설로서의 학교·도서관·상점, 그리고 철도회사 사원을 위한 대규모의 주택단지가 조성되었다.⁶⁾ 그러나 러시아는 개발 초기에 부속지 내의 중국인 출입을 엄격하게 금지시켰다. 동북지역에 처음으로 영화가 소개된 곳도 바로 중국인들의 출입이 제한된 하얼빈 부속지의 철로사원 클럽이었던 것으로 전해진다.⁷⁾

완벽한 하나의 도시 구조를 갖춘 부속지에는 또한 러시아와 일본의 제국 상

5) 부속지를 취한 당사국에는 행정권·병력 주둔권·경찰권 등 많은 권한이 보장되었으며, 경계 내 중국의 주권은 크게 제한되었다. 철로부속지의 면적은 조계보다 훨씬 넓어서, 1931년까지 동북지역의 만철 철로부속지는 482.8km²에 달했으며, 1936년까지 1km² 이상의 시가지만 30곳이 존재했다.

6) 예를 들면 만철이 철로부속지에 설립한 만철도서관만 20개소가 넘는다. 이에 관해서는 曲曉范, <滿鐵附屬地與近代東北城市空間>, 《社會科學戰線》 2003. 第1期, 159쪽 참조.

7) 劉小磊, <從傳入途徑與方式看中國電影早期發展格局>, 《電影藝術》 2007. 第2期, 74쪽.

상에서 비롯된 청사진들이 충실하게 반영되었다. 우선 러시아와 일본은 각각 자신들의 지배에 대한 상징으로서 전통양식을 반영한 기념비적 시설들을 부속지에 시공했다. 동북지역의 각처에 들어선 정교회당과 신사·위령시설·전승기념물 등이 그 전형적인 예라고 할 수 있다.⁸⁾ 그러나 도시 구성 전체로 볼 때, 그들은 자국의 도시 형식을 그대로 가져온 복제판보다는 새로운 실험장으로서의 신도시를 구상했다고 할 수 있다. 예를 들어 랴오둥(遼東) 반도를 조차한 러시아가 구상한 다렌은 나폴레옹 3세 치하의 파리를 그대로 모방한 것으로, 제국적 질서가 투영된 동시에 현대적 의미가 추가된 신도시였다.⁹⁾ 건축양식에서도 이와 유사한 양상이 나타난다. 하얼빈의 도시건설에는 당시 러시아에서 최첨단 스타일로 간주되던 아르누보(Art Nouveau) 양식이 대대적으로 활용되었다. 그들은 신도시 하얼빈이 본토의 전통적인 도시들과 구별되기를 원했다. 당시 중국의 동북지역은 중동철로회사나 만철 당국에게 있어 식민적 경영의 대상일 뿐 아니라, 본국에 대한 경쟁적 욕망이 투영된 실험적인 공간이기도 했다. 따라서 근대도시에 필요한 물질적 인프라가 오히려 본국보다 빠르게 구성되는 측면도 있었다.

지역의 토착문화를 소외시키는 또 다른 요소는 거주민의 구성에서 비롯되었다. 철로부속지의 신도시는 대규모의 국외 이민자를 불러들였다. 예컨대 하얼빈의 경우 1912년 전체 인구 중 러시아인이 4만여 명으로 60% 이상을 차지했다.¹⁰⁾ 다렌의 경우 러일전쟁 이전인 1903년의 4만여 인구 중 러시아인은 1만 5천여 명에 달했다. 러시아인들에게는 부차적인 교역 도시로 취급된 창춘

8) 패권 세력에 따라 다양한 종교건축이 들어선 가장 대표적인 곳은 하얼빈이다. 이뿐 아니라 북양정부 시절에는 불교사찰이, 국민당 집권 시기에는 공자사원(孔廟)이 건축되기도 했다.

9) 몇 개의 원형 광장을 중심으로 방사선 형태로 도로망을 연결하려는 원대한 계획은 러일전쟁에 패배하면서 완성되지 못했다. 그러나 이 계획은 조차지역을 접수한 일본에 승계되어, 오히려 더 확대된 형태로 추진되었고, 창춘과 평톈(奉天, 즉 선양)의 개발에까지 적용되었다.

10) 汪朝光, <20世紀初葉電影在東北邊陲之興-哈爾濱早期電影市場研究>, 《南京大學學報》2004. 3期, 98쪽. 이 중에는 백러시아 계통의 유태인도 적지 않았는데, 유태인 수는 러시아 혁명 이후 최고 2만여 명까지 증가한다.

과, 봉계(奉界) 군벌의 중심지였던 선양은 상대적으로 개발 초기에 하얼빈과 다롄처럼 외국인 비율이 높지는 않았다. 하지만 외국인들의 세상인 철로부속지는 전체 도시 권역 안에서 무시할 수 없는 존재였다. 한편 다롄과 창춘에서는 러일전쟁과 만주사변을 고비로 각각 두 차례에 걸쳐 일본인 인구가 급증하기도 한다.

철로부속지의 개발과 외국인 인구의 급작스런 유입은 초기에 지역 도시 공간을 몇 개의 범주로 분리시킨다. 본고가 다루는 4개의 도시는 크게 두 가지 유형으로 나누어 볼 수 있다. 한 유형은 하얼빈과 다롄처럼 도시 자체가 새로 생긴 곳들이다. 하얼빈은 몇 군데의 철로부속지가 점조직처럼 확장되며 크게 하나의 도시를 이루게 되며, 다롄은 처음부터 도시 전체가 구역별로 기능이 안배된 하나의 통합 도시로 개발되었다. 이 도시들은 개발 초기에 이중도시(dual city)의 양상이 분명하게 드러나 있었다.¹¹⁾ 두 도시에는 항구와 행정구역에서 떨어진 곳에 마치 일종의 게토(ghetto)처럼 폐쇄적으로 중국인 타운이 조성되었는데, 중국인 타운은 행정과 경제 뿐 아니라 문화적으로도 소외되었다. 하얼빈의 다오와이(道外)와 다롄 역 서쪽의 샤오강쯔(小崗子)가 대표적인 예이다.

다른 한 유형은 기존의 성곽도시가 있었던 선양과 창춘에서 볼 수 있다. 중동철로의 완공 이후, 청나라 정부는 선양과 창춘의 성곽도시 옆에 개항장의 성격을 띤 상부(商阜)를 자발적으로 조성했다. 상부는 애초에는 외세의 경제적 침입에 대응하는 동시에 정치적 간섭을 차단할 목적으로 추진된 것으로, 탈경제적이고 다국적 공간화 되어가는 동북지역에 청나라 정부가 정착시키려 했던 내셔널리즘의 결과라고 할 수 있었다.¹²⁾ 결과적으로 이 도시들은 전통도

11) 중국에서의 듀얼시티 현상에 대해서는 상하이를 소재로 연구한 Linda Cooke Johnson, 《Shanghai: From Market Town to Treaty Ports, 1074-1858》(Stanford Univ. 1995, 322-346) 참조. 그러나 일본 지배시기에는 러시아와 같은 엄격한 분리 정책은 대폭 축소된다. David D. Buck, 앞의 책, 68쪽.

12) 애초에 청 정부는 기존의 성곽도시를 보호하고자 상부를 먼저 개발하여 열강에 매각할 계획이었지만 일본이 따로 철로부속지를 매입함으로써 결과적으로 성곽도시와 상부와 철로부속지가 별도로 존재하는 3분형의 구조가 된 것이다. 동북지역 이외의 상부로는 칭다오(靑島)로부터의 독일 영향력을 완화하기 위해 조성한 지난(濟南) 상부가 있다.

시와 새로운 철로부속지 사이에 완충적인 신도심이 따로 존재하는 3분형의 구조를 나타낸다.

