



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

# 영화사 ‘신필름’ 연구

-제작과 배급방식을 중심으로-



2015년 2월

부경대학교 대학원

국어국문학과

조 정 희

문학박사 학위논문

# 영화사 ‘신필름’ 연구

-제작과 배급방식을 중심으로-

지도교수 김남석

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함.



2015년 2월

부경대학교 대학원

국어국문학과

조정희

# 조정희의 문학박사 학위 논문을 인준함

2015년 2월 27일



주심    예술학박사    이 회 승    (인)

위원    영화학박사    김 이 석    (인)

위원    문학박사    송 명 희    (인)

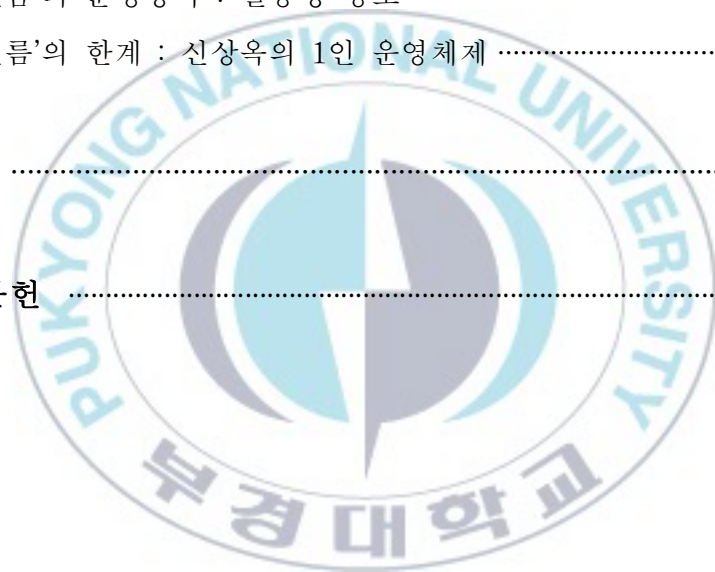
위원    문학박사    조 동 구    (인)

위원    문학박사    김 남 석    (인)

# 목 차

- 영문요지(Abstract)
  
- I. 서 론 ..... 1
  - 1. 연구목적 ..... 1
  - 2. 선행 연구 검토 ..... 5
  - 3. 연구 방법 및 대상 ..... 22
  
- II. 한국영화제작사의 형성과 전개 ..... 27
  - 1. 한국영화제작사의 태동과 한국영화의 부흥 ..... 28
  - 2. 영화사 ‘신필름’의 설립과 특징 ..... 54
  
- III. ‘신필름’의 제작방식 ..... 78
  - 1. 스튜디오 시스템 구축 ..... 82
  - 2. 영화제작 파트의 세분화 ..... 90
  - 3. 장르복합을 통한 실험성 추구 ..... 94
  - 4. 생산성 증대를 위한 PD제 도입 ..... 98
  - 5. 해외합작영화를 통한 해외시장 진출 ..... 103
  
- IV. ‘신필름’의 배급방식 ..... 118
  - 1. 직접배급 형태의 자유판매방식 ..... 119

2. 간접배급과 블록부킹의 방식 .....	122
3. 외화수입쿼터제를 통한 제작자본의 확충 .....	128
4. 배급과 상영의 일원화 구축 .....	131
<b>V. ‘신필름’의 업적과 한계 .....</b>	<b>136</b>
1. ‘신필름’에서 신상옥의 위상 .....	136
2. ‘신필름’의 운영방식 : 실용성 강조 .....	139
3. ‘신필름’의 한계 : 신상옥의 1인 운영체제 .....	151
<b>VI. 결론 .....</b>	<b>157</b>
<b>* 참고 문헌 .....</b>	<b>162</b>



**A Study on The Film Production 'Shinfilm'**  
-Concentrating on The System of Distribution and Production-

**Cho, jeung-hee**

Department of Korean Language and Literature Graduate School.  
Pukyong National University

**Abstract**

Shinfilm and Shin sang-ok has a meaning that arranged before and after the liberation of Korean film history. And Shinfilm and Shin sang-ok can illuminated once more gathered together a flow chart of Korea's history of cinema and film policy.

Shinfilm will be with the practical world and that the will of Shin sang-ok. Pragmatic value of Shin sang-ok is to breathe with the public. To tolerate the mind-set of contemporary public. Shin sang-ok thought the movie should be familiar to the public and should be an outlet to reveal their desires. This fact is so obvious. There values of the Shin sang-ok from the movie in a difficult climate assertive Korea is closely watched figure is meaningless.

Shinfilm can have multiple names. Yeong-sang-ye-sul-hyeo-poe, Yeong-hwa-ye-sul-hyeo-poe, Seoul cinema production, Shin sang-ok production, Shinfilm, An-yangfilm, Shin-afilm, An-yang cinema company, Shin production company is a subsidiary of the shinfilm. And Starfilm, Deok-eung cinema production is a subsidiary company of the shinfilm. These cinema productions that existed in Korea from 1952 to 1975. Shinfilm for political reasons established by the North Korea and Shin productions of Hollywood is Another name of the Shinfilm. These Shinfilm that exists in Korea can be different from the meaning a bit.

Shin sang-ok was debuted in 1952 <The Evil Night>(1952). He initially was produced deep social realism film trends. But soon he was making a

friendly films to the public. Shinfilm has grown over the <A College Woman's Confess>(1958), 1958. Shinfilm continues to produce films were melodramas. <A romantic papa>(1960) and <Seong Chun-hyang>(1961) Shinfilm as collateral to the success of a film company went out to lay the groundwork. Shinfilm was produced more films under production investment capital to show in Seoul and local contractors. At the time the film industry was using the indirect method to receive exclusive distributor for distribution rights in advance using the pre-sale. Shinfilm by block booking with a film production in the Shinfilm by Shin sang-ok has produced a corporation films were distributed in batches. Shinfilm much in the position occupied by Shin sang-ok was unique.

In the early 1960s Shinfilm has become a major movie studios by introducing the studio system. Shinfilm itself was established, including the planning department and production department, assistant prop department, costume department, minute books. Shinfilm while maintaining a strong relationship with the screen-writer has established the infrastructure for film production. Shinfilm entered into a Myeong-bo theater and film exclusive to the unified chain of production, presentation and distribution. He was appointed the exclusive actors of the Shinfilm under. And he calculated the normalized film production costs created a system which can create a large amount of film. Shinfilms were prepared by the corporate emphasis on the rational and efficient movie authoring environment rather than craft methods. He provides the convenience for the internal and external production, considering the progress of the seamless film production via a system manager as well as he conducted a joint venture with the Shaw Brothers films of the Hong Kong film industry to expand in Korea then he sought to improve the quality of the Shinfilm while maintaining a symbiotic relationship with them to learn the advanced technology of the Hong Kong film.

However, Shinfilm could not be continuously on winning. Shinfilm made the film studios are the first to comply with the policy of the government in January 1962 of a major movie studios upbringing. But government policies that supported the major studios Consequently, without ensuring autonomy inhibited the development of the film industry. Shinfilm was

produced the film to become a government policy of modernization. And he received preferential treatment. But The government was heavily censored, by limiting the Korea Movies annual production of 150 pieces Number of service as an autonomous investment expansion and activation of the film industry could not be guaranteed. Movies about Korea was undergoing deterioration Possession apathetic audience reaction was stretched film also experienced great difficulties.

Shinilm did not withstand the bankruptcy of several in this atmosphere. After all Shinilm was 1970 bankruptcy process. Hereafter He tried to transform An-yang cinema company and Shin production company. However, the trailer of a joint venture with Hong Kong cinema <Rose and Wild Dog>(1976) is an issue of new film studios registration is canceled and fell. Law degree at the time when the film censorship did not receive screening of the movie was banned altogether. Shinilm did not go beyond easy. But Shinilm is remembered for many films until now as the studios, who led the film industry for over 20 years in Korea. Shinilm has led research on the film continues.

**Key Words** : shinilm, shin sang-ok, korean film history, system of production, system of distribution

# I. 서론

## 1. 연구목적

영화는 일정한 의미를 가지고 움직이는 대상을 촬영하여 영사기로 영사막에 재현하는 종합예술이다.<sup>1)</sup> 20세기 초 조선에 처음 등장한 영화는 활동사진이란 이름으로 소개되었고, 움직이는 그림을 실제로 본 관객들의 반응은 놀라움 그 자체였다.<sup>2)</sup> 그러나 현재 영화는 예술적 차원을 넘어 복잡 다양한 관계들을 포함하는 산업매체가 되었다. 그 이면에는 영화시스템과 수익성을 가장한 시장경제 체제의 원리가 자리 잡고 있기 때문에 대상을 촬영한다는 단순한 개념으로 설명하기는 쉽지 않다. 그러나 한 가지 변하지 않는 사실은 대상의 움직임을 눈으로 쫓고, 들리는 화면에 집중한다는 것이다. 이 말은 영화가 시각과 청각에 의존하는 매체라는 사실이다. 아무리 영화산업이 발전하고 복잡해졌다 할지라도 영화는 어떤 식으로든지 대중들의 취향을 고려해서 보여주어야 하고, 이러한 사실은 여전히 중요한 문제이다.

한국영화의 제작은 1950년대 중반 이후부터 활기를 띠기 시작했다. 전쟁의 흔적이 사라지고 새로운 서구 문화에 대한 인식이 확산되면서 대중들은

---

1) 루이 뤼미에르가 영화를 발명하고 여기에 시네마토그래프(cinematographe)라는 명칭을 붙였는데, 시네마토그래프라는 말은 그 어원적인 의미 즉 그리스어로 해석해 보면 키노(κινω)와 그라페(γραφή)라는 낱말의 합성어로서, 이 말은 즉 동적기술이라는 뜻을 가진다. 다시 말하면 필름은 동사적 특징을 그 본질로 삼는 것이다. (이영일, 『영화개론』, 집문당, 2004, 37면.)

2) 조선 대중에게 최초로 영화가 공개된 시점은 1903년 6월을 전후 한 시점이다. 당시 황성신문에 활동사진을 보여준다는 광고가 처음으로 실렸다. (정종화, 『한국영화사 : 한 권으로 읽는 영화 100년』, 한국영상자료원, 2008, 16면.)

유흥거리를 찾기 시작했고, 영화는 대중들에게 안식처가 되어 주었다. 1950년대 후반 멜로드라마의 인기에 힘입어 영화산업은 급속도로 발전하였고 1960년대 한국영화는 전성기를 맞이하였다. 한국영화의 전성기는 박정희 정권의 근대화 프로젝트와 맞물리면서 함께 시작되었다. 근대화 프로젝트는 사회·문화·정치적인 시스템을 새롭게 정비하자는 의미를 지니고 있는데, 영화도 시스템 안에서 새롭게 만들어야 한다는 생각을 가지고 있었다. 정부는 이러한 시스템을 주도하고 정책적으로 입법화해서 강제성을 부여하고자 했다. 박정희 정권의 영화정책은 이러한 부분을 인식하고 한국영화산업의 병폐를 막기 위해 제정되었다. 정부는 영화산업의 기업화 정책을 골자로 1961년 영화사 통합과 관련된 법률을 공포하고, 1962년 1월 20일에는 국가재건최고회의의 제정으로 한국 최초로 영화법<sup>3)</sup>을 선언하고 3월 20일 동법시행령을 공시하였다.<sup>4)</sup>

영화의 기업화 정책은 메이저영화사를 중심으로 하는 영화제작의 합리성과 효율성을 강조하는 방식이었다. 이것은 영화의 효율적인 대량생산 시스템을 지칭하는 말과 상응한다. 영화는 종합예술이기 때문에 영화를 효율적으로 만들기 위해서는 기업적인 체계가 구축되어 있어야 하고, 그 안에서 부문별로 전문적인 시스템이 유기적으로 형성되어 있어야 한다. 한 편의 영화를 제작하기 위해서 일차적으로 전문화된 작가들이 있어야 하고, 제작과 배급 분야에서 기술력을 가진 인력들이 분업화되고 전문화되어 있어야 한다.<sup>5)</sup> 그러나 기업적인 터전이 잡혀있지 않은 한국영화계에서 영화의 제

3) 1962년 영화법에서 영화사 등록 기준은 34mm이상 촬영기, 조명기, 건평 200평 이상의 견고한 시설로 된 스튜디오, 녹음기, 전속의 영화감독·배우 및 기술자를 구비 할 것과 연간 15편 이상의 국산영화 제작실적을 유지하지 못한 경우는 등록을 취소한다는 것을 골자로 하였다. 이 부분에 대해서는 각주 42번을 좀 더 참조할 것. (김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005, 195면.)

4) 위의 책, 194면.

5) 좌승희·이태규, 『한국영화산업 구조변화와 영화산업정책 : 수직적 결합을 중심으로』, 한국경제연구원, 2006, 72면.

작과 배급은 원활하게 이루어지지 않았다. 더욱이 영화제작에 있어 가장 중요한 제작자금이 전국의 극장주와 지방의 흥행업자들로부터 조달되고 있어 여러 가지 문제점들이 산재해 있었다.<sup>6)</sup> 당시 한국영화계는 군소제작사가 난립하여 1편의 영화를 만들고도 도산하는 일이 비일비재하던 상황이었다. 이러한 불합리성을 막기 위해 정부는 영화법을 제정하였고, 여러 개로 흩어져 있던 1인 제작사들을 통·폐합하는 법률을 공포하였다. 이 시기 단독으로 영화사 이름을 등록한 회사가 있었는데 ‘신필름’이었다.

당시 신필름은 단독 등록을 할 만큼 기업화정책과 관련된 조항을 충족하는 시설을 갖추고 있는 유일한 영화제작사였고, 안정적으로 영화사 기반을 구축해놓은 회사였다. 그리고 일제강점기부터 1960년대 초반까지 메이저영화를 꿈꾸었던 많은 영화제작사들 중에서 신필름은 최초로 메이저영화사가 될 수 있는 토대를 다져놓은 상태였다. 이러한 기반을 마련한 사람이 신상옥이었다. 이처럼 신필름은 영화감독이자 제작자이기도 한 신상옥이 설립한 개인적 기반을 주축으로 한 영화제작사였다. 그래서 신필름은 신상옥이 실질적으로 운영한 영화사라는 인식이 강했고, 다수의 운영자들이 존재했지만 사실상 신상옥 1인 체제의 회사였다. 신상옥은 한국영화의 수공업적인 제작방식에서 벗어나 제대로 된 시스템 속에서 좋은 영화를 양산해내고자 하였다. 그는 좋은 영화를 만들기 위해서 기자재와 스튜디오를 구비하였고, 이에 상응하는 시설투자를 아끼지 않았다. 또 규모가 커진 회사를 운영하기 위해서 쉬지 않고 영화를 만들어냈으며 대량 생산을 감행하였다. 그는 신필름의 이름으로 23년 동안(1952년부터 1975년까지) 232편이 넘는 영화를 완성하며 영화감독으로서, 제작자로서, 기획자로서 다각적인 재능을 보여주었다.

신필름이 영화계에서 독보적인 위치를 획득하게 된 것은 1960년대로 접

---

6) 「제작계 좌우하는 흥행사들」, 『동아일보』, 1961.9.4.

어 들면서였다. 신필름은 1961년 9월18일 영화제작사로 등록하고, 다수의 영화를 흥행에 성공시키면서 메이저영화사로서 기틀을 다져나갔다. 그리고 1966년에는 메이저급 규모의 안양촬영소를 인수하여 신필름의 규모를 확장시켜 나갔다. 신필름은 기술적인 진보와 생산 능력에 있어서 한국에서 유일무이한 영화사가 되었다. 뿐만 아니라 신필름은 사회·경제적 성장의 생생한 리얼리티를 영화화하고 자본주의적 근대화에 내재한 물질적 욕망, 문화적 향수와 사회적 판타지를 세련되게 그려내면서 젊은 대중들에게 좋은 반응을 이끌어 내었다. 다수의 감독들과 함께 문예영화, 멜로드라마, 사극영화, 전쟁영화, 뮤지컬영화, 공포영화 등 다양한 영화를 제작하여 폭넓은 작품세계를 보여주었다.

신필름은 한국영화가 급격한 성장을 이루었던 1960년대를 관통하면서 긴 세월 동안 많은 변신을 시도하였다. 그 속에서 신필름은 한국영화가 질적으로 성장할 수 있었던 단초를 제공하였고, 한국영화정책의 변화 속에서 다양한 방식으로 자신만의 생존방식을 모색하였다. 이런 점 많은 연구자들은 신상옥과 신필름을 주목했고, 본고도 신상옥과 신필름에 대해 상세히 연구할 필요성을 느꼈다. 신필름은 자본과 기술, 인력, 유통구조 등 영화제작에 필요한 기반적 요소들이 크게 부족했던 상황에서 영화사를 설립하여 신상옥 개인의 열망으로 그것을 보완했고, 정부의 정책을 적극적으로 활용하여 외형적으로 기업적인 성장을 이루어내었다. 하지만 신필름은 이러한 환경에도 불구하고 안정적으로 성장하지 못했다. 메이저영화사가 되기 위해 필요한 사회적 기반이 부족한 상태에서 이루어진 외형적인 성장이었기 때문에 한계에 부딪힐 수밖에 없었다. 그러나 신필름은 1960년대 한국영화계를 이끌었던 대표적인 영화사로, 한국영화의 성장과 부흥기, 완전한 시장 개방이 이루어진 현재까지, 신필름은 그 흐름을 연결하는 과도기적 영화사로서 큰 의미를 가지고 있다.

이에 본고는 이러한 신필름의 성장과 한계를 신필름이 구축했던 영화 제작과 배급 방식을 통해서 살펴보고자 한다. 특히 영화사였던 신필름이 한국에 존재했던 시기인 1952년부터 1975년까지를 중심으로 신필름의 영화제작 방식과 배급 방식을 연구하는 것을 목적으로 한다. 이 관점의 연구는 영화사적인 흐름을 그대로 나열하는 것이 아니라 신필름이 영화사로서 한국영화계에 차지하고 있는 중요성과 의미를 함께 파악한다는 점에서 중요하다. 또 신필름의 성장과 소멸은 박정희 정부의 영화법과도 일정 부분 관련이 있기 때문에 시대적인 상황과 영화법의 제정과 개정 과정도 함께 살펴보고자 한다. 그리고 영화제작자로서 신상옥이 가지는 위상을 확인하여 신필름이 어떠한 영화사였는지를 파악하면서 과거와 현재를 되돌아보고, 신필름에서 제작했던 영화도 함께 살펴볼 것이다.

## 2. 선행연구검토

신상옥은 1926년 함경북도 청진에서 태어나 어린 시절부터 영화를 즐겨 보면서 영화에 대한 관심을 가지고 성장하였다. 일본에서 미술을 전공하고 돌아온 뒤 최인규 밑에서 영화에 대해 공부하면서 감독으로 데뷔하였다. 신상옥은 1952년 <악야>(1952)로 데뷔한 뒤 1950년대 후반부터 1960년대 까지 왕성한 작품 활동을 하면서 대중들에게 큰 인기를 얻었다. 그래서 신상옥은 일반 대중들에게도 인기<sup>7)</sup>가 높은 편이고, 연구자들에게도 동시대에 활동했던 홍성기, 정창화, 김수용, 김기영, 이만희, 유현목 등과 함께 관심

7) 2001년 제6회 부산국제영화제에서 “신상옥 감독 회고전”을 개최하여 많은 영화인들과 관객들에게 호응을 받았다. 신상옥 사후 외국영화제에서도 회고전이 열렸는데, 2008년 이탈리아 우디네 극동영화제와 2009년 제1회 프랑스 리옹영화제에서 신상옥을 추모하였다.

의 대상이 되었다.

신상옥은 동시대 함께 활동했던 감독들과는 다른 이력을 가지고 있다. 그는 1978년 북한으로 납북되어 1986년 오스트리아 비엔나를 통해 미국으로 망명한 한 일이 있었는데, 이로 인해 신상옥에 대해 언급하는 것은 금기시 되었다. 그래서 2000년 이전까지 신상옥에 대한 자료를 쉽게 찾을 수 없었다. 그러나 1999년 신상옥·최은희 부부가 고국으로 돌아오면서 그에 대한 연구는 활발해졌다. 신상옥의 영화적 삶을 중심으로 일대기를 기록하거나, 신상옥의 대표 작품들과 그의 분신으로 조명되는 ‘신필름’에 대한 연구가 진행되기 시작했다. 특히 신상옥 영화에 대해서는 대체로 1960년대 초반 제작된 멜로드라마와 사극영화, 문예영화에 집중하면서 그 장르적 특징을 분석하는 연구가 일반적이었다. 대부분의 연구들이 신필름에서 제작된 232편의 영화의 흐름을 등한시한 채 신상옥의 특징적인 영화에 집중하고 있어 신필름 영화에 대해 전체적이고 포괄적인 연구는 이루어지지 못하고 있는 실정이다.

신필름에 대한 기존 연구는 대부분 신상옥에 집중되어 있다. 신필름의 규모와 영화목록이 방대하기 때문에 벌어진 일이기도 하지만, 신상옥 본인과 그가 연출했던 영화들이 한국영화계에서 더 큰 관심을 받았기 때문으로 보여진다. 신상옥에 대해서는 한국영화사의 흐름 속에서 신상옥 영화를 언급하는 측면, 신상옥에 대한 작가론적인 측면, 신상옥 영화의 작품론적인 측면으로 나누어 볼 수가 있다. 그리고 신상옥에게 중심을 두고 영화사 신필름에 집중하여 연대기적인 흐름을 분석한 연구가 있다.

첫 번째 연구는 한국영화사의 현상과 특징들을 시대 별로 정리하면서 그 시기에 개봉되었던 영화들을 중심으로 기술하고 있는데, 우선 이영일<sup>8)</sup>의 견해는 다음과 같다. 그는 신상옥을 전란의 불우한 환경 속에서 한국영화

---

8) 이영일, 앞의 책.

계에 등장한 감독으로 소개하고 있는데, <악야>(1952)의 리얼리즘 성격과 <꿈>(1954)의 초현실주의적인 성향, 그리고 시대적 상황을 극복하고 회화적인 감각으로 한국영화의 중흥기와 전성기를 이끌었다고 설명하고 있다.

김미현<sup>9)</sup>은 신상옥의 영화가 우리의 삶과 가까운 일상의 문제에 접근하면서 봉건적 윤리와 근대적 욕망 사이에서 갈등하는 상황을 보여주고 있다고 지적하였다. 그리고 한국영화의 기업화 정책 속에서 탄생한 신필름의 규모와 시스템에 대해서 소략적으로 정리를 하였다.

호현찬<sup>10)</sup>은 신상옥을 1950년대 등장한 신인으로 홍성기, 김기영 등과 함께 1950~1960년대를 주도했던 대표적인 감독으로 설명하고 있다. 1960년대 시대극을 제작했던 신상옥의 영화는 위풍당당하고, 철저한 고증으로 전통미학에 대한 세련됨이 있었다고 지적하였다. 그러나 1960년대를 고비로 신상옥의 시대극은 대중적인 오락성을 고려하지 않아 쇠퇴하게 되었다고 덧붙였다.

이들의 논의는 한국영화사의 흐름을 정리하면서 한국영화사에서 의미가 있는 작품을 중심으로 시대별로 영화계의 흐름을 정리하였다. 이들의 연구는 한국영화의 사적(史的)전개에 대한 중요한 자료이자 한국영화의 총체적인 흐름을 알려주는 의미 있는 연구서들이다. 그러나 신상옥, 신상옥 영화의 중요성과 신필름에 대해서는 구체적으로 논하지 않고, 한국영화계에서 신상옥이 차지하는 위상에 대한 견해가 서술되지 않았다는 아쉬움이 있다.

두 번째 연구는 신상옥에 대해 작가론의 측면에서 논의를 한 경우이다.

북한으로 납치되었던 신상옥의 이력으로 인해 신상옥에 대한 연구가 미비하였을 때 김수남<sup>11)</sup>은 최초로 신상옥에 대한 연구를 시작하였다. 『한국영화작가연구』에서 김수남은 신상옥을 미장센이 뛰어나고 시각적인 감각

9) 김미현 외, 『한국영화사 : 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스(주), 2010.

10) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2007.

11) 김수남, 「미장센의 대가 신상옥의 한국영화」, 『한국 영화작가연구』, 예니, 1995.

이 탁월한 감독으로 평가하고 있다. 한국영화의 대중화와 세계화를 성취하기 위해서 한국적인 로컬리티에 연연하지 않고 꾸준히 실천해온 감독으로 그의 신념을 치하하면서, 장르별로 신상옥의 영화를 분석하고 주제의식을 논하였다. 김수남은 신상옥에 대해 본격적인 연구가 시작되기 이전부터 그에 대한 연구를 진행했다는 사실이 중요하다. 신상옥과 최은희가 1999년 고국으로 영구 귀국을 하기 이전부터 그의 영화 세계에 관심을 가졌다는 것이 그것이다. 신상옥에 대한 선구자적인 연구라고 하는 점에서 의의를 찾을 수 있지만, 신상옥의 일생과 그의 영화 전반을 설명하다보니 구체적이지 못하고 단편적이고 간략하게 마무리를 하고 있다.

최은희는 자신의 회고록<sup>12)</sup>에서 신상옥에 대한 영화와 일상사를 언급하였다. 이 책은 대중들에게 알려지지 않았던 신상옥과 최은희의 이야기를 흥미롭게 기술하고 있다. 1960년대 그들이 영화를 제작하던 당시의 환경과 신필름에 대한 이야기를 다루고 있지만, 최은희에게 초점을 맞추어 신상옥은 객체가 되어 버린 것은 아쉬움이 남는 부분이다.

최은희와 이장호<sup>13)</sup>는 신상옥 사후 그가 남긴 글과 사진들을 통해 신상옥의 삶을 재조명하는 책을 발간하였다. 이 책은 영화에 대한 소신있는 그의 발언과 생각들이 시기 별로 정리되어 있고, 신필름과 관련된 객관적인 자료도 살펴볼 수 있다. 그러나 지극히 신상옥 개인에 대한 자의적인 발언들로 정리되어 있어 당시의 시대사적인 정황과 영화계 전반을 함께 아우르지 못한 부분이 있어 재고할 필요성이 있다.

박유희<sup>14)</sup>는 신상옥이 삶이 파란만장할 수밖에 없었던 이유를 영화에 대한 열정에서 비롯되었다고 분석하고 있다. 이로 인해 남한에서 영화를 만

12) 최은희, 『최은희의 고백』, 랜덤하우스, 2007.

13) 최은희·이장호, 『영화감독 신상옥 : 그의 사진풍경 그리고 발언 1926-2006』, 열화당, 2009.

14) 박유희, 「스펙터클과 독재 : 신상옥 영화론」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011.

들 수 없어 북한의 체제를 선택했고, 북한의 체제 안에서 자유롭게 영화를 제작할 수 없어 자유를 찾아 떠났다고 하였다. 이러한 열정이 신상옥 영화의 근간이 되어 기술적으로 진보된 영상을 보여줄 수 있는 원동력이 되었다고 분석하고 있다. 기존의 연구에 비해 진보된 성과를 보여주고 있지만, 신상옥의 열정이 인생의 구심점이 되어 모든 것을 이룰 수 있었다고 하는 것은 설득력이 떨어지는 부분이다.

이상우<sup>15)</sup>는 남한과 북한 양체제에서 유일하게 영화를 만들었던 신상옥의 이력을 찾아가면서 그가 북한에서 만들었던 <탈출기>(1984)와 <소금>(1985)에 대해서도 언급하였다. 신상옥은 이데올로기를 추구했던 영화인이 아니라 예술가로서 자유로운 사상과 이념을 표현하고자 했기에 남·북한의 이념은 그다지 중요한 것이 아니었다는 결론을 내고 있다. 이상우의 연구는 영화감독이라는 본인에 집중하여 단순하지만 가장 중요한 사실을 잊고 있는 연구자들에게 귀감이 되고 있다. 그러나 예술가로서의 열정이 과도하게 부풀려지고 있다는 사실과 이것으로 결론을 대신하기에는 객관적인 증거가 부족하다는 아쉬움이 남는다.

이처럼 신상옥에 대한 작가론적인 연구의 공통점은 그의 삶이 남다른 데 있다는 사실을 주목한 것이다. 남한과 북한, 미국에서 감독으로 활동했던 이력은 분명 다른 감독들에게서는 볼 수 없는 사실이다. 그러나 이러한 이력에도 불구하고 영화감독으로서의 열정이 작품을 탄생시키는 원동력이 되었다는 결론에 대해서는 객관적인 논증이 필요하다고 보인다.

세 번째 연구는 신상옥 영화에 대한 작품론적인 측면인데, 이 연구는 신상옥의 다양한 필모들 가운데 사극영화와 문예영화, 계몽영화, 멜로드라마에 의존하는 경향이 강하였다. 이들 대부분이 1960년대 초반에 제작되었던 영화들을 중심으로 연구가 진행되었는데, 이 시기가 신상옥 영화의 절정기

---

15) 이상우, 「남북한 분단체제와 신상옥의 영화」, 『어문학』 110, 한국어문학회, 2010.

였고, 대중들에게 많은 관심을 받았기 때문으로 판단이 된다. 특히 1960년대 신상옥의 사극영화를 중심으로 연구한 논문들이 많은 비중을 차지한 것도 이러한 이유 때문으로 볼 수 있다. 먼저 사극영화와 관련된 연구를 살펴보면 다음과 같다.

백문임<sup>16)</sup>은 <연산군>(1962)과 <이조괴담>(1970)이 박종화의 역사소설 『금삼의 피』를 모티프로 작가의 상상력이 만들어낸 사극영화라는 점을 강조하였다. 이러한 상상력이 대중을 자극하고 흥미를 유발할 수 있는 동기가 되어 역사소설에서 사극영화로 또 공포영화로 재생산되었다고 설명하고 있다. 그러나 연산군 시기의 역사를 무리하게 <연산군>(1962)과 <이조괴담>(1970)에 연결시켜 상상력이라는 관점에만 기대어 스토리를 분석하고 있어 아쉬움이 있다.

김호영<sup>17)</sup>은 영화 형식의 주요 특징 중 하나인 ‘사선구도’를 분석하면서, 사선구도는 서양 근대화화의 중앙투시법을 원리로 하고 있는데, 신상옥은 <연산군>(1962)에 이러한 사선구도를 사용하고 있다고 하였다. 그는 동양적인 미학에 서양의 형식적 미학을 사용하여 관객들에게 하나의 주제에 집착하지 않고, 장면마다 다양한 시선의 대상을 찾도록 유도하는 방식을 사용하고 있다고 하였다. 그러나 사선구도가 인물의 내면심리와 인물들의 갈등관계에서만 포착되고 있어 이러한 의도가 작품 전체에 어떤 식으로 영향을 끼쳤는지에 대한 구체적인 언급이 없어 설득력이 떨어지고 있다. 이후 김호영<sup>18)</sup>은 자신의 이러한 논의를 확장시켜 신상옥의 초기와 중기 사극에 대해서 사선 구도를 대입하여 이미지 텍스트에 대한 의견을 견고히 하였

16) 백문임, 「역사물과 공포영화 : 신상옥의 경우」, 『민족문화사연구』 29, 민족문화사학회·민족문화사연구소, 2002.

17) 김호영, 「신상옥의 영화에 나타난 사선의 미학」, 『현대영화연구』 2, 한양대학교 현대영화연구소, 2006.

18) 김호영, 「신상옥의 사극 영화 연구: 이미지 텍스트를 중심으로」, 『정신문화연구』 26, 한국학중앙연구원, 2013.

다. 그러나 서구의 근대 미학을 동양의 전통 미학으로 대체했다는 그의 주장을 반복하고 있어 아쉬움이 남는다.

최영희<sup>19)</sup>는 1960년대 제작된 ‘춘향전’의 세 감독 홍성기, 신상옥, 김수용의 영화를 비교하였다. 홍성기는 고전의 ‘춘향전’이 가지고 있는 해학성과 민중성을 도외시 한 채 전형적인 성격의 인물상을 구현하면서 ‘춘향전’이 지닌 애초의 묘미를 차단시키는 한계를 보여주었다고 평가하였다. 신상옥은 이와 반대로ダイナミック한 인물형을 등장시켜 지루해질 수 있는 사랑이야기에 극적 활력을 주입시키면서 춘향이 견지하고자 한 정절과 수절 의지 전달에도 큰 효과를 거두었다고 하였다. 김수용은 원전이 지닌 중층적인 층위를 최대한 표출하면서 영상미도 한층 스펙터클하게 강화되었다고 평가하면서 ‘춘향전’이 보여줄 수 있는 가능성을 최대한 확장시킨 영화로 분석하였다. 그러나 내용을 중심으로만 세 영화의 장·단점을 설명하고 있어 심도 깊은 논의로 연결되지 못한 아쉬움이 있다.

박유희<sup>20)</sup>는 <연산군>(1962) 연작을 중심으로 한국 사극영화 장르 관습이 어떻게 형성되고 있는지를 고찰하였다. 그는 사극과 1960년대 근대화 프로젝트를 연결시켜 신상옥의 영화가 과거 악습의 역사를 재편하고 새로운 질서를 견고하게 하는 수단이 되고 있다고 설명하였다. 그러나 <연산군>(1962)과 <폭군연산>(1962)을 당시 시대 상황과 의식적으로 연결시키고 있어 아쉬움으로 남는다.

이정배<sup>21)</sup>는 신상옥의 사극영화를 중심으로 1960년대 영화 정책과의 관련성을 고찰하였다. 1960년대 초기 정부는 한국영화에 대해 지원을 아끼지

19) 최영희, 「1960년대 ‘춘향’ 영화 연구 : 홍성기의 <춘향전>, 신상옥의 <성춘향>, 김수용의 <춘향>을 중심으로」, 『관소리연구』 24, 관소리학회, 2007.

20) 박유희, 「한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰 : ‘신필름’의 「연산군」 연작을 중심으로」, 『문학과 영상』 9-2, 문학과 영상학회, 2008.

21) 이정배, 「1960년대 영화의 검열 내면화 연구 : 신상옥 사극을 중심으로」, 『드라마연구』 10, 한국드라마학회, 2010.

않았는데 사극은 정부의 정통성을 확보하기 위해 전통 인물과의 연결고리를 찾으려는 정부의 욕구와 잘 들어맞았다. <연산군>(1962)시리즈와 <철종과 복녀>(1963)<청일전쟁과 여걸 민비>(1964) 등은 정부의 이러한 의도와 의미를 함께 하였다. 그러나 1968년 <대원군>(1968)을 기점으로 신상옥은 선회를 하였다. 과도한 검열과 반공영화에 대한 정부의 지원이 확대되면서 신상옥은 <대원군>(1968)을 통해 간접적으로 현실을 비판하였다. 그러나 신상옥의 사극과 정부의 영화 정책을 인위적으로 연결시켜 그 열개를 풀어나간 것은 작위적으로 해석한 부분이 있다.

조준형<sup>22)</sup>은 1960년대의 시작이 4·19혁명과 5·16군사정변을 통해서 시작되고 있음을 주지하고, 이 시기 한국영화 정책과 산업의 관계가 영화 속에 어떻게 재편되고 있는지를 살펴보았다. 1962년 발표된 영화법안의 틀 안에서 국가는 이상적인 영화산업을 계획하고, 이에 따라 국가와 메이저 기업사들의 공모관계가 형성되었다고 보았다. 이를 바탕으로 당시 사극과 가족드라마와 같은 영화가 다수 제작되었고, 특히 박정희 정권의 역사관에 의해 조선사는 식민과 전쟁, 부패와 독재로 점철된 한국 근·현대사의 비극의 시작으로 규정지어 졌다고 역설하였다. 그러나 기존의 연구처럼 조준형도 시대성과 관련해서 신상옥 영화를 분석하고 있다. 신상옥이 정부와의 긴밀한 관계 속에서 영화를 제작하였다는 기존의 주장과 다른 변별력이 보이지 않는다.

한상윤<sup>23)</sup>은 영화라는 장르의 하나의 작품이 만들어지는 데에는 제작 상황이나 여건, 감독이나 작가의 주제의식, 대중취향 등 복합적인 요소들이 개입된다고 보고 있다. 이에 당대의 정치적·문화적 정체성이 영화에 나타나게 되고, 1960년대 사극영화는 당대의 시대적 분위기를 그대로 반영하였

22) 조준형, 『1960년대 초 정변기 한국영화연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2011.

23) 한상윤, 『1960년대 궁중사극영화연구 : 조선왕조 소재 작품을 중심으로』, 고려대학교 석사학위논문, 2012.

다고 보고 있다. 특히 박정희 정권이 과거사에 대한 부정적 인식이 강했던 만큼 조선왕조를 기반으로 하는 사극영화는 당대의 정치성이 강하게 나타날 수밖에 없었음을 지적하였다. 그러나 한상윤의 연구도 1960년대라는 시대에 집중하고 있어 기존의 연구들과 큰 차이를 보이지 않는다.

지금까지 논의들의 공통점은 신상옥 영화의 다양한 장르 중에서도 사극 영화를 주 텍스트로 단편적인 평가를 내리고 있다는 점이다. 특히 <연산군>(1962) 시리즈와 관련해서 1960년대라는 시대적인 역학관계를 중심으로 접근하고 있어 아쉬움을 주고 있다. 신상옥과 박정희 정권과의 모종의 관계에 관련성을 두고 그의 영화를 분석하는 것은 재고되어야 할 부분이다.

다음은 신상옥의 문예영화와 계몽영화에 대한 연구를 살펴보고자 한다. 특히 이들은 원작소설과 관련해서 미학적인 부분과 계몽성을 강조한 사회·문화적 맥락을 연결시켜 연구를 진행하였다.

김남석<sup>24)</sup>은 1960~1970년대 유행했던 문예영화를 중심으로 당시의 대표 문예영화의 시나리오에 나타난 다양한 영상 효과와 실용적 측면의 미학을 분석하였다. 시나리오에는 영상 미학을 극대화시킬 수 있는 문자이면서 영상으로 전환하기 위한 매개체가기 때문에 더욱 중요한 의미를 가진다고 하였다. 신상옥의 <사랑방 손님과 어머니>(1961)는 주요섭의 소설을 시나리오화하면서 작가가 전달하고자 했던 시점을 그대로 사용하면서도, '옥희'라는 극중 화자의 시선을 벗어나는 장치를 과감하게 사용하여 소설과는 또 다른 재미를 선사하고 있다고 하였다. 또 소설에서는 없었던 식모와 계란 장수의 사랑이야기를 삽입하여 주인공들의 도덕적 갈등을 부각시키고, 그들의 사랑이 당시 얼마나 어려웠는지(현실적으로 여성의 재가가 어렵다는 사실)를 간접적으로 보여주는 장치를 마련하였다고 설명하였다.

---

24) 김남석, 『1960-70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 2003.

이외에도 문예영화와 계몽영화에 대해서는 다양한 연구<sup>25)</sup>가 진행되었는데, 이들의 연구도 사극영화와 마찬가지로 1960년대 초기 작품에 집중하여 시대적인 상황에 근거로 연구를 진행시키고 있다. 그리고 문예영화는 1960년대 중반 이후 큰 인기를 얻었기 때문에 신상옥의 초기 영화는 문예의 틀에서 벗어난 경향이 있다. 또 신상옥의 문예영화는 1970년대 제작된 <전쟁과 인간>(1971), <13세 소년>(1974)과 같은 작품이 있지만, 이들은 함께 언급하지 않고 있다. 이들의 연구는 1960년대 정부의 시책에 따라 시대성을 중심으로 신상옥의 문예영화와 계몽영화를 분석하고 있어 다양한 관점에서 신상옥 영화세계를 파악할 필요성이 있다.

다음은 멜로드라마와 관련된 연구인데, 1960년대 가장 대중적인 장르였던 멜로드라마에 근대성을 집목시켜 당시의 변화된 시대상을 언급하고 있는 것이 일반적이다.