하지만 이러한 분리양상은 남부로부터 중국인 인구 유입이 증가함에 따라 크게 완화된다. 중국 이주민의 증가는 청말부터 시작되어, 1920년대부터 만주국 성립 직전까지 정점을 이룬다.¹³⁾ 이에 따라 러시아나 일본 국적자가 차지하는 비율이 점차 감소되어, 하얼빈의 러시아계 인구는 1929년 말에 이미 10% 대까지 점유율이 하락한다. 초기 외국인 이민자의 증가만큼이나 중국인 이주민의 급증도 지역의 외래문화 수용 양상에 적지 않은 영향을 끼쳤으며, 영화의 소비시장에도 커다란 변수로 작용한다. 중국인 이주민의 문제는 만주국 시기에도 식민 통치자들을 곤혹스럽게 하는 난제 중 하나였다.

지역의 다수 인구를 점하게 된 중국인들에게 개발 초기 지역의 도시 메커니즘, 특히 철로부속지에서 파생된 문화는 두 가지 특성을 거쳐 일상생활의 차원까지 스며들었다고 할 수 있다. 하나는 부속지에 도입된 근대 문물의 월경(越境)하는 속성이며 또 다른 하나는 그에 따라 나타난 문화의 혼종하는 특성이다.

사실상 철로부속지와 중국인 타운 사이의 단절이 오래 지속된 사례는 거의 없다. 그러한 현상은 중국인 사회의 변화에 기인하는데, 중국인 타운의 성장에 따라 부속지의 외래문화는 오히려 유동성을 갖게 된다. 하얼빈과 다롄의 중국인 타운은 이미 1910년대에 중국인 상권의 중심으로 부상한다. 애초부터 코스모폴리탄한 상업공간으로서의 성격이 더 강했던¹⁴⁾ 창춘과 선양의 상부도 짧은 시간 내에 부속지를 압도해버리며,¹⁵⁾ 인접한 성곽도시로 상권을 확장해간

13) 말기의 청나라 조정과 봉계군벌, 그리고 국민당 정부뿐 아니라 러시아의 중동철로회사조차 1931년 이전까지 모두 동북지역에 대한 본토 중국인의 이민 장려 정책을 취했다. 高樂才·李靜, <奉泰時期東北國內移民考略>, 《東北史地》2013.6期(長春, 吉林省社會科學院), 76쪽.

14) 영사관·은행·양행(洋行, 즉 외국계 상점)·종교시설 등이 상부에 전파한 외래문화는 물론 토착민들에게 분명한 식민성을 지닌 것이었다. 반면에 상부는 철로부속지와 연계되어 지역의 근대식 미디어와 교육 등에도 적지 않은 영향을 끼친다.

15) 1920년대에 이르면 상부는 이미 거주인구와 상점 수에서 모두 철로부속지를 초월한다. 越澤明(고시자와 아키라), 《滿洲國の首都計劃: 東京の現在と未來を問う》(東京, 日本經濟評論社, 1988), 85쪽. 또 다른 통계를 보면, 청나라 말년인 1911의 선양의 잡화점 수가 1,786호에서 1924에는 6,000여 호로 증가하게 되는데, 이는 국내 이민 붐과 직접적인

다. 러시아가 최초 설정한 경계는 매우 폐쇄적이었지만, 철로부속지와 중국인 공간의 관계는 이처럼 시간이 지나면서 상하이에서의 조계와, 그 경계 너머에 인접한 월계(越界)의 관계처럼 점차 유동적인 것이 된다. 양 지역의 관계는 비록 식민 대 피식민 관계에서 완전히 벗어난 것은 아니지만, 어느 정도 경쟁관계를 통해 각각 도시의 일부로서 공존했다고 할 수 있다. 따라서 지역의 영화관 문화 역시 아주 초기를 제외하면, 반드시 철로부속지→상부→전통도시의 순으로 발달하지는 않았다.

월경 현상의 결과로 지역에는 다양한 혼종적 문화가 나타난다. 그중 가장 가치적인 것은 지역 내에 다량으로 조성된 혼종적 건축물들이다. 이것은 대부분 철로부속지에 인접한 상부나 중국인 타운에서 집중적으로 나타났다. 가장 대표적인 곳은 하얼빈의 다오와이(道外) 지역이다. 하얼빈 건설에 참여한 노동자들의 집단 거주지에서 대표적인 중국인 상가로 성장한 다오와이 일대에는 서양식과 중국식이 뒤섞인 상점 건물이 1930년대까지 지속적으로 건축되었다.¹⁶⁾ 창춘과 선양의 중국인 상가에도 동일한 혼종 건축이 같은 시기에 유행했다. 사실상 1945년까지 동북지역의 이국정서에 대해 비판적으로 묘사한 많은 중국인들의 기록은, 중국인들에 의해 혼종화된 상업 공간과 더 깊은 관련이 있다고 할 수 있다.¹⁷⁾ 이러한 혼종현상은 철로부속지에서 비롯된 외래문화가 중국화되고 있음을 반증하는 것이었다. 혼종화를 주도한 것은 지역에 들어온 중국인 상인계층이었다. 가치중립적인 경향이 강했던 그들의 외국문물에 대한 애호와 열망은 새로운 문화에 대한 지역 나름의 적응력을 이끌어냈다. 이러한 적응 과정은 외국인들에게 전유되던 영화가 중국인 사회로 확산되는 것과도

관련이 있다. 高樂才·季靜, <奉系時期東北國內移民考略>, 앞의 책 79쪽.

16) 일본학자 니시자와 야스히코(西澤泰彦)는 이러한 양식을 '차이나 바로크'라 명명했다. 이것은 베이징이나 상하이에서도 발견되나 가장 집중된 지역은 하얼빈의 다오와이 일대이다. 西澤泰彦, <哈爾濱近代建築的特色>, 《中國近代建築總攬·哈爾濱篇》, 中國建築工業出版社, 1992. 참조.

17) 예를 들면 1928년 펑즈(馮至)는 <하얼빈 哈爾濱>이란 시에서 하얼빈을 폼페이보다 더 타락한 곳으로 묘사하며, 진이(靳以)는 1932년 수필 <하얼빈>에서 "다오와이 지역을 상기하면 지저분한 풍경이 떠올라 혐오의 감정을 지울 수가 없다"고까지 말한다. 하지만 이러한 문장들은 하얼빈의 중국인에 대해 분노와 동시에 연민을 드러낸다.

밀접한 관계가 있었다.

3. 영화문화의 수용 양상

최초로 동북지역에 소개된 영화는 상술한 것처럼 1899년 하얼빈 상팡(香坊)의 러시아 철로클럽에서 사원들에게 공개된 단편영화였다.¹⁸⁾ 아직 도시의 기본 설비가 갖춰지지 않은 당시로서는 사원들의 공공 오락시설인 철로클럽이 영화를 상영하기에 가장 적합한 실내 공간이었다. 중동철로의 개장은 영화 외에도 러시아식 공연문화가 대거 중국으로 유입되는 길을 열어주었다. 철도클럽과 호텔 내의 극장, 그리고 신설된 공원의 노천극장 등지에서는 주로 중동철로 직원을 위한 음악회나 서커스 공연 등이 빈번하게 개최되었다.¹⁹⁾ 신홍도시 하얼빈은 난민에 준하는 러시아계 이민자들에게도 열망이 실현되는 땅이었다. 그들 중 특히 유대인들이 극장 건축, 악단의 조직, 음악교육, 이와 관련한 출판 등 구미식 공연 예술분야를 정착시키는 데에 주도적으로 활약했다.²⁰⁾ 이것은 영화 쪽에도 마찬가지로여서 초기 영화관의 건물 설계자나 운영자들은 대부분 유대인이었다. 초기 영화문화 정착에 결정적 작용을 한 러시아인들은 관방과 무관한 사람들이었다고 할 수 있는데, 이는 후일 일본인들이 관방을 통해 강력한 영화개입을 시도한 것과 뚜렷한 대조를 이룬다.