이길성<sup>26)</sup>은 1960년대 변화된 시대상을 중심으로, 역사주의적 관점에 의거해서 한국영화계에 불어 닥친 특질과 현상에 대해 분석하였다. 여기서 역사주의란 당대 영화산업 내부의 논의들과 사회문화적 제 상황을 드러내는 담론으로, 멜로드라마가 홈드라마, 가족드라마로 분화되어 가는 다양한 지점을 추적하였다. 이 시기 한국사회는 여성의 사회진출과 새로운 윤리의식이 대두되었고 이를 바탕으로 멜로드라마는 가정에서 대면하는 다양한 문제가 사회적 관심사로 부각된 면을 영화화하였다고 하였다. 아버지를 중심으로 가족의 일상을 그리면서 서민층의 애환과 풍자적인 시선을 담아낸 멜로드라마는 희극적 성격을 강화시키면서 홈드라마로 자리잡게 되었다고

25) 박영은, 『1960년대 한국농촌계몽영화에 관한 연구』, 한양대학교 석사학위논문, 2008.

이지윤, 『1960년대 한국계몽영화와 농촌의 근대화』, 동아대학교 석사학위논문, 2009.

스티브 정, 「대중 멜로드라마와 개발의 스펙터클 : 신상옥의 1960년대 ‘계몽영화’」, 『기억과전망』 25, 민주화운동기념사업회, 2011.

26) 이길성, 『1960년대 가족드라마의 형성과정과 제 양상연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2006.

설명하고 있다. 신상옥의 <로맨스 빠빠>(1960)와 <로맨스 그레이>(1963)는 1960년대 대표적인 가족드라마로 라디오 방송극을 원작으로 하고 있으며, 변화된 가족 봉건제도의 현주소를 나타낸다고 하였다.

이선주<sup>27)</sup>는 신상옥 이외 김수용과 이만희 등 다수의 감독들이 활동했던 1960년대가 한국영화의 전성기가 된 것은 ‘새로움에 대한 열정’이 가득했던 시기였기 때문으로 분석하고 있다. 신상옥이 전성기를 누렸던 1960년대는 4·19와 5·16으로 시작되어 한국사회 근대성의 기본구조와 갈등이 형성되는 시기이고, 사회·경제적으로나 미학적으로나 근대성의 양상들이 본격적으로 내면화된 시기라고 보고 있다. 1950년대 후반부터 성장해왔던 한국영화 각 부분의 축적된 역량이 1960년대 초반을 지나며 장르영화의 발달과 분화에 따라 관객층의 세대교체 및 영상문화의 변화를 가져오면서, 영화의 제작·기획과 감독, 비평, 관객에 이르기까지 한국영화 문화 전반에 걸쳐 자연스럽게 생겨난 결과라고 평가하였다.

이순화<sup>28)</sup>는 한국영화사의 초기부터 1960년대까지 한국 음악영화가 형성되고 성립되는 과정을 분석하였다. 음악영화는 역사와 사회·문화적인 측면과 깊은 연관을 갖는데 한국음악영화는 초기부터 신파적인 측면과 깊은 관계를 맺고 있다고 정리하였다. 신상옥의 <로맨스 빠빠>(1960), <이 생명 다하도록>(1960), <연산군>(1962) 등은 멜로드라마의 구조와 ‘가족의 재건과 화합’이라는 주제의식이 맞물려 안정된 멜로드라마의 구조를 가지게 되었다고 하였다. 신파는 당대를 반영하고 남녀와 가족 간을 중심으로 진행되고, 등장인물들은 주체적이지 못하고 무기력한 하층민이 주류를 이룬다. 그리고 신파는 감정의 과잉과 눈물과 탄식이 동반되는 독특한 구조를 가지고 있다고 분석하였다. 일제강점기와 한국전쟁, 4·19와 5·16이라는 시대적

27) 이선주, 『열정과 불안 : 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.

28) 이순화, 『1960년대 한국음악영화에 나타난 신파성』, 한양대학교 석사학위논문, 2011.

인 상황으로 인해 한국 음악영화에는 강력하게 신파가 동반되고 있으며, 이것은 후일 관객들이 음악영화를 기피하게 되는 계기가 되었다는 점도 강조하였다.

이들의 연구 또한 문예영화와 계몽영화처럼 시대 상황에 따라 변모하고 있는 가족멜로드라마에 집중하여 한국사회 전반에 걸쳐 파생된 하나의 문화로 결론을 내리고 있다. 당시 시대적 상황과 문제점에 대한 인식과 분석이 기존의 연구와 큰 차별점을 주지 못하고 있어 아쉬움이 남는다.

다음은 작품론과 관련해서 기존의 연구들과는 다르게, 다른 잣대로 신상옥의 영화를 분석하고 있는 연구들이다.

안태근<sup>29)</sup>은 한국의 합작영화에 대해 연구하고 있는데, 특히 위장합작영화를 중심으로 연구를 진행하였다. 신필름은 1963년 최경옥의 <보은의 구름다리>(1963)를 시작으로 홍콩의 쇼브라더스와 본격적인 합작영화를 제작하였다. 그런데 공식적으로 문제가 된 것은 1966년 <서유기>(1966)가 발표된 시점이었다. <서유기>(1966)는 쇼브라더스에 의해 완성되어 동남아시아 일대에 배급된 작품이었다. 한국판 <서유기>(1966)는 최경옥의 아이디어로 완성본에 한국 배우들의 연기를 보충 촬영하고 재편집하여, 합작영화로 만들었다. <서유기>(1966)는 일단 국가로부터 합작영화로 인정을 받았지만, 검찰의 조사로 위장합작 영화인 것이 밝혀지고 말았다. 이후로도 신상옥은 노골적인 방식은 아니라 할지라도, 논쟁의 여지가 있는 합작영화를 1970년대 초까지 발표하였다. 안태근은 ‘신필름’에 대한 전반적인 연구를 진행한 것은 아니지만 일제강점기 시절부터 2000년대 이후까지 합작된 영화를 시기별로 나열하였다. 그리고 위장합작의 단초를 제공했던 신필름을 언급하고 1960년대 신상옥이 다작을 했던 이유에 대해 설명을 하였다. 이러한 안

29) 안태근, 『한국 합작영화 연구 : 위장합작영화를 중심으로』, 한국외국어대학교 박사학위 논문, 2012.

태근의 연구는 1960년대 후반 합작영화를 주도적으로 진행했던 신필름에 대해 객관적인 증거를 가지고 분석하고 있어 주목할 만하다.

박유희<sup>30)</sup>는 영화배우 최은희의 배우적 성향을 분석하면서, 그녀가 남한과 북한에서 보여주었던 ‘모성표상’의 성격을 분석하였다. 대중적으로 큰 인기를 누렸던 최은희는 1950~70년대 한국적인 여인상을 추구하면서 전통과 근대의 생산적 접합의 가능성을 보여주었던 배우로 평가를 하였다. 더욱이 1985년 작품인 북한 영화 <소금>(1985)에서 최은희는 혁명적인 여인의 모습을 고스란히 보여주었고 북한체제의 계몽적 위계를 잘 표현해내었다고 하였다. 그녀의 모성표상은 개인이 가진 다른 욕망을 포기하거나 포기하게 만드는 상태인 체념과 순응 속에서 헌신과 희생으로 나아가는 여성상으로 표현되고 있다고 강조하였다. 또 박유희<sup>31)</sup>는 1960년대 마카로니웨스턴을 한국적으로 변형시킨 ‘만주웨스턴’에 대해 연구를 진행하였다. 신상옥의 <무숙자>(1968)에 대해 최초로 내용을 분석하고 있는데, 멜로드라마적인 요소와 웨스턴의 도상을 함께 접목시켜 한국적인 웨스턴 영화로 완성도가 높다고 평가하고 있다. 1960년대와 1970년대 액션영화에 대한 대중들의 관심이 높았던 것을 상기해보면, 이러한 연구는 다양하게 진행되어야 할 필요성이 있다고 판단이 된다.

이상우<sup>32)</sup>는 이광수의 소설과 오영진의 시나리오, 신상옥의 영화 <꿈>(1954, 1967)을 중심으로 분석하였다. <꿈>(1955, 1967)은 신상옥이 1955년과 1967년 두 번이나 영화화 한 작품으로 상당히 애착을 가졌던 영화였다. 초창기 <꿈>(1954)은 서구적 드라마 구성의 보편성과 동양적 미의

30) 박유희, 「영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체계」, 『한국극예술연구』 33, 한국극예술학회, 2011.

31) 박유희, 「만주웨스턴」, 『대중서사연구』 16, 대중서사학회, 2006.

32) 이상우, 「「꿈」의 각색과 그 의미 : 이광수 소설, 오영진 시나리오, 신상옥 영화를 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 19, 한국어문학회학술포럼, 2012.

식의 로컬리티를 겸비한 작품으로 해외 진출을 위한 ‘동양적’ 영화 만들기에 최적의 조건을 갖춘 작품이었다고 분석하였다. 그러나 1967년의 <꿈>(1967)은 오영진의 드높은 위상과 ‘신필름’의 자본력으로 인해 원작의 이미지와는 다른 주인공을 설정함으로써 초기의 영화와는 상당히 변질되어 버렸다고 하였다. 이에 후반기 <꿈>(1967)은 해외 배급망을 통한 외화를 벌어들이는 수출품목에 지나지 않게 되었다고 아쉬움을 전달하였다.

이들의 연구는 신상옥의 작품을 대상으로 시대적인 측면을 언급했던 기존 연구와 달리 새로운 시각과 잣대를 대입하고 있다는 것이 큰 특징이다. 그러나 신상옥 영화에 대해 예술가의 정신이 돋보이는 우수한 영화라는 긍정적이고 일관적인 잣대를 적용시키고 있어, 이러한 부분에 대해서 다양한 관점이 아쉬운 부분으로 남는다.

마지막은 신필름에 집중하여 진행된 연구들이다. 이들은 본고의 연구와 밀접한 관련성을 가지고 있기 때문에 세밀하게 파악해 볼 필요가 있다.

조희문<sup>33)</sup>이 발표한 2편의 논문은 신필름과 관련해서 최초라고 할 수 있는데, 그동안 신상옥에게 집중되어 있는 연구의 성과를 확장시켰다는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 그는 신필름의 기업적 성장과 발전과정을 시기적으로 분류하여 신필름이라는 이름 아래 설립된 영화사와 촬영소까지 살펴보고 있다. 그리고 신필름이 외형적으로 확장하여 다른 영화사들을 앞서기는 했지만 내실을 다지며 전문적인 분업화를 확립하지 못한 한계점도 지적하였다. 또한 신상옥 개인의 역량에 과도하게 의존한 것이 문제가 되어 신필름이 폐업하게 되었다고 분석하였다. 그러나 조희문의 논문은 단지 신필름이 탄생하고 폐업하게 된 상식적인 수준의 이야기를 나열하고 있고, 가장 중요한 부분인 신필름의 어떠한 운영과 제작방식이 거대 영화사를 좌

33) 조희문, 「신필름 한국영화 기업화의 기능과 한계」, 『영화연구』 14, 한국영화학회, 1998.  
조희문, 「영화사 ‘신필름’의 성립과 변천에 관한 연구」, 『영화교육연구』 3, 한국영화교육학회, 2001.

초시켰는지에 대해서는 상세히 다루지 않았다. 또 신필름의 영화에 대해서는 내용이 첨가되지 않아 신필름에 대한 전방위적인 연구로는 미흡했다는 점을 지적할 수밖에 없다.

박아나<sup>34)</sup>는 ‘신필름’의 설립과 폐업(1952~1975)의 시기를 한정하여 ‘신필름’의 영화제작 방식을 살펴보고 있는데 ‘신필름’의 제작 방식을 단순히 시대순으로 나열하고 신필름만의 제작방식이 구체적으로 드러나지 않은 채 각 영화의 주제적인 측면만을 언급하고 있다. 신필름이 한국에서 활동했던 시기에 신필름이 주도했던 제작과 배급방식이 어떤 점에서 차별화가 있었는지를 보여주지 못한 아쉬움이 있다.

조준형<sup>35)</sup>은 조희문과 박아나의 연구에 비해 진척된 결과를 선보이고 있다. 신상옥을 감독이 아닌 신필름을 이끈 수장이라는 관점에서 연구를 진행하였다. 그는 신필름이 한국영화사에서 가지는 중요성에 비해 그동안 조명되지 않았던 점을 지적하면서 신필름의 역사와 제작방식 등에 대한 심도 깊은 연구를 진행하였다. 조준형은 신필름이 영화제국으로 성장할 수 있었던 것은 신상옥의 탁월한 창작력과 상상력 때문이라고 평가하였다. 그리고 남한에서 신필름이 건재했던 시기 이외에도 북한과 홍콩, 할리우드의 시기까지 간략하게 살펴면서 신필름에 대해 전반적으로 확인하고 정리하였다. 조준형의 연구는 그동안 신상옥에게 집중되었던 연구의 흐름을 신필름으로 관심을 돌렸다는 점에서 긍정적이라고 할 수 있다. 그러나 그 역시 신필름의 역사는 박정희 정부와의 밀접한 관계 속에서 진행되었고, 신상옥도 그에 동조하는 영화를 제작하였다는 일반적인 결론에 도달하고 있어 아쉬운 점이 남는다. 그리고 객관적인 사실에 의존하여 사실 전달에 치중한 나머지 신필름에 대한 평가가 부족했다는 점도 덧붙이고 싶다.

34) 박아나, 『1952년에서 1975년까지의 신상옥의 영화제작과 장르(멜로드라마, 사극)연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 2003.

35) 조준형, 『영화제국 신필름』, 한국영상자료원, 2009.

지금까지 신필름과 관련해서 진행된 논의들은 신상옥의 영화적 상상력과 시대적 대의명분이 결합되어 메이저영화사 신필름이 탄생되었다고 분석하고 있다. 1960년대 등장한 신필름은 메이저영화사를 표방하면서 다양한 장르의 영화들을 제작하였고 이것은 한국영화계에 있어서 중요한 의미를 지닌다는 것으로 정리를 해 볼 수 있다. 신상옥의 일생이 영화로 시작해서 영화로 마무리되었던 것처럼 그의 세계관과 가치, 신념은 한 가지 잣대로 결정지을 수 없는 것은 분명하다. 그런데도 기존 연구들이 1960년대 초 신필름의 전성기 시절과 신상옥 영화에만 초점을 맞추고 있으며, 시대적 상황과 관련해서 신상옥 영화를 분석하고 있는 것은 지양되어야 할 부분이라고 생각된다. 특히 본고가 집중하고 있는 신필름이 한국영화계에서 가지는 중요성에 대해서는 탄생과 소멸의 과정을 연대기 순으로 단편적으로 언급하지 말고, 인과성을 따져가면서 분석할 필요가 있다.

신필름은 신상옥이 만든 영화사이지만, 신상옥의 영화에 국한되지 않았고, 여러 감독들의 작품이 존재했다. 이것은 신필름만의 시스템 속에서 그러한 영화들이 탄생되었기 때문에 신필름의 필모는 다양해질 수 있었다. 그러나 여러 감독들이 활발한 활동을 했음에도 불구하고 신필름의 영화들은 신상옥의 영화에 반해서 제대로 된 평가가 이루어지지 않았다는 것은 문제점으로 여겨진다. 232편에 대해 일일이 나열할 수 없겠지만, 그래도 신필름에 대한 연구를 전방위적으로 하기 위해서는 신필름 영화의 특징과 역사, 제작과 배급 방식 나아가 전시대와 동시대 함께 했던 영화사들에 대해서도 언급하면서 신필름만이 가지고 있는 특징을 이야기 할 때 가능하다고 생각된다.

신필름은 동시대 다른 영화사들에 비해 혁신적인 운영방식을 선택하였다. 할리우드의 메이저영화사<sup>36)</sup>와 홍콩의 쇼브라더스<sup>37)</sup>, 일본의 영화사<sup>38)</sup>

---

36) 1910년대 후반부터 할리우드의 big-five 영화사인 파라마운트, 20세기 폭스사, 워너브라

가 선택했던 스튜디오 시스템은 영화를 제작하기 위한 최적의 방법이었고, 그 속에서 구축된 세분화되고 전문화된 제작 방식은 신필름만이 가진 큰 장점이었다. 또 생산성을 증대시켜 다수의 영화를 제작하고 쇼브라더스와 합작영화를 제작하면서 해외시장을 구축한 것도 신필름이 이룩한 업적이었다. 이를 바탕으로 박정희 정권의 기업화 정책과 그 뜻을 함께 하면서 그 가능성을 발전시켰기 때문에 신필름의 흥망성쇠가 박정희정권의 정치적인 이유 때문이라는 단순한 결론보다는 어떠한 정책과 영화사적인 환경이 문제가 되었는지를 밝히면서 연구를 진행해 볼 필요성이 있다.

신필름에 대한 연구는 신필름이 한국영화계에서 가지는 중요성만큼 앞으로 다양한 연구가 진행될 것이라고 생각하며, 복원되지 않은 신필름의 영화에 대해서도 새로운 주제와 관점을 적용시켜야 할 것이다. 그래서 신상욱이 제작자로서 경영자로서 감독으로서 신필름을 어떻게 이끌어나갔고, 어떻게 운영했으며 신필름은 어떤 역사를 가지고 있었는지에 대한 기존의 연구를 계속적으로 보완할 필요성이 있다고 보여진다.

더스 등과 독립영화사들은 오픈 세트장과 제작 스튜디오를 만들고, 수많은 영화들을 제작하면서 공장(factory)형태의 제작과정을 구축하였다. (서정남, 『할리우드 영화의 모든 것』, 이론과실천, 2009, 166-171면 (참조).

- 37) 1940년대 중국 내전이 끝나고 홍콩으로 돌아온 소씨 형제는 이미 소씨 가족이 운영하고 있던 남양영화사를 개편하고 엄청난 자본을 들여 당시로서는 최신, 최고급의 스튜디오를 건립하였다. 아울러 인력도 대거 스카우트하여 홍콩영화계를 평정해 나갔다. 그 결과 1961년에는 10개의 스튜디오, 16개의 야외 세트, 3개의 더빙스튜디오, 현상소, 기숙사를 보유하고 전속 연기자 1,500여 명, 전속스태프가 2,000여 명에 달하는 전무후무한 영화왕국을 이루었다. (김지석·강인형, 『香港電影 1997년』, 도서출판 한울, 1995, 33면.)
- 38) 1920년대 네 개의 독립영화사들이 합병한 일본 최초의 메이저영화사 닛카츠(日活)와 가부키 흥행사였던 쇼치쿠(松竹)와 1930년대 토키영화의 출현 이후 도호(東寶), 신도호(新東寶), 도에이(東映), 다이에이(大映) 등의 영화사들이 차례대로 스튜디오 시스템을 구비하여 다양한 작가들을 배출하여 안정적으로 영화제작을 도모하였다. (영화진흥위원회 정책연구실, 『일본영화산업백서』, 영화진흥위원회, 2001, 15-16면.)

### 3. 연구 방법 및 대상

본고는 1952년부터 1975년까지를 중심으로 ‘영화사 신필름의 제작과 배급방식을 연구하는 것’을 목적으로 한다. 신필름은 신상옥이 만든 영화사였다. 신상옥의 데뷔작은 1952년에 완성되었고, 이 시기 ‘영상예술협회’라는 명칭으로 신필름의 전신에 해당하는 영화사를 만들었다. 그는 데뷔작인 <악야>(1952)를 시작으로 <어느 여대생의 고백>(1958), <로맨스 빠빠>(1960), <성춘향>(1961), <사랑손님과 어머니>(1961), <연산군>(1962), <폭군연산>(1962), <로맨스그레이>(1963), <빨간마후라>(1964), <병어리삼룡>(1964) 등 당대를 대표할만한 굵직한 작품들을 연이여 발표하면서 감독으로서 큰 명성을 얻었다. 그리고 그는 박정희, 김종필의 후원으로 1966년 동양 최대 규모를 자랑하는 ‘안양영화촬영소’를 인수하고, 유급 직원 300명을 거느린 메이저영화사 신필름을 건설하였다.<sup>39)</sup> 이처럼 신필름은 1952년부터, 영화사 등록이 취소된 1975년까지 한국영화계를 대표하는 영화사였다. 1975년 이후 신상옥은 북한과 할리우드에서 신필름을 설립하여 각각의 체제 속에서 영화를 만들었지만, 한국에 존재했던 메이저영화사로서 신필름이 갖는 위상과 직접적으로 연결되지 않는다고 할 수 있다. 그래서 본고는 한국영화산업과 영화정책에 의해 흥망성쇠를 겪었던 신필름이 한국 내에서 존재했던 1952년부터 1975년까지로 한정해서 살펴보고자 한다.

현재 한국의 영화산업은 비약적으로 발전하여 한국영화의 시장점유율을 50%이상 유지할 만큼 경쟁력을 갖추고 있다.<sup>40)</sup> 한국 영화 산업의 질적·양

39) 이상우, 「남북한 분단체제와 신상옥의 영화」, 『어문학』 110, 한국어문학회, 2010, 274면.

40) 2014년 2월 현재 한국관객 점유율은 57.7%로 외국영화 31.7%보다 앞선 점유율을 보이고 있다. (영화진흥위원회, www.kobis.or.kr 2014.10.15 검색.)

적 성장은 단순히 몇몇의 전문가들에 의해 이루어진 것이 아니다. 수없이 많은 위기와 환경 변화에 맞추어 영화산업 관계자들의 시스템이 뒷받침되었기에 가능한 일이었다. 이러한 과정에서 신필름이 보여주었던 메이저영화사로서의 가능성은 현재 한국영화산업이 발전할 수 있는 전초가 되었다는 점에서 중요하다. 신필름이 메이저영화사로서 성공하지 못하고 실패했던 사항들이 현재의 메이저영화사들에게는 밑거름이 되었을 것이다. 신필름은 다수의 전속 배우와 감독, 시나리오 작가 등의 인력을 확보하고 있었을 뿐 아니라 1960년부터 명보극장과 배급 체인을 체결하고 지방에 배급을 위한 지사를 두는 등 제작과 배급, 상영의 수직적 통합을 시도하였다. 이러한 수직적 통합은 할리우드 메이저영화사들과는 실질적으로 다른 방식이었지만, 메이저영화사가 추구하는 핵심 전략과 크게 다르지 않았다는 점에서 의미를 가진다.

그렇다면 신필름이 메이저영화사를 고집하고 영화생산을 위해 시스템을 구축한 이유는 무엇일까? 신상옥은 자신과 신필름의 이름을 걸고 232편의 영화를 만들었는데, 이렇게 많은 영화를 만든 이유는 무엇일까? 그는 재미있는 영화를 관객들에게 보여주고 싶다는 자신의 욕망을 표현해내고 싶었다. 신상옥은 이러한 자신의 욕망을 실용적이고 합리적인 방식으로 표현해내었다. 영화를 만들기 위해 제작사가 존재해야 하고, 그 존재를 위해서 제작사를 어떤 식으로든지 운영해 나가야 한다는 것이다. 더 많은 영화를 만들기 위해 자회사를 설립하고, 표준제작안을 바탕으로 PD들을 영입하여 외부 감독의 영화를 받아들이고, 쇼브라더스와 합작해서 많은 영화를 만드는 것들 모두가 실용주의적이고 합리적인 사고관을 근간으로 해서 자신의 욕망을 표출해 내었던 것이다.

신상옥은 <악야>(1952)를 만들고 <코리아>(1954)와 <꿈>(1955), <젊은 그들>(1955), <무영탑>(1957), <지옥화>(1958) 등 6편의 영화를 제작했지

만 흥행에 실패했다. 그는 자신과 동문수학했던 홍성기<sup>41)</sup>와는 다른 처지가 되었다. 그러나 1958년 발표했던 <어느 여대생의 고백>(1958)이 흥행에 성공하면서 그의 영화는 전작과 다른 패턴을 보이기 시작했다. 초창기 신상옥이 보여주었던 리얼리즘과 실험성을 가미한 영화들이 대중들의 요구에 부합하는 멜로드라마로 탈바꿈하게 된 것이다. 이처럼 그의 영화세계를 움직였던 가치관은 다양하고, 유연하며, 호의적이었다. 기존의 연구들이 신필름을 정부의 특혜를 받은 영화사라고 결론을 내리고 있지만, 이 부분도 신상옥이 정부의 시책에 부합해서라고 영화를 만들고 싶다는 욕망에서 발생된 것이라 볼 수 있다. 신상옥은 삶의 모든 부분들을 이끄는 방법 중에서 가장 잘 작동할 수 있는 요구들을 결합해서 영화를 만들고자 했고, 그것이 정부의 시책에 순응하는 내용이라 할지라도 영화의 존재를 위해서는 가능한 일이라고 판단했다.

본고는 이러한 신상옥의 욕망이 표출된 실용성을 바탕으로 신필름의 영화 제작과 배급방식에 대해 연구를 진행하고자 한다. 신상옥이 요구하는 실용성은 신필름을 계속 유지시켜 영화를 제작해야 한다는 논리에 근거를 둔다. 신필름에 대한 연구를 진행하기 위해서 II장에서는 우선 한국영화제작사의 기원을 살피고, 신필름 이전에 어떠한 영화사가 있었는지를 파악한다. 조선영화주식회사와 고려영화협회가 바로 그들인데, 이들의 활동과 특징을 살펴 신필름과는 어떠한 관련성과 차이점이 있는지 알아 볼 것이다.

---

41) 홍성기는 정창화, 신상옥과 함께 최인규 밑에서 연출공부를 배웠다. 홍성기는 1954년 <출격명령>(1954)과 1956년 <애인>(1956), 1958년 <별아 내 가슴에>(1958)로 큰 인기를 누렸다. <별아 내 가슴에>는 한 여자를 두고 아버지와 아들이 함께 사랑하게 된다는 즐거리를 가진 영화였다. 특히 김지미, 김동원, 이민, 주중녀는 당대 최고의 스타로 큰 인기를 끌던 배우였다. 이 영화는 이규환의 <춘향전>(1955)과 <자유부인>(1956)의 관객동원을 능가하는 15만 명을 돌파하면서 한국적 멜로드라마의 지평을 연 작품이라는 찬사를 받았다. 그러나 최인규 밑에서 수학할 당시부터 한국전쟁 시기 대구의 공군 정훈감실에서까지 둘의 만남은 그다지 유쾌하지 않았다. (김수남, 「멜로드라마영화를 현대화한 홍성기의 영화세계」, 『한국영화감독론2』, 지식산업사, 2003, 89-95면.)

1그리고 1950년대 이후 전성기와 침체기를 맞이했던 한국영화계의 동향과 그 속에서 제정되었던 영화법의 과정도 살펴 볼 것이다. 그리고 신필름이 설립하게 된 과정과 그 역사를 살펴 신필름의 영화는 어떤 특징을 가지고 있는지도 확인해 볼 것이다. 신필름은 232편의 영화를 제작하였다. 동일한 잣대로 이들의 영화를 분석하기에는 여러 가지 문제점이 양산될 가능성이 있기 때문에 큰 맥락을 살펴 신필름 영화가 지향했던 의미를 파악해보고자 한다.

Ⅲ장과 Ⅳ장은 본고가 밝히고자 하는 신필름의 제작방식과 배급방식에 대한 내용이다. Ⅲ장은 메이저영화사로 진입하기 위해 신필름이 추구했던 스튜디오 시스템, 전문화되고 세분화된 스태프들의 활동, 다양한 장르의 결합을 통한 실험적인 영화의 제작, PD제, 쇼브라더스와의 합작영화와 관련해서 제작방식을 살펴본다. Ⅳ장은 직·간접의 배급방식과 허리우드 극장의 운영방식을 포함한 배급방식을 분석한다.

1960년대 신필름의 제작과 배급방식을 연구했던 자료가 미비한 이유로 많은 부분 당시 영화인들의 인터뷰와 신문자료에 의존하였다. 또 이영일 영화비평가와 호현찬 영화제작자가 편찬해 낸 도서와 영화법을 정리한 김동호의 책을 많이 참고하였다. 특히 신상옥을 인터뷰 했던 잡지와 TV방송, 신문 기사, 자서전, 단행본의 내용은 객관적인 증거자료가 될 수 있기 때문에 면밀히 살펴서 조사, 분석하였다. 또 한국영상자료원에서 출간한 구술채록집 시리즈와 한국영상자료원(KMDB)에 등록된 소장자료의 필모를 근간으로 제작연도와 오리지널 감독, 출연자들을 상세히 구분하였다.

본 연구는 기존의 신필름에 대한 연구에서 한 단계 진보된 연구로 나아가기 위해서 과거 영화사(映畵史)에 대한 자료가 많이 필요했다. 그리고 신필름의 수장이었던 신상옥의 타계로 말미암아 신상옥 본인에 대한 의견이 제일 중요하지만, 그러한 의견들을 모두 수집할 수 없다는 어려움에 봉착

하였다. 그래서 신상옥의 인터뷰 자료와 신문자료와 잡지, 그의 회고록, 최은희의 회고록 등에 많은 부분을 의지하였다. 신필름과 관련해서 다양한 자료들이 발간되고 많은 연구자들의 의견이 있지만, 본고는 신상옥 본인의 생각들이 어떠했는지가 가장 중요하다고 생각한다. 그래서 본 연구의 기본 자료는 신상옥이 자신의 영화세계를 피력했던 그의 회고록이 중심이 된다. 이를 바탕으로 영화사 신필름에 대한 제작·배급방식에 대한 연구를 진행하고자 한다.



## II. 한국영화제작사의 형성과 전개

한국영화의 역사는 일제강점기라는 특수한 상황에서 시작해서 일제의 문화통치와 활동사진 검열, 조선영화령 등을 통한 탄압 속에서 성장을 해왔다. 1919년 한국 최초의 영화라는 칭호를 받은 김도산의 연쇄극 <의리적 구토>(1919)<sup>42)</sup>를 시작으로 극영화 형식을 갖춘 윤백남의 <월하의 맹서>(1923), 나운규의 <아리랑>(1926), 이규환의 <임자없는 나룻배>(1932) 등이 민족의식이란 이름하에 미약한 기술을 기반으로 제작되었다.

1930년 후반 조선영화에도 발성영화가 등장하면서 시스템을 갖춘 영화제작사가 설립되기 시작했다. 이명우의 <춘향전>(1935)을 시작으로 자본과 기술력, 우수한 인력이 동반된 영화제작사가 등장하면서 영세한 프로덕션은 좀 더 규모 있는 영화제작사로 체질을 개선하였다. 이 시기 등장한 ‘조선영화주식회사’와 ‘고려영화협회’는 여러 가지 면에서 선진적인 제작기반을 가지고 있었다. 이들 영화사는 동시녹음이 가능한 스튜디오와 현상, 인화 등 후반작업이 가능한 설비를 갖추어 발성영화를 만들 수 있는 최적의 시스템을 구축하였다. 또 조선영화인들은 영화산업의 기업화를 위해 대기업 자본이 필요하고 만주와 일본으로 해외수출을 해야지만 조선영화가 경쟁력을 가질 수 있다고 판단하였다. 이러한 의견들은 신필름이 추구하고자 했던 영화제작의 기업화시스템과 영화시장의 확대를 위해 해외진출을 시도

42) 한국영화의 기점에 대한 논의는 다양하다. 우선 기점의 출발이 영화의 전래부터인지 한국 영화의 태동부터인지의 관점이 정리되지 않았다. 한국 영화의 태동부터 기점을 언급하더라도 연쇄극 <의리적 구토>(1919), 김도산의 <국경>(1922) 또는 윤백남의 <월하의 맹서>(1923)가 명백치 못하다. 이 밖에 확인되지 않은 자료로도 연쇄극 <과거의 죄>(1917)가 있으며 또 다른 차원에서 완벽하게 우리 손으로 만들어진 한국영화를 기점으로 본다면 이필우의 기록영화 <조선여자정구대회>(1924)와 박정현의 <장화홍련전>(1924)이 있다. (정종화, 앞의 책, 24-30면 (참조).

했던 전략과 일정부분 상응한다고 할 수 있다.

조선영화주식회사와 고려영화협회는 조선영화인들이 발성영화 초기부터 중요시 여겼던 제작기술 및 배우, 다양한 분야의 인재양성에 관심을 가지고 영화제작과 관련된 인프라를 구축해나가기 시작했다. 그래서 한국영화 제작의 기원은 바로 여기서부터 시작된다고 할 수 있다.

## 1. 한국영화제작사의 태동과 한국영화의 부흥

### 가. 조선영화주식회사와 고려영화협회의 활동과 특징

조선영화계는 김도산의 <의리적 구토>(1919)를 시작으로 윤백남, 나운규, 이구영, 김유영 등과 같은 영화인들이 등장하면서 시작되었다. 이후 이규환, 이필우, 이명우, 신경균, 박기채, 안석영, 이창용, 전창근, 최인규 등 신진 영화인들이 등장하면서 조선영화계는 발전의 가속도가 붙기 시작했다. 무성영화시대가 지나고 1935년 10월 4일 조선 최초의 발성영화 <춘향전>(1935)이 개봉하면서 조선영화는 ‘토키’<sup>43)</sup>라는 새로운 출로를 모색하게 되면서 영화산업의 기업화를 추구하게 되었다.<sup>44)</sup> 이 영화를 통해 조선영화계는 새로운 돌파구를 마련하였고, ‘매일 매야 초만원의 성황’<sup>45)</sup>을 이루게 되었다. 동시대의 영화인들은 1930년대 중·후반에 걸쳐 기술과 자본, 우수

43) 1930년에 국내에 개봉된 사운드 온 디스크 리코딩(sound on disc recording) 방식의 ‘서양 토키(talkie: 발성영화) <파라마운트 온 퍼레이드(Paramount on Parade)>(1930) 이후로 한국영화인들은 발성영화 제작을 염원하였다. 그러나 영세한 형편으로 인해 최초의 조선 발성영화는 1935년에야 실현되었다. (김미현 외, 앞의 책, 77면.)

44) 한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제 1936-1941』, 한국영상자료원, 2007, 20면.

45) 안석영, 「조선 토키 <춘향전>을 보고 : 조선영화계의 장래를 말함」, 『조선일보』, 1935.10.11.

한 인력의 확보가 영화산업을 성장시킬 수 있는 전제가 된다는 것을 인식하고 그러한 영화사를 설립하고자 하였다. 이러한 시점에 조선영화의 기술적인 전문성과 인력, 자본의 확충을 모토로 합리적인 영화 기업화를 위해 탄생한 영화제작사가 ‘조선영화주식회사(朝鮮映畫株式會社)’와 ‘고려영화협회(高麗映畫協會)’였다. 이들은 1930년대 후반 스튜디오를 기반으로 한 조선의 양대 메이저영화제작사로서 발성영화에 대한 가능성을 확장시키고 조선의 영화산업을 한 단계 발전시킨 영화사였다.

#### (1) 조선영화주식회사

조선영화주식회사는 1937년 7월 자본금 50만원을 기반으로 최남주가 설립한 영화제작사였다. 최남주는 기존의 조선 영화제작사들과 달리 기업적인 견지에서 회사를 운영할 것을 강조하였는데 박기채, 이필우 등과 함께 하였다.<sup>46)</sup> 발성영화가 등장하면서 불거진 기술자원과 스튜디오에 대한 영화인들의 열망을 발판으로 조선영화주식회사는 스튜디오 건립과 함께 사무장, 선전부, 촬영부 등 제작을 총괄할 시스템을 산하에 두고 성봉영화원을 직영 프로덕션으로 흡수하였다. 이들은 성봉영화원의 의정부촬영소에 시설 투자를 하여 제작기반을 구축하여 극영화를 제작하기 좋은 최적의 조건들을 완성해내었다. 그리고 여배우결핍을 보충하기 위해 여배우를 모집<sup>47)</sup>하여 문예봉과 한은진, 서월영 등과 같은 스타를 배출하여 월급을 주었고, 이들을 전속배우로 고용하여 스타시스템의 기초를 마련하였다. 또 최남주는 “조선사람이 많이 가 살고 있는 하와이, 만주, 일본을 우선 목표로 배급하겠다.”<sup>48)</sup>는 포부를 밝히고 해외배급망에 대한 열정도 보였다. 이를 통해 조

46) 「대망의 조선영화주식회사 창립」, 『동아일보』, 1937.7.21.

47) 「조선영화주식회사 여배우 모집 양성을 계획」, 『동아일보』, 1937.11.6.

48) 「신인의 포부, 조선영화주식회사 최남주 방문기」, 『삼천리』, 1938년 12월호, 175면.

선영화주식회사는 전속배우와 함께 종업원 수만 80 명에 이르는 기업적인 영화사로 거듭났다.<sup>49)</sup>

자본과 기술력, 제작인력, 전속배우들 등을 완비한 조선영화주식회사의 창립 작품은 박기채의 <무정>(1939)이었고, 이후 <춘향전>을 기획했지만 무산되었다. 당시 조선 영화인들은 영화산업의 기업화를 위해 대자본의 유입을 갈망했고 만주와 일본으로의 해외수출을 지향하였다. <춘향전>은 이러한 조선영화주식회사의 열망이 담긴 작품으로 일본으로의 수출을 계획하면서 일본인 각색자 무라야마(村山)를 조선으로 초청하였다. 그러나 ‘춘향전’에 대한 대중들의 자긍심은 대단하였고, 반대여론에 휩쓸려 <춘향전>의 계획은 무산되고 말았다.<sup>50)</sup> 해외수출에 대한 당시의 영화계 분위기에서 <춘향전>은 조선영화주식회사의 운명을 가늠할 수 있는 작품이었지만, 해외진출을 위한 제반여건이 형성되지 않은 상태에서 조선영화주식회사의 기획력은 두각을 내지 못했다. 1939년에는 <임자없는 나룻배>(1932)와 <나그네>(1937)로 호평을 받은 이규환을 초빙하여 <새출발>(1939)을 제작하였고, 1940년에는 김유영의 <수선화>(1940)를 발표하였다. 조선영화주식회사는 설립 이후 3편의 영화를 제작, 배급하였는데, 이 과정에서 선진화된 담론을 수입하여 기존 조선영화계에 획기적인 변화를 야기하고자 했던 그들은 여러 가지 문제점을 양산해내고 말았다. 조선영화주식회사는 영화의 기획과 촬영에서는 일본유학과였던 박기채와 이규환을 기용해서 일정부분 원활하게 진행되었지만, 배급과 관련해서는 전문인력을 투입하지 못해 미진한 결과를 산출해내고 말았다.

49) 정종화, 앞의 책, 67면.

50) <춘향전>은 1935년 이명우에 의해 발성영화로 제작되었다. 조선영화주식회사는 기존의 영화와는 다른 제작의도를 가지고 일본인 각색자를 초빙하여 새로운 형식의 <춘향전>을 기획했으나 무산되었다. 이러한 과정은 다음 논문을 참조할 것. (김남석, 「조선영화주식회사의 영화제작과정과 제작영화의 특징 연구」, 『언론학연구』 16, 부산울산경남언론학회, 2012, 39-42면 (참조).

자본력이 있었던 조선영화주식회사였지만, 제작과정에서 후일 발생하게 될 제반사항들을 철저히 점검하지 못하면서 제작일정은 연기되었고, 연기된 일정만큼 자본금을 회수하지 못하면서 투자와 계획에서 불일치를 이루게 되었다. 장기적인 관점에서 비전을 제시하지 못하면서 현실과 이상 사이에서 조선영화주식회사는 미숙함을 드러낼 수밖에 없었다. 제작과정에서 표준화된 제작시스템과 프리프로덕션<sup>51)</sup>의 중요성을 간과했던 조선영화주식회사는 설립취지와는 다르게 운영되었던 것이다. 제작-배급-상영의 전 과정을 고려하지 않았던 운영의 미숙함과 함께 우수한 토키 시스템과 막대한 자금을 운용할 만한 명철한 두뇌를 가진 프로듀서가 없었기 때문에 장기적으로 사업을 확장시켜 나갈 수 없었다.<sup>52)</sup> 이후 조선영화주식회사는 1940년 조선영화령으로 일제가 정책영화 제작을 목적으로 영화사를 통폐합하면서 사라지게 되었다.

## (2) 고려영화협회

고려영화협회의 설립자인 이창용은 1935년 ‘고려영화배급소’를 설립해 1935년 <춘향전>(1935)의 전 조선 배급권을 따면서 배급업자로 성장하면서 본격적으로 영화산업에 뛰어 들었다. 고려영화배급소는 1937년 고려영화협회로 개칭되었고, 조선영화계에서 조선영화주식회사와 함께 양대 산맥을 이루었다.<sup>53)</sup> 이창용은 처음부터 영화제작에 두각을 낸 인물이 아니라 촬영

51) 프리 프로덕션은 영화를 촬영하는 기간의 작업만 말하기도 하지만, 대부분 촬영을 위해 준비하는 작업과 촬영이 끝나고 영화를 완성하기 위한 후반작업을 모두 포괄하는 개념이다. (송낙원, 『영화 연출부 매뉴얼』, 커뮤니케이션북스, 2007, 18면.)

52) ‘조선영화주식회사’에 대해서는 김남석의 논문을 참조할 것. (김남석, 「조선영화주식회사의 영화제작과정과 제작영화의 특징 연구」, 『언론학연구』 16, 부산울산경남언론학회, 2012.)

53) 한국영상자료원에서 편찬한 『한국영화감독』과 다수의 단행본에서 ‘고려영화협회’와 ‘고려영화사’를 동일 영화사로 인식하고 있다. 1930년대 후반 신문기사와 잡지에도 고려영

을 담당하는 기사였다. 이창용은 조선키네마주식회사 기술부에 입사하여 촬영기술을 배운 뒤, 1931년 일본으로 건너가 신코키네마에서 선진화된 촬영기술을 습득하였다. 귀국한 후에는 촬영기사로 활동하지 않고, 당시 조선의 배급사였던 기신양행에서 배급 일을 배웠다. 이것을 기반으로 이창용은 <춘향전>(1935)의 배급권을 따내면서 경영인으로 두각을 나타내었다. 아마도 일본에서 영화공부를 하면서 영화를 만드는 것보다 배급이 더 중요하다는 것을 인식한 것으로 보여지는데, 이창용은 조선영화시장에서 등한시 하였던 배급에 대한 기획력을 보여준 최초의 영화기술자이면서 경영인이라고 할 수 있다.

고려영화협회의 수장이었던 이창용은 1937년 고려영화협회를 설립하고, 1938년 11월 동양극장의 최상덕과 함께 경성촬영소를 인수하고 본격적으로 발성영화를 위한 인프라를 구축해나갔다.<sup>54)</sup> 그리고 극단 고희의 전속 배우들을 기용하여 배우 수급을 원활히 하였고, 방한준과 최인규, 전창근, 박기채, 김정혁 등을 전속 감독으로 영입하였다. 그리고 조선총독부 관계자들과 밀접한 관계를 유지하면서 고려영화협회가 기업적으로 성장할 수 있는 밑거름을 다져나갔다.<sup>55)</sup>

화협회를 고려영화사로 부르고 있다. 1937년 설립된 고려영화협회는 1941년 해체되기까지 존재했으며, 해방 이후 최인규의 형 최완규가 '고려영화주식회사'로 영화제작사를 설립하였다. 최인규는 고려영화협회에서 <수업료>(1939)로 큰 인기를 얻었는데 이 작품은 일본에도 수출되어 호평을 받았다. 그래서 고려영화협회에 대한 남다른 애착이 있었던 것으로 추측해 볼 수 있다. 이를 바탕으로 '고려'라는 이름을 사용하여 해방 이후 형과 함께 영화제작사를 설립, 운영했을 것이다. (한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제 1936-1941』, 한국영상자료원, 2007, 22면 (참조).

54) 김남석은 고려영화협회의 전신이었던 경성촬영소를 연구함에 있어, 경성촬영소는 1930-1940년대 걸쳐 존재했던 조선의 영화촬영소라고 설명하였다. 이후 경성촬영소는 1938년 <사랑에 속고 돈에 울고>(1939)의 제작을 위해 '고려영화협회'와 '동양극장'이 인수하여 제작 전담 부서로 배치되었고, 1941년 5월 이후 '고려영화주식회사'로 조직이 재편되었다고 설명을 덧붙이고 있다. (김남석, 「1930년대 '경성촬영소'의 역사적 변모 과정과 영화제작 활동 연구」, 『인문과학연구』 33, 강원대 인문사회과학연구소, 2012, 443면.)

55) 한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제 1936-1941』, 한국영상자료원, 2007, 24면.

고려영화협회는 동양극장과 합작한 <사랑에 속고 돈에 울고>(1939)를 시작으로 <수업료>(1940), <집없는 천사>(1941), <복지만리>(1941) 등을 연속으로 제작하였다. 이창용은 제작자로서 탁월한 기획력과 추진력을 보여주었는데, <사랑에 속고 돈에 울고>(1939)를 먼저 배급한 것도 적은 비용으로 최대의 효과를 얻기 위한 전략적 차원이었다. 이 작품은 동양극장의 최고 인기작품으로, 영화화되었을 때 대중들에게 인기를 얻고 충분히 투자금을 회수할 수 있을 것으로 판단했기 때문이었다. 그리고 <복지만리>(1941)는 기획 단계부터 해외시장을 목표로 만주영화협회와 합작을 추진하여 만주에 배급할 목적으로 기획된 영화였다. 당시 영화계의 풍토는 제작자는 손해를 보는 구조였지만, 배급업자는 보유한 필름만 제대로 상영할 수 있다면 절대 손해를 보지 않았으며 시장이 확대되면 더 큰 수익을 낼 수가 있었다. 이창용은 <춘향전>(1935) 이후에도 <아리랑고개>(1935), <장화홍련전>(1936)을 비롯한 경성촬영소 영화들의 배급권을 사들여 몇 배의 수익을 올렸다.<sup>56)</sup> 이러한 그의 안목은 설득력이 있었고, 고려영화협회가 제작한 영화들을 배급할 때도 동일한 방법을 사용하였다. 그는 제작과 함께 배급도 중요하다는 것을 오래된 경험에서 알고 있었던 것이다. 그리고 1940년에 발표한 최인규의 <수업료>(1940)도 조선 내에서 흥행을 거두고 일본에서도 좋은 반응을 얻으면서<sup>57)</sup> 고려영화협회의 입지는 단단해졌다.

이처럼 이창용은 고려영화협회를 설립하면서 제작-배급-상영의 수직체계를 돈독히 하면서 그가 제작한 영화를 어디에, 어떻게 팔 것인가에 대한 현실적인 대안을 제시하면서 당시 양대 메이저영화사를 구축하였던 조선영

56) 이창용은 성봉영화사의 <나그네>(1937)에 대한 조선 및 만주의 배급권도 얻어냈으며, 외화의 조선 내 배급권도 획득하였다. (위의 책, 201면.)

57) 이덕기, 「영화<수업료>와 조선영화의 좌표」, 『한국극예술연구』 29, 한국극예술학회, 2009, 127면.

화주식회사보다 앞서나갔다. 그러나 1941년 5월, 실질적인 운영자였던 이창용은 출자자와의 견해차이로 평 이사직으로 물러나게 되었고, 같은 해 이창용이 사퇴하면서 고려영화협회는 해체되고 말았다. 이후 고려영화협회는 전속감독이었던 최인규의 만형이었던 최완규가 인수하여 ‘고려영화주식회사’로 상호를 개편하였다. 고려영화주식회사는 해방 이후 최인규가 ‘광복 3부작’<sup>58)</sup>을 연출할 수 있도록 조력자가 되어 주었다.

1930년대 중·후반 조선 영화인들이 가장 많이 논의한 것은 ‘조선 영화의 기업화’였다. 조선 영화의 기업화란 거대 자본의 회사가 설립되어 촬영소를 짓고 배우를 전속으로 계약하며 시나리오 작가를 따로 두는 등의 전문화된 영화 작업을 가능하게 만드는 시스템을 말한다.<sup>59)</sup> 그리고 기업화된 영화제작사가 제작한 우수한 영화를 해외에 배급하여 조선영화를 질적으로 발전시키려는 계획도 함께 논의되었다. 당시 조선영화는 여러 가지 면에서 수지타산을 맞추기 어려운 상황이었다. 기술의 부족과 단발적인 제작으로 인해 전문성이 결여된 영화가 생산되어 조선영화의 수입은 조선의 극장에서만 파생되었고, 영화를 제작하고도 투자금이 회수되지 않아 경제적으로 어려움이 많았다. 그래서 의식있던 조선의 영화인들은 조선영화의 침체와 부진을 씻고 새롭게 도약할 발판을 마련하였다. 일본의 선진기술을 습득하고 전문성을 갖춘 인재와 동시녹음이 가능한 스튜디오와 현상, 인화 등 후반

58) 최인규는 <수업료>(1940)를 시작으로 <집없는 천사>(1941), <망루의 결사>(1943), <태양의 아이들>(1944), <사랑과 맹세>(1945), <가미카제의 아들들>(1945)에 이르기까지 일제하 전시체제가 가장 많은 수의 극영화를 연출하였다. 그의 영화들은 모두 ‘내선체제’의 이념적 기반에 충실한 영화들이었다. 이에 대한 면죄부적 성격을 띤 <자유만세>(1946)를 만들면서 최인규는 8.15 해방을 맞이하였고, 계속해서 <자유만세>(1946), <죄없는 죄인>(1948), <독립전야>(1948)등 ‘광복 3부작’을 발표하였다. 최인규는 이러한 자신의 전력에 대한 일종의 ‘속죄’의 의미로 ‘광복 3부작’을 만든 것으로 보인다. (위의 논문, 125-126면. : 김중원, 앞의 책, 624-627면 (참조).

59) 강성률, 『친일 영화의 해부학』, 도서출판 살림터, 2012, 71면.

작업을 할 수 있는 기술 장비, 그리고 자본력을 가진 영화사를 만들고자 하였다. 조선영화주식회사와 고려영화협회는 이러한 시기에 등장하였다.<sup>60)</sup>

조선영화주식회사와 고려영화협회는 일찍이 신필름이 추구했던 선진화된 시스템을 가진 스튜디오와 전문성을 가진 인재, 전속배우들과 감독들을 포섭했던 영화사였다. 신필름도 안정적인 영화제작을 위해 제작-배급-상영의 수직적 결합을 피하였고, 명보극장과 체인을 형성하였을 뿐만 아니라 많은 영화를 제작한 경험을 바탕으로 표준화된 영화제작비용을 산출하여 다량의 영화를 생산할 수 있는 시스템을 구축하였다. 그리고 신필름 산하에 부설 연기실과 안양예술학교의 설립은 신필름이 메이저영화사로서 발돋움 할 수 있는 기반을 마련해 주었다. 신필름은 조선의 메이저영화사로 거듭났던 조선영화주식회사와 고려영화협회의 설립 이념과 뜻을 함께 하면서 영화를 제작할 수 있는 최적의 조건을 갖추어 나갔다. 어찌보면 이러한 조건들은 영화를 제작하기 위해 당연히 선행되어야 할 사항들이지만, 걸음마 단계였던 조선의 영화현실과 해방 이후 영화를 산업으로 인식하기 시작한 초기 한국영화의 현실에서는 혁신적인 제작과 배급방식이었다.

그러나 조선영화주식회사와 고려영화협회가 구축해놓았던 시스템이 조선 영화령과 한국전쟁으로 인해 유명무실하게 되면서 시스템으로 영화를 만들어야 한다는 조선영화인들의 논리가 1960년대 새롭게 등장하게 되었다. 신필름은 선각자들이 이룩해놓은 시스템을 그대로 받아들일 필요가 있었다. 조선의 영화인들이 추구했던 선진화된 제작과 배급방식이 신필름에게도 필요했고, 이 방식은 한국영화를 발전시킬 수 있는 기본적인 방안들이었다. 그리고 신필름은 이들이 구축했던 시스템을 바탕으로 한국영화를 부흥시키

---

60) 이규환은 조선 영화계가 필요한 것으로 “조선 영화를 질적으로 향상시키는 데는, 첫째 설비 완전, 둘째 시나리오 작가의 출현, 셋째 제작 관계자들의 생활 안정, 넷째 문인들이 영화화시킬 수 있을 것을 염두에 두고 작품을 제작 제공할 것”을 들었는데 이 모든 것은 결국 기업화의 자장 안에 있다고 할 수 있다. (위의 책, 72면.)

기 위해 좀 더 현실적인 방안을 고안해내어야 했다.

## 나. 한국영화의 부흥과 영화법의 시행

1950년대는 전쟁의 여파가 사회·문화·정치 전 분야에 걸쳐 강하게 나타났던 시기였다. 전쟁은 한국인들로 하여금 명분과 예의를 중시하던 종전의 가치관을 버리고, 생존을 위해 실용적인 것과 물질적인 것을 중시하는 새로운 가치관을 갖게 했다. 또 전쟁으로 순식간에 가족을 잃고 가산이 소실되는 충격적인 사태변화에 대해 피해망상과 허무주의, 패배주의가 팽배하게 되었다.<sup>61)</sup> 이러한 시기에도 영화제작<sup>62)</sup>은 이루어졌고, 주도 전쟁의 참상을 보여주는 기록영화가 제작되었다.<sup>63)</sup>

전쟁의 급박한 상황으로 영화인들은 자연스럽게 부산, 마산, 진해, 대구 등지로 집결하였다. 각 도시마다 군 촬영대가 있어 이들은 중군 활동을 하는 등 어려운 제작 여건을 무릅쓰고 극영화 제작에 열정을 쏟았다. 피난 시절 대구는 영화제작의 중심지로 부상하였다. 이곳에는 공군 촬영대가 자리하고 있었고 홍성기, 신상옥, 전택이, 김일해, 노경희, 황남, 정인엽 등이 포진하고 있었으며, 손전을 비롯한 지역 영화인의 활약도 두드러졌다. 이

61) 정성호, 「한국전쟁과 인구사회학적 변화」, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 한국정신문화연구원, 2000, 33-37면.

62) 1950년 한국전쟁이 일어난 이 시기 5편의 영화가 제작되었다. 전쟁 전 3편, 이후 2편의 영화가 만들어졌다. (호현찬, 앞의 책, 101면.)

63) 이구영의 <아름다웠던 서울>(1950), 윤봉춘의 <서부전선>(1950), <오랑캐의 발자취>(1951), 방의석의 <정의의 진격>(1951), 한형모의 <정의의 진격>(1951), 임운학의 <총검은 살아있다>(1953) 등 6편이다. (위의 책, 117면.) 기록영화는 현실의 사실적 상태를 있는 그대로 보여줌으로써 관객으로 하여금 사회 현실에 대한 올바른 시선을 갖도록 유도했다. 한국전쟁 이전에도 안철영의 <무궁화동산>(1948)과 같은 기록영화가 제작되었는데, 이것은 '문화영화'가 보여주었던 교육과 계몽을 목적으로 하였던 것과 다르다 할 수 있다. (한영현, 「해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상-영화 <독립전야>와 <무궁화동산>을 중심으로-」, 『대중서사연구』 26, 대중서사학회, 2011, 289면.)

시기 신상옥은 흥성기의 <출격명령>(1954)을 함께 찍으면서 신분을 보장 받아 대구에서 <악야>(1952)를 완성하여 감독 데뷔를 하였다.

1953년 휴전 이후 한국사회는 조금씩 안정기에 접어들었고, 영화산업도 중흥기를 맞이하게 되었다. 한국영화는 1955년부터 해마다 작품생산의 편수를 늘여 갔다.<sup>64)</sup> 이규환의 <춘향전>(1955)은 전란 이후 침체를 면치 못하던 한국영화계에 새로운 활력소를 불어넣어 주었다. <춘향전>(1955)은 고전의 『춘향전』을 리메이크한 작품으로 충실한 고증 하에 민족 문화의 느낌을 그대로 반영하였다.<sup>65)</sup> 다음 해 개봉한 <자유부인>(1956)은 한국영화 산업을 활성화시킨 또 하나의 도화선이 되었다.<sup>66)</sup>

<춘향전>(1955)과 <자유부인>(1956)의 성공으로 영화제작사는 우후죽순격으로 늘어나 70여 개를 넘어섰으며, 영화제작 편수도 기하급수적으로 늘어나기 시작했다. 이러한 성장의 근거에는 1954년 시행된 ‘국산영화에 대한 입장세 면세조치’ 및 1959년의 ‘국산영화 제작 장려 및 영화오락 순화를 위한 보상조치’ 등과 같은 한국영화산업 육성을 위해 마련된 제반 정책들이 있었다.<sup>67)</sup> 그러나 이러한 정부의 지원책에도 불구하고 영화산업에 대한 기

64) 한국전쟁 이후 한국영화의 제작편수는 다음과 같다.

1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961
15편	42편	28편	83편	108편	90편	69편

으로 영화제작 편수는 늘어났고, 1960년대 한국영화의 전성기를 구가하게 되었다. 이 수치는 1950년대를 배경으로 한 한국영화사를 연구했던 단행본마다 약간의 차이를 보이고 있다. 본고는 김미현의 수치에 근거를 두었다. (김미현 외, 앞의 책, 242면 (참조).

65) 국도극장에서 개봉된 <춘향전>(1955)은 개봉 첫날부터 관객몰이를 하였다. 원래 일주일 상영 예정이었으나, 한 달 간 상영하였다. 밀려드는 관객으로 다음 상영 예정작이 극장에 올리지 못하는 사태까지 발생하였다. 서울 관객 18만 동원. (한국영상자료원, 『한국 영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스1』, 도서출판 이채, 2005, 283-284면 (참조).

66) 정비석 원작의 『자유부인』은 1954년부터 서울신문에 연재되었던 소설이었다. 연재 당시에도 서울신문의 판매는 기하급수적이었고, 연재가 종결되어 단행본으로 출간이 되었을 때 14만부 이상이 팔려나가면서 엄청난 인기를 얻었다. 이후 한형모에 의해 영화화된 <자유부인>(1956)은 그 시대 관객들에게 공감대를 형성하면서 한국멜로영화의 붐을 이루는 원천이 되었다. <자유부인>(1956)은 수도극장에서 개봉해 14만 명의 관객동원을 하였다. (이세기, 『죽기 전에 꼭 봐야 할 한국영화 1001』, 마로니에북스, 2011, 60면.)

형적인 현상은 줄어들지 않았다. 영화산업이 산업적으로 안정적인 구조를 갖고 있지 못했으므로 이를 개선하기 위해 국가가 직접적 나설 수밖에 없었다. 이에 1961년 영화사 통합정책과 1962년 최초로 영화법이 제정되었다.

박정희 정권은 1962년 1월 20일 한국 최초 영화법을 공포하고 3월 20일 동법시행령을 공포하였다. 영화법에서는 제작, 상영, 외화 수입, 한국영화 수출 등 영화와 관련된 전반적인 사항이 입법화되었다. 이후 1963년 3월 제1차 영화법을 개정하고 기업화정책과 외화수입쿼터제에 대한 법령도 재정비하였다. 이것은 국산영화를 제작할 때 스튜디오와 인력을 구비하여 영화를 생산할 수 있도록 법제화 한 것이었다. 이미 1961년 영화사 1차 통합 조치에서 영화제작의 수공업적 형태를 지양하고 기업적인 형태를 갖추도록 하는 정책이 시행되었다. 그러나 이러한 조치에도 불구하고 영화제작사의 현실적인 변화는 이루어지지 않았고, 정부는 영화법 개정을 통해 소수의 기업적인 영화사가 안정적인 영화제작 시스템을 갖출 수 있도록 법적으로 강제화했다.<sup>68)</sup>

기업화정책은 영화제작-배급-상영에 대해서, 제작의 측면에서는 제작시설을 완비하고 전문 인력을 확보하여 매년 일정편수 이상의 영화를 생산하

67) 1954년 한국영화 정책사에서 가장 중요한 변화 중 하나가 나타난다. 영화의 경우 입장료의 60%가 세금으로 부과되던 1949년 개정 입장세법이 1954년 3월에 개정되어 해방 이후 처음으로 한국영화에 대해 입장세 면세조치가 실시되었다. 외화와 국산영화를 구분하여 외화에는 90%의 입장세를 부과하는 반면, 국산영화에는 입장세를 면제하였다. 이후 1956년에는 국산영화의 입장세는 면제는 존속시킨 채 외화에는 115%로 인상을 하였다. 영화제작사의 입장에서 세금을 내지 않고, 세금을 제작자가 가져 갈 수 있다는 것은 획기적인 정책이었다. 1955년 1월 초에 개봉한 <춘향전>(1955)이 흥행에 성공하게 되자 한국영화에 대한 수익성은 외화보다 높은 것이었다. 국산영화 입장료의 세금이 면제되면서, 영화제작사는 투기자본과 군소제작사들이 난립하면서 합리적인 기업으로 성장할 수 없었다. 그리고 외화에 붙은 과도한 세금으로 인해 탈세와 같은 불법이 생겨났고, 외화 상영 시 관람료를 인상하는 등 부정적인 영향들이 났다. (김동호 외, 앞의 책, 163-187면.)

68) 안재석, 「한국의 메이저 스튜디오 시스템: 주식회사 신필름」, 『여성영화인사전』, 소도, 2001, 108면.

는, 안정적인 영화제작시스템을 구축하도록 하는 것이었다.<sup>69)</sup> 이것은 할리우드나 스튜디오시스템을 통해 영화제작과정을 합리화했던 것처럼 한국의 수공업적인 제작사들도 ‘메이저영화사’로 거듭날 것을 요구한 것이었다. 영화정책은 이후에도 여러 차례 개정을 단행하였다. 다음 표는 1950년대 중반부터 1970년대 중반까지 개정되었던 영화법을 정리한 것이다.

<표1> 영화법의 개정과 변화과정<sup>70)</sup>

영화법의 변화	주요내용
입장세법개정 (1954.3.31)	-국산영화에 대해 면세조치, 외화에 대해 90%세금부과
국립영화제작소 설치법 (1961.6.22)	-영화사 1차 통합에 관한 건 -신필름 단독으로 등록/ 일부영화사는 군소영화사 통합
영화법 제정 (1962.1.20)	-한국 최초의 영화법 공포 -영화법(영화제작법, 영화수입법, 영화수출법)에 대한 등록제 -영화제작 사전 신고제 및 영화 상영 허가제 -수입·수출 추천제 -상영정지처분 규정
영화법 1차 개정 (1963.3.12)	-수입·수출업자의 등록제도 폐지 -등록된 영화제작업자에게만 외국영화의 수입·수출권 부여 -등록취소규정(연간 15편 이상의 국산영화를 제작) -제작과 외화 수입을 일원화 시킴 ->외화 수입의 활성화
영화법2차 개정 (1966.8.3)	-제작업자 등록요건이 일부 완화 -영화제작업자의 독점적 외화수입권 완화 -등록취소 요건 중 의무제작 수를 연간 15편 이상에서 2편 이상으로 축소 -외국인과 외국법인의 영화제작 금지 -외화수입쿼터제도 및 스크린쿼터제도의 도입

69) 김동호 외, 앞의 책, 205면.

<p>영화법 3차 개정 (1970.8.6)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-수입·수출업자의 등록 부활</li> <li>-등록취소 요건 중 의무제작 편수를 종전 2편에서 5편으로 강화</li> <li>-영화진흥조합원의 설립</li> <li>-외화수입업자는 외화 수입 시에 국산영화진흥기금 납부</li> <li>-위장합작영화로 인해 합작영화의 제작 기준 강화</li> </ul>
<p>영화법 4차 개정 (1973.2.16)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-영화제작업의 등록제를 폐지하고 허가제로 전환</li> <li>-영화제작업자의 외화수입권 독점 부활</li> <li>-영화진흥조합이 해산되고 영화진흥공사 설립</li> <li>-영화배급협회 설립</li> <li>-외화수입의 일원화 부활</li> </ul>

한국영화의 전성기는 박정희 정권의 근대화 프로젝트와 맞물리면서 함께 성장하였다. 1950년대 후반 한국영화시장이 급격하게 팽창하면서 군소제작사가 난립하는 것을 방지하기 위해 마련된 영화법 제정은 신필름이 메이저 영화사로서 성장할 수 있는 원동력을 제공하였다. 신필름이 제작한 영화들은 많은 인기를 얻었고, 국내·외 영화상을 수상하면서 국내뿐 아니라 국외의 영화시장에도 영향력을 발휘하였다.<sup>71)</sup> 1960년대 초반 신필름은 신상옥을 필두로 다수의 감독이 제작한 영화가 흥행에 성공하면서 메이저영화사로 성장할 수 있는 기반을 다져놓은 상태였다. 신필름은 자체제작을 목표로 영화제작의 합리성과 실용성을 강조했기 때문에 산업적으로도 안정적인 인프라를 구축하는 것은 중요한 사항이었다. 그리고 정부가 제시한 기업화 정책에 입각한 영화법은 신필름이 마땅히 구축해야하는 제반 조건들이었

70) 좌승희·이태규, 앞의 책, 참조.

71) 1961년 <사랑방손님과 어머니>(1961)가 제1회 대중상영화제 감독상을 수상하였고, <병어리 삼룡>(1964)도 제4회 대중상감독상을 수상하였다. <성춘향>(1961)과 <연산군>(1962)이 일본 아이에이(大映)영화사를 통해 수출되면서 <성춘향>(1961)은 일본 주요 6개 도시에서 동시 개봉되었다. 또 <로맨스 빠빠>(1960)가 위스콘신 주에서 상영이 되었고, <폭군연산>(1962)이 일본 문화사절에게 상영되었다. (박유희, 「스펙터클과 독재 : 신상옥 영화론」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011, 110-111면 참조.)

다. 기업화정책과 관련된 조항은 다음과 같다.

- (1) 200평 이상의 스튜디오, 녹음, 현상시설을 구비할 것
- (2) 조명기 50Kw 이상일 것
- (3) 35mm 카메라 1대 이상
- (4) 2인 이상의 전속 감독과 남녀 전속배우 2인 이상
- (5) 5년 이상의 경력을 가진 녹음 및 현상기술자가 전속계약이 되어 있을 것
- (6) 은행에 5천만 원 이상의 자본금이 적립되어 있을 것
- (7) 연간 15편 이상의 영화를 제작할 것.<sup>72)</sup>

신필름은 이미 1950년대 후반 흥행작들이 양산되면서 제작 자본을 안정적으로 운영할 수 있었다.<sup>73)</sup> 신필름 사무실과 원효로촬영소를 근거지로 다양한 작품을 기획했던 이들로서는 정부의 영화시책에 부정적일 이유는 없었다. 1962년 신필름은 기업화정책과 관련된 조항을 충족하는 유일한 영화사가 되었다. 이 시기 신필름은 신생영화사의 흔적을 지워내고 대중들이 선호하는 멜로드라마를 제작하면서 안정적으로 제작사를 운영할 수 있었다. 특히 한국영화계에서 빅 매치를 이루었던 홍성기의 <춘향전>(1961)과 신상옥의 <성춘향>(1961)이 신상옥의 일방적인 승리로 막을 내리면서 신필름의 입지는 더욱 탄탄해졌다.<sup>74)</sup> <성춘향>(1961)은 신필름의 입지를 구축하는 기반이 되었던 작품이었다.

72) 안재석, 앞의 책, 108면 ; 「영화제작자 등록자격등 규제」, 『경향신문』, 1962.3.9.

73) 최경옥은 신필름의 사무실 위치를 알려주면서 1950년대 후반부터 신필름의 자금이 안정적이었다고 회상하였다. 서울역->인사동->을지로3가->광화문으로 신필름 사무실이 이사를 하면서 광화문에 이사를 왔을 때 용산에 촬영소를 두었다고 한다. 사무실은 3층 건물로 150여 명의 직원이 상주해 있었고, 식당과 예그린 레코드, 제작부, 경리부, 총무실, 사장실, 감독실, 기획실 등 칸막이를 설치해서 운영을 효율적으로 하였다고 하였다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008, 81-82면.)

74) 신상옥의 <성춘향>(1961)은 본격적으로 컬러 시네마스코프 시도하여 홍성기의 <춘향전>(1961)과 대결구도를 펼치면서 세간의 관심을 받은 작품이었다. 신상옥과 최은희 부부의 작품과 홍성기, 김지미 부부의 작품의 대결이라는 점에서 더욱 그러했다. 그러나 신상옥의 승리로 끝이 났고, <성춘향>(1961)은 관객들에게 엄청난 지지를 받았다. 1968년 <미워도 다시 한번>(1968)이 등장하기 전까지 7년에 걸쳐 흥행기록을 유지하였다. 이 둘의 영화를 비교하는 논문으로 최영희의 앞의 논문을 참조 할 것.

당시 신필름과 함께 등록을 했던 영화사들은 대부분 군소영화사가 모여 하나의 이름으로 등록한 경우가 많았다. 신필름과 함께 공보부에 등록했던 영화사들은 극동흥업주식회사, 범아영화사, 한양영화사, 동성영화사, 한국영화주식회사였고, 이외에 외화 수입업에서 한국영화 제작으로 사업을 확장한 영화사인 동아영화흥업주식회사, 세기상가, 한국예술영화사를 포함해서 총 9개의 영화사가 등록을 하였다. 이들 중 인적·물적 시설을 갖추고 공보부의 영화법 시행령에 따라 등록된 영화사의 상황은 다음과 같다.

#### (1) 한양영화사(한양영화공사)

한양영화사는 1962년 한양대학교의 한양재단을 배경으로 김연준 이사장의 5억이라는 자본력이 뒷받침된 영화사로 서울시 중구 태평로에 본사를 설립하였다.<sup>75)</sup> 한양대학교 연극영화과 주임 교수였던 김소동이 부사장직을 맡았고, 대표이사는 백완이었으나 이후 황영실로 바뀌었다. 한양영화사는 1년간 20여 편이 넘는 영화 제작을 목표로 설립된 영화사로 다른 제작사들과는 달리 자본력이 뒷받침되어 있었다. 그리고 아카데미와 국도극장 등과 배급체인을 형성하였고, 산하에 200평 이상의 크기인 한양스튜디오와 내부에 방음장치를 구비한 녹음시설까지 갖추고 있어 영화제작을 하기에 최적의 시스템을 가진 영화사였다.<sup>76)</sup>

한양영화사는 김수용의 <손오공>(1962)을 시작으로 권영순의 <진시황제와 만리장성>(1962), 김수용의 <청춘교실>(1963), <굴비>(1963), <혈맥>(1963), 이형표의 <말띠 여대생>(1963), 유현목의 <잉여인간>(1964), 김수용의 <아편전쟁>(1964) 등 다양한 장르의 영화를 선보이면서 흥행에

75) 「한양영화사 창립 연간 20편 제작계획」, 『동아일보』, 1962.3.18.

76) 「허술한 전속배우들」, 『경향신문』, 1963.8.7.

서도 좋은 성적을 거두었다. 그리고 전속배우들로는 성소민정, 최명수, 조향, 복혜숙, 남미리, 장명숙, 김미선 등이 있었다.

한양영화사는 1962년 화폐개혁으로 타영화사들이 자금의 악순환을 겪고 있을 때 더욱 공격적으로 대작영화 <진시황제와 만리장성>(1962)을 제작하였다. 이 작품은 진나라 시황제의 생애를 담아낸 컬러 시네마스코프 영화로 총 제작비 2,800만 원과 엑스트라 15만 명이 동원되었다. 그리고 김수용과는 1964년 <아편전쟁>(1964)을 통해 다시 한번 대작영화를 제작했는데, 총 제작비 3000만 원이 투입된 사극영화였다. 1964년에는 신필름의 신상옥이 연출한 <빨간 마후라>(1964)와 한국영화주식회사 장일호의 <석가모니>(1964)와 극동홍업주식회사 김기덕의 <맨발의 청춘>(1964) 등이 각축을 벌이면서 큰 화제를 낳기도 하였다.

이처럼 한양영화사는 정부에서 제정한 영화법에 입각하여 충족된 제반 시설을 갖추고 안정적인 영화를 제작하였다. 아카데미와 국도극장 등과 배급 체계를 형성하여 안정적으로 영화를 배급했을 뿐만 아니라 지방에도 지사를 두어 지역 배급사와 직접적으로 계약을 체결하여 일부분 제작-배급-홍행의 일원화를 유지하면서 자본 환수에 안정성을 기했다. 한양영화사도 1960년대 중반까지 영화제작에 활발히 진행했지만 1960년대 후반부터는 군소영화제작사에 대명제작을 의뢰하고, 수출실적 허위 사실이 드러나면서 위축이 되었다.

## (2)극동홍업주식회사

극동홍업주식회사는 1959년 차태진이 설립한 극동홍업사와 대성영화사, 한국문예영화주식회사가 통합되어 1961년 영화사 통합법이 시행되면서 만들어진 영화사였다. 극동홍업은 다수의 인기감독들이 포진해 있어 다양한

영화를 제작하고 흥행성적도 좋은 영화사였다. 극동흥업을 대표하는 감독 들로는 김기덕, 강대진, 유현목, 정진우, 이형표, 정창화, 임권택 등이 있었고, 이들은 1960년대에 활발한 활동을 했다. 극동흥업 산하에는 배우연기실이 따로 있었는데 최지희, 김칠성, 태현실, 박노식, 남석훈 등이 이곳에서 연습을 하였고, 신성일, 엄앵란, 김진규, 김지미, 최무룡, 문정숙, 문희 등 스타 배우들이 극동의 영화에 주·조연으로 함께 활동하였다. 극동흥업의 스튜디오는 정릉에 위치해 있었다.

극동흥업의 초기 대표작은 유현목의 <아낌없이 주련다>(1962)와 1960년대 한국 영화의 황금 콤비로 꼽히는 김기덕, 신성일, 엄앵란 주연의 <가정교사>(1963)였다. <가정교사>(1963)는 일본 작가의 소설 『태양이 비치는 언덕』을 유한철이 한국에 맞게 번안·각색하여 공보부 해외 판권 승인 1호를 기록하였다.<sup>77)</sup> 김기덕과 신성일, 엄앵란은 <맨발의 청춘>(1964)에서 다시 만났고, <떠날 때는 말없이>(1964), <말피 신부>(1966) 등에서 호흡을 맞추면서 큰 인기를 얻었다. 극동흥업의 전무이사로 재직했던 김기덕은 <5인의 해병>(1961), <천하일색 양귀비>(1962), <남과 북>(1965), <내 주먹을 사라>(1966), <대괴수 용가리>(1967) 등을 연출하여 극동흥업과 돈독한 관계를 유지해 나갔다. 그리고 유현목의 <김약국집 딸들>(1963), 임권택의 <단장록>(1964), <십년세도>(1964), 정진우의 <초우>(1966) 등도 제작하였다. 또 <울려고 내가 왔던가>(1960), <노란 샤쓰 입은 사나이>(1962), <한 맑은 미아리 고개>(1962), <초우>(1966) 등 인기 가요의 제목이나 가사를 응용한 트렌디한 대중 영화로 많은 사랑을 받았다.

이처럼 다수의 인기작을 양산해 내던 극동흥업도 1960년대 후반 큰 시련을 겪게 되었다. 여러 차례 부도 위기를 겪은 후 차태진은 1966년 극동영화사로 회사명을 변경하고 대표직을 계속 수행했으나, 1969년에는 부도를

---

77) 이세기, 앞의 책, 154면.

내면서 크게 위축되었다. 결국 1972년 제작 실적이 미달되면서 영화사 등록이 취소되었다.

### (3) 동성영화사

동성영화사는 1959년 제분, 광산, 주조 등 대기업을 배경으로 발족한 회사였으나 군소제작사의 집합체에 기반을 둔 회사였다. 정병준이 대표이사를 맡았다. 정병준은 1961년 영화법이 시행되자 만리동에 동성영화스튜디오를 설립하고 내부에 현상시설과 녹음실, 편집실을 마련하여 영화사로서 위용을 갖추어 나갔다. 동성영화사의 대표감독으로는 김화랑, 하한주, 이성구, 심우섭, 박성복 등이 있고 전속배우로는 박경주, 최삼, 강계식, 장훈, 백송, 이택균, 강미애, 석금성, 강숙희, 김삼화, 이은심 등이 있었다. 그리고 동성영화사의 내부에는 연기학원이 있었는데 연기자를 양성하여 동성영화사의 작품에 효과적으로 투입시킬 수 있도록 하였다. 그러나 체계화된 연기지도와 실습이 이루어지지 않은 것으로 보아서 연기학원은 활성화되지 않았던 것으로 추측된다.

동성영화사의 작품으로는 정일몽의 <빼앗긴 일요일>(1962), 이종기의 <광야의 왕자 대 징기스칸>(1963), 박중호의 <가슴에 꿈은 가득히>(1963), 정창화의 <대평원>(1963), 조궁하의 <육체의 고백>(1964) 등이 있다. 이러한 작품들은 다른 영화사와 비교했을 때 흥행과 비평 면에서 크게 관심을 받지 못했는데, 이것은 동성영화사가 자체제작보다 군소프로덕션들에게 명의를 빌려주는 대명제작을 선호했기 때문인 것으로 판단된다. 공보부가 제시한 영화사의 규격과 조건에 맞추어 회사를 운영을 하고 타프로덕션들이 제작한 영화로 외화수입권을 얻는 것이 안정적인 방침이라고 생각을 했기 때문이다. 1960년대 중반 이후에는 동성영화사의 이름으로 더 이상 영화가

제작되지 않았는데 재정적인 악화와 영화산업의 침체가 원인이 되었을 것으로 판단된다.<sup>78)</sup>

#### (4)범아영화사

범아영화사는 이봉영이 1957년 홍찬이 설립한 수도영화사를 인수하여 만든 영화사로 안양시 석수동에 위치한 안양촬영소에 스튜디오를 마련하였다. 범아영화사는 규격 면에 있어서 공보부가 제시한 규모를 능가하는 시설을 구비하였다. 그러나 활용도는 뛰어나지 않았다. 대표감독으로는 이용민, 권영순, 정창화 등이 있고 전속배우로는 이민자, 도금봉 등이 있었다.

범아영화사는 <비 나리는 호남선>(1963), <내가 설 땅은 어디냐>(1964), <육망의 결산>(1964) 등 다수의 작품을 선보였지만, 범아 역시 자체 제작보다는 대명제작에 의존하고 있어 생명이 길지 않았다. 더욱이 신필름이 1966년 안양촬영소를 인수하면서 범아영화사는 1960년대 중반 쇠퇴하고 말았다.

#### (5)한국영화주식회사

한국영화주식회사는 한홍과 동보, 대원, 합동영화사가 모여서 만든 군소 제작사의 집합체였다. 대표이사는 안태식이었다. 한국영화주식회사는 강대진, 이규용, 강범구, 임권택을 대표감독으로 등록하였고, 전속배우로는 이향, 전계현, 최창호, 박성대, 추석양, 한유정 등이 있었다. 한국영화주식회사의 스튜디오는 미아리에 있었고, 그들의 대표작은 <석가모니>(1964)와 <검은 머리>(1964) 등이 있다. 이들 중 <석가모니>(1964)는 장일호가 감

78) 「군소프로영화사 설립」, 『경향신문』, 1964.3.21.

독하고 신영균, 박노식, 김지미 등이 출연한 대작종교영화였는데 스펙터클한 영상미로 시선을 끌었던 작품이었다. 이외에도 한국영화주식회사를 주도적으로 이끌었던 합동영화사의 <태조 이성계>(1965), <순교자>(1965), <군번없는 용사>(1966) 등이 작품들이 있다.

한국영화주식회사는 정부의 영화법 제정에 따라 인위적으로 조합된 제작사였기 때문에 그 생명력이 길지 않았는데, 1966년 영화법 2차 개정에 따라 한국영화주식회사는 본래의 독립프로덕션들로 와해되고 말았다.

#### (6)세기상사주식회사

세기상사는 1952년 설립된 외화수입업체로 1961년 영화법이 제정되면서 한국영화 제작을 겸업하면서 사업을 확장한 제작사였다. 그들은 외화수입업을 통해 누적된 자본을 제작비로 환원시키면서 1960년대 중반 이후 한국영화계에서 가장 탄탄한 자본력을 행사하는 영화사가 되었다. 자본력이 좋은 만큼 자사 영화만으로도 운영이 가능했기 때문에 대명제작과 쿼터 전매도 거의 없는 회사였다.<sup>79)</sup> 또 정부의 영화사 등록 조건에도 안정적으로 등록하였다.

세기상사의 대표는 우기동이며 대한극장과 배급체인을 형성하고 신필름에 버금가는 메이저영화사의 규모를 자랑하였다. 대표감독으로는 김한백, 조궁하, 김승옥 등이 있고, 전속배우로는 주중녀, 노경희, 양미희, 조향남, 전옥, 강효실 등이 있었다. 세기상사의 스튜디오는 중구에 위치한 대한극장의 옥상에 위치하고 있어 제작과 상영, 배급의 편리성을 함께 갖추었다. 더욱이 세기상사는 세기극장(現서울극장), 피카디리(인천), 문화극장(부산) 등 전국에 극장체인을 소유하고 있어 배급망에 있어서도 타영화사들보다 용이

79) 김미현 외, 『한국영화배급사연구』, 영화진흥위원회, 2003, 27면.