영화가 도입된 지 얼마 지나지 않아 상영시설을 갖춘 상업적인 공간이 하얼빈의 철로부속지 안에서도 가장 번화한 다오리(道裏)와 난강(南崗)에 생겨난다. 첫 상설극장은 다오리의 중심 가로인 키타이스카야(현재의 '中央大街')에

18) 劉小磊, <從傳入途徑與方式看中國電影早期發展格局>, 앞의 책, 74쪽. 상팡은 하얼빈 최초의 철로부속지로 도시 남쪽에 소재한다.

19) 宋雪雅, <哈爾濱近代影劇院建築述略>, 張腹合 主編, 《中國近代建築研究與保護》(四)(清華大學出版社, 2008), 307쪽.

20) 胡雪麗, <猶太音樂家對哈爾濱音樂藝術發展的影響>, 2009. <http://blog.sina.com.cn>

1902년 개장한 코브체프(Kobcev) 극장이었다.²¹⁾ 이 연대는 상하이 최초의 상설영화관이라는 홍커우 활동영희원(虹口活動影戲院, 1908년)보다도 훨씬 앞선 것이다. 그러나 최초의 상설극장에 대해서는 중국 안에서도 지역별로 이설이 많기 때문에²²⁾, 코브체프 극장이 오늘날 상상하는 영화 전용극장을 의미하는지는 확증하기 어렵다. 아무튼 1911년이 되면 하얼빈에 이미 4곳의 상설 영화관이 개업하고, 두 곳의 일반극장과 네 곳의 영화상영이 가능한 클럽이 존재했다고 한다.²³⁾ 이 극장들의 경영주는 그때까지 모두 러시아인들이었다.

1916년 하얼빈에서 발행되는 《원동보 遠東報》에는 <영화관을 개설한 사람이 또 있다 又有開設電影園者>라는 제하에 아래와 같은 기사가 실린다.

작년 본 도시의 왕페이쉬안(王佩萱)이라는 사람이 영화관을 만들었다는데, 영화는 각국에서 환영받고 있다. 무릇 그 공능이 사람의 지식을 넓혀주고, 사람의 안목을 밝혀주는 데 있는 까닭이다. 근자에 어떤 상인이 영화관 한 곳을 또 열려고 하는 것 같으니, 벌써 북삼도가(北三道街)에 건물을 짓고 있어, 좀 있으면 낙성하여 상영을 시작할 것이다.²⁴⁾

기사 속에 등장하는 바, ‘사람의 지식을 넓혀주고, 사람의 안목을 밝혀주는 (開人之知識, 醒人之眼目)’ 영화의 기능은 당시 영화에 대한 계몽적 인식의 단면을 보여준다. 그것은 영화라는 매체 자체를 신기하게 여기는 단계를 지나 그 효과에 대해서도 보편적인 인지가 생겼음을 뜻한다. 이 기사에 실린 왕페이쉬안은 현재까지 남아있는 기록으로 보아 하얼빈 최초의 중국인계 극장주로 추측된다. 그런데 인용문에서 언급된 ‘북삼도가’는 다오와이에 소재한 거리이므로, 이미 이 시기에 중국인 타운에까지 영화문화가 들어갔음을 알 수 있다. 1920년대에 하얼빈의 극장 수는 12개소로 증가하게 되는데, 인구대비 극장 수만으로 보면 하얼빈은 이미 중국의 최다 영화관 보유 도시였던 셈이다.

21) 宋雪雅, <哈爾濱近代影劇院建築述略>, 앞의 책, 309쪽.

22) 劉小磊, <從傳入途徑與方式看中國電影早期發展格局>, 앞의 책, 74쪽 이하 참조.

23) 汪朝光, <20世紀初葉電影在東北邊陲之興—哈爾濱早期電影市場研究>, 앞의 책, 99쪽.

24) 郭淑梅, <晚清以來東北電影消息及廣告考>, 《龍江春秋—黑水文化論集之四》, 2006, 8, 303쪽. ‘遠東報’는 중동철로회사가 1906-1922년 사이에 발간한 중국어 신문.

동북의 각 지역마다 영화가 전래되는 양상이 약간씩 차이는 있지만, 가장 큰 특징은 상술한 것처럼 러시아의 영향이 지배적이었던 점이다. 하얼빈 최초의 극장뿐 아니라, 1908년 동북 지역 최초로 생긴 영화사인 원동영화사(遠東影業公司) 역시 러시아인이 직영한 회사로 알려져 있다. 창춘의 영화 역시도 1907년 4월 24일 서삼도가(西三道街)에 있는 한 찻집에서 러시아사람이 들어온 '전등영희(電燈影戲)'를 상영한 것으로 시작된다. 선양에서 발간되는 《성경시보 盛京時報》 1913년 11월 15일의 증간(增刊)에는 "창춘 상부의 신작로에 영화사가 문을 열었는데, 이는 하얼빈의 지사라 한다"²⁵⁾는 기사가 실리는데, 창춘 최초인 이 영화사의 본사는 하얼빈의 원동영화사였다. 그러나 만철의 영향력이 강해지면서 창춘에서의 영화산업도 일본인의 주도로 넘어간다. 창춘 최초의 상설극장은 1920년 만철부속지 내의 동(東)공원 안에 일본인들이 만든 장춘좌(長春座)였으며, 200여명의 관객을 수용할 수 있는 규모였다.²⁶⁾

선양에서의 첫 영화 상영은 1907년 1월 23일의 《성경시보》에 실린 '볼만한 활동영희(活動影戲)'라는 헤드라인의 기사에서 확인된다. 선양에 처음 상설영화관이 생긴 것은 1912년이었지만, 중국인 소유의 영화관은 비교적 늦게 1927-30년 사이에나 등장한다.²⁷⁾ 영화가 어느 정도 정착된 1924년에는 영화 포스터에 담배광고를 넣거나 담뱃갑과 영화표를 바꿔주기도 함으로써 광고대행업을 겸한 영화사가 선양에 나타나기도 했다.²⁸⁾ 부속지나 상부보다 성 안의 인구가 많았던 선양에서는 러시아인 영화업자들이 아예 성내를 전전하며 장사를 했다. 이것은 초기 동북영화의 보급과정에 나타나는 또 다른 특징이었다. 즉, 당시 지역의 도시공간은 이중도시, 혹은 3분형의 구조였지만 사실상 영화업자들에게 이러한 경계는 무의미했다. 장사가 될 만한 곳이라면 자가 발전기를 갖춘 영화가 못 들어갈 곳은 없었다. 구역을 막론하고 영화시장은 처음에 노천에서 상영하다 다원(茶園)과 희원(戲院)으로 들어가고, 마침내 상설영화

25) 李寧, <我國東北早期的電影業>, 《文史春秋》 2010. 9期, 50쪽에서 재인용.

26) 李新, <長春記憶: 看電影的故事>. <http://blog.sina.com.cn>

27) 孫招, <重整瀋陽電影塵封的記憶>, 《遼沈晚報》 2004년 10월 15일자.

28) 李寧, <我國東北早期的電影業>, 앞의 책, 52쪽.

관이 생기는 순으로 형성되어 갔다.²⁹⁾

동북의 대규모 도시 중 예외적으로 다렌의 영화역사는 일본인들에 의해 시작된다. 1906년 일본인이 경영하던 오카야마(岡山) 고아원의 모금단이 당시 연극극장인 '동경좌(東京座)'에서 '자선사업 음악 영화회'를 개최한 것이 그 시발이었다. 첫 상설극장은 1910년 만철이 조성한 전기원(電氣園) 공원에 들어선 '전기관(電氣館)'이었다. 이어 1913년에 낭속관(浪速館)을 시작으로 몇 개의 상설 극장이 더 들어선다.³⁰⁾ 다렌은 러일전쟁 이래 일본의 영향이 가장 지배적이고 일본인 인구도 가장 많은 도시였기에 영화시장도 초기부터 일본인들에 장악되었다. 그럼에도 불구하고 다렌에는 1925년에 일본을 위시하여 미국과 유럽 등 해외 영화사의 발행 관련 기구가 18곳이나 존재했다.³¹⁾

동북의 기타 도시 중 비교적 초기에 영화가 들어간 곳으로는 그밖에도 단둥(丹東), 지린(吉林), 라오양(遼陽), 안산(鞍山) 등이 있으나 단지 시간차만 있을 뿐 수용과 경영방식은 상술한 4대 도시와 대동소이하다. 남부의 도시들이 영화가 들어가기까지 많은 우여곡절을 겪었던 것과 달리, 앞의 네 도시들처럼 이 도시들에서도 철도로 인해 형성된 지역의 새로운 문화시스템이 비교적 단순하고 순탄하게 영화를 정착시켰다.