함을 자랑하였다.<sup>80)</sup>

세기상사는 1964년 이만희의 <마의 계단>(1964)을 시작으로 매년 다수의 영화를 제작하였다. 1964년에는 많은 편수의 영화가 제작되었는데, 그전에 신인남녀전속배우를 공개모집하고 배우실을 신설하여 제작시스템의 효율성을 높이기 시작했다.<sup>81)</sup> 1964년 한 해에 <사랑이 메아리치면>(1964), <썸트 무비>(1964), <아내는 고백한다>(1964), <배만 나오면 사장이냐>(1964), <딸의 훈장>(1964), <필사의 추적>(1964), <명동에 밤이 오면>(1964), <모녀기타>(1964) 등 여러 편의 영화를 제작하면서 세기상사의 위용을 과시하였다. 이처럼 세기상사는 탄탄한 자본력과 안정적인 배급라인으로 1960년대 중반 이후 한국영화계에서 독보적인 지위를 차지했지만, 1960년대 후반 영화산업이 침체되면서 부산을 제외한 나머지 지역에 대해서 직배체제를 유지하지 못했다. 그러나 세기상사는 1970년대 초반까지 영화를 지속적으로 제작하면서 외화수입 배급업체라는 이미지보다 한국영화 제작사로서 그 가능성을 지켜나갔다.

이처럼 정부의 영화법 시행으로 많은 제작사들이 영화사 등록요건을 구비하여 등록을 완료하였다. 이외에도 한갑진의 한진홍업주식회사가 1962년에 설립되었고, 곽정환이 대표로 있던 합동영화주식회사가 1964년에 설립되었다. 또 김태수가 대표직을 맡았던 태창홍업이 1966년에 설립되었다. 이들 영화사는 자신들의 이익을 위해 이합집산을 하면서 정부의 정책에 부합하는 조건들을 맞추어 나갔다. 하지만 이들 영화사는 신필름처럼 제작 시스템과 체계적인 시설을 완비하지 못했다.<sup>82)</sup> 더욱이 각 제작사의 유명 감

80) 위의 책, 28면.

81) 「신인남녀전속배우모집」, 『동아일보』, 1964.7.8.

82) 신필름의 제작부장이었던 박행철은 다른 영화사들은 회사 자체가 크질 못했고, 영화사 사장, 부사장, 총무, 경리 순으로 되어 있어 영화제작사로서의 위용이 갖추어져 있지 않았다고 설명하였다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』,

독들은 그들 아래 독립된 스태프와 그들만의 시스템을 운영하며 독자적으로 영화를 만들었기 때문에 일회성으로 운영되는 경우가 많았다.<sup>83)</sup>

그러나 신필름은 이들과 달리 정부의 요건에 맞추어 인위적으로 회사를 설립한 것이 아니라 영화제작을 위한 인프라를 구축하고 영화법이 요구하는 요건을 먼저 갖추고 있었다. <성춘향>(1961) 이후 신필름에서 제작한 <구봉서의 벼락부자>(1961), <의적일지매>(1961), <사랑방손님과 어머니>(1961), <상록수>(1961), <서울의 지붕밑>(1961), <연산군>(1962), <폭군연산>(1962)<sup>84)</sup>, <와룡선생 상경기>(1962), <열녀문>(1962) 등이 계속해서 인기를 얻었고 이를 통해 신필름의 자본력과 배급망은 더 탄탄해졌다. 신필름은 한양영화사처럼 거대자본력이 존재하지 않았지만, 자체적인 제작을 통해 인기작품들을 양산해내면서 대중들이 신뢰할 수 있는 제작사가 되었고, 상영과 배급을 관할할 수 있는 능력이 생겼다. 명보극장과 배급 체인을 형성하면서, 신필름은 명보극장에 영화를 조달해 줄 의무가 생겼고, 영화를 지속적으로 양산해야 했다. 이에 신필름은 선전부, 분장부, 소품부, 의상부 등 영화제작과 관련해서 동원되어야 하는 모든 가능성을 준비해두었다. 자본이 탄탄했던 세기상사는 스태프와 카메라, 소도구, 스튜디오 등 제작 일부를 대여했지만, 신필름은 자체적으로 제작 환경을 구축하여 영화를 찍을 수 있는 환경을 자체적으로 만들어나갔다.<sup>85)</sup>

한국영상자료원, 2008, 397-398면.)

83) 김기덕은 극동흥업 소속으로 1960년대 청춘영화를 제작하면서 상업영화 감독으로 큰 인기를 누렸다. 그가 선택한 시스템은 독자적으로 운영이 되었고, 자신의 영화를 위해 선택적으로 스태프를 고용하면서 일시적으로 일회성으로 운영되었다. (주유신 외, 『60년대 한국 대중·장르영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2011, 55면.)

84) 1962년 1월1일 명보극장에서 개봉된 <연산군>(1962)은 그 인기에 힘입어 <폭군연산>(1962)이 속편으로 제작되었는데, 지방 흥행업자들의 성화에 한 달 반 만에 <폭군연산>(1962)은 만들어졌다. <폭군연산>(1962)의 상영시간은 3시간인데 화려한 볼거리로 인해 지루하지 않았던 것으로 전해진다. (이세기, 앞의 책, 122-139면 참조.)

85) 미술감독 송일근은 신필름의 제작환경에 대해서 분장, 미술, 소품, 의상 등 좋은 품질의 소모품을 사용하여 많은 영화인들이 편하게 일할 수 있었다고 회상하였다. 당시 이서구

한국영화계는 산업화를 통한 경제개발과 여러 가지 시대적 요인과 직접적인 영향을 주고받으면서 황금기를 누렸다. 멜로드라마, 사극영화, 청춘영화, 코미디영화, 무협영화, 액션영화 등 장르별로 다양성을 띄면서 한국영화는 호황을 누렸다. 신필름 역시 이러한 장르적 특성을 이해하면서 작품성과 흥행성을 고루 갖춘 영화들을 양산해 내었다. 특히 1960년대에는 ‘문예영화’가 큰 인기를 누렸다. 이것은 정부가 우수한 문예영화에 대해서 혜택을 주었기 때문이다.<sup>86)</sup> 문예영화의 시초는 신상옥의 <사랑방 손님과 어머니>(1961)와 <상록수>(1961)라고 당시는 이 작품을 문예영화로 지칭하지 않았다. 이후 김수용의 <갯마을>(1965)이 개봉되면서 영상의 아름다움이 부각되자, 문예영화라는 용어가 생겨났고 큰 인기를 얻기 시작했다. 이만희의 <만추>(1966), 정진우의 <초연>(1966), 이성구의 <메밀꽃 필 무렵>(1967), 김승옥의 <감자>(1968), 김수용의 <봄봄>(1969) 등 헤아리기 힘들 정도로 많이 제작된 문예영화는 우수한 한국영화로 국내뿐 아니라 국외의 영화제에서 두각을 나타내었다.<sup>87)</sup> 그리고 영화계를 압박하던 검열이

선생은 신필름의 사극영화에 고증위원으로 참여하여 세심하게 지도를 해주었다고 하였다. 그래서 우수한 작품이 탄생할 수 있었고, 이로 인해 흥행작이 많아 수입도 넉넉했지만, 지출이 상대적으로 너무 많아 자본이 원활하게 움직이지 않았다고 덧붙였다. (한국영상자료원, 『한국영화를 말하다 : 한국영화의 르네상스2』, 이체, 2006, 62-68면 (참조).

86) 문예영화는 소설을 영화화하면서 1960년대 중반 전성기를 누렸는데, 1965년 김수용의 <갯마을>(1965)을 시작으로 문예영화라는 용어가 사용되기 시작했다. 1960년대 말 우수영화보상제도가 생기면서 한국영화는 기하급수적으로 성장을 하게 되었다. 그러나 1960년대 외화는 한국영화보다 높은 수익성을 보장하였고, 제작사들은 한국영화보다 ‘흥행이 보장되는 외화’에 틈 관심을 두었다. 때마침 정부가 내건 우수영화보상제도로 인해 제작사들은 외화를 수입하기 위해 한국영화를 줄속으로 만들기 시작한 것이었다. 물론 1966년 문예영화의 붐이 흥행으로 이어지면서 영화계의 새바람을 일으키기도 했지만, 다른 한편으로는 수입쿼터를 얻기 위해 영화제 수상이나 우수영화를 목표로 한 영화제작도 많았다. (김동호 외, 앞의 책, 215-216면 (참조). 그리고 문예영화에 대한 내용은 김남석의 박사학위논문을 참조 할 것.

87) 1960년대 이후 한국영화제작 편수는 다음과 같다.

1963	1964	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
148편	137편	172편	185편	195편	233편	231편	202편	112편

1960년대는 이처럼 1950년대 기술적 부적응과 불연속적인 경향들이 안정되기 시작했

문예영화에 대해서는 다소 느슨했던 측면도 있어 타 장르에 비해 창작의 자유를 상대적으로 누릴 수 있었던 것도 문예영화를 선호하게 된 동기가 되었다.

이처럼 1960년대 많은 제작사들이 영화법에 맞추어 제작여건을 갖추고 외형적으로 감독들과 배우들, 스튜디오 구비와 직·간접적으로 배급라인을 형성하면서 영화제작 환경을 개선해나갔지만, 현실은 전혀 다른 방향으로 진행되었다. 스튜디오는 다른 영화제작사의 것을 함께 사용해서 서류상 문제가 없도록 조치를 하고, 전속감독과 톱스타들은 어떤 회사와도 전속계약을 맺지 않고 한 사람의 배우가 두 회사에 걸쳐진 예도 있었다. 또한 연간 15편의 의무 제작편수 역시 제작자본의 대부분을 지방배급업자의 입도선매에 의존해야 했던 당시로서는 불가능한 조건이었다. 등록회사들이 직접 투자해서 제작한 작품은 1년에 두세 편 미만이었고 나머지 편수는 독립제작사나 제작자 개인이 만들었으며 이들의 실적은 등록회사의 의무편수 속에 합산, 보고되었다. 그리고도 15편을 채울 수 없는 형편이어서 등록도 되지 않은 독립제작사들에게 회사 명의를 빌려줌으로써 실적을 늘리는 게 예사였다. ‘대명제작’ 이라는 것이 나타나게 되었다. 그리고 일부제작사들은 한국영화를 대량 생산해서, 외화 쿠틀을 얻으려는 파행적인 방법을 선택하였다. 한국영화제작에 대한 활성화보다 외국영화를 수입할 수 있는 수입권에 더 관심이 많았다. 실제로 한국영화는 외화보다 많이 제작되고 상영되었지

---

고, 컬러와 시네마스코프라는 새로운 기술양식이 산업의 부흥을 맞아 확산되었다. 이 시기는 영화가 대중문화의 핵으로 위치하며 국민 1인당 연간 평균 관람횟수가 5-6회에 이르렀고, 김기영, 이만희, 신상옥, 김수용 등 작가 감독들의 대표작들이 줄줄이 쏟아져 나왔다. 1963년 이후 한국영화는 근대화, 산업화, 도시화의 급격한 변화 속에서 분화된 대중관객들을 토양으로 자라났다. 또 제작, 수입 일원화와 우수영화 보상 제도를 비롯한 정책들로 인해 양적·질적으로 성장할 수 있는 동력을 마련하였다. 또 장르영화의 다양화를 외치며 다수의 영화가 제작되면서 이전 시기와 달리 소재와 형식의 내적 특징을 통해 묶을 수 있을 만큼의 양적 확장이 이루어졌다. (김미현 외, 『한국영화사 : 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스(주), 2010, 169면.)

만, 편당 관객 수나 상영일수로 보았을 때 외화가 한국영화보다 수익성이 높았다. 거기에 박정희 정권이 영화를 통제하기 위해 검열을 강화하면서 소재와 주제의 자율성은 사라지게 되었다. 한국영화는 질적으로 성장하지 못하고 양적으로 성장하면서 점점 관객들에게 외면 받고 말았다. 그러나 신필름은 제작 기반이 안정되어 있었기 때문에 영화법은 문제가 되지 않았다. 신필름은 좋은 영화를 만들기 위해 기자재와 스튜디오가 구비되어있는 영화사를 만들었고, 이에 상응하는 투자를 계속하면서 회사를 운영해나갔다.<sup>88)</sup> 규모가 커진 회사를 운영하기 위해서 쉬지 않고 영화를 만들어야 했고 대량 생산체제를 구축해야 했다. 영화사 등록조건을 채울 수 없었던 영화사들은 독립프로듀서들, 즉 미등록영화사들에게 영화를 대신 제작하도록 하는 대명행위가 필요했지만, 신필름은 대명제작을 할 필요가 없었다. 그만큼 안정적인 시스템이 구축되어 있었기 때문이었다.

한국영화는 1970년대로 들어서면서 급격한 변화를 맞이하게 되었다. 1970년대 영화산업의 불황은 대중문화 산업의 성장이 본격화되면서 심화되었고, 영화 정책이 영화산업의 자율성을 억압함으로써 불황을 가속화시켰다.<sup>89)</sup> 1970년대 영화관객 수는 1960년대에 비해 급감하였고 연간 영화 관람 횟수도 하락하였다.<sup>90)</sup> TV수상기가 대량으로 보급되고 각종 레저가 다양해지고 대량화되면서 관객의 수는 줄어들었다. 제도적으로 정비된 대중매체가 확산되면서 대량생산된 상품을 소비하는 시스템이 정착되기 시작했다.

88) 1961년 신필름의 주소는 '서울시 중구 을지로3가 55번지'이고 경영진은 대표 신상욱, 전무 황남(데뷔작 <악야>(1952)의 출연배우), 사장 신태선(신상욱의 친형), 상무 박운삼·남상영이었다. 그리고 신필름 본사와 함께 원효로 촬영소(서울시 용산구 원효로 문배동)도 함께 있어 당시 영화사로서는 최적의 조건을 갖추었다. (김기제, 『한국연예대감』, 성영문화사, 1962, 188-189면.)

89) 이효인 외, 『한국영화사공부1960-1979』, 이채, 2004, 162-163면.

90) 1960년대 말 1억7800만 명에 이르던 영화관객수는 1976년 7000만 명으로 급감하였고, 5-6회에 이르던 1인당 연간 영화 관람 횟수도 1.8회로 급감하였다. (김미현 외, 『한국영화사 : 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스(주), 2010, 219면.)

다.<sup>91)</sup> 1970년대는 전 시대와는 다르게 암흑의 시대를 달리게 되었지만, 정부 역시 불황의 영화계를 살리기 위해 몇 차례의 영화법을 개정하는 것이 고작이었다. 한국영화계는 거시적인 안목이 필요했으나, 거대 제작사들은 외화의 수익성에 고무되어 한국영화에 큰 관심을 두지 않았다.

신필름도 이 시기부터 재정적인 악화와 흥행작을 양산해내지 못해서 여러 차례 부도의 위기를 겪고 있었다. 신필름처럼 메이저영화사의 위용을 갖추고 있었던 제작사들도 내·외부적으로 힘든 영화계의 현실에서 자유로울 수 없었다. 그러나 신필름 사단에서 머물렀던 수많은 영화인들은 그들 나름의 방식으로 계속해서 영화를 만들었다.<sup>92)</sup> 1970년대 신필름의 명성은 예전과 달랐지만, 신필름의 현장 안에 있었던 영화인의 명맥은 계속 이어지고 있었다. 1970년대를 대표할 수 있는 이장호는 신필름에서의 체험이 밑거름되어 감독이 되었다고 하였다.<sup>93)</sup>

1960년대 한국영화계는 영화법의 제정과 몇 차례의 개정을 통한 정부주도형 정책이 맞물려있는 시기였다. 박정희 정권이 추진한 산업화는 전 사회적 합의 속에서 이루어진 것이었기 때문에 영화인들에게 영화산업과 영화정책은 불가분의 관계였다. 1960년대는 한국영화의 질적·양적 성장에도

91) 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 33, 상허학회, 2011, 189면.

92) 신필름에서 조감독 생활을 했던 이장호는 <별들의 고향>(1974)을 통해 감독으로 데뷔를 하였다. <별들의 고향>(1974)는 1972년 조선일보에 연재되었던 최인호의 소설 『별들의 고향』을 영화화한 것이다. 『별들의 고향』은 정비석의 『자유부인』 이후 신문 소설로는 최대의 관심을 모았고, 단행본으로는 10만부 이상 팔리면서 선풍적인 인기를 누렸다. 또 관객동원 약 46만 명에 이르렀다. 당시 한국영화계는 새로운 조류로 등장한 ‘호스티스 영화’와 청년들의 막연한 패배감과 좌절감을 굴절적으로 표현한 ‘청년영화’를 탄생시키면서 <별들의 고향>(1974)은 이런 영화들의 신호탄이 되었다. 주제가 역시 큰 인기를 얻으면서 이장호는 그해 대중상과 백상예술대상에서 감독상을 수상하였다. (이세기, 앞의 책, 288면 (참조). ; 김영진, 『이장호 VS 배창호』, 한국영상자료원, 2008, 22-24면 (참조).

93) 당시 이장호는 영화를 제작할 상황도 방법도 몰랐다고 한다. 그는 조감독 생활을 하면서도 정작 감독이 해야 할 여러 가지 일들에 대해서는 무지했다고 회상하였다. (김영진, 위의 책, 30-39면 (참조).

불구하고 정부의 개입으로 인해 자율성은 훼손되었고 1970년대에는 검열과 본격적인 TV 시대가 개막하면서 한국영화는 쇠퇴기를 걷게 되었다. 이러한 상황 속에서 한국영화는 20여 년 가까이 긍정적인 면보다 부정적인 면이 부각되면서 외화의 홍수 속에서 그 자존심을 잃어갔다. 그러나 1988년 미국영화 직배사(UIP)의 설립으로 영화계는 직배 반대 및 스크린 쿼터 유지운동을 점화시키면서 한국영화의 중흥을 불러일으켰다. 1990년대 중반 이후 대기업의 자본이 유입되면서 영화시장은 확대되었고, 영화산업은 침체기에서 벗어날 수 있었다. 제작사와 수입사가 증가하였고 한국영화에 대한 자본과 기술력은 날로 증가하였다. 그리고 한국영화가 세계영화제에서 이름을 알리고 높은 평가를 받게 되면서 한국영화의 위상도 높아졌다.

## 2. 영화사 '신필름'의 설립과 특징

### 가. '신필름'의 역사적 계보

한국영화계에서 신필름의 존재는 특별한 의미를 지닌다. 신필름은 조선 영화인들의 염원이었던 발성영화를 제작할 수 있는 시스템을 구비하고, 전문적인 인재와 배우, 제작자본을 통해 안정적으로 영화를 제작할 수 있는 여건을 현실화시켰다. 발전된 기술력으로 컬러영상과 시네마스코프를 통해 진일보한 한국영화를 생산해낸 것도 신필름 시대에 이룩한 성과라고 할 수 있다.<sup>94)</sup> 원효로촬영소와 안양촬영소를 두었던 신필름은 스튜디오와 편집실,

94) 홍성기의 <여성일기>(1949)는 한국 최초의 16mm 컬러영화이고, 이강친의 <생명>(1958)은 한국 최초의 시네마스코프 영화이다. 신상옥의 <성춘향>(1961)은 한국최초의 컬러시네마스코프이며, 동시대 개봉한 홍성기의 <춘향전>(1961)도 그러하다.

녹음실, 분장실, 소품실 이외에도 300여 명의 정규직 직원과 전속감독과 전속배우를 보유했던 메이저영화사였다. 이것은 국가 주도로 기업화가 진행되기 이전부터 신필름이 메이저 영화사로서의 자질을 갖추고 있었기 때문에 가능한 일이었을 것이다. 신필름은 영화를 제작할 수 있는 최적의 공간을 만들었고, 이를 통해 한국영화에서 손꼽히는 대표작들을 생산해 내었다. 신필름은 신상옥 개인의 1인 회사이면서도 공동의 참여자가 존재했던 영화사였던 만큼 그 명칭에 대해서도 시기별로 나누어 구체적으로 살펴봐야 할 것이다. 신필름은 신상옥이 1952년 첫 번째 영화를 개봉한 이후 1960년까지 1인의 체제로 운영되었던 영화제작사였고, 이후 다수의 영화인들이 결합되어 주식회사 형태로 발전하였기 때문에 그 과정을 정리하는 것은 필요한 부분이다.

#### (1) 영상예술협회-영화예술협회(1948~1955)

‘영상예술협회’는 신상옥의 첫 영화사이자, 그의 데뷔작인 <악야>(1952)와 <코리아>(1954)를 제작했던 제작사의 이름이다. 신상옥은 최인규<sup>95)</sup>의

95) 최인규는 평안북도 출생으로 일본 교토촬영소의 이마이 다다시 감독의 <망루의 결사대>(1943)의 조감독이 되면서 영화계에 입문하였다. 이후 그는 형 최완규와 함께 영화관을 운영하다가 안석영의 <심청전>(1937)에서 이필우의 녹음 조수로 일하면서 조선영화계와 인연을 맺었다. 그는 촬영, 녹음, 편집 등 기술적인 면에서 뛰어난 재능을 보였고, 촬영기나 녹음기 등 영화 기자재들을 일일이 뜯어보며 원리를 파악하는 감독이었다. 1938년에는 <도생록>(1938)을 감독한 윤봉춘의 조감독과 촬영기사로 활동하다가 1939년 <국경>(1939)을 통해서 감독으로 데뷔를 하였다. 그는 <국경>(1939)에서 감독, 각본, 편집, 녹음 등 1인 4역을 담당하였고 제작은 그의 친형인 최병규가 맡았다. 그는 데뷔작에서 이미 영화의 본질을 리얼리즘으로 인식하고 새로운 감각을 보여주었다. 그것은 <수업료>(1940)와 <집없는 천사>(1941)에서 한층 더 입증되었다. 최인규는 해방 이전 <수업료>(1940)와 <집없는 천사>(1941), 해방 이후 <자유만세>(1946), <국민투표>(1948), <독립전야>(1948), <죄없는 죄인>(1948), <파시>(1949) 등을 연출하면서 서사나 기술적인 면에서 최고의 완성도를 보이는 계몽주의적 리얼리즘 작품으로 찬사를 받았다. 특히 <자유만세>(1946)는 당시로서는 큰 제작비를 투입하여 만든 대작영화로, 개봉 당시 해방의 감격에 들떠 있던 관객들의 호응으로 흥행에도 크게 성공하였다. 그

<독립전야>(1948.2.11)를 마지막으로 자신의 영화를 만들겠다고 생각하고 고려영화주식회사를 떠났는데, 그의 첫 번째 영화제작사 ‘영상예술협회’는 1948년 고려영화주식회사를 떠난 시점에 만들어졌던 것으로 추측된다. 유치진의 ‘극예술협회’를 본떠서 만든 이 영화사는 제작사라고 할 수 있는 제반시설들을 갖추지 못했다.<sup>96)</sup> 신상옥의 첫 영화사라고 할 수 있는 영화예술협회는 인사동의 작은 사무실에서 탄생되었고, 기반자금은 신상옥의 집안에서 후원하는 형식으로 이루어졌다.<sup>97)</sup>

신상옥은 <악야>(1952)의 출연배우 황남과 함께 한국전쟁이 마무리되는 이듬해 <코리아>(1954)를 연출하게 되었다. <코리아>(1954)는 한국 명승지의 특수한 풍경을 담은 형식으로 제작된 세미다큐멘터리 영화였다. 이 작품에서 신상옥은 최은희와 처음 만났고, 이후 최은희는 그의 평생의 파트너가 되었다. <코리아>(1954)를 찍을 당시 사용했던 영화사의 명칭이 ‘영화예술협회’인데 예술가들도 독립프로덕션과 같은 단체를 만들어야 한다는 생각에서 나온 영화제작사였다. 신상옥은 ‘유나이티드 아티스트(United Artist)’를 꿈꾸며 영화예술협회를 만들었지만, 이 명칭은 <코리아>(1954)에서만 사용되었다.

영상예술협회와 영화예술협회는 신상옥의 데뷔작과 그의 두 번째 영화를 만들 때까지 사용되었다. 당시 영화감독으로 갓 데뷔했던 신상옥에게 영상예술협회와 영화예술협회는 영화를 만들 수 있는 든든한 기반으로서 역할

---

는 <자유만세>(1946)와 <독립전야>(1948)를 통해서 갑작스럽게 주어진 해방과 정부수립이라는 역사적 국면에 대한 당혹감을 드러냈으며, 그로써 해방기 한국사회의 일면을 사실적으로 담아냈다. 더욱이 최인규의 부인은 일제강점기 문예봉과 함께 큰 인기를 누렸던 김신재로, 최인규와 김신재는 당시 영화계에서 큰 비중을 차지하는 인물이었다. 그러나 그는 1950년 한국전쟁이 발발하면서 납북되었다. 이후 최인규는 북한에서 생을 달리한 것으로 알려졌다. (김종원, 『한국영화감독사전』, 국학자료원, 2004, 318-321면 ; 신상옥, 『난 영화였다』, 랜덤하우스, 2007, 37면 (참조).

96) 이성수, 「한국영화의 풍운아 영화감독 신상옥」, 『한국영상자료원-VCR자료』, 1999.

97) 신상옥·이기립 대담, 「한국영화회고록 신상옥7」, 『씨네21』, 2003.

보다는 신생영화사로 영화를 제작할 수 있는 가능성을 시험해보는 영화사였다고 할 수 있다. 신상옥이 이러한 영화사를 설립했기 때문에 신필름을 만들 수 있었고, 한국의 메이저영화사가 탄생할 수 있었다.

## (2)서울영화사-(서라벌영화공사)-신상옥프로덕션(1955~1959)

신상옥은 첫 번째 영화를 만들고 나서 제대로 된 영화사가 있어야 한다는 사실을 인식했다. 기반이 갖추어져 있지 않았던 신상옥은 데뷔작과 두 번째 영화의 실패로 영화제작에 어려움을 겪고 있었다. 이에 신상옥은 영화를 만들기 위해 당대 유명한 영화 제작자였던 변순제에게 투자를 받아 '서울영화사'를 만들었다.<sup>98)</sup> 이 시기는 '국산영화면세조치'에 따른 국산영화 세제혜택이 부여되면서 한국영화에 대한 관심은 증폭되던 시절이었다. 한국영화도 돈벌이가 된다는 인식이 강하게 퍼지면서 영화제작에 지방의 투자자들과 흥행업자들이 관심을 나타냈다. 변순제는 서라벌영화공사의 대표직을 수행하고 있었고, 신상옥과 함께 서울영화사에 공동투자하면서 초기 신상옥 영화에 많은 도움을 주었다.<sup>99)</sup> 서라벌영화공사는 신상옥의 세 번째 작품인 <꿈>(1955)을 제작하면서 신상옥과 밀접한 관계를 맺게 되었다. 가상의 영화사였던 영상예술협회와 영화예술협회와는 달리 서울영화사는 자본과 배급망을 갖춘 영화제작사로 성장하였다.

한국영상자료원에서 소개된 <꿈>(1955)의 정보를 보면, 서라벌영화공사가 제작사로 명명이 되어있다. 그러나 <꿈>(1955)을 소개하는 경향신문의 기사<sup>100)</sup>에서는 서울영화사의 작품이라고 밝히고 있다. 신상옥과 변순제의

98) 위의 대담.

99) 조준형, 앞의 책, 93면.

100) 서울영화사 작품. 춘원 이광수씨의 신라시대를 배경으로 한 소설 「꿈」의 영화화. 먼저 <코리아>를 발표한 신에 감독 신상옥씨가 신한 수법으로 「다이제스트」한 이색편이다. ( 「꿈」, 『경향신문』, 1954.11.18.)

공동 투자로 만들어진 서울영화사는 변순제의 서라벌영화공사와 그 당시 동일회사로 취급되었음을 알 수 있다. 신상옥 역시 <꿈>(1955)을 변순제가 제작비를 담당해서 만들었던 영화<sup>101)</sup>라고 하였고, 서울영화사는 제작과 배급을 담당하였다고 하였다. 하지만 신상옥의 네 번째 작품인 <젊은 그들>(1955)부터는 서라벌영화공사의 명칭 대신 서울영화사라는 이름만을 통용시켰다. 그리고 이 시기에 '신상옥프로덕션'이라는 영화사도 함께 오픈 크레딧에 사용되었다. 신상옥프로덕션 작품, 서울영화사 제공이라는 타이틀과 함께 사용하고 있는데 서울영화사와 신상옥프로덕션도 같은 회사라고 볼 수 있다.

### (3)신상옥프로덕션(1955~1961)

신상옥프로덕션은 신상옥이 영화제작에만 집중하기 위해 만든 영화사였다. 그는 서울영화사에 배급을 일임했고, 영화촬영과 관련된 세부적인 사항은 신상옥프로덕션에서 담당하였다. 당시 순수하게 영화를 제작했던 곳은 신상옥프로덕션으로 신상옥은 영화제작에만 몰두할 수 있도록 한 회사 내에서 제작과 배급을 분리하는 이원화시스템을 구축하였다.

1955년 네 번째 작품인 <젊은 그들>(1955)에서부터 '신상옥프로덕션 작품', '서울영화사 제공'이라는 타이틀을 쓰고 있어 같은 영화사이지만 일의 성격에 맞게 분리하였다는 사실을 알 수 있다. 그만큼 신상옥은 제작도 중요하지만 만들어놓은 영화를 어떤 식으로 배급하느냐에 더욱 관심을 두고 배급의 중요성을 간과하지 않았던 것으로 보인다. 그리고 서울영화사는 신상옥의 12번째 영화 <자매의 화원>(1959)까지 신상옥프로덕션과 함께 사용되었다.

101) 신상옥·이기림 대담, 「한국영화회고록 신상옥8」, 『씨네21』, 2003.

신상옥프로덕션은 1961년 신필름이 설립되기 전까지 사용되었던 회사명으로, 전신이었던 영화예술협회와는 다른 성격의 영화였다. 구체적으로 영화를 제작할 수 있는 인프라가 갖추어진 영화사라고 할 수 있는데, 신상옥은 이를 바탕으로 <어느 대학생의 고백>(1958), <동심초>(1959), <그 여자의 죄가 아니다>(1959), <이 생명 다하도록>(1960) 등을 연출하였다. 이 시기 흥행작이 많았다는 것은 영화를 제작할 수 있는 여건이 만들어졌다는 것이고, 영화감독으로서 자신의 입지를 굳혔다는 의미도 함께 가지고 있다.

#### (4)신필름(1961.9.30 이전~1970.7.18.)

신상옥프로덕션은 신필름이란 명칭과 종종 혼용되면서 사용되었다. 우선 신상옥과 최은희는 1960년을 ‘신필름’의 탄생년도로 기억을 하고 있지만, 1961년 작품인 <성춘향>(1961)과 <사랑방 손님과 어머니>(1961)에서는 신상옥프로덕션의 명칭을 그대로 사용하고 있다.<sup>102)</sup>

우선 열화당에서 편찬한 『영화감독 신상옥-그의 사진풍경 그리고 발언 1926-2006』<sup>103)</sup>에서는 1961년부터 신필름의 명칭이 사용되었다고 설명하고 있다. 그리고 조준형<sup>104)</sup>도 1961년 <사랑방 손님과 어머니>(1961)부터 ‘신필름’이 사용되었다고 보고 있다. 그러나 최은희의 자서전 『최은희의 고백』<sup>105)</sup>과 신상옥의 『난 영화였다』<sup>106)</sup>를 참고해보면, 그들은 모두 신필름 설립 후 첫 작품은 <로맨스 빠빠>(1960)라고 기억하고 있다. 영화평론가 김수남도 그의 저서에서 <로맨스 빠빠>(1960)를 신필름의 창시작이라고 소개하고 있다.<sup>107)</sup> 한국영상자료원에서도 <로맨스 빠빠>(1960)부터 신필름

102) 최은희·이장호, 앞의 책, 193면.

103) 위의 책, 221면.

104) 조준형, 앞의 책, 229면.

105) 최은희, 앞의 책, 140면.

106) 신상옥, 앞의 책, 67면.

이라는 이름으로 제작사를 소개하고 있다.

정리를 하자면 신필름의 기반이 되었던 영화는 <로맨스 빠빠>(1960)와 <성춘향>(1961)이고, <성춘향>(1961)의 흥행 기반으로 신필름은 탄생되었다고 볼 수 있다. 이후 1961년 9월 30일 영화사 통폐합법이 제정되면서 영화사들을 합법적으로 등록조건을 구비해야 했고, 신필름은 이전에 등록을 완료한 것으로 추측해 볼 수 있다. 결국 1961년 정부의 영화사 통합조치에서 신필름만이 단독으로 영화사 등록을 한 것으로 보면, 이미 신필름은 이전부터 영화사 조직을 정비하고 있었던 것으로 판단된다. 이형표는 신필름이라는 상호명을 자신이 지어주었고, 신필름의 트레이드 마크인 향로를 촬영했다고 한다.<sup>108)</sup> 이에 신필름은 1961년 9월 30일 영화사 통폐합 정책에 따라 서울영화사, 서라벌영화공사, 신상옥프로덕션 등 다양한 이름으로 불리던 자신의 영화사를 통합하여 '신필름'이라는 상호명으로 영화제작사 등록을 하였다. 이러한 내용을 바탕으로 정리해보면 1960년부터 영화제작사의 기틀을 다졌던 신필름은 1961년 영화사 통폐합 정책에 따라 기존의 영화제작사명을 통합하여 '신필름'이라 정하고 문교부<sup>109)</sup>에 등록을 한 이후, 전문 제작사로서 행보를 시작했다고 할 수 있다.<sup>110)</sup>

그러면 어떤 점에서 신상옥프로덕션과 신필름이 다른지를 살펴 볼 필요가 있다. 신필름과 신상옥프로덕션의 차이점은 '기업적이고 체계적인 영화 행정의 시행'이라는 점을 들 수 있다. 신상옥프로덕션은 독립프로덕션으로서 '선제작 후배급'이 선행되었던 노후화된 시스템을 가진 프로덕션이었다.

107) 김수남, 앞의 책, 130면.

108) 조준형 외, 『<주제사> 신필름2 : 임원식·이형표·이상현·김종원』, 한국영상자료원, 2008, 180면.

109) 1961년 10월2일 문교부에서 공보부로 영화행정업무가 이관되었다.

110) 김종원은 신필름이 1962년 9월에 설립 등기가 완료되었다고 하는데, 신필름의 등록 시기는 그의 전성기가 시작된 1960년을 기준점으로 봐야 한다고 피력하였다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름2 : 임원식·이형표·이상현·김종원』, 한국영상자료원, 2008, 331면.)

그러나 신필름은 영화업등록제, 사전 제작신고제와 상영허가제, 수출입추천제 등을 시행하는 전문성을 가진 주식회사였다. 그리고 가장 중요한 것은 자본력과 영화제작을 위한 인프라가 갖추어진 영화제작사라는 점이다.

1962년 발행된 『한국연예대감』을 살펴보면, 신필름의 광고가 네 면에 걸쳐 실려있다. 당시 주소는 ‘서울시 중구 을지로3가 55번지’이고 경영진은 대표 신상옥, 전무 황남, 사장 신태선(신상옥의 친형), 상무 박운삼·남상영이었다. 그리고 신필름 본사와 함께 원효로 촬영소(용산촬영소 : 서울시 용산구 원효로 문배동)도 함께 소개되어 있다. 또 서울지사와 함께 각 지역 경기·강원지사, 대전지사, 대구지사, 부산지사, 호남지사까지도 경영하고 있는 회사로 소개되어있다. 전속감독으로는 신상옥과 전용주, 이형표, 최경옥, 김용덕 등이 있었고, 전속배우로는 최은희, 신영균, 허장강, 한은진, 이예춘, 한미나, 남궁원, 태현실, 이성섭, 이상규, 최난경 등이 있었다.<sup>111)</sup>

신필름은 이러한 영화제작 인프라를 구축하면서 다양한 장르의 작품들을 발표하였다. 연도별로 정리해보면, 1961년 <사랑방 손님과 어머니>, <상록수>, 1962년 <연산군: 장한사모>, <폭군연산: 복수, 쾌거>, <열녀문>, <와룡선생 상경기>, <무정>, 1963년 <로맨스 그레이>, <쌀>, 1964년 <병어리 삼룡이>, <빨간 마후라>, 1964년 <달기> 1965년 <청일전쟁과 여걸민비>, 1966년 <대폭군>, 1967년 <다정불심>, <이조잔영>, 1968년 <내시>, <대원군>, 1969년 <사녀>, <속 내시>, <이조 여인잔혹사>, <장한몽>, <천년호>, 1970년 <만종> 등을 비롯해서 신필름에서는 101편의 영화를 제작하였다.

신필름은 자사 소유의 원효로 촬영소(1,018평) 내에 스튜디오, 녹음실, 편집실을 갖추고, 1960년부터 명보극장과 계약을 체결해 수직적 통합을 시도했고, 정규직원 300명에 조감독만 30명을 고용하였다. 또 영화제작에 쓰이

---

111) 김기제, 『한국연예대감』, 성영문화사, 1962, 188-189면.

는 차량도 구비되어 있어, 당시로서는 드물게 제작환경이 좋은 편이었다.<sup>112)</sup> 더욱이 신필름은 1966년 9월 수도영화사 대표였던 홍찬이 1957년 건설한 약 30,000평의 안양영화촬영소(공식명:수도영화사 안양촬영소)를 인수하여 규모를 확장하였다.<sup>113)</sup> 이와 함께 신필름은 배우들에 대한 투자를 아끼지 않았다. 신필름은 1962년부터 ‘신필름 부설 연기실’을 운영하고 신인 배우 발굴을 위해 노력을 기울였다. 그리고 1967년에는 전문적이고 체계적인 배우 양성을 위해 안양영화촬영소 내에 ‘신필름 영화예술학교’를 설립하였다.<sup>114)</sup> 이 학교는 후일 ‘안양영화예술고등학교’, ‘안양예술고등학교’로 개칭되었다.

이처럼 신필름은 당시 한국 최대의 메이저영화사로서 위용을 과시하였다. 1960년대 초기 만드는 영화마다 흥행에 성공했고, 크고 작은 국내·외 영화상을 휩쓸면서 국내뿐 아니라 동남아 영화시장에서도 큰 영향력을 발휘하였다. 그러나 신필름은 더 많은 영화를 흥행에 성공시켜야만 했다. 많은 편수의 영화와 많은 편수의 인기작들이 양산되어야 신필름을 운영할 수

112) 최은희는 이 시절이 신필름의 최전성기였다고 회상하고 있다. 그러나 신필름의 직원수에 대해서는 250-300명으로 각 단행본마다 다른 차이를 보이는데, 짧은 시간동안 유급직원이 있었던 것은 사실이다. (최은희 구술·이용관 채록, 『2006년도 한국근대예술사 구출채록 연구 : 최은희』, 한국문화예술위원회 2006, 137-138면.)

시나리오 작가였던 이상현은 신필름의 유급직원 200명에 대해서 신필름이 1960년대 초반 절정기에 잠시 존재했던 인력들이라고 회상하였다. 정규직사원으로서 신분이 보장되었던 것도 아니고, 작업한 인원을 살펴보면 200여 명에 달했던 것이라고 하였다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름2 : 임원식·이형표·이상현·김종원』, 한국영상자료원, 2008, 289면.)

113) 대지 약 3만평에 초 현대식 설비를 갖춘 종합촬영소에는 70mm 대형 영화를 찍을 수 있는 480평의 메인 스튜디오 300평 200평 규모의 부속 스튜디오, 세트 제작 공작소, 분장실 웨스트렉스 사운드시스템으로 설비한 녹음실 최신 휴스턴 자동 현상기계를 설치한 필름 현상소 수중특수촬영 시설을 갖춘 수영장, 미첼35mm 카메라 3대, 부감이동촬영 시설기계, MGM 영화사에 기술 지원 받은 최신 기계로 구성된 편집실, 그외 시설로는 촬영소 본관 건물 1500석 규모의 식당, 직원 및 촬영 인들을 위한 숙식과 위락시설, 촬영소 전용 변전소 3개 등이 있는 거대 영화 촬영소 시설이었다.(www.ko.wikipedia.org)

114) 안재석, 앞의 책, 108-109면.

있기 때문이었다. 신필름은 운영상의 어려움이 있었어도 영화를 위해 원고료와 제작비 등을 아끼지 않는 등 영화사의 운영보다 영화 자체의 질적 향상을 위해 승부를 걸었다. 1964년 제작된 <빨간 마후라>(1964)는 한국영화 사상 최고의 원고료로 500만원을 지불했고, 제작비 또한 거액을 투자했다. 그러나 <빨간 마후라>(1964)가 히트를 치고 있을 무렵에도 신필름은 위기를 맞게 되었다. 위기는 가까스로 모면되었지만 메이저영화사를 운영하기 위한 자구책을 마련해야만 했다.<sup>115)</sup> 우수한 인력과 설비를 확보하고 있던 신필름이 정부의 온갖 특혜를 독식하고 있다는 것과 영화계 내에서는 신상옥이 정부 측근들과 결탁하여 영화법의 개정을 부추겼다는 소문도 돌았다. 대명행위가 빈번해지고 조잡한 영화들이 제작되어 연간 제작편수가 정부가 정한 적정선인 150편을 넘어 1965년에는 189편에 이르게 되자, 한국영화인협회는 1966년 ‘영화법 폐기 건의문’을 국회와 정부 등에 제출하였고 한국영화업자협회는 1968년부터 영화사마다 일정한 제작편수를 배정하는 ‘제작쿼터제’를 시행하기 시작했다. 이에 공보부는 명의대여, 외화수입권 암매, 미완성 작품 사전매매 등을 엄격히 단속한다는 ‘국산영화 육성방침’을 발표하였다.<sup>116)</sup>

이러한 상황에서 신필름의 입장은 난처해졌다. 신필름은 연간 40여 편 이상을 제작해야 수지균형을 유지할 수 있었던 터라 제작쿼터제의 시행은 상당한 걸림돌이었다.<sup>117)</sup> 회사의 규모가 크던지 작던지 동일한 수의 제작

115) 최은희, 앞의 책, 174-175면.

116) 무엇보다도 영화계가 등록 제작사 중심으로 재편이 되었고 국산영화 제작과 외국영화 수입의 일원화, 의무제작으로 인한 제작편수의 증가, 외국영화 수입쿼터 배정에 따른 국산영화의 졸속화, 대명제작으로 인한 명의대여와 지방배급업자의 자금 유입 등 긍정적인 측면과 부정적인 측면이 동시 다발적으로 일어난 것은 이 당시 중요한 영화계의 흐름이었다. (조희문, 「영화사 ‘신필름’의 성립과 변천에 관한 연구」, 『영화교육연구』 3, 한국영화교육학회, 2001. 206면.)

117) 1966년 시작한 제작쿼터제는 국내시장의 여건을 고려하여 120여 편을 상한으로 보고 19개의 등록 제작사에 쿼터를 배분했다. 한 영화사당 평균 6-7편 정도를 배급받았다. 그러나 신필름은 6-7편을 찍어서는 운영을 할 수 없었고, 40여 편의 영화를 제작해야 수

권을 준다는 것은 규모가 큰 신필름의 운영을 어렵게 하는 일이었다. 그래서 신필름은 하나의 회사를 세 개의 회사로 독립시켜 3사체제로 편법 운영을 하게 되었다. 그것은 촬영소의 면적을 분할하여 영화사등록에 부합하는 등록조건을 구비하여 새로운 영화사를 설립하는 것인데, 이에 따라 ‘주식회사 안양필름’과 ‘신아필름’, ‘신필름’으로 나눈 것이 그것이다. 그리고 신필름 내의 자회사와 함께 스타필름, 덕흥필름, 신화필름과 같은 방계회사를 설립하여 신필름과 긴밀한 관계를 유지하였다. 신필름은 이들에게 안양촬영소를 임대해주었고, 각 영화사에 배분된 제작쿼터를 신필름 산하에서 제작하면서 경영의 합리화를 도모하였다. 정리하면 신필름은 안양촬영소를 쪼개서 각 영화사에 이름을 대여해주어 6개의 회사로 분할 등록을 하였고, 메이저영화사로서 경영을 계속 이어나갔다. 또 최경옥이 대표직을 맡았던 독립필름도 존재했으나 영화제작은 이루어지지 않았다. 이와 함께 태창영화사와 동양영화사에게도 스튜디오를 대여해 주면서 기업적 활력을 모색하기도 했는데, 이들은 신필름과는 다른 독립된 영화사였다.<sup>118)</sup>

그러나 이러한 분할 경영방침에도 불구하고 신필름은 더 많은 쿼터가 필요했다. 신상옥은 일 년 동안의 쿼터를 미리 계획하면서, 기획단계에서 모자란 쿼터는 다른 영화사들에게서 빌려오기도 했다. 기획실에서는 외부영화사의 사정을 미리 조사하여 당해 연도 신필름 운영을 위한 쿼터를 선점해야 했다.<sup>119)</sup>

---

지균형을 맞출 수 있었다. 신필름은 이를 극복하기 위한 대안은 제작쿼터를 부여할 수 있는 추가적인 회사를 설립하는 것이었다. 안양필름, 신아필름도 이러한 궁여지책에서 나온 결과물이었고, 이러한 사업의 확장은 신필름의 명성에 해가 되는 결과를 가져오고 말았다. 그리고 안양필름과 신아필름 이외에도 안양촬영소를 이용하여 신규 등록한 회사가 덕흥영화사, 태창영화사, 동양영화사 등이 있었고, 스타필름은 명보극장의 대표인 지덕영이 설립한 회사로 여러모로 신필름과 공생관계에 있는 회사들이었다. (조준형, 앞의 책, 140-146면.)

118) 조준형, 앞의 책, 144면.

119) 신필름은 당해 연도의 부족한 쿼터는 새한영화사와 보한영화사의 쿼터를 확보하여 영화를 제작하기도 했다. 이러한 관행은 1970년대 이후 안양영화주식회사 시절에도 계속

나중에는 우리가 회사를 여러 개로 쪼갰다. 그건 왜 그런고 하니 영화법에 영화사가 제작하는 쿼타를 주니까. 영화사 하나여도 상관은 없는데, 쿼타를 많이 팔려면, 다시 말해서 다작을 할려면 영화사가 많아야 될 거 아냐? 그래서 우리 스타디오가 크기 때문에 그걸 여러 개로 나눠가지고 등록을 했다. 신아필름이다, 안양필름이다, 스타필름이다 하는 것은 다 그런 데서 나온 이름들이다. 지금 생각하면 말도 안 되는 소리지만 ‘한 회사는 몇개만 하라’ 제작 쿼타 배급을 준다 이거야. 그런데 그거 가지고 못하잖아, 그래서 운영이 안 되잖아. 그래서 이름을 여러 개로 했지. 신필름이 정상에 섰다 하는 것은 글썄, <대원군> 찍을 때(1968년, 안양필름 제작)로 봐야겠지. 동시녹음 할 때. 그전에도 <주검의 상자>라든가 있기가 있었지만 우리 손으로 제작했다는 의미에서 실질적으로는 <대원군>이 한국 최초의 동시녹음이다.<sup>120)</sup>

이러한 조치에도 불구하고 무리하게 사업을 확장한 것이 화근이 되어 1960년대 후반부터 신필름은 점차 기울기 시작했다. 과도한 제작편수와 무리한 합작, 제작인력의 비대화 등이 겹치면서 운영의 부실화가 심화된 것이었다. 신필름을 운영할 전문경영인의 부재로 신필름의 어려움은 계속되었다.<sup>121)</sup> 결국 신필름은 자금회수가 원활하지 않아 엄청난 부채를 안게 되었고, 설상가상으로 정치권력과 불화까지 겹치면서 1970년 7월18일 부도를 맞게 되었다.<sup>122)</sup> 하지만 신필름은 다른 이름을 내걸고 사태를 수습하면서 1970년 ‘안양영화주식회사’와 1973년 ‘주식회사 신프로덕션’을 설립하여 신필름의 맥을 이어나갔다.

이어져 나갔다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008, 349-361면 (참조).

120) 신상옥·이기립 대담, 「한국영화회고록 신상옥16」, 《씨네21》, 2003.

121) 최은희는 신필름의 회계를 신상옥의 형인 신태선이 담당하였는데, 그 역시 회사운영에 익숙하지 못했다고 하였다. 이후 다른 사람에게 경리부장을 맡겼지만, 운영의 미숙으로 신필름은 1964년 1차 부도를 맞게 되었다. 최은희는 이러한 운영의 미숙은 계속 이어졌다고 회고하였다. (최은희 구술·이용관 채록, 『2006년도 한국근대예술사 구출채록 연구 : 최은희』, 한국문화예술위원회 2006, 138면.)

122) 1970년 시설 기준 미달로 신필름의 등록은 취소되었다. 1970년 영화법 3차 개정 이후 영화사 등록을 위한 점검과정에서 카메라 대수가 부족한 것과 원효로 촬영소가 헐리게 되어 시설이 미비하게 되었다는 것이 결격 사유였다.

#### (5)안양필름(1967~1970)

안양필름은 신필름의 자회사 이름이다. 안양필름은 1966년 안양촬영소를 인수한 뒤 이곳을 근거지로 만든 영화사로 경기도 시흥군 안양읍 석수동에 위치하고 있다. 이곳의 대표는 최은희의 남동생이자 영화감독으로 활동하고 있던 최경옥이다. 신상옥은 1967년 안양필름의 이름으로 1955년 작품이었던 <꿈>(1967)을 리메이크하였다. 이후 김기덕, 박종호, 최은희, 최경옥, 강범구, 임원식, 이형표 등 신필름의 전속감독들과 함께 작품을 이어나갔다. 안양필름에서 만들어진 1968년 작품인 <대원군>(1968)은 한국전쟁 이후 최초로 동시녹음을 한 영화로 신영균과 김지미가 콤비를 맞춘 영화였다. <대원군>(1968)은 그동안 흥행소식이 없었던 신필름에 활력소를 가져다 주었고, 이 영화로 신상옥은 대중상 작품상을 수상하였다.

안양필름은 기업적 활로를 모색하기 위해 만들어진 회사였기 때문에 안양필름만의 색깔을 가진 영화들이 기획되지 못했다. 이봉래, 김기, 박종호, 고영남, 박상호, 권철휘, 임원식 등 신필름과 친분이 있었던 외부감독들의 작품들로 안양필름의 필모는 채워졌다. 그러다가 안양필름은 신아필름과 함께 1970년 안양영화주식회사의 이름으로 통합되었다. 안양필름에서 제작된 영화는 모두 23편이었다.

#### (6)신아필름(1968~1970)

신아필름은 신필름이 1968년 서울 용산구에 있던 원효로촬영소를 독립시켜 만든 영화사였다. 대표는 신상옥의 친형인 신태선과 이사진으로 최경순, 신상옥, 송이선이 있다. 신아필름은 심우섭의 <대머리 총각>(1968)을 필두로 <화초기생>(1968), <분녀>(1968), <로맨스 마마>(1968), <방랑대

군>(1968) 등 다수의 영화를 제작하였다. 이규용, 최경옥, 김수용, 최인현 등이 신아필름의 이름으로 영화를 제작하였고, 신필름과 공생관계를 유지하면서 1970년대까지 그 명맥을 이어나갔다. 신아필름은 1969년 최경옥프로덕션으로 회사명을 변경하면서 활력을 모색하고자 했지만, 더 이상 희생하지 못했다. 신아필름의 이름으로 제작된 영화는 모두 25편이었다.

#### (7)안양영화주식회사(1970~1973)

안양영화주식회사는 1970년 신필름이 원호로 촬영소의 폐쇄와 함께 자격요건 미달로 등록 취소를 당하자, 안양촬영소의 시설 및 장비를 요건으로 새롭게 등록한 회사였다. 대표는 이수길이 맡았다.

1960년대 후반 한국영화는 비슷한 패턴을 반복하는 멜로드라마와 홍콩의 무협물이 빚어낸 무국적의 영화들이 쏟아져 나오면서 대중들에게 외면을 받기 시작했다. 이에 대중들은 영화 이외의 다른 매체에 관심을 가지기 시작했고, 영화계는 내·외부적으로 침체되기 시작했다.

안양영화주식회사가 설립이 되고 나서 신상옥은 <전쟁과 인간>(1971), <평양 폭격대>(1972), <궁녀>(1972), <효녀심청>(1972), <삼일천하>(1973) 등의 영화를 발표했지만, 겨우 손익분기점을 넘길 뿐이었다. 대중의 관심이 한국영화에서 떨어진 것도 원인이겠지만, 영화의 내러티브를 살리지 못하는 연출력에도 문제가 있었다. 그리고 안양영화주식회사는 홍콩과 합작하면서 무협액션영화를 선보였는데, 정창화의 <칠인의 협객>(1970)을 시작으로 많은 영화들을 합작하였다. 여기에는 합작을 위장한 영화들이 다량 제작되었는데, 특히 정창화의 <죽음의 다섯 손가락>(1972)은 쇼브라더스의 단독 작품인데도 불구하고 안양영화주식회사는 <칠인>(1972)이라는 이름으로 합작영화로 등록하고 국내로 들여왔다. 정창화

의 작품 이외에도 <칠인의 협객>(1970), <음양도>(1971), <철남자>(1971), <연애도적>(1971), <대표객>(1971) 등 수많은 작품들이 합작영화라는 타이틀을 가지고 안양영화주식회사의 이름으로 등록이 되었다. 안양영화주식회사는 여러 가지 방법으로 운영을 계속해 나갔지만, 내·외부적으로 불어닥친 영화계의 불황으로 자금 압박을 받게 되었다. 이후 안양영화주식회사는 몇 차례 부도를 맞고 폐업을 하게 되었다. 안양영화주식회사가 제작한 영화는 모두 29편이었다.

#### (8)주식회사 신프로덕션(1973~1975.11.28)

주식회사 신프로덕션은 과거의 명성과 달리 ‘등록영화사 중의 하나’로 치부될 정도로 그 영향력이 크게 위축되었다. 신상옥은 1973년 3월31일 서울시 중구 명동 2가 50-4에 주소지를 둔 ‘주식회사 신프로덕션’을 설립하였다. 대표이사 신상옥(회장), 신태선(사장), 전무이사 송이선, 상무이사 서정태, 촬영소장 신명길, 총무부장 박상권, 기획실장 김갑의로 구성되었다.<sup>123)</sup>

신프로덕션은 신상옥의 <반흔녀>(1973)를 시작으로 이경태, 이형표, 이용민, 장일호, 전용주 등과 함께 멜로드라마 위주의 영화를 제작하였다. 신프로덕션은 다양한 작품을 선보이면서 왕성한 활동을 이어나갔는데, 쇼브라더스와 합작한 <장미와 들개>(1976)에서 큰 문제가 발생하고 말았다. 1975년 11월 검열에서 <장미와 들개>(1976)의 삭제된 두 장면이 영화 예고편에 그대로 삽입이 되어 상영되는 일이 발생하였다. 이 일을 계기로 주식회사 신프로덕션은 등록이 취소되고 말았다. 신상옥은 문공부의 조치가 영화법의 권한 범위를 넘어선 과도한 억압이라며 ‘주식회사 신프로덕션 등록취소 효력정지 가처분신청’의 행정소송을 제기하는 등 법적 투쟁을 시도

123) 최은희·이장호, 앞의 책, 221면.

하였다. 그러나 결국 영화사는 문을 닫았고, 1960년대와 1970년대 한국영화계를 주도했던 대표적인 영화사 신필름은 한국영화계에서 자취를 감추게 되었다.<sup>124)</sup> 문제가 되었던 <장미와 들개>(1976)는 이후 합동영화사의 이름으로 개봉하였고, 주식회사 신프로덕션이 제작한 영화는 모두 28편이었다.

이 시기 신상옥은 영화사의 등록취소와 함께 가정사적으로도 많은 문제와 어려움을 겪고 있던 시기여서 내·외부적으로 신필름의 몰락은 많은 이들에게 충격으로 다가왔다. 그리고 최은희는 신상옥과 이혼을 한 후 '안양예술고등학교'의 재건을 위해 홍콩으로 출국하였다. 그러던 중 1978년 1월 최은희는 북한으로 납치되었다. 이후 최은희의 생사를 알 길이 없었던 신상옥은 최은희를 찾기 위해 홍콩으로 떠났고, 신상옥도 북한으로 납치되어 1978년 이후 그의 행방은 찾을 수 없게 되었다.

다음은 신필름의 자회사와 방계회사를 중심으로 정리한 표이다.

<표2> 신필름의 자회사와 방계회사

영화사	존속기간	대표자	위치
영상예술협회-영화예술협회	1948-1955	신상옥	인사동
서울영화사-서라벌영화공사	1955-1959	신상옥	인사동
신상옥프로덕션	1955-1961	신상옥	을지로3가
주식회사 신필름	1961.9.30 이 전 - 1970.7.18	신상옥	을지로3가->광화문->원효로
스타필름	1965	지덕영	원효로
덕흥필름	1966-1967	지우성, 박구	안양
안양필름	1967-1970	최경옥	안양

124) 조희문, 「영화사 '신필름'의 성립과 변천에 관한 연구」, 『영화교육연구』 3, 한국영화교육학회, 2001, 207면.

신아필름	1968-1970	신태일	원효로
안양영화주식회사	1970-1973	이수길	명동->안양
주식회사 신프로덕션	1973.3.31-1975.11.28	신상옥	명동

(9)북한의 신필름(1983.10~1986.3)

1978년 한국에서 무성한 소문만을 남긴 채 사라진 신상옥은 1983년 북한에서 김정일의 후원으로 최은희와 함께 신필름을 재건하게 되었다.<sup>125)</sup> 비록 한국 땅이 아닌 북한에서 신필름의 역사는 다시 시작되었지만 그가 제작했던 다수의 영화들은 한국 땅에서 상영되지 못하는 비극을 맞게 되었다. 북한에서의 신필름은 1983년 10월에 설립되어 1986년 3월까지 운영되었는데, 신상옥이 직접 제작한 영화는 <돌아오지 않는 밀사>(1984), <탈출기>(1984), <소금>(1985)을 비롯하여 7편이고, 제작지도한 작품은 13편이었다.<sup>126)</sup> 그 중 <돌아오지 않는 밀사>(1984)는 헤이그에서 할복자살한 이준 열사의 이야기를 극화한 작품이었다. 이 영화는 카를로비바리국제영화

125) 최은희가 납치된 이후 신상옥 역시 1978년 7월 납북되었고 큰 고초를 겪게 되었다. 신상옥은 북한에서 두 번의 탈출 실패로 제6형무소에서 4년간 수감생활을 했고, 김정일이 1983년 신상옥과 최은희를 만나게 해주어 그들은 북한에서 새로운 생활을 하게 되었다. 영화에 지대한 관심을 가지고 있었던 김정일은 신상옥에게 파격적인 대우와 후원을 아끼지 않았고, 신상옥은 북한에서 신필름과 동양최대 규모의 신필름촬영소를 설립하였다. 특히 신상옥이 북한에서 만든 영화들은 기존의 북한영화에서 볼 수 없었던 노골적인 성 묘사와 생생한 배경연출, 인간적인 감정표현을 시도하여 신선한 충격을 주었다. (이상우, 「납북한 분단 체제와 신상옥의 영화」, 『어문학』 110, 한국어문학회, 2010, 275면. ; 장석용, 「선목이 되어 타계한 한국현대영화계의 주춧돌」, 『공연과 리뷰』 53, 현대미술사, 2006, 200면.)

126) 신상옥이 북한에서 직접 감독한 영화이다.

<돌아오지 않는 밀사>(1984), <사랑 사랑 내사랑>(1984), <탈출기>(1984), <소금>(1985), <심청전>(1985), <방파제>(1985), <불가사리>(1985)

신상옥이 북한에서 제작 지도한 작품이다.

<길>, <철길 따라 천만 리>, <헤어져 언제까지>, <약속>, <붉은 날개>, <슬픔과 기쁨을 넘어>, <조선아 달려라>, <광주는 부른다>, <임궽정 1·2·3부>, <홍길동>, <격침> (신상옥, 앞의 책, 118-119면 (참조).

제에서 ‘심사위원특별감독상’을 수상하고 일본과 영국에 초빙되어 상영되면서 큰 관심을 끌었던 작품이었다. 강경애의 소설을 영화화한 <소금>(1985)은 간도에 사는 가난한 여인이 남편을 잃고 두 딸을 위해 헌신하고, 희망을 잃지 않는다는 내용의 영화였다. 최은희는 이 작품으로 모스크바영화제에서 최우수 여우주연상을 수상하는 성과를 남기기도 했다.

하지만 신상옥은 북한의 억압적인 체제 아래에서도 자신만의 색깔을 가진 영화를 제작하면서 자유로운 제작 여건을 만들기 위해 노력하였다. 하지만 자유로운 창작열은 고압적인 환경에서는 만들어지지 않는다는 생각에 신상옥은 북한을 탈출하기에 이르렀다. 1989년 베를린국제영화제에 신상옥과 최은희는 북한영화인 자격으로 참석을 하게 되었고, 이때를 노려 그들은 오스트리아 비엔나의 미국대사관으로 망명을 하였다. 이후 신상옥은 미국으로 망명을 신청하였고, 1990년 고국으로 돌아오라는 정부의 만류에도 그들은 미국생활을 선택하였다.

#### (10)신프로덕션(1988~1999)

자유인이 된 신상옥은 여전히 마르지 않는 영화제작의 꿈을 미국에서 실현시켰다. 그는 미국 캘리포니아주 로스앤젤레스 할리우드 선셋대로에 ‘신프로덕션’을 설립하였다. 그의 첫 번째 영화는 <마유미>(1990)였고, 그는 이 영화를 통해서 그의 생각과 이념을 밝히려고 하였다. 그러나 달라진 대중들과 과거 신상옥의 영화를 추억하던 영화관계자들까지 <마유미>(1990)에 대해 부정적인 반응을 내보였다. 자유세계에서 처음 제작했던 이 영화는 큰 소득없이 지나갔지만 신상옥에게 있어 자유인이 된 이후 처음 제작했다는 점에서 의미가 깊다고 할 수 있다.

신상옥은 다음 작품으로 <칭기스칸>을 생각하였다. <칭기스칸>은 북한

역류 당시부터 고심해왔고, 이미 시나리오를 완성해 놓았기 때문에 할리우드에 입성하는 순간부터 신상옥은 영화화를 준비하였다. 그의 영화에 제작비를 대 주겠다고 한 일본인의 중개로 신상옥은 <칭기스칸>의 제작 일정을 준비하기 시작하였다. 그러나 일본의 경제 사정이 나빠지면서 <칭기스칸>의 제작은 무산되었다. 할리우드의 제작방식에 적응하지 못했던 신상옥은 궁여지책으로 아동영화를 찍기로 결심하였다. 아동영화 역시 새로운 장르이기에 많은 노력을 기울였고, 이렇게 탄생한 <쓰리닌자>(1992)는 투자 대비 큰 수익을 내며 흥행에 성공을 하였다. 이후 컬럼비아 영화사와 <쓰리닌자> 2편부터 4편까지 계약을 체결하고 안정적인 수익을 이끌어내었다. 그러나 또 다른 2편의 영화 <갈가메스>(1996)와 <사일런스 스크림>(1998)은 큰 관심을 얻지 못했다.<sup>127)</sup>

신필름이 한국에서 자취를 감춘 뒤 북한과 할리우드에서 신필름의 역사는 시작되었지만, 신필름은 더 이상 과거의 메이저영화사가 아니었다. 신상옥 1인 체제의 독립 프로덕션으로 재편되면서 그 명맥은 이어져 나갔지만, 신필름은 한국영화계에 큰 반향을 일으키지는 못했다.

#### 나. ‘신필름’ 영화의 특징

신필름은 수 많은 감독과 다양한 작품들을 선보이면서 한 가지 잣대로 평가할 수 없는 다양성을 보여주었던 영화사였다. 신필름의 작품들은 장르적 특징을 고수하면서도 그 속에서 장르를 파괴하는 다양성을 보여주고 있는데, 그 근간에는 대중성과 실용성이 자리잡고 있고 할 수 있다. 영화제작

127) 북한에서의 탈출과 할리우드에서의 영화제작과 관련해서는 최은희의 『최은희의 고백』과 신상옥의 『난 영화였다』를 참고할 것. (최은희, 앞의 책 ; 신상옥, 앞의 책 참조.)

자는 투자 가치가 있는 작품을 선정하여 관객들에게 어필할 수 있는 작품을 선별할 수 있는 능력을 가지고 있어야 한다. 이런 점에서 대중성은 흥행성과 동일 선상에서 구분되기 때문에 신필름 영화에 열광했던 대중들의 반응들이 곧 신필름만이 가진 특징이 될 수 있다.

#### (1) 멜로드라마에서 찾은 대중적인 감각

신필름이 메이저영화사로 발돋움할 수 있었던 것은 멜로드라마의 힘이 컸다고 할 수 있다. 멜로드라마는 대중가요처럼 우리의 인생을 과장하고 감정에 호소해서 대중의 시선을 끌기에 적당하다. 인간의 감정을 포괄적으로 드러낼 수 있는 멜로드라마는 당시 시대적인 상황과 결부되면서 가장 인기있는 장르로 큰 사랑을 받았다. 이규환의 <춘향전>(1955)과 한형모의 <자유부인>(1956)이 인기를 끌면서 영화도 산업이 될 수 있다는 가능성을 던져주었다. 그 중심에는 멜로드라마가 있었다. 이 시기 유행하던 멜로드라마는 전쟁의 아픔을 극복한 사람들의 희망과 새로운 시대를 살아가는 중산층들의 일상을 그려내고 있었다. 대중들은 그들의 정서를 대변하면서, 그들의 욕구 불만과 억압, 원망들을 한꺼번에 풀어낼 수 있는 영화를 기다리고 있었던 것이다.

신필름은 <악야>(1952)와 <지옥화>(1958)와 같은 리얼리즘 계열의 작품으로 대중들에게 인정받지 못했지만 <어느 여대생의 고백>(1958)인 멜로드라마를 시작으로 두각을 나타내었다. 관객의 공감을 최대한 이끌어 낼 수 있는 접점을 찾아내었다. 그리고 <그 여자의 죄가 아니다>(1959), <동심초>(1959), <춘희>(1959), <자매의 화원>(1959)까지 큰 인기를 얻었다. 계속해서 <로맨스 빠빠>(1960)와 <성춘향>(1961)도 멜로드라마에 기반을 두고 있는 작품으로 이들을 통해 신필름은 메이저영화사로서 기틀을 다질

수 있었다. 이러한 작품들을 통해 신필름은 영화적인 사명도 중요하지만, 대중성과 흥행성이 선행되어야 영화산업이 발전할 수 있다는 것을 깨닫게 되었다. 이후 신필름은 <사랑방손님과 어머니>(1961), <상록수>(1961), <서울의 지붕밑>(1961), <산색시>(1962), <병어리 삼룡>(1964)과 같은 작품성이 갖추어진 영화를 만들었는데, 이들의 기반도 멜로드라마에 있었다. 더욱이 <빨간마후라>(1964)는 한국전쟁을 배경으로 전투기 조종사들의 전우애를 그린 전쟁영화였지만, 이면에는 배대봉과 지선의 사랑이야기와 지선을 지극하게 섬기는 나관중의 순애보가 돋보이는 작품이었다. 그리고 1967년 작품인 <마적>(1967)과 1968년 작품인 <여마적>(1968)은 마카로니 웨스턴 영화를 표방하면서도 그 이면에는 멜로드라마적인 요소를 가미하여 액션영화의 긴장감과 멜로드라마의 섬세함을 잘 표현해 내었다. 신필름은 계속해서 <정두고 가지마>(1968), <엄마기생>(1968), <하얀곰>(1968), <저 언덕을 넘어서>(1968), <무숙자>(1968), <언니의 일기>(1968) 등 1968년 한 해 12편의 멜로드라마를 개봉했고, 1969년에는 16편을 발표하면서 흐름을 계속 이어나갔다.

멜로드라마는 1960년대 이후 한국영화를 부흥시킨 대표적인 장르로 한국 영화산업을 이끌어나갔다고 할 수 있다. 대중을 영화관으로 끌어들이는 것이 제작자들에게는 가장 중요했고, 당시 한국영화 관객의 대대수가 30-40대 여성층이었던 것을 감안하면 멜로드라마는 중요한 장르였다. 신필름도 이러한 흐름에 동참했고, 새로운 감각을 잃지 않으면서 좋은 멜로드라마를 양산해내었다.

## (2)시대극을 통한 대작영화의 가능성

1959년 신상옥은 한국연예주식회사의 임화수로부터 대자본을 지원받고

스펙터클 사극영화 <독립협회와 청년 이승만>(1959)을 만들었다. 이 영화에서 이승만은 정의롭고 인간적이며 리더십이 넘치는 완벽한 영웅으로 묘사되었다. 이 영화는 자유당 정권 말기 정권유지를 위한 선전영화라는 비난을 받기도 했다.<sup>128)</sup> 그러나 신상옥은 대작영화를 접해보지 않았던 자신의 가능성을 시험해 보고자 했고, 결과는 만족스러웠다. 그는 영화는 영화인들과 그 시대의 사회 상황과 대중들이 함께 만들어 가는 총체적인 작품이라고 생각했다. 신상옥은 대중에게 인정받는 영화가 좋은 영화라는 생각을 했고, 이러한 실용성은 신필름 영화를 이끄는 운영방침이 되었다.

<독립협회와 청년 이승만>(1959)으로 대작영화제작을 경험해보았던 신필름은 이후 안정적으로 대작영화를 기획하고 신필름의 대표작들을 쏟아내기 시작했다. <성춘향>(1961), <상록수>(1961), <연산군>(1962), <폭군연산>(1962), <빨간 마후라>(1964), <달기>(1964), <청일전쟁과 여걸 민비>(1965), <다정불심>(1967), <대원군>(1968) 등과 같은 작품들이 대작영화로 기획되어 흥행에도 성공하였다. 대부분 이러한 대작영화들은 사극을 표방하고 있는데, <성춘향>(1961)과 <연산군>(1962), <폭군연산>(1962)을 통해서 궁중사극에 대한 노하우를 익히면서 전문성을 갖추어 나갔다. 신필름의 산하에 존재했던 미술부와 분장부, 소품부 등은 대작영화를 통해 영화에 대한 제반 사항들을 익혀나갔고, 이후 효율적으로 반복 사용하면서 후속 작품들의 제작을 원활하게 하였다. 이러한 노하우를 익힌 아티스트들은 다른 영화사에 초빙이 되어 한국영화를 발전시키는 견인차 역할을 하기도 하였다.

특히 <성춘향>(1961)은 한국 최초 컬러시네마스코프를 표방한 대작 사극영화로, 신필름에게는 중요한 작품이었다. 신필름은 <성춘향>(1961)의

---

128) 중학생으로 보이는 무리들이 줄을 끊어 스크린을 넘어뜨리고 군중들에게 돌을 던져 상영이 중단되기도 했다. (「독립협회와 청년 이승만 상영 중」 「스크린」 넘어뜨려 / 목포에서 소년들이 시민위안의 밤서」, 『한국일보』, 1960.3.8.)

제작을 위해 8,000만 원을 투자하여 일본에서 거액을 들여 컬러 장비를 구매해 총천연색 시네마스코프로 영화를 준비하였다. 1960년 당시 평균 제작비가 4,000만 원이었는데 <성춘향>(1961)은 두 배 이상의 제작비가 들어갔다. 촬영을 위해 130mm 망원렌즈와 최신의 기계 장비, 컬러영화를 위해 일제 코닥필름을 수입하면서 많은 투자비가 들어갔다. 특히 <성춘향>(1961)은 당시 라이벌이었던 홍성기의 <춘향전>(1961)과 다방면에서 경쟁구도를 이루면서 제작 당시부터 큰 관심을 얻었던 작품이었다. 같은 시기 부부가 함께 영화에 출연하고, 컬러 시네마스코프로 고전의 『춘향전』을 리메이크하게 되면서 영화계는 두 사람을 집중하였다. <성춘향>(1961)은 <춘향전>(1961)을 누르고, 그 해 최고 흥행작으로 등극하였다.<sup>129)</sup> <성춘향>(1961)의 컬러감은 상당히 좋았는데, 이것은 신상옥이 미술공부를 위해 일본에서 유학하던 시절 알게 된 일본영화계 인사와의 친분 때문에 가능했다고 한다.<sup>130)</sup> 또 현란하고 화려한 컬러 화면의 색을 위해서 일본의 동양현상소에서 현상을 했다. <성춘향>(1961)은 홍성기의 <춘향전>(1961)보다 열흘이나 늦게 ‘명보극장’에서 개봉하였지만, 약 40만 명의 관객을 동원하면서 1968년 <미워도 다시 한번>(1968)이 등장하기 전까지 최고의 흥행을 기록하였다.

신필름의 사극영화는 철저한 고증으로 탄생된 화려한 의상과 세트 등 볼거리가 가득했고, 컬러 시네마스코프로 제작되어 화면 몰입을 가능하게 해주었다. 또 화면의 역동적인 분할과 섬세한 인물구도와 갈등관계를 통해

129) <성춘향>(1961)은 <춘향전>(1961)의 평면적인 색조에 비해, 색감이 좋은 코닥필름으로 촬영하고 일본 동양현상소에서 프린트를 제작하여 컬러감이 현란하고 화려하면서도 고전적인 느낌을 자아낸다고 평가하였다. (「세심한 배려의 성공작 <성춘향>」, 『경향신문』, 1961.2.1.)

130) 일본의 영화 지인들은 <이조잔영>(1967)과 북한에서 <불가사리>(1985)를 촬영할 때와 남북된 뒤 북에서 탈출할 때 등 많은 곳에서 도움을 주었다. (김수남, 앞의 책, 122면.)

기존의 영화와는 다른 점을 보여주었다. 신필름은 사극을 통해 대작영화의 위용을 보여주었을 뿐만 아니라 역사물처럼 고증 작업이 어려웠던 상황 속에서도 철저한 준비로 그 한계를 뛰어넘는 역량을 보여주었다. 그리고 이러한 노하우를 바탕으로 쇼브라더스와 합작영화를 추진하게 되었고, <달기>(1964)는 해외합작영화로 국내·외에서 큰 인기를 얻었다.

이후 신필름은 <청일전쟁과 여걸 민비>(1965), <대폭군>(1966), <다정불심>(1967), <손오공과 철선공주>(1967), <대원군>(1968), <사녀>(1969), <천년호>(1969) 등 다양한 시대극을 선보이면서 대작영화의 계보를 이어나갔다.



### Ⅲ. ‘신필름’의 제작방식

한 영화가 생산되어 소비되기까지의 제작, 배급, 상영의 각 단계를 담당하고 있는 제작사, 배급사, 극장주는 공급의 측면에서 영화산업을 구성하는 주체라고 할 수 있다. 제작에서 상영까지를 하나의 수직적 체계로 보았을 때 각 단계의 주체가 자신들의 분야 외에 상방 또는 하방으로 결합하는 경우를 수직적 결합(Vertical Integration)이라 한다.<sup>131)</sup> 영화산위에 있어서 수직적 결합은 단순히 시장지배력 확대를 위한 도구가 아니라 지속적으로 영화라는 상품을 공급하기 위해 선택되는 효율적인 산업구조이다. 하나의 영화가 만들어져서 공급되기까지는 아주 많은 인적·물적 자원이 투입되며 이들 자원간의 효율적 협력은 영화의 성공에 아주 중요한 요소로서 이것이 잘 이루어지지 않을 경우에는 막대한 거래비용을 야기시킨다. 영화산업이 발전하기 위한 전제 조건은 제작과 배급, 상영의 수직관계가 성립될 때 가능하다고 할 수 있다.

한국영화가 발전하기 위해서는 이러한 수직적 결합의 용이함이 필요하다. 제작의 주체가 이러한 전 과정을 통제하게 된 것은 1990년 이후 대기업 자본이 유입되면서부터였다. 대기업의 자본이 유입된 것은 1985년 7월부터 시행된 영화법 5차 개정 이후 1988년 UIP직배사가 영화시장을 개방하면서부터였다. 할리우드의 대자본이 유입되면서 한국영화의 제작 자본이었던 흥행업자의 자본과 외화수입쿼터를 통한 현금 자본이 퇴조하기 시작했다. 그리고 VCR이 보급되면서 비디오 시장까지 할리우드 영화사들의 직접배급이 시작되자 대기업들은 영화시장보다 더 커진 VCR시장의 할리우

131) 좌승희·이태규, 앞의 책, 50면.

드 대자본을 막기 위해서 영화제작에 투자를 시작하였다. 그리고 이와 함께 기존의 충무로 인력과는 다른 젊고 합리적인 기획자들이 등장하면서 한국영화계는 새로운 변화를 맞이하게 되었다.<sup>132)</sup>

대기업의 본격적인 영화업 진출은 삼성이 비디오 판권구입의 형식으로 투자한 1992년 익영영화사 제작, 신씨네 기획의 <결혼이야기>(1992)에서 비롯되었다. 이 영화는 그 해 한국영화 최고의 흥행 수익을 올렸고, 이후 대기업 진출의 기폭제가 되었다. 삼성의 등장으로 대우, 벽산, 해태, 한보 등 다양한 대기업들이 한국영화에 투자하기 시작했고, 이들은 부분투자에서 점점 전액투자로 투자금액을 늘려나갔다.<sup>133)</sup> 전액투자로 대기업은 영화제작사로부터 판권을 구입하여, 이후 독자적으로 전국에 배급하면서 과거와는 다르게 직접배급을 현실화시켰다. 또 대기업의 자본과 함께 금융자본과 영상전문 투자조합이 결성되어 제작 자본을 투자받을 다양한 길이 열렸다. 영화도 고부가가치 산업이 될 수 있다는 담론이 형성되면서 한국영화계는 기업적으로 성장할 수 있는 계기를 마련하게 되었다.<sup>134)</sup> 그리고 VCR 시장을 염두해 둔 대기업 내부의 산업적 필요성이 새로운 기획인력과 손을 잡으면서 한국영화산업은 새로운 전환기를 맞이하게 되었다. 새로운 기획인력들은 대기업 자본에 자신들의 새로운 영화산업적 마인드를 결합시켜 이전의 충무로 토착 자본과 제작 방식과는 다른 새로운 제작방식을 한국영

132) 황동미 외, 『한국영화산업 구조분석 : 할리우드 영화 지배 이후를 중심으로』, 영화진흥위원회, 2001, 21-25면 (참조).

133) 전액투자가 이루어지는 경우 판권 전체를 대기업이 확보하게 되는데, 이 경우 대기업이 독자적으로 이 판권을 통해 수익을 확보할 수 있다. 이에 대기업들은 자사의 극장 배급망을 만들어갔고, 그 과정에서 멀티플렉스로 운영방식을 바꾼 기존의 서울 개봉관과 공동운영 형식으로 몇 개관을 장기 임대하거나 새로 극장을 짓거나 서울 외곽과 지방의 극장들을 개봉관으로 승급시켜 나갔다. (위의 책, 28면.)

134) 1994년 할리우드 영화 <쥬라기 공원>(1994)의 가치가 현대차를 150만 대를 판매하는 수입과 맞먹는다는 사실이 알려지면서, 대기업이 영화를 바라보는 시선이 달라졌다. 여러 가지 원인이 있겠지만, 영화가 고부가가치를 형성할 수 있다는 것은 자명한 일이 되었다. (성경준, 「취리와 한국영화의 가능성」, 『사회비평』 23, 나남출판사, 2000, 175면.)