4. 중국인 관객의 성격

아직 서사가 없는 영화 초기의 필름들은 '활동하는 사진' 자체로 주목을 받았는데, 초기 동북지역에서 상영된 필름도 서양의 풍속을 담은 자투리 영화들이

29) 劉小磊, <從傳入途徑與方式看中國電影早期發展格局>, 앞의 책, 74쪽.

30) Liu Wenghua, <Brief History of the development of Motion Pictures in Manchuria>, 《Manchuria》 1939. 6. 20. (PDF: E-ASIA, University Oregon Libraries).

31) 李寧, <我國東北早期的電影業>, 앞의 책, 52쪽.

대부분이었다. 이러한 단편 영화 가운데는 지역에서 일어난 역사적 사건을 담은 필름도 있었다. 하얼빈의 기록을 보면, 《러일 뤼순전쟁 日俄旅順之戰》(1905), 《안중근의 이토오 히로부미 저격 安重根刺伊藤博文》(1909), 《동3성 총독 자오얼선의 하얼빈 시찰 東三省總督趙爾巽過哈》(1911), 《흑룡강성 독군 우싱취안의 도강 순행 黑龍江督軍吳興權巡遊下江》(1923), 《하얼빈 전경 哈爾濱全景片》(1923), 《시민 퍼레이드 市民大遊行》(1924) 등등의 기록 필름은 하얼빈 이외에도 다른 여러 도시를 순회하며 상영되었다.³²⁾ 이야기기 없음에도 움직이는 화면이 보여주는 사실성은 초기 관객들에게 크나큰 매력이었다. 1911년 《원동보》의 기사를 다시 인용하면, 《동 3성 총독 자오얼선의 하얼빈 시찰》이라는 영화에 관한 아래와 같은 내용이 있다.

공원이 문을 닫은 뒤, 중국대가(역주: 키타이스카야)의 영화관이 떠들썩해진다. 매일 석양이 질 무렵, 입장하여 관람하는 보통 신사 숙녀들의 행렬이 끊이지를 않는다. 극장 안에서 상영되는 것은 모두 자오(趙) 총독이 하얼빈에 왔을 때 찍은 활동사진들이다. 진상이 여실히 드러나는 것이 보통 관객이 아주 충분히 감상할 만하다. 그리하여 이 극장은 이윤이 세배나 남는다고 한다.³³⁾

실사 이미지가 구현하는, ‘진상이 여실히 드러나는(眞情畢露)’ 경지는 영화 수용 초기에 관객을 극장으로 유인하는 강렬한 시각적 자극이었음에 틀림없다. 특히 러일전쟁 등 지역 안에서 일어난 역사적 사건을 취재한 생생한 활동사진들은 로컬 관객들의 문화적 기억을 환기시키는 매우 흥미진진한 볼거리였다. 그러나 이러한 소박한 풍경은 곧이어 극장가에 일어나게 되는 다방면에 걸친 지각 변동과 함께 사라져간다.

상술한 소수의 로컬 필름을 제외하고, 영화 도입 초기에 동북지역에 들어온 영화는 유럽에서 제작된 것이 태반이었다. 그러나 단편영화에 만족하던 시대는 그리 오래가지 않았다. 장편영화가 들어온 연대는 1914년으로 기록되는데,

32) 李寧, <我國東北早期的電影業>, 앞의 책, 49쪽.

33) 1911년 10월 24일자. 郭淑梅, <晚清以來東北電影消息及廣告考>, 앞의 책, 304쪽에서 재인용.

이탈리아에서 제작된 역사물 《퀴 바디스 Quo Vadis》(1912)가 처음으로 다렌에서 상영된 데 이어, 1915년에 《레 미제라블 Les Miserables》(1912, 프랑스), 입센의 《유령 Ghost》(1911, 미국) 등이 Y.M.C.A를 통해 수입되었다고 한다.³⁴⁾ 장편영화는 영화가 미성숙한 기계장난에 불과한 것이라는 종전의 인식을 바꾸어놓았다. 극장용 영화가 단편에서 장편으로 넘어가는 시기는 또한 유럽에서의 1차 대전이 종료된 이후, 영화의 주요 수입국이 교체되는 시기와도 맞물린다. 유럽 각국이 전후 후유증으로 해외시장 관리에 공백을 보일 무렵 미국영화가 들어온다. 그것은 프랑스 영화의 감소와 함께 나타난 극장가의 불경기에 소생의 전기를 마련해 준 점도 없지는 않다.³⁵⁾ 그러나 머지않아 미국영화는 중국의 다른 지역에서와 마찬가지로 압도적으로 극장을 선점해 버린다. 더욱이 1928년에 지역의 패권이 국민당 정부로 넘어가자 배급 면에서도 더욱 유리한 지위를 확보하게 된다. 하지만 지역의 중국인 관객에게 미국영화의 한계는 분명히 존재했다. 그들은 상하이의 관객과 달리 영어나 미국식 감성에 익숙하지 않았다.³⁶⁾

중국인 관객의 입장에서 사실상 더 큰 변화는 마침내 지역의 극장에서 국산극영화를 만날 수 있게 됐다는 점이었다. 하얼빈의 유명 영화관인 잭턴스(節克坦斯)와 모델(莫代爾) 두 극장의 통계를 보면, 1916년에서 1919년 사이 상영된 영화 134편 중 중국영화는 단 한 편도 없었다. 1924년에 들어서면 연간 총 46편 가운데 비로소 5,6편의 중국영화가 나타나기 시작한다. 1911년에서 1931년까지의 누계를 보면 총 상영 영화 456편 중 중국영화가 196편으로 43%의 비율을 점하는데 이중 대부분은 1926년 이후 제작된 것이었다.³⁷⁾ 이

34) Liu Wenghua의 앞의 글, PDF판 1면 참조.

35) 梁啓明, <哈爾濱電影起源與發展>, 《黑龍江史誌》, 2009. 23期. 23쪽.

36) 당시 중국에서의 미국영화는 중국 관객과 언어와 정서상의 괴리가 많았기 때문에, 대사가 많은 드라마영화보다는 스펙터클 중심의 야수영화나 채플린 식의 코미디 영화가 더 인기를 끌었다. 하지만 총체적으로 중국 국산영화만큼 관객의 정서에 깊이 영향을 끼치지 못했다. 뿐만 아니라 상하이처럼 외국문화의 영향이 강한 곳과 그렇지 않은 곳 사이에 차이도 적지 않았다. 일반적으로 할리우드 영화는 몇 개 안되는 카피로 동아시아 일원을 다 돌아야 했기 때문에, 개봉 횟수가 많더라도 상영일수는 3-5일이 고작이었다. 彭侃, <談好萊塢電影在中國百年浮沉> <http://www.1905.com> 1905電影網.