화에 실험적으로 도입하기 시작했다. 이들은 실증적인 시장분석을 통해 관객층을 세분화한 후 그에 적합한 배우와 시나리오를 구상하고 시장의 욕구를 최대한 충족시킬 수 있는 제품계획, 광고 판매촉진을 강구함으로써 해당 시장에서 이익을 극대화하는 것을 궁극적인 목표로 삼았다. 철저한 기획력으로 영화제작사는 영화제작의 전략을 전문화시키기 시작했다. 그리고 1980년대 후반부터 1990년대에 걸쳐 변화된 영화법은 규제에서 진흥으로 통제와 검열을 일삼았던 과거와 다른 정책을 보여주면서 한국영화산업이 발전할 수 있는 견인차 역할을 하였다.<sup>135)</sup>

이처럼 한국영화계는 1985년 7월 1일부터 시행된 영화법이 5번째로 개정이 되면서 큰 변화를 맞이하게 되었다. UIP직배사들의 등장과 대기업 자본의 유입과 직접배급 방식, 기획영화를 제작하게 된 전문인력, 영화를 산업으로 인식하는 풍토 등으로 한국영화는 새로운 전성기를 맞이하게 되었다. 이러한 사항들은 영화산업을 발전시키기 위한 기본적인 구성 요소들이지만, 1919년 최초의 영화가 만들어진 이후 약 80년의 세월이 지나고 나서야 정착이 되었다. 신필름이 자유로운 영화제작을 위해 요구했던 다수의 조건들이 1990년대 후반에서야 비로소 자리를 잡기 시작한 것이다. 신필름이 존재했던 1960년대에는 이러한 시스템과 정책들의 용이함이 전제되지 못했다. 박정희 정권이 수차례 영화법을 개정하고 영화산업의 진흥을 위해 법제화했던 모든 정책들은 이러한 수직적 결합에 대한 자율성과 용이성이 빠져있었다.

한국전쟁 이후 한국영화 면세조치와 외화에 대한 수입제한조치, 우수국산영화에 대한 보상과 같은 정책은 영화정책과 행정체계, 영화산업과 문화

---

135) 1994년 프린트 별수 제한폐지 정책은 한미영화협상의 결과로 할리우드 직배사들을 위한 정책이었지만, 한국영화산업에서도 일종의 영업규제 완화로 작용하였다. 이 정책으로 개봉관과 재개봉관의 구별이 사라지게 되었고, 직배사 혹은 영화업에 진출한 대기업과 극장들 간의 새로운 동반관계를 형성하게 함으로써 극장업계의 구조개편을 촉진시키는 계기를 제공하였다. (김동호외, 앞의 책, 308면.)

의 인프라를 구축하는 시발점이 되었다. 그리고 1955년 이규환의 <춘향전>(1955)이 흥행에 성공하면서 영화는 근대적 산업으로 급부상하는 계기를 마련하였다. 서울의 할리우드라고 불리는 서울 충무로 3가 일대는 활기가 넘쳤다. 영화감독과 기술자, 스태프들, 엑스트라들도 북적대었고, 영화산업의 활성화로 지방에서 올라온 지방흥행업자들까지 영화산업은 전성기를 구가하였다. 영화 한 편을 제작하기 위해 제작사들은 돈벌이가 되는 시나리오를 확보하는 것이 선결과제였고, 시나리오 작가가 구축이 되지 못했던 당시로서는 좋은 시나리오를 찾는 것이 중요했다. 그리고 시나리오를 확보한 제작자들은 여관방에서 지방흥행사들을 모아놓고 독회(讀會)를 하였다. 독회는 지방흥행사에게 중요한 것이었는데 제작자들은 독회 후 흥정에 들어갔기 때문이었다.

당시 한국영화의 제작비는 주로 입도선매(立稻先賣)로 조달되었고, 지방배급업자들은 영화를 선구매한 후 지역 내 흥행 결과에 따라 수익을 가져갔다. 그리고 단매라고 불리는 상거래 방식을 체결하는 것이 관례였고, 계약서도 변변한 것이 없었다. 흥행계에서는 구두계약이나 신의가 첫째였다. 인심 좋은 주먹구구식 거래였으나 당시에는 그것이 제작자들과 지방흥행사들 간의 암묵적인 약속이었다. 그리고 지방흥행사들은 돈을 벌면 다음 작품에 투자를 하였다. 그때는 액수가 높아지기 마련이지만 손해가 나면 다음 작품에서 가격을 깎아주는 관례가 있었다. 이 연쇄고리는 흥행수익이 제작 자본으로 환원되지 못하는 구조를 가지고 있었지만, 일정 기간 한국영화의 투자자본과 제작과 상영을 잇는 중요한 기능을 하였다.<sup>136)</sup> 이러한 영화제작방식은 한국영화산업이 부흥하는 1950년대 중반부터 1970년대까지 지속되었고, 일부에서는 1990년대까지도 이어졌다.<sup>137)</sup>

136) 호현찬, 앞의 책, 121-123면 (참조).

137) 「12일 영화인 대회의 원근 환부척결...숙정캠페인」, 『동아일보』, 1970.5.11.

1960년대와 1970년대 영화제작을 위한 자본은 대부분 지방홍행업자로부터 조달되었다. 제작사는 서울 시내 개봉관은 자신들이 만든 영화를 직접 배급한 후 나머지 지역에 대해서는 전국 6개 권역(개봉관 제외 서울, 경기 강원, 충청북, 전남북 및 제주, 경북, 경남)의 독점적 지방홍행업자에게 상영권을 판매하는 이중적인 방식을 취했다. 제작사는 지방홍행관권을 단매 방식으로 미리 팔아 이 자금으로 영화를 제작하였으므로 서울 이외 지역의 홍행수입은 모두 지방홍행업자들에게로 돌아갔다. 결국 제작사는 서울 지역 홍행과 외화수입에서 얻은 수익에만 의존할 수밖에 없었고 이는 제작자본의 영세성으로 이어졌다. 이 자본의 영세성은 다시 제작사로 하여금 지방홍행업자들의 선수자금에 의존하게끔 만들어 영세성의 악순환은 계속 이어져갔다.<sup>138)</sup>

그러나 신필름은 이러한 상황 속에서도 영화제작을 위한 시스템을 구축해 나갔다. 그리고 한국영화의 발전을 위해서 전시대 영화인들이 주장했던 시스템과 제작 방식을 하나씩 완성해 나갔다. 하지만 신필름이 구축했던 제작 방식들이 특별한 의미를 지니는 것은 아니다. 스튜디오를 만들고 직접배급을 방식을 고수하고, 인적 네트워크를 구축하며, 제작에 능통한 PD들을 등용하고, 해외로 한국영화를 수출하는 것 등은 안정적인 영화제작과 배급을 위해서는 선행되어야 할 조건들이다. 하지만 과거에는 이룩하지 못했던 제작 방식들을 신필름은 일정 부분 성공을 시켰고, 한국영화계가 제약과 검열에서 벗어나 자율적으로 영화를 제작하기 전까지 신필름의 시스템은 충무로 영화인들에게 제작 기반이 되어 주었다.

## 1. 스튜디오 시스템 구축

138) 좌승희·이태규, 앞의 책, 102면.

신필름은 <로맨스 빠빠>(1960)의 성공으로 제작 자본을 확보하고 선진화된 제작시스템을 도입하고자 하였다. ‘스튜디오 시스템’이라고 불리는 이 방법은 가장 합리적이고 실용적으로 영화를 생산해 내는 것으로 분업화와 표준화를 통해 좋은 영화를 손쉽게 빨리 만들어 낼 수 있었다. 그동안 신상옥이 1인 다역을 담당했던 수공업적인 방식에서 탈피하여 전문적인 디렉터를 투입하여 기술력이 완비된 영화를 제작하고자 시스템을 정비하였다. 이것은 영화에 투입되는 모든 인적·물적 자원을 하나의 공장에서처럼 효율적으로 통제하고 운용하여, 수익과 사업 확장 뿐 아니라, 대량생산-대량소비를 보장해 줄 수 있었다.<sup>139)</sup>

스튜디오 시스템은 할리우드에서는 1910년대 후반 모든 메이저영화사들이 사용했던 방식으로 표준화된 제작방식을 따르고 있다. 일반적으로 스튜디오 시스템은 ①수직적 결합 ②개봉극장 ③표준화된 영화제작 방식 ④스타시스템 등으로 구분된다.<sup>140)</sup>

첫째, 수직적 결합은 스튜디오 시스템의 핵심적 요소라고 할 수 있는데, 제작-배급-상영의 전 과정을 한 영화제작사가 독점적으로 관리하고 직접 배급까지도 담당하는 것을 말한다. 이러한 과정을 위해서 먼저 선행되어야 할 것은 제작의 효율성을 위해 스튜디오를 건립하는 것이다. 신필름은 1961년 <성춘향>(1961)의 성공 이후 원효로촬영소를 건립하여 영화제작을 용이하게 하였다. 전체 제작 과정은 전문성을 갖춘 프로듀서<sup>141)</sup>가 진두지휘하며, 그로 하여금 촬영 대본을 준비하고 영화제작에 투입되는 모든 사람들과 세트, 기자재, 장비 등을 통제하도록 했다. 프로듀서는 세트장을 항상 사용 가능한 상태로 정비, 관리하는 한편, 영화에 필요한 제반 사항, 대

139) 서정남, 『할리우드 영화의 모든 것』, 이론과실천, 2009, 169면.

140) 김현숙, 『영상산업의 세계체제』, 현실문화연구, 2004, 37-40면 (참조).

141) 신필름에서는 박행철, 최승민 등의 프로듀서가 존재했지만, 대부분 신상옥이 진두지휘를 하였다고 한다.

본을 비롯해, 연출이나 촬영에 투입되는 스태프들과 장비, 의상이나 소품 등을 담당하는 아티스트들의 전문성을 세분화하여 배치하였다.<sup>142)</sup> 신필름은 과거 조선영화인들이 주장했던 스튜디오 촬영을 현실화시켰고, 그러한 시스템을 구축하였다. 그리고 스튜디오 내의 세트들을 효율적으로 사용하여 영화를 제작하고, 배급과 상영까지 안정적으로 수직적 결합을 체결하였다.

1960년대 한국영화계는 이러한 수직적 결합이 시행되지 못하고 제작과 배급, 상영의 각 부문들이 독자적으로 진행되고 있었다. 신필름 역시 신상옥프로덕션이 제작을 담당하고 서울영화사가 배급을 담당하면서 제작과 배급이 이원화되는 과정을 겪었었다. 제작과 배급이 일원화되지 못하면 제작사에게로 자본이 회수되지 않아 다음 영화에 대한 부담감이 작용할 수 있다. 배급영역은 자본의 재생산이라는 측면에서 중요한 의미를 지닌다. 그리고 영화가 제작·배급되는 과정의 여러 단계에서 발생하는 거래비용을 제작사측에서 부담해야하기 때문에 제작을 위한 투자금만으로 영화를 완성하기에는 어려운 점이 많다.

신필름도 이러한 당시의 분위기 속에서 전국적인 배급 체인망을 직접 관리하지 못했다. 당시는 프린트 벌수를 제한하고 있어 현재의 멀티플렉스 극장처럼 일괄적으로 영화를 공급하지는 못했다. 명보극장이 1번째 개봉관이기 때문에, 서울 변두리 지역의 재개봉관에서 상영하기 위해서는 일정부분 시간이 지난 이후에 가능하였다. 그리고 지방 극장과는 지방에 영화 배급을 하는 제작부장을 통해서 작품을 내려주고 제작부장에게 배급을 담당하도록 하였다.<sup>143)</sup> 지방의 배급업자들은 신필름의 본사 직원이 아니었지만

142) 서정남, 앞의 책, 169면.

143) 신필름은 지사의 개념으로 지방배급사와 일시적으로 원활한 관계를 유지하였다. 1960년대 당시 '세기상사'는 직접배급방식을 시행하였다. 세기상사는 영화제작 이전에 외화를 수입하면서 재정상태가 우수했다. 제작사의 자기 자본이 넉넉한 경우 직접배급방식이 가능하다는 것이다. (김미현 외, 『한국배급사연구』, 영화진흥위원회, 2003, 135면 (참

신필름과 주거래 계약을 하면서 지사의 개념을 가지고 배급을 하였다. 간접배급시에는 배급사가 주체가 되지만, 신필름의 경우는 신필름이 주체가 되어 일을 진행하였다. 할리우드의 메이저영화사가 운영하던 스튜디오 시스템의 경우처럼 신필름이 직접 운영하는 방식은 아니었지만, 일부분 신필름이 주체가 되어 제작-배급-상영의 일원화를 시행하였다.

둘째는 개봉극장인데, 이것은 영화관과 배급체인을 맺고 안정적으로 영화를 공급하여 관객들에게 편의를 제공하는 것까지 포함한다. 신필름은 1960년 <로맨스 빠빠>(1960)를 시작으로 명보극장과 배급체인을 형성하였다. 신필름이 제작한 영화는 명보극장에서 일괄 상영하도록 했는데, 극장입장에서는 안정적으로 영화를 배급받는다라는 점에서는 긍정적인 방법이라 할 수 있다. 명보극장은 이후 <성춘향>(1961), <사랑방 손님과 어머니>(1961), <연산군>(1962) 시리즈 등을 상영하면서 1965년까지 신필름과 단독한 배급체인을 형성하였다. 명보극장은 1957년 9월7일 개관하여 지속적으로 한국영화만을 상영해온 한국영화전용 개봉극장으로 서울지역 내 개봉관 중 한 곳이었다.<sup>144)</sup>

셋째는 표준화된 영화제작 시스템이다. 다수의 영화를 제작하기 위해서는 제작비를 표준화하는 것이 필요하다. 신필름은 신상옥이 영화제작 전반에 대한 탁월한 지식이 있었고, 이를 뒷받침해 줄 프로듀서와 각 분야의 스태프들이 모여있었기 때문에 부분별 제작비에 대한 산출금액을 설정할 수 있었다.<sup>145)</sup> 제작 전 각 장면에 대한 제작비를 사전에 배정하여 총 제작

조).

144) 1958년 서울 개봉관 9개관 중 한국영화 상설관은 국제, 명보, 국도, 수도극장이며, 외화 상설관은 단성사, 대한극장, 중앙극장, 아카데미극장, 을지극장 5개관이었다. 1963년을 기점으로 국도, 국제, 을지, 명보, 아세아, 아카데미가 한국영화를 상영하였고, 외화관은 단성사, 피카디리, 중앙, 스카라, 세기 등으로 구분되었다. (한국영상자료원 한국영화사연구소, 『한국영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스3』, 한국영상자료원, 2007, 159면 122면 각주 (참조).

145) 신필름 내에서는 박행철이 제작부장을 담당하였고, 제작비를 산출하는 데는 일가견이

금액을 산출하였다. 당시 흑백영화 1편의 평균 제작비는 600-700만원, 컬러영화는 평균 1,200-1,500만원 선에서 책정이 되었다.<sup>146)</sup> 이에 신필름은 촬영횟수를 기준으로 대작, 소작 중작으로 나누어서 계산하였고, 인건비와 무대장치비 등을 산출하여 종합적인 표준제작안을 만들어 기획 단계에서 이것을 사용하였다. 그리고 이러한 계획안을 바탕으로 감독을 섭외하는데, 당시의 인지도와 능력(예술성의 유무)에 따라 A, B, C급 감독으로 분류하여 대우하였다.

이러한 계획안은 신필름의 제작부장이었던 박행철이 대부분 담당하였는데, 그는 숙련된 노하우를 바탕으로 오차없는 제작진행비를 산출하였다고 한다. 그는 1968년 이후 프리랜서로 활동하면서 계속해서 신필름과 돈독한 관계를 유지하였다. 이러한 표준제작안을 바탕으로 기획회의를 하고 신상옥과 함께 최종 결정을 한 후 영화 제작에 들어갔다. 다음은 제작진행비에 대한 표준비용을 정리한 것이다.

<표3> 신필름 표준제작비 산출내역<sup>147)</sup>

항목	품목	예산액	비고
1.촬영횟수 (컬러기준)	대작	1회촬영(350,000)×15= ₩5,250,000	15회촬영기준
	중작	1회촬영(350,000)×20= ₩7,000,000	18회~20회촬영기준
	소작	1회촬영(350,000)×15= ₩8,750,000	25회이상촬영
2.연출비용	조감독	₩400,000	
	연출부1	₩100,000	

있었다고 한다. 또 다른 영화제작사의 프로듀서를 담당했던 김진도 제작부장은 영화촬영 전반을 관리하고, 배우들의 스케줄을 관리하는 일을 했다고 하였다. (위의 책, 100-101면.)

146) 「울며치고 받는 새봄의 방화가」, 『경향신문』, 1970.3.14.

	연출부2	₩50,000	
3.무대장치비	대형평수 (100평이상)	₩200,000	거실, 방포함
	중형평수 (100-50평)	₩100,000	
	소형평수 (50평이하)	₩50,000	소규모점포시설
	...		
	...		
합계		총집행비 ₩00,000,000	

이처럼 신필름은 표준화된 제작비용을 가지고 영화를 제작하고, 매년 물가상승률을 고려하여 예산을 집행하였다. 그리고 신필름 내부의 제작담당자들(프로듀서)에게 총집행비를 지급하였다. 이러한 표준안은 기획 단계에서 영화의 규모에 따라 투자비를 책정할 수 있는 기본 매뉴얼이 되었다. 매뉴얼에 따라 제작비를 산출하고 형평성 있게 계획을 수정하였다. 신필름은 규모가 커졌기 때문에 운영에 대해 일관성이 필요했고 표준안을 통해 합리적인 경영방안을 모색하였다. 신필름은 이러한 노하우를 바탕으로 독립프로덕션과 작업을 할 때에도 프리랜서 프로듀서들에게 이러한 표준안을 제시하였고, 이를 바탕으로 제작비를 지급하여 편의성을 도모하였다.

넷째는 스타시스템인데, 신필름은 내부의 전속배우들을<sup>148)</sup> 활용하여 영화의 상품가치를 극대화 시켰다. 당시 한국영화계는 제작자본을 지방흥행사에게 기댈 수밖에 없었다. 현재처럼 대기업 자본이 유입되지 않았던 시절이었기 때문에 영화사들은 제작자본의 1/3을 부담했던 지방흥행사들의

147) 조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008, 148-149면.

148) 충무로에는 당시 국내 유일의 연기학원이자 한국영화배우의 산과역할을 했던 '한국배우전문학원'이 개관해 있었다. (한국영상자료원, 『한국영화를 말하다 : 한국영화의 르네상스1』. 도서출판 이채, 2005, 24면.)

요구를 들어줄 수밖에 없었고, 그들은 흥행을 위해 인기 스타의 출연을 요구했다. 그러나 인기스타의 출연교섭은 쉽지 않았다. 그래서 인기 스타 중에서도 여자스타는 중복계약을 할 수밖에 없었다. 개봉 시기에 맞춰야 하는 배우들도 고생이었지만, 제작부는 촬영시간에 맞춰 스타를 섭외해 놓아야 하기 때문에 스타 쟁탈전이 벌어지기도 하였다. 당시는 후시 녹음이었기 때문에 배우들의 연기력보다 스타의 얼굴이 흥행의 제일 조건으로 취급되던 때였다.<sup>149)</sup>

한국영화계는 1950년대 후반 영화산업이 발달하면서 연기력있는 배우가 필요했다. 다행히도 신필름에는 많은 전속배우들이 포진해 있었다. 김승호, 한은진, 황정순, 최남현, 김진규, 신영균, 최무룡, 허장강, 박노식, 주증녀, 도금봉, 엄앵란, 신성일, 윤정희 등 한국의 스타급 배우들이 신필름에 있었다. 신필름이 보유하고 있는 배우들은 그 이름만으로도 흥행의 보증수표였고 이들의 출연영화는 자연스럽게 관객이 선호하는 영화가 되었다. 당시 최고의 배우로 명성을 구가했던 최은희는 신필름의 대표 여배우였기 때문에 그녀가 출연한다는 것만으로도 지방흥행업자들과 영화 팬들은 신필름의 영화를 관람하였다. 이들은 따로 연기 지도가 필요 없을 만큼 뛰어난 연기력을 갖추고 있었지만 더 많은 영화를 제작하기 위해서는 연기력이 우수한 신인 연기자가 필요했다. 더욱이 1960년대 중반 중국과 홍콩 등지에서 합작영화가 빈번하게 이루어지고 있는 상황에서 배우들의 수요는 크게 증가되었다.<sup>150)</sup>

<로맨스 빠빠>는 그때로 치면 울스타 캐스팅이었다. 남궁원이 사위로 나오고, 신성일

149) 호현찬, 앞의 책, 122면.

150) 1960년대 중반 김진규, 신영균, 김승호, 박노식, 남궁원, 이대엽 등 주로 남자배우와 최은희 등의 일급 스타들이 대거, 또는 개별적으로 대만이나 홍콩 또는 일본 등지에 출국했다. (「스타 수출의 안과 밖」, 『영화TV예술』, 1966.8 참조.)

이 막내아들로 나오고 엄앵란이, 도금봉이, 김진규, 최은희, 김승호, 주중녀, 다지 뒤. 거기다가 또 주선태. 지금처럼 아버지가 사회적으로 학대받는 그런 영화니까 중년층의 호응을 많이 받았다.<sup>151)</sup>

신필름도 우수한 연기력을 가진 배우들이 필요했다. 신필름에서는 ‘자급자족 시스템’을 지향하며 실기 위주의 연기 교육을 시켜 재목으로 쓰기 위해 연기실을 만들고 배우 모집<sup>152)</sup>을 했다. 신필름은 1962년부터 한국 영화 배우의 산실이었던 ‘신필름 부설 연기실’을 운영하며 꾸준히 신인을 양성하는 장기적인 사업을 추진하였다. 신필름 연기실은 발성연습, 승마, 댄스 등을 교육했으며 신필름 전속 감독과 배우들이 직접 교육생을 지도하였다. 당시 연기실의 위상은 대단해서 1965년 4기 모집 때는 3,600여 명의 지원자가 몰리기도 하였다.<sup>153)</sup> 신필름은 부설 연기실에 대한 한계를 느끼고 전문적인 시스템으로 배우를 양성해야겠다는 생각에 학교를 설립하였다. 1966년 신필름은 안양촬영소 내에 ‘신필름 영화예술학교’를 설립하고 본격적으로 영화인 양성교육을 병행하였다. 1967년에는 안양촬영소 본관 건물에 고등학교 과정인 ‘안양영화예술학교’를 정식으로 개교하였다. 초대 교장으로는 문공부 예술과장 출신인 남상영이 위임되었고, 이후 최은희가 1969년부터 1978년까지 10여 년간 학교를 운영하며 제자들을 배출했다.

안양예술학교는 매우 바람직한 교육 환경을 갖추고 있었다. 당시로는 드물게 비디오 시스템을 설치하여 연기공부를 하도록 했고, 촬영소 현장에서 직접 보고, 듣고, 느끼면서 실기위주의 체험학습을 권장하였다. 교사진들은

151) 신상옥·이기림 대담, 「한국영화회고록 신상옥10」, 『씨네21』, 2003.

152) 1960년 신필름은 <로맨스 빠빠>(1960)의 촬영을 위해 배우모집을 했는데, 1000여 명에 가까운 배우 지망생들이 모여 들었다. 그때 뽑힌 유망주가 신성일과 앙드레 김이었다. 신성일은 이를 통해 <로맨스 빠빠>(1960)의 작은 아들로 데뷔를 하였고, 신상옥은 본명이 강신영이었던 그의 이름을 신성일이라는 예명을 쓰도록 해주었다. (최은희, 앞의 책 140면.)

153) 안재석, 앞의 책 109면.

주로 연극인들로 이루어졌는데 오사랑, 이대로, 문고현, 김도훈, 권성덕, 장희진 등이 연기 지도를 했고, 영화 쪽에서는 배우를 비롯한 각 부문의 중견들이 특장을 맡아주었다. 학교는 여러 가지 재정적인 어려움이 많았지만 전성기에는 학생 수가 1000여 명에 달하였다.<sup>154)</sup>

이처럼 신필름은 할리우드식의 스튜디오 시스템을 완벽하게 구현하지는 못했지만, 직·간접적으로 스튜디오 시스템을 구축하면서 영화제작의 편의성과 합리성, 실용성을 도모하였다.

## 2. 영화제작 파트의 세분화

신상옥은 영화는 개인의 작품이 아닌 종합예술작품이라는 생각하였다. 이러한 그의 생각은 신필름의 제작방식을 견고히 하는 지침서가 되었다. 이러한 생각의 근원에는 각 분야별로 전문화된 노하우가 있는 디렉터들이 영화제작에 참여해야 한다는 것이다.

신필름 내에는 소품부, 의상부, 분장부까지 하나의 영화가 완성되기 까지 필요한 도구들이 준비되어 있었다. 타기자재와 소품들을 대여하지 않고, 신필름 영화에 어울릴 수 있는 소도구들을 세심하게 준비하고 활용하였다. 신필름은 영화제작을 위해 사소한 소품 하나까지도 철저하게 고증의 과정을 거쳐 준비를 하였다. 더욱이 분장과 의상, 소품 등 자재들을 최고급으로

154) 안양영화예술학교는 1978년 유신 정권과 TV매체에 영화관객을 빼앗겨버린 시절 자금난을 겪게 되었다. 다행히 홍콩 '금정영화사'의 부설학교와 자매결연을 통해 자구책을 강구할 수 있는 방안이 모색되었다. 1978년 당시 교장이었던 최은희는 이것을 이유로 홍콩을 방문하게 되었고, 이후 그녀가 납북되면서 안양영화예술학교는 다른 사람에게 넘어가고 말았다. 1982년에는 학교인가를 승인받아 현재의 '안양예술고등학교'로 거듭났고, 같은 해 1대 교장 강정희가 취임하여 신필름의 명성을 회복해주었다. (신상옥, 앞의 책, 106면 (참조).

사용하여 다음 제작영화에도 사용하고, 응용하기도 하였다. 이러한 그들의 노력으로 <연산군>(1962)에서 보여주었던 의상과 소품들은 이후 조선시대 한국영화의 표준이 되었다. 신필름과 함께 제작에 참여했던 스태프들은 미술을 담당했던 송백규, 김정항과 분장을 담당했던 송일근, 특수효과에 이문걸, 소품에 이태우, 의상에 이해윤, 편집에 김영희, 이경자, 조명에 박창호 등이 있었다.<sup>155)</sup> 이들은 신필름과 함께 동거동락을 하였고, 이러한 기술력으로 한국영화를 한 단계 발전시켜 나갔다.

다음으로 신필름이 영화를 제작하는 데에 있어 가장 중요하게 생각한 것은 전문적인 시나리오 작가가 시나리오를 완성하는 것이었다. 신필름은 영화제작의 외적인 기술력과 순발력을 중요시 했는데, 이것은 좋은 시나리오를 만났을 때 가능한 일이라고 생각하였다. 신필름은 영화를 제작하는 많은 네트워크 중에서 시나리오 작가의 존재를 소중하게 생각했다. 좋은 시나리오가 선점이 되면 기술력을 보유하고 있는 신필름에게 영화의 완성도는 자연스럽게 동반될 수 있는 사안이었다. 그래서 완성도가 뛰어난 문학 작품을 영화화했고, 그러한 작품들은 흥행으로 이어졌다.

<표4> 신상옥의 영화와 원작 목록

개봉	제목	원작
1952	악야	김광주 『악야』
1954	꿈	이광수 『꿈』

155) 신필름에서 분장을 담당했던 송일근은 신필름의 제작환경에 대해서 분장, 미술, 소품, 의상 등 좋은 품질의 소모품을 사용하여 많은 영화인들이 편하게 일할 수 있었다고 회상하였다. 당시 이서구 선생은 신필름의 사극영화에 고증위원으로 참여하여 세심하게 지도를 해주었다고 하였다. 그래서 우수한 작품이 탄생할 수 있었고, 이로 인해 흥행작이 많아 수입도 넉넉했지만, 지출이 상대적으로 너무 많아 자본이 원활하게 움직이지 않았다고 덧붙였다. (한국영상자료원, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스2』, 이체, 2006, 62-68면 (참조). 이외에도 많은 인력들이 신필름 영화에 도움을 주었다. 이상은 한국영상자료원에서 출간한 『한국영화를 말한다』 1-2-3권의 시리즈를 참조할 것.)

1955	젊은 그들	김동인 『젊은 그들』
1957	무영탑	현진건 『무영탑』
1958	어느 여대생의 고백	프랑스영화 <배신>
1959	그 여자의 죄가 아니다	기나 카우스의 동명희곡
1959	동심초	조남사 <동심초>
1960	로맨스 빠빠	김희창 <로맨스 빠빠>
1960	이 생명 다하도록	한운사 <이 생명 다하도록>
1961	성춘향	『춘향전』
1961	사랑방 손님과 어머니	주요섭 『사랑방 손님과 어머니』
1961	상록수	심훈 『상록수』
1962	연산군 시리즈	박종화 『금삼의 피』
1962	열녀문	황순원 『과부』
1963	강화도령	이서구 <강화도령>
1964	병어리 삼룡	나도향 『병어리 삼룡이』
1964	빨간 마후라	한운사 <빨간 마후라>
1965	배비장	채만식 『배비장』
1965	청일전쟁과 여걸 민비	이서구 <청일전쟁과 여걸 민비>
1967	다정불심	박종화 『다정불심』
1967	이조잔영	카지야마도시유키(梶山李之) 『이조잔영』
1968	대원군	유주현 『대원군』
1968	여자의 일생	모파상 『여자의 일생』
1969	이조여인잔혹사	안대성 『이조여인잔혹사』
1969	장한몽	조중환 『장한몽』
1973	삼일천하	곽일로 <삼일천하>
1974	13세 소년	선우휘 『13세 소년』

특히 신필름의 영화들 중 신상옥의 영화는 많은 부분 문학작품에 의지하고 있는데, 그는 한국적인 색채와 우리만의 멋이 드러나는 영상미를 추구하여 한국적인 아름다움을 잘 드러내었다. 동적이지만 정적인 한국적인 색

채, 전형적이고 안정감을 주는 연기자들과 조연들의 앙상블, 빠른 사건 전개와 유동적인 카메라 활용 등으로 장면에 대한 몰입도를 증가시켰다. 고려영화협회의 이창용도 이러한 한국적인 로컬 컬러의 중요성을 피력하면서 한국적인 색채를 가진 영화가 오히려 해외시장에서 긍정적인 반응을 얻을 수 있다고 하였다.<sup>156)</sup> 신상옥의 <사랑방 손님과 어머니>(1961)는 이창용의 생각처럼 해외시장에서 좋은 반응을 얻어냈고, 이를 통해 쇼브라더스의 런던쇼에게 강한 인상을 남겨주었다. 이처럼 신필름은 좋은 영화의 전제조건은 좋은 시나리오에 있다고 판단하였고, 신상옥은 영화제작자로서 좋은 시나리오에 과감한 투자를 하였다. 최경옥은 신상옥의 이러한 생각이 신필름의 운영을 어렵게 만들었다고 하였지만, 제작자의 시선에서 그의 판단은 합당한 것이었다. 이에 신상옥은 방송극작가 한운사와 2편의 작품을 함께 했는데, <이 생명 다하도록>(1960)은 100만 원의 원고료를 지불하였다. 또 <빨간마후라>(1964)는 500만원의 액수를 주었는데 500만원이면 당시 한 편의 영화제작비와 맞먹는 금액이었다.

이미 신필름은 1958년 프랑스와 일본에서 영화화되었던 <어느 여대생의 고백>(1958)을 한국적으로 변형시켰고, <이조잔영>(1967)은 시나리오 작가 마쓰야마 겐조(松山善三)에게 직접 부탁해서 시나리오를 완성하였다. 이 작품은 1965년 한일협정이 체결되고 난 후 첫 한·일 합작영화로 진행되었다. 신필름은 어느 나라 사람의 작품인지보다 어떤 소재이고 그것을 어떻게 영화화시킬 것인지를 중요하게 생각했다. 당시 한국영화계는 한국작가의 작품과 오리지널만을 중시여기는 경향이 강했지만, 영화제작자였던 신상옥은 그러한 기존 관점에서 벗어나 새로운 영화에 대한 열망을 표출하였다.<sup>157)</sup> 이후 신필름은 새로운 소재와 새로운 장르의 영화를 제작하여 섹시무비

---

156) 강성률, 앞의 책, 84면.

157) 신상옥, 앞의 책, 100면.

<내시>(1968), 매혹과 환상의 호러 무비 <천년호>(1969), 사극 유니버스 영화 <이조여인잔혹사>(1969), 코미디영화 <남자식모>(1968) 등을 흥행에 성공시켰다.<sup>158)</sup> 이 시기 정소영의 <미워도 다시 한번>(1968)이 멜로드라마로서 최고의 인기를 누리자 한국영화계는 최루성 멜로드라마에 집중하면서 소재의 다양성에 관심을 주지 않았다. 신필름은 소재 빈곤으로 모두가 비슷한 장르의 영화를 양산해내고 있을 때 새로운 소재로 새로운 장르를 개척하면서 전력투구하는 모습을 보여주었다.

### 3. 장르 복합을 통한 실험성 추구

신필름은 1960년 독특한 영화 한 편을 제작했는데, 중국의 고전을 영화화한 <백사부인>(1960)이었다. 이 영화는 당시 유행하던 멜로드라마와 달리 신필름만의 색깔이 드러난 영화를 만들고자 했던 의도를 가진 작품이었다. 그리고 새로운 장르에 대한 신상옥의 갈증이 기존의 영화에서 진화된 장르로 발전하면서 공포와 멜로드라마가 혼합된 영화를 제작하게 되었다. <백사부인>(1960)은 <꿈>(1955)과 <무영탑>(1957)을 제작하면서 익힌 노하우를 바탕으로 공포영화에 멜로드라마의 요소를 입혀 환상적이고 몽환적인 영화를 만들게 된 것이다.

<백사부인>(1960)은 중국 고전 『백사전』을 원전으로 천년 묵은 백사가 미모의 여인이 되어 한 남자(허선)를 사랑한다는 내용을 가지고 있다. 언론은 신상옥의 최고 역량이 집약된 작품이라고 평가하면서 특수촬영을 시도한 감독의 야심에 주목하였다.<sup>159)</sup> 이미 중국에서도 『백사전』을 바탕으로

158) 「히트없어 허덕이는 방화계」, 『동아일보』, 1969.5.1.

159) 「크랑크 업 백사부인」, 『경향신문』, 1960.9.23.

수없이 많은 영화를 제작하고 있었기 때문에 한국의 <백사부인>(1960)이 중국과 어떻게 다른지 이목이 집중되었다.

관음보살이 하늘에서 얘기하는 것은 미라(mirror)에다 구멍을 뚫어가지고 구멍 안 뚫린 데는 밖의 하늘 빛이고, 구멍 뚫린 데는 관음보살이 나오게 하고 그렇게 해서 찍었고, 하늘에서 구름 흘러내려오는 것 같은 것은 수조에 물을 채놓고, 카메라는 이쪽에서 찍고, 사람은 뒤쪽에서 움직이고, 수조에 먹물 부으면 흘러내려 구름처럼 보이게, 그런 식으로 거의 원시적이지만 비슷하게 갔다.

지금은 애길 해도 자네들 잘 모르는데 예를 들어서(촬영 광경이 눈에 들어오도록 그림을 그려주었다) 이만한 높은 데다가 여자를 세워놓는다. 그럼 이쪽에서 카메라가 찍을 때, 카메라 옆에다가 미라를 대고 구멍을 이렇게 뚫거든? 구멍을 통해서 이 여자는 나오지만 구멍 안 뚫린 데는 전부 하늘로 비치잖아. 그러니까 공중에 사람이 떠 있는 것처럼 보인다. 관음보살 나오는 것도 그런 거라. '미라 워'(mirror work)이지 일종의. 이건 우리가 처음 한 것으로 기억한다. 어느 영화에도 그런 건 없었다. 피아노선 친 것도 아마 무대하고 영화를 막론하고 이때가 처음이다. 나도 피아노선이라는 걸 그때 처음 알았으니까. 까만 칠을 해가지고 될 수 있으면 보이지 않게 하고 사람을 들어올리니까 허리에다가 밴드니 뭐니 '코르세트' 같은 걸 입고 했다.<sup>160)</sup>

신상옥은 <백사부인>(1960)의 촬영 당시를 회상하면서 피아노 줄을 이용해서 와이어 액션을 시도했다고 하였다. 그는 공포장르라는 이점을 살려 환상적인 화면을 위해 거울을 사용하고 실험적인 영상미를 추구하면서 당시로서는 색다른 기법을 시도하였다. 신상옥은 최인규에게서 배웠던 '보이고 들리는 영화'를 넘어서 공감각적인 영화를 제작하여 '보이는 영화의 흥'을 극대화하였다. 이런 실험적인 영상에 대한 도전은 다른 장르의 영화를 만들도록 하는 기폭제가 되었고, 이 기폭제는 신필름이 또 다른 장르의 영화를 제작할 수 있는 발판을 마련해 주었다.

160) 신상옥·이기림 대담, 「한국영화회고록 신상옥11」, 『씨네21』, 2003.

<빨간 마후라>(1964)는 기존의 전쟁영화라는 장르의 문법을 따르고 있으면서도 오락영화로서의 실험성을 잃지 않은 영화였다. 신필름의 영화들은 끊임없이 장르를 탐색하면서도 기존 장르관습에 매몰되지 않고 자신만의 독창적인 스타일을 구축해 나갔는데, <빨간 마후라>(1964)는 이러한 연장선에 있는 영화라고 할 수 있다. 신필름은 이 작품을 매우 ‘할리우드적’으로 연출했는데, 스펙터클한 공중전, 우정, 사랑, 전우애, 부모와 자식의 사랑 등 다양한 이야기들이 담겨져 있다. 그래서 이 영화는 전쟁영화라는 기존의 잣대로 평가할 수 없는 다양한 사건들이 복합적으로 얽혀있고, 이 데올로기를 논하던 기존 반공영화에서 벗어나 배대봉 중위와 지선과의 사랑이야기를 중심에 두고 있다. 거기에 공중전은 부차적으로 대중의 관심을 끌기 위해 선택된 오락적인 요소로서 관객들에게 즐거움을 주면서 신필름만의 독창성을 보여주기 위해 촬영되었다. 게다가 <빨간 마후라>(1964)는 기존의 멜로드라마와는 다른 내용을 전개시키면서 흥미를 돋우고 있다. 지선은 나관중 소령의 전우의 아내로 남편을 잃고 큰 슬픔에 빠져 있다. 전우의 죽음으로 나소령도 큰 슬픔에 빠져있지만, 그는 지선의 행복을 바라고 있다. 그러나 나소령은 지선에게 접근하지 않는다. 대신 그녀의 행복을 바라면서 자신의 부하인 배대봉 중위에게 지선을 소개시켜 주고, 둘을 맺어준다. 나소령은 지선을 생각하고 있으면서도 그녀에게 접근하지 않고, 전우와의 우정을 더 중요하게 생각한다. 기존의 멜로드라마와는 다른, 주인공인 나소령과 지선이 맺어지지 않고, 또 나소령과 지선, 배대봉이 삼각관계에 빠지지 않는, 독창적인 내용으로 영화는 구성되어 있다. 그래서 <빨간 마후라>(1964)는 장르영화의 문법을 파괴하고, 고유한 스타일을 추구한 전쟁멜로드라마라고 할 수 있다. 그리고 <빨간 마후라>(1964) 이전에 이만희의 <돌아오지 않는 해병>(1963)과 김수용의 <혈맥>(1963) 등 다양한 반공 영화들이 존재했었는데, <빨간 마후라>(1964)는 이들과 달리 이데올로기를

중심에 둔 영화가 아니었다. 물론 나소령을 통해 “전쟁은 빨리 끝나야 한다. 전쟁이 다시는 없어야 한다.”라는 전쟁의 잔혹성을 전달하고 있지만, 이 영화는 전쟁 상황에 초점을 맞추고 있지 않다는 점에서 전쟁영화이지만 상당히 신선하다고 할 수 있다.

장르영화에 대한 신필름의 특이한 이력을 찾아볼 수 있는 영화가 또 있는데, <마적>(1967)과 <여마적>(1968), <무숙자>(1968)가 그것이다. 당시는 세르지오 레오네의 <황야의 무법자>(1966)가 등장하면서 마카로니 웨스턴풍의 영화가 각광을 받고 있을 무렵이었는데, 신필름은 이런 류의 영화를 보고서 한국적인 새로운 장르영화를 선택하였다. 한국영화에서는 나올 수 없을 것 같았던 미국식 장르영화가 우리식으로 변형되어 탄생한 것이다. 신상옥은 마카로니 웨스턴풍의 영화에서 소재를 차용하여 한국적인 특징이 나타나는 영화를 만들고 싶었다고 하였다.<sup>161)</sup> 이 영화는 그가 새로운 장르에 대한 욕망과 관객이 요구하는 바를 수용한 결과로 탄생된 것이라고 볼 수 있는데, 장르영화에 대해 유연한 자세를 보여주었던 신상옥의 실용성과 제작자로서의 욕심을 엿볼 수 있는 부분이라고 할 수 있다.

만주별판을 정처없이 헤매이는 마적들의 거친 이야기를 잘 다듬으면 미국 서부영화 못지않은 우리 나름의 독특한 장르가 성립될 것으로 생각한 것이다. 적어도 당시 돌풍을 일으키던 ‘마카로니 웨스턴’보다는 좋은 영화가 될 것 같았다. 나라 잃은 울분, 광야를 떠도는 방랑자의 고독, 생존을 위한 처절한 투쟁과 살육 등 파고들면 얼마든지 멋진 영화가 될 가능성이 충분한 소재다. 우리에게는 일본의 사우라이 영화, 미국의 서부영화, 홍콩의 액션영화 등처럼 고유의 특성 있는 영화가 아직 없다.<sup>162)</sup>

앞서 언급한 것처럼 <무숙자>(1968)는 마카로니웨스턴의 전형을 그대로

---

161) 신상옥, 앞의 책, 18면.

162) 위의 책, 18면.

따르지 않고 있다. 마카로니 웨스턴류이면서도 한국적인 정서를 가미하기 위해서 그 정점에 멜로드라마적 요소를 적절히 사용하였다. 드넓은 광야는 만주벌판을 배경으로, 나라를 잃은 울분은 광야를 떠도는 방랑자의 고독으로 변형시키고, 거기에 생존을 위한 처절한 투쟁과 살육을 첨가해서 한국적인 마카로니 웨스턴을 탄생시킬 수 있었다. <무숙자>(1968)는 장과 여인, 그의 아들 명이 중심인물이다. 장은 여인을 지키다가 사랑에 빠지고, 명은 장을 아빠처럼 잘 따른다. 그러나 장은 여인과 행복한 미래를 계획할 수 없다. 여인을 위해 헌신하다가 명은 쫓기는 신세가 되었기 때문에 그들에게 나타나지 않는다. 그리고 장은 자신이 떠나는 것이 여인과 명을 행복하게 해주는 것이라 믿고 홀로 정처없이 떠난다. <무숙자>(1968)는 장과 여인의 로맨스 라인이 중심 사건을 이루고, 여인과 명을 지키기 위해 마적과 맞서 싸우는 내용을 부수적으로 전락시켰다. 그래서 마카로니 웨스턴 영화에서 주가 되는 총격전은 구체적인 의미를 지닌다. 장에게 있어 총은 여인과 명을 지키기 위한 도구이며, 총은 오락도구가 아닌 생명을 지키는 수단으로 격상되면서 개연성을 가지게 된다. 그리고 여인을 지키고, 그녀가 안전한 것을 확인한 후 그녀를 떠남으로 장이 보여주는 사랑의 정조는 힘을 신게 된다.

이처럼 신필름은 대중성을 가지고 있는 멜로드라마에 장르영화의 법칙을 혼합하여 새로운 한국적인 장르영화를 만들어내었다. 고정적인 현실에 안주하지 않고 새로운 것을 유연하게 받아들이는 자세는 신필름 제작방식에 근간이 되었고 그 중심에는 실용성과 대중성을 겸비한 영화가 경쟁력이 있다고 생각했기 때문이었다.

#### 4. 생산성 증대를 위한 PD제 도입

1966년 영화법 2차 개정에서 제작편수 조절방침과 제작쿼터제는 기업화 정책의 문제점을 더 심화시켰다. 공보부는 ‘국산영화 제작권 배정제’를 ‘한국영화제작자협회(이하 제협)’로 이관하였는데, 제협은 한국영화의 연간 상한편수를 150편으로 정하고 회원사들의 프로듀서가 직접, 단독으로 제작하는 ‘자주제작’을 제외하고는 어떤 제작형태도 인정하지 않았다. 이러한 규정은 독립프로듀서의 활동을 등록제작사의 범위로 한정하고 여기서 벗어나는 독립프로듀서나 군소프로덕션의 활동과 같은 ‘대명제작’을 금지하는 것이었다. 그러나 정부가 제시한 조건을 구비하지 못한 열악한 제작사들이 많았기 때문에 대명제작은 공공연히 이루어지고 있었다. 이러한 대명제작은 등록제작사가 의무제작 편수를 채우기 위해 궁여지책으로 마련된 방식이었다. 그러나 신필름은 큰 영화사를 운영해나가기 위해서 많은 편수의 영화를 제작해야 했고, 대명제작을 하지 않았던 신필름으로서는 등록영화사의 소속감독 이외에도 독립프로듀서의 영화감독들도 필요했다.

이즈음 신필름은 안양촬영소를 인수하고 최고의 시설과 장비를 통해 본격적인 양산체제에 돌입하면서, 제작의 효율성과 편의성을 고심하고 있었다. 과거 신필름은 감독이 프로듀서의 역할을 하면서 예산을 집행하고 촬영기간을 정하는 등 감독 중심의 일체화가 진행되던 중이었다. 신상옥은 이러한 방식은 영화의 질을 저해하는 요소라고 생각했다. 감독은 오로지 촬영에만 집중해서 영화의 완성도를 생각해야 하는 사람인데, 촬영 이외의 모든 제반 상황들을 점검하는 것은 감독 본연의 임무를 벗어나는 일이라고 생각했다. PD가 연출을 총괄하면서 연출부를 구성하고, 적절한 배우를 캐스팅해서 리허설을 하고, 촬영감독과 스케줄을 조정해서 훌륭한 영상이 나올 수 있도록 해야 한다고 생각했다. 그의 생각은 옳은 일이었다. 감독이 영상에 매진할 때 좋은 영화가 나온다는 것은 당연한 것이었다. 이에 신필름은 감독이 촬영에만 집중할 수 있도록 촬영이외의 관리를 담당할 수 있

는 매니저시스템을 도입하기 시작했다.

PD는 제작 부문의 실질적인 수장으로서 영화의 기획, 제작, 배급, 상영 등 전 과정을 통해 실질적인 업무를 담당한다. 그렇기 때문에 PD는 영화 제작 전 단계에서 중요한 위치를 차지한다. 그들은 제작 파트별 담당자들의 마찰을 조율하고 영화 제작을 원활하게 이끌어 나간다. 그리고 PD들의 가장 중요한 임무는 전체 예산을 관리하고 집행하여 영화 촬영에 필요한 장비를 구비하고 전체 제작공정을 총괄하는 것이다.<sup>163)</sup> 이미 신필름은 1959년부터 제작부의 최경옥, 박행철, 최승민과 함께 작업을 겸했었다.<sup>164)</sup> 외주 제작사들로부터 발주를 받은 후 신상옥프로덕션의 제작진들과 영화를 만들거나, 신필름 자체적으로 제작부 직원들이 전담을 해서 기획, 촬영, 상영, 배급을 진행하기도 하였다.

한국영화 제작쿼터에 따라 한 회사가 배급받은 영화는 6-7편 남짓 불과했기 때문에 40편 이상 제작해야 정상적으로 운영되는 신필름의 경우는 다작의 영화를 생산해내야만 했다. 한 회사에서 40여 편의 영화를 제작한다는 것은 여러 명의 감독과 스태프, 시스템이 유기적으로 움직일 때 가능한 일이었다. 신필름의 입장에서는 많은 영화를 제작하기 위해 다양한 방안을 고민해야 하는 상황에서 PD제의 도입은 현실성 있는 운영방침이었다. 그리고 1962년 신필름에서는 직원을 공개모집하여 연출부를 비롯하여 미술부, 조명부, 편집부 등 각 파트별로 직원들이 상주해 있었다. 그리고 이미 자체적으로 표준화된 제작 메뉴얼이 있었기 때문에 신필름 내부의 PD들에게 권한을 일임했다. 신필름은 훌륭한 인재를 적재적소에 쓸 수 있는 시스템을 마련하였고, 신상옥과 대표이사진들은 이러한 내용을 수용하면 되는

---

163) 송낙원, 앞의 책, 3면.

164) 신상옥프로덕션은 프로듀서 박행철을 중심으로 <독립협회와 리승만>(1959), <춘회>(1959), <동심초>(1959)를 외주를 받아 제작하였다. 발주영화사는 각각 한국연예주식회사, 현대영화사, 한국영화배급사였다.

것이였다.<sup>165)</sup> 특히 최승민과 박행철 등은 1960년 초부터 신필름의 핵심 PD들로 제작부에서 활동하고 있었고, 프리랜서 PD들은 외부감독을 영입하여 독립제작을 활발히 진행하면 되는 것이였다. 여기서 중요한 사실은 제작과정에 유연성을 도입했다는 것인데, 월급제였던 PD들을 작품 당 수당을 주는 형식으로 바꾼 것이였다. PD는 자신이 받는 수당에 부원들의 임금과 진행비를 포함해서 받았기 때문에 신필름에 고용된 직원이 아닌 독립적인 존재로 거듭난 것이다. 이러한 PD제는 1968년부터 시행되였다.

PD제는 신필름의 입장에서는 기획개발과 제작단위의 인력 유지에 필요한 고정비용을 아낄 수 있는 장점이 있고, 제작단위에서는 경우에 따라 제작비를 남길 수 있는 기회가 있다는 점에서 상호 간의 필요에 의해서 만들어진 제도였다. 또한 제작의 결정과 현장지휘 단위를 복수화함으로써 동시에 여러 작품을 제작할 수 있는 장점도 있었다. 1968년 제작된 <남자식모>(1968)<sup>166)</sup>는 PD제로 기획된 영화로 큰 인기를 끌었던 작품이였다. <남자식모>(1968)는 서울에서는 물론 지방에서까지도 크게 인기를 얻으면서 속편이 제작되었을 뿐만 아니라 ‘남자시리즈’의 영화가 연속적으로 나오게 되는 시초가 되었다. <남자식모>(1968)는 김희갑, 도금봉, 구봉서, 남정임 주연의 코미디영화로 남편의 바람을 잠재우기 위해 아내가 남자 식모를 들이면서 벌어지는 유쾌한 이야기를 다루고 있다. 근면, 성실하면 행복해진다는 권선징악의 단순한 줄거리를 가지고 있다. 이후 신필름은 다양한 장르의 영화를 제작하고 외부 감독을 영입했지만, <남자식모>(1968)와 같이 인기를 얻지 못했다.

---

165) 신상욱, 앞의 책, 102면.

166) 심우섭은 <남자식모>(1968)를 기획할 당시 신상욱이 시나리오 하나를 들고 와서 영화를 찍자는 제안을 했다고 한다. 심우섭은 자신의 스타일대로 영화를 고쳤고, 신상욱에게 확인사인을 받고 크랭크인했다고 한다. 이후 심우섭은 신필름의 관계자들과 함께 10회에 걸친 촬영을 진행하였는데 결과는 기대 이상이었다고 하였다. (남상국·남정욱, 『한국영화, 황금기를 찍다』, 연극과 인간, 2008, 150면 (참조).

이 시기 신필름은 원효로촬영소, 안양촬영소, 안양필름과 신아필름으로 3사 체제를 유지했기 때문에 많은 편수의 영화가 필요했다. 그래서 외부감독들이 필요했고, PD제를 통해 외부감독들과 신필름 내의 직원들 또는 프리랜서 PD들을 고용해서 영화를 만들어야 했다. 외부감독들은 자신만의 스타일대로 멜로, 사극, 액션, 미스터리, 코미디 등 다양한 장르의 작품을 발표하였다. 신상옥은 1968년에 <대원군>(1968), <무숙자>(1968), <여자의 일생>(1968), <내시>(1968) 등 4편의 영화를 제작했고 외부감독들이 31편을 제작하여 1968년은 신필름 역사상 가장 많은 편수를 기록하였다.

신필름이 도입한 PD제는 긍정적인 요소도 많았지만, 부정적인 요소도 적지 않았다. 일괄적으로 사전에 처리된 제작비는 프로듀서의 관할이었기 때문에 15회 촬영을 기준으로 제작비를 산정해 놓고, 10회를 촬영하여 총 집행비를 절감하는 경우가 있었다. 미리 영화 장면을 숙지하고 실수 없이 촬영을 진행하면 10회 이내에 영화를 끝낼 수 있기 때문이었다. 그러나 감독이 제작비를 절감한다 하더라도 나머지 금액에 대해서는 제작사(신필름)로 돌아오는 것이 아니고 프로듀서의 소관으로 일이 마무리되었기 때문에 프로듀서 입장에서는 제작비를 줄일 수 있는 방안을 고심할 수밖에 없었다. 남은 제작비를 환원하지 않았기 때문에 프로듀서는 남은 제작비를 다른 곳에 사용할 수도 있었다. 이러한 이유들로 인해서 졸작이 나올 가능성이 다분했다. 신필름의 제작부장으로 오랜 시간 활동했던 박행철은 이러한 폐단을 경계하였다. 그러나 PD제는 주먹구구식 제작방식에 익숙한 기존의 토착 층무로 영화제작사들의 시스템과는 차별점이 많았다. PD제는 합리적 자본운용 능력과 철저한 사전기획력을 갖춘 영화제작방식으로 다작을 해야 했던 신필름에게는 필요한 방법이었다. 기업의 관점에서 볼 때 어떠한 사업에 투자하는 경우 철저한 시장조사와 이를 바탕으로 사전에 계획된 기획에 따라 사업을 진행하는 것은 당연한 일이다. PD제는 신필름이 줄곧 가

지고 있었던 합리성과 편의성을 바탕으로 그 시대의 사회 상황 그리고 대중이 함께 볼 수 있는 영화를 만들자는 취지로 확장되었다. 비록 신필름답지 않더라도 대중들의 생각과 취향, 시대정신, 사회적 분위기를 보여줄 수 있는 영화라면 선택되었다. 그러나 현실적으로 PD제는 대량생산 체제를 구축했던 신필름이 선택한 자구책이었고, 영화를 제작하고 극장에 영화를 공급해줘야 한다는 절박함에서 시작된 제작 방식이었다. 결국 PD들에게 기획을 맡기고 신필름의 수장인 신상옥의 추진력과 기획력이 돋보이는 영화가 생산되지 않으면서 신필름의 명성은 추락하였고, 과거와는 다른 행보를 걷게 되었다.

## 5. 해외합작영화를 통한 해외시장 진출

신상옥은 한국영화 시장의 포화상태를 실감하고 한국영화가 살아남기 위해서는 해외시장을 개척해야 한다는 강한 사명감을 가지고 있었다. 1951년 구로사와 아키라의 <라쇼몽(羅生門)>(1950)은 베니스영화제 그랑프리를 수상하면서 일본 영화의 위상을 세계적으로 알린 바 있었다. 이어 미조구치 겐지의 <오하루의 일생(西鶴一代女)>(1952)이 1953년 베니스영화제에서 은사자상을 수상하였고 1954년에는 기누가사 데이노스케의 <지옥문(地獄門)>(1953)이 칸느영화제 그랑프리를 받으면서 일본 영화는 세계적으로 관심을 받았다. 이에 반해서 신상옥은 <성춘향>(1961)을 제22회 베니스영화제와 아시아영화제에 출품하고, <사랑방 손님과 어머니>(1961)를 제23회 베니스영화제에 출품하였지만 수상하지는 못했다. 아시아권영화제에서는 여러 차례 감독상<sup>167)</sup>을 수상했지만, 국제영화제에서 감독상을 받게 된 것

---

167) 아시아영화제에서 <사랑방 손님과 어머니>(1961), <빨간 마후라>(1964), <쌀>, <이

은 1970년이 되어서야 가능했다. 물론 해외 영화제의 수상으로 감독의 능력이 평가되는 것은 아니지만, 이를 통해 자국의 영화를 세계에 알릴 수 있는 것은 고무적인 일이라 할 수 있다.

신필름은 메이저영화사로 진입하기 위해 여러 가지 방법으로 경영채신을 꾀하였다. 외국의 메이저영화사들처럼 시스템을 갖추기 위해서는 회사의 규모를 키워야하고 이를 유지하기 위해서는 많은 영화를 제작하여 수지타산을 맞추어야 했다. 이에 스튜디오시스템을 현실화시키고, PD제를 도입하여 외부 감독을 영입하고, 내적인 인프라를 구축하여 효율적인 운영방식을 고안해내었다. 그리고 신필름은 홍콩의 쇼브라더스와 함께 합작영화를 제작하여 세계무대 진출의 발판을 마련하고자 했다.

한국영화계는 1960년대 중반 이후 국내 관객만으로 영화산업의 수요와 공급을 유지시키기는 힘들어졌다. 신상옥은 이처럼 좁은 시장에서 벗어날 수 있는 판로를 마련해야 했다. 한국영화의 발전을 위해서라도 해외로 시장을 넓혀 사장되어 버리는 한국영화를 소비시켜야 할 필요성을 느꼈다. 그러나 국외로 영화를 수출한다는 것은 힘들었다. 합작영화는 이처럼 어려운 해외수출의 판로를 개척하고, 양쪽 제작사의 부족한 부분을 채워줄 수 있는 대체방안이 될 수 있었다. 신상옥은 합작영화에 깊은 관심을 보였다. 하지만 합작영화를 제작한다는 것은 쉬운 일이 아니었다. 합작영화가 양국 회사의 경제적인 필요성에 의해 진행되는 것이지만, 양국 주요 스태프들의 이해와 배려가 없이는 이루어 질 수 없는 것이었다. 정창화는 이러한 합작영화에 대해서 “연출 작업이란 도대체 두 사람이 동시에 해낼 수 있는 성질의 것이 못된다. 하물며 언어, 풍습이 판이하게 다른 두 사람의 감독이 한 편의 영화를 연출하겠다고 나선다면 그것은 그칠 수 없는 충돌을 의미

---

조여인 잔혹사>, <전쟁과 인간> 등이 감독상의 영광을 안았다. 국제영화제에서는 <천년호>(1969)로 1970년 제3회 스페인 시체스 환상공포영화제에서 감독상을 받았다.

하는 것이다.”라고 설명하였다.<sup>168)</sup> 더욱이 합작영화에서 가장 중요한 것은 상호 간의 제작 환경이나 합작여건 보다 관객들이 합작영화를 어떻게 받아들이는가하는 것이었다. 합작될 영화의 소재가 해당 국가의 관객들이 생각하는 흥행코드와 같아야 한다는 것은 중요한 사실이었다.

### 가. 쇼브라더스와의 합작영화제작

합작영화는 둘 이상의 제작자, 제작회사가 함께 계획, 투자하여 제작하는 영화이다. 영화법상에서 합작영화라고 하면 외국과의 합작으로 국한된다. 우리나라 최초의 영화법 규정을 보면 합작영화라 함은 우리나라의 국민과 외국인이 공동으로 제작한 영화로 국한한다.<sup>169)</sup> 그러나 합작영화는 굳이 외국과의 합작이 아닌 국내 회사들 간에도 합작영화가 만들어지기도 한다. 1966년 8월 영화법2차 개정에서 따르면 ‘합작영화는 국내에 주된 사무소를 둔 자와 국외에 주된 사무소를 둔 자가 공동으로 제작한 영화를 말한다’<sup>170)</sup>고 되어있다. 당시 합작영화의 기준은 다음과 같다.

#### 8. 합작영화 제작기준

합작영화는 영화관계법령의 범위 이외에 다음 조건에 맞는 경우에 한해 제작허가한다.

- 우리나라 영화제작기술의 향상 및 국제시장에 기여할 수 있어야 한다.
- 영화의 제작이나 상영권 설정시 주체성을 상하거나 내용이 외국영화로 오인되지 않도록 하여야 한다.
- 한국영화 출연진은 감독1명, 주연 1명, 조연2명씩으로 하되 상대국 영화사에 전속된

168) 김수용, 『영화를 뜨겁게 하는 것들』, 대원, 1999, 78면.

169) 1962년 1월20일에 개정된 영화법 법률 제995호로 지정되어 있다.

170) 박봉희, 『영화연예연감』, 서울국제영화사, 1969, 187면.

합작이란 단어는 2000년부터는 ‘공동제작’이라는 용어로 사용되었는데, 1996년 7월1일 신설된 영상진흥법에 의해 ‘국제공동제작법’이 시행되었다.

우리나라 연기자는 우리 측 출연자로 인정하지 않는다.

-영화화면의 3분의 1 이상을 국내에서 찍어야 한다.171)

이미 한국은 일제감점기와 해방 이후 미국과의 합작제작의 형태를 경험한 이후라서 합작영화에 대한 거부감은 없었다. 해방 이후 한국 최초로 이루어진 합작영화는 전창근의 <이국정원>(1958)으로 한국의 한국연예주식회사와 홍콩의 쇼브라더스 (당시:소씨부자유한공사)가 주체가 되었다.172) 당시 쇼브라더스는 홍콩으로 본거지를 옮겨 동남아와 한국이라는 미개척 시장에 대한 진출을 적극적으로 타진할 시기였다. <이국정원>(1958)은 한국에서는 홍콩의 이국적인 풍광과 기존의 한국영화에서는 볼 수 없었던 영상을 경험한 관객들에게 큰 인기를 얻었다. 그러나 <이국정원>(1958)은 홍콩에서의 실적은 좋지 않았는데, 홍콩의 판권을 가지고 있었던 쇼브라더스는 큰 이득을 얻지 못했다.

1960년대는 한국영화의 전성기를 누렸던 만큼 외국과의 합작영화를 위한 시도가 다각적으로 이루어졌다. 전국영배와 필리핀의 '타말로스튜디오'와의 계약과 신필름과 할리우드 '필립안 프로덕션'과의 합작 등 1960년대 초기도 많은 수의 영화사들이 외국과의 합작영화 계약을 진행시켰다.173) 그러던 1964년 신필름은 홍콩의 쇼브라더스와 <달기>(1964)로 첫 합작영화를

171) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기-1976년)』, 영화진흥공사편집부, 1977, 238면.

172) 한국연예주식회사(임화수)는 홍콩의 쇼브라더스와 함께 1957년 저예산영화 <천지유정>을 합작하였다. 그리고 <천지유정>이 1957년12월5일 개봉되었다. 그러나 <이국정원>(1958)은 1958년 2월6일에 개봉되었으나, <천지유정>보다 먼저 합작에 착수하여 제작되었다. 때문에 해방 이후 최초의 합작영화는 <이국정원>이라고 할 수 있다. 2012년 4월 영상자료원에서 <이국정원> 발굴기념 상영 당시 <이국정원>에 출연했던 윤일봉의 증언도 있었다. <이국정원>의 한국 측 감독은 전창근, 홍콩 측 감독은 도광계였다. 또 쇼브라더스의 제안으로 일본인 와가수기 미츠오가 함께 연출하였다. 그러나 당시 일본인의 참여를 엄격히 제안하던 정부의 시책으로 일본인 감독은 삭제되었다. (조영정, 『한국영화회고전, 아시아네트워크의 뿌리를 찾아서 : 한·홍합작시대』, 『제9회부산국제영화제』, 부산국제영화제편집부, 2004. ; 안태근 앞의 논문 130면 각주426번 (참조).

173) 『합작영화 또 하나』, 『경향신문』, 1963.2.27.

제작하였다.

쇼브라더스는 1962년 제9회 아시아영화제에서 신필름의 영화 <사랑방 손님과 어머니>(1961), <연산군>(1962)을 접하였다. 쇼브라더스는 신상옥이 보여준ダイナミック 촬영 기법에 매료되었다. 이에 쇼브라더스는 신상옥이 쇼브라더스의 영화를 직접 연출해 줄 것을 제안했지만, 신상옥의 한국 스케줄과 조율을 할 수 없어서 합작영화를 제안하였다. 이를 계기로 신필름은 최경옥의 <보은의 구름다리>(1963)와 함께 <달기>(1964)를 쇼브라더스와 합작하기로 계약을 맺었다. 그러나 <보은의 구름다리><sup>174)</sup>는 계약만 진행되었을 뿐 실질적으로 <달기>(1964)만 추진되었다.

<달기>(1964)는 중국 상나라 주왕의 마지막 애첩이었던 '달기'의 일생을 바탕으로 제작된 영화로 한국 제명은 <달기>였고 홍콩 제명은 <비운의 황후 달기>로 '최인현'과 '악풍' 공동감독으로 연출되었다.<sup>175)</sup> 당시 홍콩은 당시 한국보다 100여 편 이상 많은 편수의 영화를 제작하고 있었고, 80% 이상이 액션무협 장르의 영화였다. 쇼브라더스는 한국보다 제작여건이 좋았을 뿐 아니라 전문무술 감독이 상주하여 최적화된 스튜디오 액션 미학의 노하우를 가지고 있었다. 쇼브라더스는 스튜디오 안에서 찍는 영화의 답답함을 해소하기 위해서 한국과 합작을 진행하였다. <달기>(1964)는 바로 이러한 쇼브라더스의 기획력 안에서 넓은 들판의 전투신을 담고자 했던 제작

174) 신필름은 1960년대 초반 두 편의 영화를 합작하기로 하였다. 최경옥의 <보은의 구름다리>(1962)와 최인현의 <달기>(1964)인데 (「한국 두 작품을 합작 : 신필름·향향과 계약」, 《한국일보》, 1962.8.24. ; 「합작영화 또 하나」, 『경향신문』, 1963.2.27.)

175) KMDB에서는 한국영화명을 <달기(Princess Dalgi)>로 한국과 홍콩의 합작영화로 소개되어 있다. 출연배우가 신영균, 김승호, 최은희, 남궁원 등 신필름의 전속배우들인데, 신영균은 이 작품으로 제4회 대중상 남우주연상을 받았다. 홍콩측의 여배우는 린다이가 주연을 맡았다. <달기>(1964)의 제작비 50만 달러. 수원 근교 대지 6만 평에 세워진 오픈 세트에는 부근 유적과 잇대어 60척 높이의 누각과 성벽(건평 1400평) 등을 구축, 마필 600필, 엑스트라 8만 명, 기원전의 전차 70여 대를 만들었다. 영화는 웅장한 음악과 함께 카메라가 날아갈 듯이 움직이면서 장대하고 격렬한 전투의 서막이 열린다. (「신감독, 피로를 모르는 사나이」, 『조선일보』, 1964.12.29)

진의 의도가 담긴 영화였다. 그래서 <달기>(1964)의 한국 촬영은 서울 잠실에서 진행되었다. 신필름은 황량한 황무지였던 잠실벌에 오픈세트로 성곽을 세우고 대규모 전투장면을 촬영하게 되었다. 신필름 역시 대작사극영화에 대한 노하우를 가지고 있었기에 쇼브라더스의 제안을 받아들였다.

이처럼 <달기>(1964)는 쇼브라더스가 마땅한 외부로케이션 장소를 찾지 못해 한국의 신필름에 야외촬영을 의뢰하면서 시작되었다. 이 영화에서 신필름은 해외 배급이 아닌 한국 내에서의 저작권만 양도받는 조건으로 계약하였다. 신필름은 한국 내에서의 촬영을 맡아 진행하고 쇼브라더스가 주도적으로 영화를 만드는 것이었다. 당시 홍콩은 컬러영화가 보급되어 무협영화의 웅장함과 섬세함을 동시에 연출할 수 있는 실력을 갖추고 있었다. 이처럼 <달기>(1964)는 양국 영화사의 노하우를 바탕으로 수천 명이 넘는 엑스트라와 수백 대의 전차와 말이 달리는 특수촬영, 한국영화에서는 볼 수 없었던 총천연색의 화면으로 연출된 화려한 의상까지 볼거리를 가득 가지고 있어서, 국내에서 뿐만 아니라 동남아에 까지 수출하면서 흥행에 크게 성공하였다. 더욱이 <달기>(1964)는 신필름이 외국 영화사들과 합작영화를 만들 수 있는 가능성을 연 작품으로 이후 더 많은 합작영화를 제작하게 되는 계기를 마련하였다.

이처럼 합작영화는 한국에서는 야외촬영을 하고, 홍콩에서는 스튜디오촬영을 진행했는데, 같은 영화를 한국버전, 홍콩버전으로 각기 만드는 ‘이중 촬영’ 방식을 사용하기도 했다. 홍콩에서는 볼 수 없는 한국의 자연경치를 외부 제작의 형태로 촬영하여, 한국과 홍콩의 관객에게 똑같은 즐거리를 다른 화면으로 보게 하는 색다른 방법을 사용하였다. 합작영화는 자국에서는 볼 수 없는 풍경을 감상할 수 있다는 점과 자국의 배우들이 출연하는 장면을 구경하면서 외화라는 색다른 즐거움을 느끼게 해 주었다.

그렇다면 1960년대 후반 신필름은 왜 이렇게 합작영화를 많이 제작했는

지에 대한 의문이 생기지 않을 수 없다. 한국의 경우 당시 합작영화가 다수 제작된 이유에는 국내의 열악한 제작환경에서 그 원인<sup>176)</sup>을 찾아 볼 수 있다.

첫째는 한국의 제작쿼터 시스템의 불합리한 요소들 때문이었다. 제작 쿼터는 한국영화 제작 편수를 시장규모에 맞게 조정하여 수요와 공급을 균형적으로 맞추기 위한 의도로 시작되었다. 1960년대 중반 공보부는 한국영화의 정적 편수를 150여 편으로 보고 이에 맞춰 등록제작사에 제작쿼터를 배정하였다. 그러나 신�필름은 원효로촬영소와 국내 최대의 안양촬영소를 운영해나가야 했기 때문에 정부에서 배분한 일정 편수의 영화 편수만으로는 적자운영이 될 수밖에 없었다. 이에 신�필름은 돌파구를 마련해야 했고 합작영화는 그 해결책이 되어 주었다. 합작영화는 제작 쿼터에 제한을 받지 않았고 조작된 기술서류만 받으면 외국영화를 수입할 수 있는 외화 쿼터를 배정받을 수 있었다. 더욱이 제작비도 우리 쪽이 적게 투자하고 자국 내 흥행 판권을 가질 수 있고 그 밖의 지역 판권은 공동 소유여서 여러 가지로 유리한 점이 많았다. 반면에 합작 상대국들, 특히 홍콩의 입장에서는 홍콩과 한국이 무대로 펼쳐지고 두 나라의 인기배우들이 동원되어 관객의 눈길을 끌 수 있다는 점과 번거로운 수·출입 절차를 거치지 않고 한국과 홍콩 두 지역에서 상영할 수 있다는 점은 매력적으로 다가왔다. 또 홍콩과 다른 자연환경의 이점을 가진 한국은 인건비 면에서도 저렴했기 때문에 합작 영화는 손해 볼 것이 없었다.<sup>177)</sup>

둘째는 수익성에 대한 부분이다. 이것은 적은 제작비로 한 편의 영화를 만들 수 있다는 말인데, 국내영화제작비의 2분의 1에 해당하는 자본으로 영화를 제작할 수도 있다. 그러면서 개봉은 양국에서 진행되기 때문에 국

---

176) 조영정은 합작영화를 통해 필름반입의 까다로운 절차를 해결할 수 있는 방법을 마련했다고 한다. (조영정, 앞의 책, 113-122면 (참조).

177) 주진숙·장비희·변재란 외, 앞의 책, 112면.

위를 선양할 수 있는 가능성도 가지고 있다. 더욱이 영화는 예측불가능한 사업이기 때문에 투자금에 대한 손실액의 위험성을 양국이 함께 분담한다는 사실은 상당히 매력적이라 할 수 있다.

셋째는 앞서 언급한 대로 한국영화가 아시아로 나갈 수 있는 교두보를 마련하고자 하는 신상옥의 야심 때문이었다. 일본의 거장이었던 구로사와 아키라와 미조구치 겐지의 영화들처럼 한국영화도 더 넓은 세상에서 상영될 수 있는 가능성을 시험해보고자 한 것이었다. 해외수출 판로를 개척하기 위해서는 쇼브라더스가 가지고 있는 해외배급망<sup>178)</sup>이 신필름에게도 필요했다. 신필름은 이러한 판로를 바탕으로 영화산업의 수출시장을 확대하고 정상적인 가격으로 판권을 팔고 싶었다. 그리고 메이저영화사로서 가능성을 실험하고, 영화의 산업화를 위해 내·외적으로 인프라를 구축하기 위해서 합작영화는 선택적인 사업이었다.

이처럼 신필름은 <달기>(1964)의 성공으로 쇼브라더스와 더 많은 작품을 합작으로 제작하였다. 이후 <흑도적>(1966)과 <대폭군>(1966), <마적>(1967) 등 1960년대 후반에서 1970년대 중반까지 수많은 영화들을 쇼브라더스와 합작을 진행하였다.<sup>179)</sup>

<표5> 합법적인 합작영화<sup>180)</sup>

개봉	제목/홍콩제명	장르	제작사	감독
1964	달기/비련의 황후 달기	사극	신필름/쇼브라더스	최인현
1966	흑도적/몽면대협	사극	신필름/쇼브라더스	최경옥
1966	대폭군/관세음	사극	신필름/쇼브라더스	임원식
1967	마적/관외쌍웅	액션	덕흥영화사/쇼브라더스	신상옥

178) 쇼브라더스는 당시 세계 각국에 1,200여 개의 극장을 가지고 있었다.

179) 주진숙·장비희·변재란 외, 앞의 책, 112면.

180) 안태근, 앞의 논문 130-145면 (참조).

1967	철면황제/철두황제	사극	안양필름/쇼브라더스	최경옥
1967	손오공과 칠선공주	사극/코미디	덕흥영화사/쇼브라더스	최경옥
1968	여마적/산하혈	액션	안양필름/쇼브라더스	최경옥

<표5>은 신필름의 전속감독이었던 최인현과 최경옥, 임원식 그리고 신상옥이 쇼브라더스와 합작했던 영화들이다. <달기>(1964)의 국내·외의 흥행으로 세계적으로 주목을 받았던 신필름은 임원식과 함께 거액의 제작비를 투자해서 대작사극인 <대폭군>(1966)<sup>181)</sup>을 발표하였다. <대폭군>(1966)은 한국버전과 홍콩버전 두 가지로 촬영이 되었는데, 한국영화에는 최은희와 김승호, 최성호가 캐스팅 되었다. 악덕으로 세력을 확장하던 고대 중국의 묘장왕은 이웃의 왕자를 죽이게 된다. 이에 막내공주인 묘선은 불심으로 민심을 이끌고 결말에는 아버지까지 감동시켜 화해를 하고, 묘선공주는 하늘로 승천한다는 줄거리를 가지고 있다. 이 영화는 홍콩에서 <관세음>이라는 제목으로 개봉되었을 정도로, 불교적인 색채가 강한 작품이었다.

신필름의 합작영화는 대부분 쇼브라더스와 이루어졌다. 칼과 무술이 결합된 대작사극이 제작되었던 것이 일반적인데, <마적>(1967)과 이 영화의 속편이라고 소개되었던 <여마적>(1968)은 홍콩영화의 무협적인 특징보다 1960년대 중반 한국에서 유행했던 마카로니웨스턴의 영화를 표방하고 있어 흥미로운 작품이었다. 액션영화의 불모지였던 한국영화계에 다양한 방식으로 액션을 표현하는 방식이 존재했던 것은 고무적인 일이 아닐 수 없다. 칼과 권법으로 난무하던 영화관에 총잡이를 등장시켜 한국적인 마카로니웨스턴 영화를 제작한 것은 신필름의 발빠른 대응이었다고 할 수 있다. 신상

181) 홍콩에서는 <대폭군>(1966)의 한국 버전을 신상옥이 연출하였다고 하였다. KMDB에서는 임원식 연출로 되어있다. (안태근, 앞의 논문, 106-107면 (참조).

옥의 이러한 영화보다 일찍 정창화는 대륙액션물의 시초가 되는 <지평선>(1961)과 <대지의 지배자>(1963), <대평원>(1963) 등을 선보였는데, 그의 영화는 '만주물 영화'의 시금석이 되었다. 만주별관은 민족의 혼이 서려 있는 장소로 한국인들에게는 역사적으로 잃어버린 민족의 정서를 환기시킬 수 있는 공간이었다. 마카로니웨스턴의 공간이 된 '서부'와 '만주별관'이라는 공간은 '자유와 개척을 향한 모험과 투쟁의 장'으로 웨스턴이 지닌, 인디언, 대목장주, 이주민, 기병대 등의 다각적인 갈등은 '대륙물'이 지닌 '일본군', 마적, 장개석군, 조선인, 독립군 간의 다양한 갈등으로 유비 가능한 것이었다.<sup>182)</sup> <마적>(1967)과 <여마적>(1968)은 모두 독립군과 대립관계에 놓여있는 일본군을 배치하여 광활한 만주별관을 배경으로 총격전이 삽입되고 그 속에 주인공들의 영웅적인 면모가 극대화되는 영화였다. <마적>(1967)은 독립을 위해 반역자를 처단해야 한다는 민족의식이 작용하고 그러한 에너지는 영화의 결말까지 이어졌다. 그러나 <여마적>(1968)은 여성인물을 주인공으로 내세워 사랑과 대의 사이에서 갈등하는 멜로드라마적인 요소를 가미하여 한 단계 발전적인 서사구조를 보여주었다.

## 나. 위장합작영화의 범람

신필름은 <달기>(1964)의 성공 이후 많은 편수의 영화를 쇼브라더스와 합작하기에 이르렀다. 합작영화는 제작여건을 강화하고 홍콩의 선진화된 제작기술을 배운다는 차원에서 많은 부분 긍정의 효과를 가지고 올 수 있었다. 하지만 합작은 여러 가지 부작용을 낳기도 하였다. 위장합작영화가 양산되는 문제가 발생한 것이다.

신필름의 경우 1966년 작품인 <서유기>(1966)는 당시 가짜 합작영화 협

182) 박유희, 「만주웨스턴연구」, 『대중서사연구』 16, 대중서사학회, 2006, 18면.

의를 받아 신상옥이 입건되는 일이 있었다. <서유기>(1966)는 쇼브라더스의 영화였는데 신필름은 주인공의 얼굴이 나오는 장면을 한국 배우로 바꾸는 방식으로 위장 합작영화를 만들었다.<sup>183)</sup> 신상옥은 영화계에서 이런 제작 관행은 흔히 있는 일이라고 항변하면서 무혐의 처리를 받았다. 그러나 이 영화는 다른 영화제작사에게 위장합작 영화제작의 빌미를 제공하는 원초가 되기도 했다. 최소의 제작비로 혹은 실제와 관련 없이 얼마든 외국영화를 수입하여 위장합작 할 수 있는 방안을 제시함으로써 얼룩진 한국영화계의 한 단면이 되기도 했다.<sup>184)</sup> 여러모로 빌미가 된 이 사건으로 위장합작영화는 공공연히 제작되었고<sup>185)</sup> 한국영화인협회는 1969년 ‘위장 합작영화의 범람에 관한 건의서’를 당국에 제출하였다. 이에 1970년 3차 영화법 개정에서는 합작영화제작의 기준을 강화하고 자국영화인 한국영화의 주체성을 결하거나 외국의 영화로 오인되지 않도록 법제화시켰다. 그러나 1970년대 이후 합작영화는 계속 만들어졌고, 한국영화는 저급한 오락영화라고 불리면서 관객들에게 불신을 받았다.

위장합작영화의 대부분이 홍콩영화의 붐을 타고 인기를 끌었던 무협영화의 복사판과 같은 작품들이었다. 1967년 후진취안의 <방랑의 결투>(1967)

183) 서유기의 주연배우 박노식은 신상옥의 요청에 따라 6월 홍콩 출장 중 3일 동안 야간에만 세트촬영을 한 일이 있을 뿐이라고 말했다. (「둔갑한 <서유기>에 천 6백만 원 추정금」, 『중앙일보』, 1966.7.20.)

그러나 사실은 <서유기>(1966)를 직접적으로 감독했던 최경옥은 임원식이 홍콩에 왔을 때 자신의 요구대로 촬영을 진행했고, 전적으로 자신의 아이디어로 <서유기>(1966)를 완성했다고 회상하였다. 이것을 바탕으로 <서유기>(1966)의 속편인 <손오공과 칠선공주>(1967)를 완성했다고 하였다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008, 204면.)

184) 1966년 <SOS홍콩>(1966) 역시 외국에서 현지로케로 촬영했다. 그러나 제작진이 모두 한국인일 경우 합작영화라고 볼 수 없기 때문에 이 영화가 합작여부인지 가려 합작으로 가려지면 관세법위반혐의로 제작자들을 입건할 방침이다. (「영화 <SOS홍콩> 관세법위반혐의수사」, 『동아일보』, 1966.11.29.)