런 현상은 1차적으로는 당시 중국영화 제작의 중심지였던 상하이에서 비롯된 것이다. 상하이 영화계는 1923년 《할아버지를 구한 고아 孤兒救祖記》라는 극영화가 성공한 이후 한동안 원앙호접파(鴛鴦蝴蝶派)의 통속소설을 각색한 멜로드라마로 각광을 받는다. 이어 1926년경부터 고전서사극(古裝片)과 무협서사, 그리고 신괴(神怪) 판타지 등 활극영화로 장르가 다양해지며 상업영화의 전성기를 맞는다. 이 영화들은 중국 본토뿐 아니라 남양(南洋) 각처의 화교문화권에까지 광범위하게 전해졌다. 상하이의 극영화 제작 붐은 동북지역의 극장가에도 곧바로 영향을 끼쳤다. 마침 이 시기는 지역 내의 다국적이던 인구양상이 점차 단순해지는 전환점이기도 했다. 그리하여 하얼빈의 경우만 보면 1920년대 후반 이후 국산영화 점유율이 오히려 상하이보다 높아진다. 동북 지역의 중국인 관객에게 중국영화의 증가는 영화에 대한 소비욕망을 증가시켰다. 이와 더불어서 영화가 표현할 수 있는 내셔널리즘 담론에 대한 그들의 소비욕구도 더 늘어났다. 외래문화가 지배적인 이 지역에서 중국영화의 존재는 다른 지역보다 각별한 의미가 있었다.

창춘 이남의 만철 부속지만 봤을 때, 중국인 이민자는 산시(山西)·산둥(山東)·허베이(河北) 출신자가 40-50% 이상을 차지했는데³⁸⁾, 한족인 이들은 대부분 중국어 자막을 읽을 수 있는 사람들이었다. 농촌으로 향한 가족형 이민자와 달리 이들은 홀로 이주한 청장년층이 많았고, 주로 상업과 잡역에 종사했다. 하얼빈에서도 주요 중국인 이민자는 독신 남성들이었으며, 극장은 이들에게 문화소비와 사교의 욕구를 만족시킬 수 있는 장소였다.³⁹⁾ 이러한 국내 이주민들은 도시의 일상생활, 특히 여가의 양상에 많은 영향을 끼쳤다. 중국인으로서의 정체성을 가지면서도 중국과 분리되어 있는 것 같은 그들의 애매한 처지는 그들이 국산영화에 대해 상하이 관객과는 또 다른 감정을 갖게 했다. 하얼빈 신문에 실린 광고를 보면, 사랑·결혼·가정문제 등은 당시 영화 중 압도적으로 다수를 차지하는 소재였다고 한다.⁴⁰⁾ 극장은 그들이 현실에서 채울 수

37) 汪朝光, <20世紀初葉電影在東北邊陲之興—哈爾濱早期電影市場研究>, 앞의 책, 100쪽.

38) 曲曉范, <滿鐵附屬地與近代東北城市空間>, 《社會科學戰線》2003. 第1期, 160쪽.

39) 汪朝光, <20世紀初葉電影在哈爾濱>, 《東北網》<http://special.dbw.cn>

없는 방향과 민족정서를 충족시키는 꿈의 장소가 될 수 있었다.

중국인 관객의 증가는 자연스레 중국인 사회 안에서 영화관 관리의 필요성을 야기했다. 하얼빈에서는 이미 1908년에 극장 일반에 관한 관리규정으로 하얼빈 자치공회에 의해 <극장 및 기타 각 오락장소의 입장권세 규칙 劇場及其他各娛樂場所票稅規則>이 공표된다. 1918년에 역시 같은 기구에서 제정한 <학생 및 재학연령 아동의 관람 부적합 영화 금지 규약 取締學生及已達學齡兒童看閱不合幼兒電影章程>은 전적으로 영화에 국한된 규정으로서, 단지 영상물로부터의 아동보호 뿐 아니라 영화관 자체에 대한 공적인 관리가 시작되었음을 알리는 징표였다. 이러한 규정은 러시아 혁명 후 북양정부가 하얼빈 시정을 직접 관리하게 되면서 더 강화되어 1926년에 <회원·곡마단·영화관 및 공공 오락장소의 금지 규정 取締戲園·馬戲團·電影園給公共娛樂場所規則>이 공표되었다. 그러다 국민당 정부가 관할을 인수한 뒤로는 1930년 난징(南京)에서 공표된 <영화심의법 電影檢查法>⁴¹⁾의 일률적인 관제를 받게 되었다. 국산영화가 붐을 이루기 시작했을 때, 검열 대상은 주로 사랑을 소재로 한 멜로드라마였는데, 당시 심의 당국은 이런 영화의 영향력이 “음서(淫書)보다 심각하다”고 생각했다.⁴²⁾ 러시아혁명 직후에는 ‘적화(赤化)’ 사상에 대한 금지가 영화 심의의 새로운 이슈로 대두되기도 한다.

그러나 지역 극장에 지속된 중국영화의 호황은 1931년 만주사변으로 전환점을 맞이한다. 당시 영화의 주요 생산지였던 상하이의 업계로서는, 동북지역 전체가 일본의 수중에 떨어졌다는 것은 방대한 시장의 소실을 예고하는 것이었다. 이와 상대적으로 중국인 관객의 입장에서 그것은 또한 극장 안에서의 민족 상상에 크게 제한을 받게 됨을 의미하는 것이었다. 이 무렵에는 지역 내에서 일어난 정치적 변화로 인해 한족 거주민들의 민족의식이 최고조에 이른다. 1928년 일본에 의한 봉계 군벌 수장 장쥘린(張作霖) 폭살 사건과 그해 말 후계자 장쉐량(張學良)이 국민당 지지로 선회한 ‘역치’⁴³⁾사건 등은 1931년까

40) 汪朝光, <20世紀初葉電影在東北邊陲之興—哈爾濱早期電影市場研究>, 앞의 책, 99쪽.

41) 앞의 글, 100-101쪽 참조.

42) 遼左山人, 《濱江塵器錄》, 哈爾濱 新華印書館, 1929, 210-212쪽.

지 지역 한족 중국인들의 내셔널리즘을 증폭시켜 반일감정과 친 국민당 정서에 크게 영향을 끼쳤다. 단지 순수한 영화 인식의 차원에서 볼 때도 1930년대
의 중국인 관객은 관제 홍보영화에 만족할 수준은 이미 아니었다.

5. 영화 환경의 왜곡

폭넓게 형성된 소비시장의 풍경과는 매우 대조적으로 동북지역의 영화제작은 그다지 활성화되지 못했다.⁴⁴⁾ 그렇게 되기에는 사실상 시장의 절대적인 규모부터 차이가 있었다. 동북 도시 중 영화시장이 가장 번성했던 하얼빈조차 인구 대비 극장 수나 관람객의 비율에서는 상하이를 넘어섰을지 몰라도, 절대 규모에서는 크게 미치지 못했다. 하얼빈은 북방에서는 철로교통의 요지였지만 중국 전체의 관도에서는 북쪽의 치우친 오지였기에, 유통 면에서 매우 불리한 위치에 있었다. 뿐만 아니라 북만주에서는 문화거점이라 할 수 있었지만, 상하이처럼 전국 각처로부터 문화예술인들을 불러들일만한 유인요소가 많지 않았다. 지역에서 상하이 영화계로 진출한 사람은 있지만, 상하이에서 하얼빈까지 오직 영화를 만들기 위해 들어온 사람은 거의 존재하지 않았다. 이런 사정은 당시 창춘이나 선양, 그리고 다롄도 마찬가지였다. 한편 초기에 영화시장을 개척한 러시아인들도 개인적으로 기록필름을 찍는 것 외의 대규모 제작에 관심이 없었다. 일본인에 의한 극영화 제작 역시 주지하다시피 1937년 만영의 출범 이후에나 본격적으로 시작된다. 동북지역 영화문화에 내포된 이 같은 태생적인 한계는 생산과 소비 사이의 심한 불균형을 초래한다. 지금까지 알려진 소수의 지역 내 제작 필름도 사실상 소수의 종군기자나 사진사들에 의한 거의

43) 易幟: 국기를 북양군벌의 오색기에서 청천백기기로 바꿔 게양한다는 뜻.

44) 만철에서 작성된 보고서는 심지어, 우연히 제작된 러일전쟁의 기록 필름 이후 1924년 '만철 영화반'의 활동이 있기 전까지 20년 동안 전혀 촬영이 이루어지지 않았다고 적기까지 한다. Liu Wenghua의 글(1939), PDF판 3쪽 참조.

우연스런 촬영의 결과물이 대부분이다.

동북지역에서 최초로 영화가 촬영된 것은 1904년 뤼순(旅順)에서 벌어진 러·일 간의 전투를 미국과 일본 등지의 종군 기자들이 필름에 담은 것이라 전해진다.⁴⁵⁾ 하지만 이런 필름들은 해외에서 공개됨으로써 지역의 극장가에는 전혀 영향을 끼치지 못했다. 지역 내에서는 이례적으로 하얼빈의 극장주였던 유태계 러시아인 코브체프(P. V. Kobcev)가 《뤼순전쟁》(1905) 외에, 《안중근의 이토오 히로부미 저격》(1909)⁴⁶⁾와 《동3성 총독 자오얼선의 하얼빈 시찰》(1911) 《하얼빈에 유행하는 페스트 哈爾濱流行鼠疫》(1911) 등 지역의 사건과 일상을 담은 단편 기록필름을 1935년까지 제작하여 자신의 극장에서 상영했다. 1908년 러시아인 알렉세이에프가 설립한 원동영화사는 창춘의 지사가 중국 각지의 고적을 필름에 담은 적이 있지만, 회사 자체는 배급 위주의 극장제인에 가까웠다.⁴⁷⁾ 이런 성긴 기록들로 미루어 볼 때, 만주사변 이전에 지역에서 영화제작을 위해 정식적으로 활동한 영화사는 존재하지 않았다고 할 수 있다.

중국인들의 제작사가 지역 내에 생긴 것은 훨씬 뒤의 일이다. 하얼빈이 만주국에 편입된 이후인 1932년 류환추(劉煥秋)가 동료들과 한광영화사(寒光電影股份有限公司)를 창업한다. 이 영화사가 출시한 《사랑을 앗아간 홍수 山洪情劫》는 1932년의 홍수로 발생한 송화강(松花江) 범람을 소재로 한 것이었다. 상하이에서 유입된 영화와 달리 지역의 사건을 다루었다는 점에서 이 영화는 지역 관객들에게 적지 않은 의미가 있는 것이었다.⁴⁸⁾ 지역 출신으로 훗날 본

45) 대표적인 것으로는 미국의 찰스 어반 상사(Charles Urban Trading Company)에서 제작된 것과, 일본인 후지와라 코오자부로(藤原幸三郎)가 찍은 러일전쟁 기록필름이 있다.

46) 러시아군대의 촬영기사였던 그는 러시아 측 마중 인과 속에 섞여 있다가 뜻밖에 역사적 사건을 담게 되었다. 그가 공개한 저격 장면은 하얼빈의 극장에서 폭발적인 반향을 얻었으나 며칠 못가서 모든 카피가 일본인에 매각되었다고 한다. <震驚世界的槍聲：解密安重根刺殺伊藤博文>, 《北京日報》2004.1.20. 참조.

47) 劉小磊, <從傳入途徑與方式看中國電影早期發展格局>, 《電影藝術》2007. 第2期, 75쪽.

48) 한광영화사가 촬영한 영화 중에 《가련한 그녀 可憐的她》와 《세상의 지옥 人間地獄》은 하얼빈에서 개봉된 이후, 랴오닝성(遼寧省)과 지린성(吉林省)을 거쳐, 남양 각지를 순회하기도 했다.

토에서까지 유명해지는 작가 부부 샤오홍(蕭紅)과 샤오권(蕭軍)이 이 회사에 시나리오 《기아 棄兒》를 써준 적이 있지만, 영화와 문학작품의 만남은 성사되지 못했다. 1936년을 전후로 한광영화사는 영업부진과 만주국 당국의 간섭을 못 배기고 결국 폐업을 선언한다.⁴⁹⁾

반면 영화유통업계의 상황은 열악한 제작 분야와 사뭇 대조된다. 1920년대에 하얼빈에는 이미 미국과 중국, 그리고 러시아 업체의 4파전이 치열하게 벌어진다. 미국은 1924년 하얼빈에 유니버설과 파라마운트의 지사를 설치하고 수입영화 발행을 주도한다. 여기에다 중국인들이 러시아인들과 합작해 만든 송강영화사(松江電影公司)와, 러시아 계열의 원동영화사가 함께 경쟁했다. 하얼빈에는 만주사변 이전에 최대 64개의 극장이 존재했으며, 그중 35곳이 중국인 소유였다고 한다.⁵⁰⁾ 이러한 상황은 중국 본토의 유통업체까지 끌어들여, 1920년대 이후 지역의 영화시장은 화북(華北)의 시장과 긴밀하게 연계된다. 대표적인 사람은 1930년대에 상하이 영화계의 개혁을 이끌게 되는 영화업자 뤼밍여우(羅明佑)이다. 1920년대까지 영화제작보다는 극장영업에 치중한 그가 1927년 개업한 화북영화사(華北電影公司)는 하얼빈과 선양에까지 체인망을 확장하여 소속 극장을 통해 영화유통을 관리했다.⁵¹⁾ 초기에 지역의 영화시장을 독식했던 러시아의 영향력은 이처럼 1920년대 중반을 기점으로 축소되고, 미국과 중국을 비롯한 복수 업체가 경쟁하는 상황이 한동안 지속된다. 그러나 1931년의 만주사변은 이러한 시장구도에 대한 일본의 대대적인 개입을 가능하게 했다.

설립 초기부터 미디어와 이미지를 통한 동화(同化) 전략에 관심이 많았던 만철은 1924년 '만철 영화반'을 조직하고 기록필름을 통해 영화의 선전적 역할

49) 李寧, <我國東北早期的電映業>, 앞의 책, 50쪽.

50) 梁啓明, <哈爾濱電影起源與發展>, 앞의 책, 23쪽. 극장 수에 대해서는 이설이 존재하며, 중국인 소유 영화관은 폐업비율이 훨씬 높았다고 한다.

51) 상하이에서 영화 제작업에 투신하기 전까지 뤼밍여우의 영화 유통망은 베이징의 유수한 극장을 포함하여 거의 화북 전 지역을 망라하고 있었다고 할 만큼 광대했으며, 지역 내 외국 영화업자들에게 위협이 되기까지 했다. 하지만 그의 사업은 1931년 만주사변과 1차 상하이폭격으로 소유 극장의 상당수가 파괴됨으로써 큰 타격을 받는다.

을 실험한다. 만주국 성립 후 만주국 정부는 1933년 ‘영화국책연구회’를 발족하고, 1936년에 ‘만주국 영화 대책 수립안’을 공포한 뒤, 이듬해 ‘만주영화협회’를 창립한다.⁵²⁾ 이와 동시에 ‘영화법’을 반포하여 영화시장을 강력하게 관제한다. 비록 동북지역의 영화 자체가 부속지라는 기형적 환경에서 시작되었다 하더라도, 만주국의 영화법과 만영의 등장은 사실상 이제까지 지역에서 볼 수 없던 영화에 대한 가장 식민적인 개입이었다. 하지만 군소 영화업자들의 각축장이던 동북지역에서 이에 대적할 만한 다른 영화운동의 주체는 존재하지 않았다. 주목할 만한 사실은 그럼에도 불구하고 만영이 지역의 영화시장을 장악하는 것이 쉽지 않았다는 점이다. 특히 가장 영화문화가 발달한 하얼빈에서 그들의 영향력은 상대적으로 가장 미약했다. 만영이 설립되기 직전의 통계를 보면 미국영화와 중국영화는 여전히 지역시장에서 일본영화를 압도하고 있음을 알 수 있다.⁵³⁾ 만영이 멜로드라마까지 손을 댄 것은, 초반 기록필름의 흥행 부진을 겪으면서 지역 관중의 영화에 대한 인식과 기대를 의식한 끝에 나온 결과라고 할 수 있다. 작가 샤오홍은 1935년 하얼빈에서 쓴 수필에서 다음과 같이 묘사한다.

왕린의 둘째 누나가 냉골인 방에 들어가 주전부리를 들고 나왔다. 나는 바깥에 구정물을 버리러 나갔다가 그녀와 마주쳤다. 평소에는 서로 말이 없어서 서먹한 관계인데, 오늘은 그녀가 먼저 말을 걸었다.

“영화 본적 있어요? 이번 영화 아주 좋아, 후테(胡蝶)가 주연이래요.” 그녀의 크고 푸른 귀걸이가 멈추지 않고 계속 춤을 추고 있었다.

“본 적 없어요.” 차가운 날씨가 치파오를 뚫고 뼈까지 닿을 기세였다.

“이번 영화 정말 좋대요, 끝에 가서 결혼까지 한다는군. 영화 본 사람들은 다 그런대요. 만약 그냥 영화가 이어진다면 얼마나 행복했을까 하고 말야……”

52) 만주국의 영화심의회는 각처의 보안과로부터 시작되었는데 1934년 민정부 경무사 특무과로 이전, 제도화되기까지 강력한 영향력을 갖지는 못했다. 만주국의 영화 관제 역사에 대해서는 汪朝光, <抗戰時期淪陷區的電影檢查>, <抗日戰爭研究> 2002, 1期, 43-44쪽 참조.

53) 1934-35년 사이, 만주국 홍보처가 심의한 영화 가운데 일본영화는 123편이지만, 미국영화는 무려 825편, 중국영화도 308편에 이른다. 胡昶·古泉, 《滿洲國策電影面面觀》(北京, 中華書局, 1990), 13쪽.

그녀는 문 쪽으로 다정하게 걸어왔다. 문 쪽에서 나도 그녀의 크고 긴 귀걸이가 춤추는 것을 바라보았다. 54)

일기처럼 쓰인 샤오홍의 기록에 언급된 후테는 1920,30년대 상하이 영화계의 톱스타였다. 이것은 만주국 시기에도 동북의 중국인들에게 상하이 영화의 인기가 줄지 않았을 뿐 아니라 여전히 상영되고 있었음을 의미한다. 기록을 보면 심지어 《지식인의 운명 桃李劫》(1934)이나 《풍운아녀 風雲兒女》(1935) 같은 항일 알레고리가 명백한 상하이 영화까지 상영되었다고 한다.⁵⁵⁾ 사실상 1937년 영화법 시행 이후에도 중국인들이 지역의 영화업에서 완전히 손을 뗀 적은 없다. 이미 상당한 수준의 시장 인프라를 구축한 중국인 영화업계가 만주국 시스템이라고 적응 못할 이유는 없었다. 하지만 점령하의 상하이에서 그랬듯이 왜곡된 형태의 민족기업만이 살아남는다. 정치권력에 편승한 전설적인 사례로서 대표적인 사람은, 원동영화사 알렉세이에프의 조수로 시작해 굴지의 영화사 사장이 된 주안둥(朱安東) 같은 이다. 그의 식민권력과 결탁은 영화법 실시 이후 절정에 달하여, 중국인임에도 불구하고 오히려 영화관 수를 늘려갈 수 있었다.⁵⁶⁾ 이와는 조금 성격이 다르지만, 다렌의 경우에도 중국인 셰스황(謝世煌)이 1927년 설립한 상해대회원(上海大戲院)은 중국영화 전문관이었는데, 이 회사는 1945년 다렌이 광복을 맞기까지 영업을 이어갔다.⁵⁷⁾ 그밖에 동북지역의 중국인 재력가였던 장팅거(張廷閣) 같은 이가 자선조직인 자광총회(慈光總會)의 사업자금을 모금하기 위해 1937년 하얼빈 다오와이에 자광영화관을 개장한 것과 같은 특이한 사례도 존재한다.⁵⁸⁾

54) 蕭紅, <他的上唇挂霜了>, 《南市街》(上海生活出版社, 1936).

55) <哈爾濱電影溯源>, 《黑龍江日報》, 2001년 1월 15일자. <http://www.hljnews.cn>

56) 李寧, <我國東北早期的電映業>, 앞의 책, 49쪽. 일찍이 길강영화관(吉江電影茶社)의 극장주로서 1917년 신세계 영화사를 창업했던 그는 만주국 시기에 국태(國泰)영화사를 창업, 오히려 영화관 수를 늘려 필름 유통을 장악했다. 식민권력에 대한 전형적인 협력 행위로서 만주 최대의 영화재벌이 된 그는 1950년 한국전쟁 시, 미군 첩보조직에 협조한 죄로 피체, 이듬해 처형된다.

57) 셰스황은 특히 국산영화를 선호했는데, 그가 설립한 다렌 중국 신생활 영화사(大連中國新生活影片公司)는 다렌의 상해대회원뿐 아니라, 창춘의 상해대회원, 선양의 동북대회원(東北大戲院)과 하얼빈의 동북대회원까지 소유하고 있었다.

6. 나오는 말

러시아가 중동철로를 개통하면서 중국의 동북지역에도 열차와 함께 영화가 도입되었다. 지역의 영화문화는 초기부터 철로의 개발과 철로부속지를 중심으로 한 새로운 도시문화와 밀접한 관계가 있었다. 여기에 조차 당사국 러시아와 일본의 문화적 영향력, 그리고 상인 네트워크에 의한 중국 본토와의 연계성 등 동북지역이 지닌 특유의 지리적·문화적 여건은 20세기 초반에 의외의 대규모 영화 소비시장을 형성시켰다. 그러나 지역 영화업의 번영은 러시아와 일본을 비롯한 해외로부터의 인구 유입뿐 아니라, 중국 본토로부터 들어온 많은 중국인 이민자들이 있었기에 더 빠르게 진행될 수 있었다. 극장을 채운 중국인 관객들에게 신생한 국산영화는 방향을 달래는 동시에 민족적 정서를 자극하는 문화적 기제가 되었으며, 열강국 관제 하의 이민사회에서 충족되지 못하는 내셔널리티를 상상하도록 했다. 지역의 극장은 중국인들의 억압된 내셔널리즘이 하여되는 꿈의 장소가 될 수 있었다.

그러나 이 시기 동북지역의 기이한 영화 붐은 결국 창작의 에너지로 확대되지는 못했다. 지역이 역사의 부침 속에서 맞닥뜨린 정치적 상황은 연안지대의 조계들보다 훨씬 암울한 것이었다. 잦은 전쟁과 강압적인 관제는 지역 내 변화한 상업도시들이 남방의 조계도시들처럼 유능한 문화예술인들을 흡인하는 것을 가로막았다. 중국 영화창작의 중심지는 1949년 이전까지 시종 상하이와 홍콩 등 남방지역을 근거로 했다. 따라서 동북지역의 초기 영화계는 시종 외국영화와 남방에서 제작된 중국영화에 의존하는 종속적인 상황을 벗어나지 못했다. 지역의 영화시장에 관심을 보인 것은 항상 영화업자들이었다. 반면에 남방의 영화 창작자들에게 동북은 멀리 떨어진 타자화된 공간이었다. 그 시절 중국 창작자들의 동북지역에 대한 인식의 단초는 1930년대의 상하이 영화 속에서

동북지역이 대부분 잃어버린 고토를 상징하는 지위진 공간으로 묘사된다는 점에서 짐작해 볼 수 있다. 이 땅은 경계 너머의 시선 속에서 늘 고정적인 이미지로 상상되었다. 잠재된 내셔널리즘을 이끌어낼 문화 주체를 갖지 못한 초기 동북의 타자화된 영화문화는, 결국 소비 공간을 만들고 확장하는 데 그치고 말았다.

이러하던 동북지역이 매우 극적이게도 전혀 상반된 주체에 의해 1937년과 1949년 두 번에 걸쳐 일약 영화 제작의 대본영으로 부상한다. 1937년 만주국에 설립된 관변 영화단체 만영과 그 잔상을 발판으로 1949년 사회주의 중국의 탄생과 함께 출범한 장영(원명은 '長春電影製片廠')은 창춘을 영화도시로 탈바꿈시킨다. 두 번의 탈태를 통해 동북지역은 중국의 당대(當代) 영화사에서 빼놓고 생각할 수 없는 영화의 주요 메카로 인식되기에 이른다. 이것은 소비 위주로 영화문화가 형성된 초기 시기와 대비되는 풍경이 아니라고 할 수 없다. 하지만 영화가 이처럼 지역에서 중요한 의미를 띄게 된 배경을 비단 만영과 장영의 작용 때문인 것으로만 생각할 수는 없다. 구체적인 성격은 다를 수 있지만, 그것은 더 광범위한 지역 영화사의 맥락을 통해 초기 영화문화의 연장선에서 함께 논의되어야 할 문제이다. 사실상 만영의 탄생부터가 광대한 소비계층을 거느린 지역의 영화문화가 없었더라면 상상하기 어려운 것이었다. 그러한 지역의 영화 역사를 짚어보는 데 있어서, 또한 철로의 존재는 지역 근대문화의 출발점에서부터 정반의 양면적 특성을 가진 중요한 지표가 된다.

< 參考文獻 >

- 遼左山人, 《濱江塵器錄》(哈爾濱, 新華印書館, 1929).
 蕭 紅, 《商市街》(上海生活出版社, 1936).
 胡昶·古泉, 《滿洲國策電影面面觀》(北京, 中華書局, 1990).
 汪坦·藤森照信 主編, 《中國近代建築總覽·哈爾濱篇》(北京, 中國建築工業出版社, 1992).
 汪朝光, <好萊塢의 沉浮—民國年間美國電影在華境遇研究>, 《美國研究》1998. 2(北京,

中國社會科學院美國研究所)。

_____, <抗戰時期淪陷區的电影檢查>, <抗日戰爭研究> 2002. 1期(北京, 中國社會科學院近代史研究所)。

_____, <20世紀初葉電影在東北邊陲之興-哈爾濱早期電影市場研究>, 《南京大學學報》2004. 3期。

曲曉范, 《近代東北城市的歷史變遷》(長春, 東北師範大學出版社, 2001)。

_____, <滿鐵附屬地與近代東北城市空間>, 《社會科學戰線》, 2003. 1期(長春, 吉林省社會科學院)。

郭淑梅, <晚清以來東北電影消息及廣告考>, 《龍江春秋——黑水文化論集之四》(哈爾濱, 黑龍江省社會科學界聯合會, 2006. 8)。

孫建偉, <黑龍江電影史話>, 《黑龍江史誌》2006. 2期(哈爾濱, 黑龍江史誌雜誌社)。

劉小磊, <從傳入途徑與方式看中國電影早期發展格局>, 《電影藝術》, 2007. 2期(北京, 中國電影家協會)。

_____, <電影在中國北方地區的初興與散點分布>, 《北京電影學院學報》, 2011. 6。

張腹合 主篇, 《中國近代建筑研究与保護》(四)(北京, 清華大學出版社, 2008)。

程維榮, 《近代東北鐵路附屬地》(上海, 上海社會科學院出版社, 2008)。

梁啓明, <哈爾濱電影起源與發展>, 《黑龍江史誌》2009. 23期(哈爾濱, 黑龍江省地方誌辦公室)。

李 寧, <我國東北早期的電影業>, 《文史春秋》2010. 9期(南寧, 廣西壯族自治區政協辦公廳)。

高樂才·季靜, <奉系時期東北國內移民考略>, 《東北史地》2013. 6期(長春, 吉林省社會科學院)。

Liu Wenghua, <Brief History of the development of Motion Pictures in Manchuria>, 《Manchuria》1939, 6. 20(PDF: E-ASIA, University Oregon Libraries)

Linda Cooke Johnson, 《Shanghai: From Market Town to Treaty Ports, 1074-1858》(Stanford Univ. 1995)

Tomas Lahusen, <Dr. Fu Manchu in Harbin: Cinema and Moviegoers of 1930s>, 《The South Atlantic Quarterly》Winter 2000, Duke University Press.

Joseph W. Esherick(Edited), 《Remaking the Chinese City: modernity and National Identity, 1900-1950》(University of Hawai'i, 2002)。

Laura Victoir and Victor Zatsapine(Edited), 《Harbin to Hanoi—Colonial Built

Environment in Asia, 1840 to 1940》(Hong Kong University Press, 2013).

越澤明, 《滿洲國の首都計劃: 東京の現在と未來を問う》(東京, 日本經濟評論社, 1988).

최정옥, <靑壽 소설에 나타난 하얼빈의 도시 이미지>, 《만주연구》 제9집, 2009.12 (서울, 만주학회).

만주학회, <만주학회 제18차 국제학술회의: 근대 만주의 도시공간과 문화정치> 학회자료집(2009. 5).

김려실, 《만주영화협회와 조선영화》(서울, 한국영상자료원, 2011).

성근제, <‘東北’인가, ‘滿洲’인가—근대 동북 지역연구과제 설정의 가능성>, 《중국현대문학》 제56호(중국현대문학학회, 2011.3).

李 新, <長春記憶: 看電影的故事>. <http://blog.sina.com.cn>

汪朝光, <20世紀初叶電影在哈爾濱>, 《東北網》 <http://special.dbw.cn>

孫 招, <重整都場電影重新拍‘記憶’>, 《遼瀋晚報》 2004년 10월 15일자.

<http://sports.sina.com.cn>

胡雪麗, <猶太音樂家對哈爾濱音樂藝術發展的影響>, 2009. <http://blog.sina.com.cn>

彭 侃, <談好萊塢電影在中國百年浮沉> <http://www.1905.com> 1905電影網.

< 中文提要 >

本論文把隨著鐵路而發展的中國東北地區的電影史與近代都市文化的形成過程聯系起來展開了討論。隨之, 歷時性地對新城市開發與接受電影的關係和早期地區電影市場的面貌等進行了考察, 探究了有關東北地區早期電影文化裏內涵的民族主義性質。

中國東北地區接受電影的初期過程與列強所設置的中東鐵路、和隨著鐵路而開發的鐵路附屬地有著密切的聯系。比起原本的傳統城市, 在新的都市電影更容易地被吸收為娛樂方式, 而且它隨著鐵路連接而形成的道路廣泛傳播到了鄰近城市。原來初次進入地區的電影的觀眾大多是俄國人, 可是從1920年起中國觀眾人數開始有所增加, 因此劇場的民族意識性質也發生了改變。特別是那些新生的國產電影不僅慰藉了中國觀眾的思想之情, 而且成了刺激民族情操的文化機制, 使他們在劇場通過想象實現在移民社會未能充足的民族性。劇場成了喚醒中國移民者實現潛在民族意識的夢想之場所。

可是這時期東北地區奇異的電影熱氣未能連接到創作上。這地區在歷史的浮沉中所經歷

的頻繁的戰爭與強壓的管制阻礙了讓地區內繁華的商業都市吸引文化藝術才子。所以，東北地區的電影界直到滿洲事變以前都始終未能逃脫依存於外國電影與上海電影的從屬關係。還未找到那能夠表達潛在的民族意識的文化主體的初期東北被他者化的電影文化，最終只能逗留在生產消費的空間上。東北地區早期電影史中鐵路的存在性在地區近代文化的起點上就成了具有正與反兩面性特征的重要指標。

關鍵詞：中國東北電影，中東鐵路，東清鐵道，鐵路附屬地，滿映，滿鐵

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2014. 9. 30.	2014. 10. 20.	2014. 11. 7.	2014. 11. 16.	2014. 11. 30.