185) 위장합작영화는 신필름 이외에도 아세아필름, 연방영화사 등 다수의 제작사에서 시행하고 있는 방식이었다. (「한중합작영화 위장시비」, 『동아일보』, 1970.11.14.)

와 장철의 <독비도>(1967)가 한국에 개봉되면서 홍콩의 무협영화는 큰 인기를 얻었다. 이 시기 홍콩의 액션영화는 서구영화에만 집중되었던 영화팬들에게 새로운 검술 영화를 체험하게 하여, 한국영화에 흥미를 잃었던 관객들의 시선을 사로잡았다. 이에 수익성이 보장되는 홍콩영화를 수입하기 위해 수입업자들과 제작업자들은 다투어 홍콩영화를 수입하려고 했다. 정부는 곧 홍콩영화 수입 규제정책을 시행하였고, 제작사들은 궁여지책으로 새로운 방안을 모색하기 시작했다. 수입보다 절차가 덜 까다로운 합작형태의 영화로 둔갑시켜 합법적으로 세관을 통과하려고 했다. 결과적으로 합작영화는 합법적인 한국영화였기 때문이다. 그러나 이러한 영화는 합법영화의 제작기준을 교묘하게 속인 위장합작영화였고, 이러한 위장전술은 빈번하게 이루어졌다. 결국 위장합작영화를 가속화 시킨 것은 정부의 시책과 관계가 있었다.

1960년대 후반 신필름은 외국영화들의 홍수 속에서 가장 왕성하게 쇼브라더스와 함께 합작영화를 추진하였다. 특히 1970년대에는 신필름의 자회사였던 안양영화사에서 많은 작품들을 합작영화로 소개하였다. 안양영화사는 안양촬영소에 근접해 있어 세트와 야외 촬영이 가능했기 때문에 국내 촬영분을 찍은 후 쇼브라더스의 영화에 덧입히는 식으로 위장합작영화를 완성하였다. 그러나 쇼브라더스는 1970년대부터 국내 제작사들과 합작영화를 추진하지 않았다. 대신 다른 방식으로 합작영화의 장점을 보완하였다. 스튜디오 촬영은 홍콩에서, 야외 세트촬영은 한국에서 촬영하던 기존의 관습을 탈피하였다. 쇼브라더스는 액션영화를 선보였던 한국의 영화감독 정창화를 스카우트하였다.<sup>186)</sup> 또 신필름의 전속이었던 장일호도 영입하였다. 뿐만 아니라 합작영화를 만들기 위해 홍콩에 머물렀던 신필름 소속의 한국

186) 정창화는 1967년 12월 쇼브라더스로 스카우트되어 갔다. 장일호는 1970년대 초 쇼브라더스로 건너갔다. (안태근, 「영화감독 정창화 인터뷰」, 『글로벌문화콘텐츠』 2, 글로벌문화콘텐츠학회, 2009, 261면.)

배우들을 대여하는 형식으로 그들을 기용하였다. 결국 한국배우였지만 쇼브라더스 소속으로 활동했던 그들은 합작영화의 기준에 부합되지 않았다. 이들은 원활한 의사소통을 위해서 한국감독 밑에서 촬영을 하였다. 결국 투자 및 기획, 연출 전반을 쇼브라더스가 단독으로 진행시키면서 합작영화라는 이름은 사라지게 되었다.<sup>187)</sup> 그러나 합작의 제작 기준에 의거하면, 1970년대 쇼브라더스의 영화는 본국의 한국인이 참여했기 때문에 합작영화로서의 자격은 충분하였다. 엄밀히 말하면 합작영화는 아니었지만, 양국의 제작사들은 묵인 하에 합작영화로 인정해서 수출하고, 수입하였다. 결국 쇼브라더스의 영화가 합작영화로 국내에 소개되었다.

정부는 1954년부터 한국영화보호정책으로 외국영화 수입 편수에 대해 제한을 해왔고, 1967년부터는 외국영화 수입편수를 국산영화 상영편수에 비례해서 산정하는 규정이 생겼다. 이에 신필름은 쇼브라더스의 영화를 한국 영화로 수입하였고, 국내의 수입영화 규제 정책을 알고 있었던 쇼브라더스는 신필름의 합작영화 서류를 위장으로 작성해주었다. 쇼브라더스 입장에서는 손해 볼 것은 없었다. 이미 쇼브라더스는 신필름과 합작을 통해 친분을 쌓고 있었고 영화사내에 한국영화인을 확보하고 있었기 때문에 이런 종류의 합작에 있어서 유리한 위치에 있었다. 정창화, 장일호의 영화는 물론 남석훈, 진봉진, 김기주 등 쇼브라더스에서 활동하던 한국 배우가 등장한 영화도 합작영화로 국내에 소개가 된 것은 이러한 이해관계가 얽혀있었기 때문이었다. 다음은 신필름의 위장합작영화를 정리한 것이다.

---

187) 조영정, 앞의 책, 120면.

<표6> 위장 합작영화<sup>188)</sup>

개봉	제목/홍콩제목	장르	제작사	감독
1966	서유기	사극	신필름/쇼브라더스	임원식
1967	손오공과 칠선공주	사극/코미디	덕홍영화사/쇼브라더스	최경옥
1971	철인의 협객	무협액션	안양영화/쇼브라더스	정창화
1971	음양도	무협액션	안양영화/쇼브라더스	하몽화
1971	연애도적/찬석염도	코미디	안양영화/쇼브라더스	신상옥/엄준
1971	철남자	무협액션	안양영화/쇼브라더스	고보수
1971	대표객/산동향마	무협액션	안양영화/쇼브라더스	황풍
1971	옥중도	무협활극	안양영화/쇼브라더스	하몽화
1972	여당수	무협활극	안양영화/쇼브라더스	황풍
1972	흑객	무협활극	안양영화/쇼브라더스	장철
1972	흑수도	무협활극	안양영화/쇼브라더스	하몽화
1972	철인 /죽음의 다섯손가락	액션	안양영화/쇼브라더스	정창화
1973	대결투	액션	안양영화/쇼브라더스	장철/장일호
1973	처녀의 수첩	코미디	안양영화/쇼브라더스	엄준/신상옥
1973	흑권	무협활극	안양영화/쇼브라더스	황풍
1973	여감방	액션	신프로덕션/쇼브라더스	계치홍
1974	생사투	액션	신프로덕션/쇼브라더스	장철/장일호
1974	검은 야광주	액션	신프로덕션/쇼브라더스	장일호
1974	흑발	무협공포	신프로덕션/쇼브라더스	장일호

188) 쇼브라더스의 사장 런런쇼는 우리나라 영화인들로는 신상옥, 정창화씨등과도 같이 일했고 합작도 5,6편 만들었다고 인터뷰를 하였다. (「인터뷰 홍콩 쇼우 브러더즈 사장 소일부경」, 『동아일보』, 1978.2.18.) ; 안태근, 앞의 논문 130-145면 (참조). ; www.kmdb.or.kr (참조).

신필름은 1952년부터 1975년 영화사등록이 취소되었던 23여 년 동안 다양한 방식으로 생존을 거듭해왔던 영화사였다. 1975년 이후 북한과 할리우드에서 그 존재를 이어나갔지만, 한국에서 신필름과는 다른 의미를 가지고 있다. 오랜 시간동안 한국영화사에 큰 족적을 남겼던 신필름이 기울어지게 된 것은 과연 무엇 때문일까?

첫 번째는 다작과 빠른 제작을 요구받던 산업적 환경 속에서 아이디어와 창조성이 고갈되면서 줄속으로 영화가 만들어졌기 때문이었다. 두 번째는 제작자본이 육성되지 않은 영화계의 환경 때문이었다. 신필름의 많은 작품들이 흥행에 성공하여 제작비 몇 배의 수익을 올렸지만, 메이저영화사를 유지하는 것은 쉽지 않았다. 유지비와 인건비는 고질적인 악재로 신필름을 괴롭혔고, 자본 회전을 용이하지 않게 되자 신필름은 어려움에 직면하게 되었다. 이러한 어려움의 중심에는 제작 자본의 육성이 입도선매의 방식을 통해서 이루어졌기 때문이었다. 이로 인해 영화의 수익금이 제작자본으로 환원되지 않으면서 신필름의 경영은 악화되었다. 한국영화계가 가지고 있었던 이러한 고질적인 병폐는 신필름뿐만 아니라 다른 영화제작사들에게도 큰 문제거리였다. 한국영화의 제작편수가 1969년에 229편까지 급증했지만 수익성이 보장되는 외국영화산업에 관심이 집중되는 것은 어쩔 수 없었다. 이에 외국영화 쿼터를 얻기 위해 한국영화는 줄속으로 제작되었다. 신필름 역시 존재를 위해서는 수입원이 될 수 있는 외국영화 수입권을 보장받는 것은 중요한 문제였다. 1968년에 신필름은 수출 실적에 따라 외국영화 수입권을 보장 받을 수 있는 제도를 악용해서 한국영화 수출을 허위로 신고하기도 했다.<sup>189)</sup> 1960년대 후반 대부분의 영화사가 대명제작과 외화수입을 통해 권리를 독점하는 사이 영화계는 칩체의 길에서 벗어날 수 없었다. 이것은 신필름뿐 아니라 모든 영화계의 공통적인 상황이었다.<sup>190)</sup>

---

189) 김동호 외, 앞의 책, 215-216면 (참조).

## IV. ‘신필름’의 배급방식

영화의 흥행에 있어서 배급은 어떤 배급사와 계약하는가에 따라 수익성이 달라지기 때문에 배급은 제작과 함께 중요한 요소라고 할 수 있다. 배급은 제작된 영화가 상영될 수 있도록 영화를 극장으로 공급하는 유통행위이다. 배급사는 제작사로부터 배급권을 사들인 다음 영화의 판매와 마케팅을 책임지는 한편, 영화 상영과 관련된 세부사항에 대해서 극장과 협상을 한다. 하지만 배급은 일반적인 의미에서의 유통과는 그 성격을 달리한다. 배급은 독점적 유통행위의 성격을 가진다. 만일 A라는 영화가 현재 상영중이라고 하면 이 영화를 서울 시내 어느 극장에서나 볼 수 있는 것이 아니다. 이 영화의 배급을 맡고 있는 배급사와 계약관계에 있는 극장에만 A라는 영화가 공급이 되는 것이다. 즉 A라는 영화는 시중에 ‘유통’되는 것이 아니라 계약관계에 있는 극장으로 ‘배급’되는 것이다. 따라서 특정 영화를 보기 위해서는 소비자는 그 영화가 상영되는 극장을 먼저 파악하는 일이 우선되어야 한다.<sup>191)</sup>

배급의 방식에는 직접배급과 간접배급으로 나눌 수 있다. 직접배급이란 제작사가 배급사에 영화배급을 의뢰하고 배급사가 직접 각 극장과 계약을 맺고 영화를 상영하는 방식이다. 간접배급은 제작사로부터 배급을 의뢰받은 배급사가 특정 지역권을 담당하고 있는 지역배급사(중간배급사)와 다시 공급계약을 맺고 영화를 공급한 후 이 지역배급사가 지역의 극장들에게 영화를 공급하는 방식이다. 즉 제작사가 주체가 되면 직접배급이고, 객체가

190) 지방흥행업자의 주 결제 수단이었다던 어음의 만기가 도래할 때까지 순환시킬 자본이 없었던 21개의 영화사들 중 90%가 부도수표를 내었다. (「영화산업은 어데로 가느냐? 대영 해산을 둘러싸고」, 『근대영화』, 1972.1월, 44-45면.)

191) 좌승희, 이태규, 앞의 책, 42면.

되면 간접배급이다.

더욱이 이 극장수입은 제작사, 배급사, 극장업자에게 사전에 정한 일정한 비율로 배분된다. 제작자나 배급사 입장에서는 극장을 소유함으로써 흥행 수익을 독점할 수 있고 이 수익으로 또 다른 영화제작에 투자를 함으로써 영화산업을 활성화시킬 수 있다. 극장사업은 안정적인 수입원이 되기 때문에 극장사업을 통해 영화제작비의 회수를 용이하게 할 수 있다. 극장의 상영수입은 영화의 1차적 수입원이며 비디오, DVD, 온라인, TV 등 후속시장이 발달하기 전까지 극장수입은 영화의 총 매출액이었다. 그만큼 배급사의 배급 행위는 직접적인 수입과 관련이 있었기 때문에 상당히 중요하다고 할 수 있다.

## 1. 직접배급 형태의 자유판매 방식

일제강점기에는 제작사와 극장을 중개하는 배급업자가 없었다. 제작자가 배급사의 역할을 하거나 극장주가 배급을 담당해서 상영까지 하거나, 또는 지방배급업자가 제작자에게 직접 판권을 사갔기 때문에 중개행위라는 것이 필요하지 않았다. 이 시기 대부분의 제작사가 직접배급의 방법을 사용하였는데 영화 수나 극장의 수가 많지 않기 때문에 가능한 방식이었다. 외화의 경우는 자국의 영화보다 인지도가 높고 관객의 반응도 좋았기 때문에 수입 배급업자가 따로 존재했지만, 한국영화는 존재하지 않았다.<sup>192)</sup> 한국전쟁 이

192) 해방 이후 초기 한국영화산업은 일제강점기의 제작과 배급의 방식이 그대로 적용되었다. 극장주나 제작자가 배급을 담당하거나(서울지역을 중심으로), 지방흥행업자들이 제작자의 판권을 사서 지방순회를 도는 형식을 취하였다. 일례로 단성사의 극장주였던 박승필이 제작자가 되어 자신의 극장에 영화를 상영하였고, 나운규의 영화 <아리랑>(1926)을 지방배급업자였던 임수호가 판권을 사서 전국을 돌며 상영을 하였다. 일제강점기의 제작과 배급에 대한 관계는 다음 단행본을 참고 할 것. (이영일, 앞의 책,

후에도 이러한 방식은 계속 유지되었는데 제작비는 전주(錢主)를 통해 조달하였다. 영화가 완성되면 제작사는 직접 극장과 계약을 맺고 흥행하여 수익금을 투자자와 나누었고 프린트는 개인이 인수하여 전국을 순회하였다.<sup>193)</sup> 신상옥은 그의 데뷔작 <악야>(1952)와 <코리아>(1954)의 제작비를 직접조달하였고, <꿈>(1955)은 서울영화사 변순제의 투자금을 받아서 제작하였다. 아직 지명도가 없었던 신상옥의 영화는 원활하게 배급이 되지 않았고 홀로 배급을 위해 동분서주하면서, 부민관과 시공관과 같은 개봉관을 선점하였다. 신상옥은 이러한 경험을 통해 영화는 제작보다 중요한 것이 배급이라는 것을 깨닫게 되었다.

한국영화산업은 1950년대 중반을 지나면서 활기를 띠기 시작했고 제작자, 작품, 극장이 많아지기 시작했다. 이것은 영화시장의 규모가 확대되어 주먹구구식으로 영화를 배급할 수 없게 되었다는 것을 의미하는 것이기도 하였다. 이로 인해 제작비의 조달방식에도 변화가 일어났고, 이 변화는 결국 상영과 배급의 방식에까지도 영향을 미쳤다. 행정구역에 따라 서울의 제외한 6개의 권역을 나누어 전문적으로 배급을 담당하는 배급사들이 등장하기 시작했다.

신필름도 기존의 권역별 배급방식에 따라 배급라인을 구축하였다. 그러나 신필름은 지방배급업자들의 입도선매 방식을 따르지 않고 신필름은 직접배급의 방식을 사용하였다. 일부분 신필름의 운영진이 직접 지방으로 내려가 배급을 진행하기도 하였고, 지역에서 운영 중인 배급사 중 한 곳을 선정하여 지사화하는 방식으로 직접배급을 실시하였다. 신필름의 지역별 지사는 실질적으로 신필름과 주거래 관계에 있는 지역배급사였다. 특히 신필름이 주체가 되어 직접배급을 담당한 것은 1961년 <성춘향>(1961)과

---

75-127면.)  
193) 김미현, 앞의 논문, 116면.

1962년 <연산군>(1962)이 개봉되기 전까지 일 년 정도의 기간 동안 이었다. 다른 작품과 달리 큰 인기를 얻었던 <성춘향>(1961)을, 제작부 소속이었던 박행철과 촬영부, 조명부의 직원이 제작된 프린트를 직접배급하였다. 한 지역 당 프린트 1벌씩을 만들어 2명의 인원이 각 지역을 돌면서 <성춘향>(1961)을 상영했는데, 약 8개월 동안 전국을 돌면서 영화를 상영하였다.<sup>194)</sup> 이것은 <성춘향>(1961)의 수입이 직접적으로 신필름에게 돌아오지 않자, 극장 수입의 투명성을 위해 일시적으로 취해진 방식이었다.

각 지역의 배급사들에 대한 내용은 다음과 같다.

<표7> 신필름 전국지사<sup>195)</sup>

배급사 명칭	지역	대표
대한 영배사	서울	유재훈
한진 영배사	서울	김태영
중앙 영배사	서울	진항범
삼화 영배사	전주	유재기
제일 영화사	대전	육용슈
아세아 극장	대구	이원학

당시의 한국영화계의 관행과 비교해보았을 때 신필름의 직접배급과 같은 시스템은 이례적이라고 할 수 있다. 당시의 배급관행은 간접배급 방식으로, 지방의 흥행업자들에게 일괄적으로 배급권을 판매하는 방식이었는데, 이 방식은 다음 장에서 자세히 설명하고자 한다. 그래서 신필름의 직접배급 방식은 당시로서는 획기적이었고, 그만큼 신필름의 재정상태가 다른 영화

194) 조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008, 350-352면 (참조).

195) 김미현 외, 『한국영화배급사연구』, 영화진흥위원회, 2003, 27면.

사들에 비해 좋았다는 것을 의미하는 것이었다. 또 전국적으로 신필름의 영화가 흥행성이 된다는 것을 반증하는 것이기도 하다. 물론 이러한 직접 배급은 신필름이 직접 관리하는 시스템은 아니었지만 신필름의 주도하에 이루어진 것이었다. 타영화사들과 달리 미리 선수금을 확보하지 않고, 제작이 끝난 후 안정적으로 배급망을 확보할 수 있었다. 그리고 위의 표처럼 서울변두리와 대구·경북지역, 광주·호남지역, 대전·충남 지역은 각 지사들이 배급을 담당하였지만, 반대로 서울지역과 거리가 먼 경기·강원, 부산·경남 지역은 그 지역의 배급업자들에게 미리 입도선매하는 방식을 사용하였다. 지역적으로 부산은 '부산극장'을 중심으로 한 지방흥업자들의 영향력이 컸고, 강원지역은 서울과 거리가 멀기도 하지만 타지역에 비해 흥행에 대한 수익성이 낮았기 때문에 두 지역에는 지사가 존재하지 않은 것으로 판단이 된다.

그러나 이러한 직접배급 방식은 장기간 지속되지 못했다. 다작을 위해 스튜디오 제작시스템을 구축했던 신필름은 1960년대 초반까지 탄탄한 자본력을 가지고 영화를 만들었지만, 1962년 화폐개혁을 계기로 영화계가 자금난을 겪게 되자 신필름도 그 기반이 흔들리게 되었다. 그리고 1966년 안양 영화촬영소를 인수하여 다작영화를 생산하게 되었고, 지방 흥행업자들에게 자본을 받아 사용하게 되면서 직접배급 방식은 간접배급 방식으로 변하게 되었다.

## 2. 간접배급과 블록 부킹의 방식

1950년대 후반 한국영화산업이 성장하면서 영화 편수가 증가하게 되자 제작자, 극장들이 많아졌다. 그래서 개인 간의 단순 직거래로 영화를 상영

하기 어려워졌고 행정 구역에 따라 배급 체계가 정착되었다. 배급망은 서울 개봉관을 제외한 6개의 권역으로 나누어 구축이 되었다. 서울 개봉관을 중심으로 ①서울변두리 ②경기·강원 ③부산·경남 ④대구·경북 ⑤광주·호남(제주지역 포함) ⑥대전·충남으로 나누어 각 지역별 1번 개봉관에 분배하였다. 서울지역의 개봉관은 국도, 국제, 명보극장 등이 있고, 각 지역별로 ①서울변두리-대지, 시대, 동일극장 ②경기·강원-국도극장 ③부산·경남-부산, 대영, 제일극장 ④대구·경북-아세아극장 ⑤광주·호남-광주 중앙극장 ⑥대전·충남-충주, 아세아극장 등에서 상영권을 가지고 있었다.<sup>196)</sup>

영화 완성 후 지역으로 배급된 프린트는 지역의 상위 개봉관에서 개봉한 후 3~5년간 시장규모가 큰 극장에서 작은 극장의 순서대로 지역을 순회하였다. 영화가 먼저 제작되어 완성이 되면, 권역별 개봉관으로 배급하는 방식은 당시 영화산업의 통례였다. 즉 프린트 벌수를 7~8개 정도 제작해서 각 권역별의 배급사들에게 일괄적으로 분배하는 방식이었다. 그러면 각 지역의 배급사들은 1번 개봉관에서 상영을 시작으로 끝이 나면 2번, 3번 개봉관으로 프린트를 전달해주었다. 이러한 배급방식은 1950년대 말에 성립하여 1990년대 중반까지도 유지된 한국영화의 산업구조였고, 허가받은 20여 개의 제작사와 전국 6개의 상권으로 구분된 지역 배급업자 간의 상호관계를 근간으로 이루어졌다.<sup>197)</sup>

이러한 방식은 1990년대까지 대기업 자본이 영화계로 유입되기 전까지 지속되었다. 1990년대까지 한국영화계는 입도선매의 방식으로 제작사는 지역 배급사라는 중간 유통업자를 통해 배급을 진행하고 지역별로 일정액을

196) 김미현 외, 『한국영화배급사연구』, 영화진흥위원회, 2003, 20-21면 (참조).

197) 지방에 팔 때는 대구 하나, 부산 하나, 호남선(전라남북도)을 하나로 쳤고, 경기도, 충청도. 이렇게 5개지 아마? 제주도는 경남에서 했을 거야. 아니 호남선에 속했나? 제주도야 그때는 미미했으니까. <심청전> 같은 것은 호남선에서 잘 됐고, 영동 영남은 사람별로 들지 않았다. 드물긴 해도 서울서 된 게 지방선 안 되고, 지방 되는 게 서울서 안 되는 게 있다. (신상욱·이기립 대담, 「한국영화회고록 신상욱16」, 『씨네21』, 2003.)

분담한 후 선급금(advance)을 미리 받아 제작비로 사용하는 간접배급방식을 유지하였다. 이러한 간접 배급은 위험과 수익을 공동으로 부담하고 분배하는 분권화된 체계였다. 제작사는 예상수익을 미리 분할해 지역 배급업자에게 분담시키고하고, 지역 배급사는 해당 지역의 배급권리를 확보하였다. 배급업자 입장에서는 상영권 확보를 위한 제작 투자이고 제작자 입장에서는 권역별 사전판매(pre-sale)였다.<sup>198)</sup> 그러니까 배급에 대해서 제작사는 서울지역 개봉관만 직접 관리하였고, 지방은 지방홍행업자들에게 일임을 하였던 것이었다. 경우에 따라 지방의 개봉관까지 직접 관리하는 경우도 있었다.<sup>199)</sup> 간접 배급방식은 제작사가 흥행에 실패할 경우의 위험을 분산시키고 사전판매를 통해 자본을 조달받기 때문에 안정적으로 제작에 임할 수 있었다. 그러나 이러한 방식은 영화제작이 지방홍행사들에 의해 좌지우지 될 수 있는 가능성을 가지고 있어서 한국영화발전을 저해하는 요소로 영화제작자들과의 마찰이 늘 산재해 있었다. 반면에 직접 배급은 중앙 배급사가 전국을 관할하는 중앙 집중구조이며, 흥행수입이 투명하게 집계되고 자본축적 및 재투자가 용이하지만, 제작·투자사에서 흥행 실패의 위험을 전적으로 떠안아야 하는 단점도 있었다. 신상옥 역시 초기 영화에 대해서는 직접배급방식을 사용하여 판권을 양도하였다. 그러나 1950년대 후반 <어느 여대생의 고백>(1958)의 흥행성공으로 지방배급사들에게 관심을 받게 되면서 간접배급방식을 선택하게 되었다. 직접배급방식에서 간접배급방식으로서의 변화는 영화홍행이 보장되면서 자연스럽게 진행된 방식이었다.<sup>200)</sup>

198) 예를 들어 제작자가 영화제작을 위해 1000만원을 산정했으며, 지역별 흥행업자는 지역별로 산출된 금액 100만원, 170만원 식으로 제작자에게 지불함으로써 지역의 판권을 독점할 수 있었다. 제작자의 입장에서는 원활하게 투자금을 받을 수 있었고, 지방업자들은 투자금액 이상의 금액을 벌어들일 수 있는 수익 구조였다.

199) 세기상사는 안정적인 재정 상태를 가지고 있었기 때문에 직접배급의 방식을 고수하였다.

하지만 이와 같은 간접배급의 방식은 제작자들에게 반가운 일만은 아니었다. 흥행성이 좋은 영화의 경우를 제외하고 비흥행영화는 투자뿐만 아니라 배급을 할 수 없는 상황도 생겼다. 신상옥은 영화제작도 중요하지만, 만들어진 영화를 배급해서 상영하는 과정까지도 중요한 사항이라고 판단했다. 그래서 자신이 하고 싶은 영화를 제작하고, 그 영화를 판매하는 일에도 관심을 가졌다. 당시에는 '신상옥프로덕션'이 제작을 담당하고, '서울영화사'에게 배급을 일임하는 구조도 이러한 그의 반영되었기 때문이었다. 제작자가 배급의 단계까지 신경 써서는 올바른 영화가 나올 수 없다는 것이 그의 지론이었다.

신상옥은 이렇게 배급을 하고 난 후 일정금액의 수익금을 다음 영화를 제작하는 비용으로 사용하였다. <어느 여대생의 고백>(1958) 이후 신상옥의 영화들은 큰 인기를 얻었는데, 그 인기는 수익금에서 제작비로 환원이 되었다. 신상옥의 영화는 극장주들과 지방투자자들에게 높은 수익을 낼 수 있는 투자처로서 인기가 높았다. 이 시기 신상옥은 신필름을 설립하고 신필름의 전속감독과 함께 여러 영화를 제작하면서 영화사의 규모는 커졌다. 영화사가 성장할수록 제작비는 더 필요했고, 또 신필름 내에 상주하는 직원들이 생기면서 운영비도 필요하게 되었다. 이런 상황에서 신필름에서 제작하는 영화를 투자자들이 무조건 사주기만 한다면 문제는 발생하지 않는다. 그런데 신상옥의 영화는 인기가 있어 투자금의 조달이 쉬운 반면, 신필름의 전속감독에 대해서는 그렇지 않는 경우의 수가 발생하였다. 이에 신상옥은 블록 부킹(Block booking)의 방식을 생각하였다. 블록 부킹은 일종의 '끼워 팔기'의 방법으로 흥행성 있는 영화와 비흥행성 영화를 함께 끼워

---

200) 신상옥은 1959년 작품인 <춘희>(1959)를 한갑진(한진홍업 회장)에게 부산 경남의 판권을 넘겨 배급하였다. 이것은 1958년 <지옥화>(1958)와 <어느 여대생의 고백>(1958)이 흥행에 성공한 이후 일어난 일이었다. 지방흥행업자들은 신상옥의 영화가 안정적인 투자처임을 인식했던 것이었다. (김미현, 앞의 논문, 117면의 각주6번 (참조).

파는 방식의 독점적 영화배급방식이었다. 지방투자자들이 영화를 선택적으로 가져갈 수 없도록 신필름에서 제작하는 모든 영화들을 서울지역의 개봉관과 지방의 개봉관에 일괄적으로 상영할 수 있도록 하는 배급방식을 선택한 것이다. 제작사는 자신이 만든 모든 영화들을 안정적으로 시장에 공급하고 배급업자들의 취사선택에 따라 개봉하지 못하는 영화의 비율을 줄이는 것이었다. 물론 블록 부킹의 전제는 입도선매에 따른 배급방식을 운영하면서 한꺼번에 일괄적으로 가격을 책정하는 것이다. 이에 결제대금은 단기어음으로 받아 투자자들의 불만은 어느정도 해소해 주었다. 이러한 블록 부킹은 제작사 입장에서는 알뜰한 상술을 동반한 독과점 체제였지만, 제작사를 운영해나가기 위한 공여지책이었다.<sup>201)</sup>

신필름은 메이저영화사를 꿈꾸며 사업을 점층적으로 확장시켜나갔다. 신필름은 원효로촬영소 내에 스튜디오, 녹음실, 편집실을 갖추었고 정규 직원만 해도 300명 가량을 둔 기업이 되었다. 이러한 기업을 운영하기 위해 일년에 제작해야하는 영화가 28편이었다. 신상옥은 블록부킹이 독점적인 영화 배급 방식인 것을 알았지만, 신필름을 꾸려나가기 위해서는 어쩔 수 없는 현실적 대안이었다고 회상하였다. 신상옥이 직접 만든 영화는 관객들의 반응이 좋았지만, 메이저영화사로서 규모를 지키기 위해서는 전속감독들의 영화제작도 필수적이었다.<sup>202)</sup>

201) 할리우드에서도 이러한 독과점의 폐해를 없애기 위해 메이저영화사들을 규제하였다. 일명 '파라마운트사건'이라고 불리는 이 사건은 배급방식에 대한 불공정 거래를 규제하고 매 시기마다 개별적 입찰계약에 의해 배급해야 한다는 판결을 내리면서 일단락되었다. (장서희, 「파라마운트 판결에 대한 소고」, 『씨네포럼』 18, 동국대학교 영상미디어센터, 2014, 참조.)

202) 궁극적으로 내가 택한 방향은 '블록 부킹'이다. 모든 전속관에 자기 영화만 붙인다는 거. 그래서 숫자가 스물여덟이다. 한 달에 두개씩 붙이면(개봉하면) 일 년에 스물네개가 되겠지만, 빨리 끝나는 것도 있었으니까. 그런 식으로 감독들의 총역량을 모아가지고 꾸려나갔기 때문에 우리 회사 와서 일 안 해본 사람이 거의 없다. (신상옥·이기립 대담, 「한국영화회고록 신상옥13」, 『씨네21』, 2003.)

첫째는 예술가로서의 알뜰한 야심이고, 둘째는 블록 부킹 때문이야. 영화법상 회사를

신상옥은 블록부킹의 배급방식을 통해 1960년대 초반 많은 영화들을 제작하였다. 그는 다양한 장르의 영화를 제작하면서 한국영화산업의 대중화를 이끌었는데 그 이면에는 이러한 신필름의 배급방식이 전제되어 있었다. 신상옥 나름의 고집과 신상옥 영화라는 타이틀이 있었기 때문에 가능한 방식이었다. 그리고 이러한 산고 끝에 만들어낸 <빨간마후라>(1964)는 흥행에 크게 성공했다.

이처럼 블록 부킹의 배급방식은 모든 영화가 인기를 얻을 수 있는 것이 아니기 때문에 배급사의 입장에서는 곤란할 수밖에 없었다. 영화는 고위험군의 산업이기 때문에 위험요소는 여러 곳에 산재해 있다. 따라서 투자자의 소신에 따라 취사선택하고자 하는 것은 당연한 일이다. 반면 제작자의 입장에서도 모든 영화를 흥행작으로 만들 수 없는 까닭에 인기 있는 영화만 판매할 수도 없는 상황이었다. 그래서 신상옥은 자신의 영화를 제작하는 감독으로서, 신필름을 지휘하는 제작자로서 강단있는 결정을 해야 했다. 더욱이 블록 부킹이 전속된 개봉관에 계약된 영화만을 상영하는 시스템이기 때문에 극장주 입장에서는 비흥행성의 영화를 상영하는 위험 상황을 항상 대비해야만 했다. 신상옥 사단의 영화하는 브랜드 네임이 가지고 있는 티켓 파워를 무시할 수 없지만, 그가 제작자로서 영화사의 모든 영화를 묶어서 개봉관에 일시적으로 판매하는 것은 극장주 입장에서는 불편한 운영 방식이아닐 수 없었다. 신상옥은 감독이기 이전에 기업을 이끌고 나가는 수장으로써 제작 전반을 관리감독하지 않을 수 없었다.

---

유지하려면 한 달에 두 편씩 일 년에 스물여덟 편을 찍어야 하는데 다양한 장르를 개척하지 않을 도리가 없었지. 먹고살려고 한 거지, 다. 세 번째라면 내 댄스는 테크닉이 확실하다, 뭐든지 소화할 수 있다는 생각이 있었고, 또 하는 동안에는 열심히 했어. 뭐든지. 자본주의에는 스타시스템이란 게 있는 것처럼, 내 영화가 히트하니까 배급업자들이 자꾸 내거만 가져가려고 했어. (신상옥·최수임 대담, 『신상옥 감독의 영화인생 50년-4』, 『씨네21』, 2001.)

### 3. 외화수입 쿼터제를 통한 제작자본의 확충

할리우드의 영화사들은 국내 시장을 놓고 치열한 경쟁을 벌이는 한편 수출을 통한 시장 확대에도 관심을 가졌다. 미국영화가 해외시장에서 선전하였지만 1910년대 초반만 하더라도 대부분의 시장에서 미국영화의 점유율은 그리 높지 않았다. 하지만 미국영화는 제1차 세계대전을 계기로 급속하게 확산되었다. 이것은 전쟁이 발발하자 대부분의 유럽 영화사들이 영화제작을 중단되거나 극도로 위축된 경영방식을 고수했기 때문이었다. 미국은 이 기회를 놓치지 않고 유럽시장에서의 시장점유율을 높여 나갔고 이윤의 극대화를 위하여 간접배급방식에서 직접배급방식으로 배급체제를 전환하였다. 미국영화사들은 해외시장의 성공적 진출을 통해 많은 이윤을 확보할 수 있었고 이를 통해 영화제작시 보다 많은 제작비를 투입하여 질 높은 영화를 완성할 수 있었다. 결국 유럽의 영화들에 비해 많은 제작비가 투입된 미국의 영화들은 많은 볼거리를 제공하였고 경쟁력의 우위를 점유할 수 있게 되었다. 다른 나라의 영화사들은 미국영화와 제작비 면에서 경쟁을 하기가 힘들었으며 더구나 직접 영화를 제작하는 것보다 미국영화를 수입하는 것이 훨씬 이득이 되어 자국 영화의 제작은 차츰 위축되어 갔다.<sup>203)</sup>

상대적으로 한국의 영화산업에서도 수입영화에 대한 수익률이 자국의 영화보다 높게 나타나기도 하였다. 미국영화는 해외시장 선점을 통해 수익금을 재투자하고 있기 때문에 질적 수준은 한국영화의 수준을 능가하고 있었다. 그래서 한국영화계도 국내 흥행업자들의 자본 이외에 다른 방법으로 제작자본을 확충할 수 있는 방법을 고민하기 시작했다.

1957년 정부는 영화산업의 발전을 위해 우수한 한국영화를 제작하거나, 해외로 수출을 하게 되면 이에 보상으로 외화 수입권을 주는 보상정책을

203) 좌승희·이태규, 앞의 책, 70면.

시행하였다. 우수 극영화나 영화수출에 대한 보상차원에서, 해당연도에 정해진 외화수입물량 이외에 외화수입권을 특별로 부여하는 제도가 이때 시작되었다. 외화수입권을 담보로 해서 우수 영화의 제작을 유도하는 이러한 보상특혜의 기조는 1950년대를 넘어 1960년대에 제정된 영화법의 기본 골자를 형성하였다. 즉 이후 영화법에서 한국영화 제작사들만이 외화 수입을 할 수 있도록 하거나 각종 영화제 등에서 수상한 영화들에 대하여 보상으로 외화수입권을 부여하는 정책이 시작된 것이다.<sup>204)</sup> 신상옥은 외화 수입쿼터를 통해 국내 영화제작이 활성화되는 방안을 생각했고 당시 이러한 생각들을 가지고 있던 영화관계자들과 그 뜻을 함께 했다.<sup>205)</sup> 그는 한국영화산업의 활성화를 위해 다각적인 방안을 모색하였고, 그 방안은 정부의 뜻과 일치되어 1963년 1차 영화법이 개정되면서 현실화되기 시작했다.

1960년대에는 국산영화를 지원하는 실질적인 정책이나 재원이 없는 상황이었으므로 외국영화 수입쿼터제의 이와 같은 조치들은 국산영화를 보호하고 육성하는 국산영화 지원책이라는 의미를 가질 수 있었다. 한국영화의 제작비 재원을 마련하기 위해 외화에 수입의 일부를 환원하다는 것은 기발한 발상이었다. 한국영화발전을 위해 이 같은 관행을 만드는 것은 고무적인 일이라 할 수 있다. 그러나 다른 한편으로 외국영화 수입쿼터제는 한국영화산업에 많은 문제를 야기시키는 원인이 되기도 했다.<sup>206)</sup> 1960년대 한

204) 한국영화 제작을 장려하기 위해 한국영화 혹은 우수 한국영화의 제작에 대한 보상으로 외화수입권을 주는 보상특혜는 그 수단과 목적이 반전되어 이후 한국영화 제작이 막대한 수입을 가져오는 외화수입권을 획득하기 위한 수단으로 전락하고, 결과적으로 한국영화의 질적 저하를 유발하는 계기가 되었다. (김동호 외, 앞의 책, 167-169면 (참조).

205) 아까 차선생도 말씀하셨지만 외화쿼터를 꼭 외화수입업자에게만 내 주었다는 것은 현명한 정책이 아니라고 생각합니다. 연간 백 편 내외의 영화가 제작되고 있는 우리 실정입니다만, 도대체 우리나라 같이 좁고 가난한 시장에서 사실상 양적으로 포화상태라고 아니할 수 없습니다. 우리 영화가 살아가는 길은 해외시장을 개척해야 하는 단 하나가 있습니다. (「외화쿼터는 이권인가-쿼터 배정정책을 말하는 삼각대담」, 『영화세계』, 1962년 4월호, 86면.)

206) 이 해부터 영화계 내에서는 영화법에 반대, 제작의 자유를 주장하는 반발이 거세졌다.

국영화가 전성기를 누리고 있었지만, 수입영화에 대한 인기도 상당히 높았다.<sup>207)</sup> 더욱이 제작사 입장에서 한국영화 제작비의 1/4에 해당하는 수입영화의 수입관권을 거부할 이유는 없었다. 수입영화는 곧 현금과 마찬가지로 기 때문에 제작사들은 확보한 외화쿼터를 암매하여 그 자리에서 1~2편의 한국영화 제작비에 해당하는 금액을 확보할 수 있었다. 이처럼 외화를 수입해서 벌어들이는 수익금을 한국영화에 환원한다는 정책은 분명히 영화 제작사들에게는 매력적인 일이다. 신상옥 역시 그런 부분에서 같은 생각을 하였고, 충분히 가능성이 있는 일이라도 역설하였다. 그러나 대체로 외화 수입을 하다 합법적인 영업을 위해 영화업 등록을 한 소수의 영화사를 제외한 신필름과 합동영화사 등 국내제작 중심의 회사들은 1960년대 말까지는 직접 외화를 수입하지 않고 수입권을 판매하였다.<sup>208)</sup>

신필름은 자기 자본을 통한 영화제작을 목표로 하고 있었지만, 지방 흥행사의 선투자금에 의존하지 않으면 안 되는 한국영화계의 현실을 누구보다도 실감하고 있었다. 흥행에 성공한 영화의 자본금으로 그 다음 영화를 제작한다고 해도 그 결과는 알 수 없는 것이기에 한국영화의 현실은 열약할

---

이러한 반대운동은 1960년대부터 1980년대까지 계속 이어진다. 영화사를 통합하여 등록 기준을 강화하고 영화자본을 형성한다는 것이 정부가 내세운 명분이었다. 이로 인해 영화산업은 몇몇 소수의 독점산업으로 되었지만, 등록하지 못한 제작자들은 등록사 이름을 빌려 이른바 대명(貸明)업자로 차별을 받게 되었다. 이 시기 나온 좋은 작품들은 대명업자들이 만든 경우가 많았다. 국내 영화제나 해외 영화제에서 수상하면 보상으로 외국영화 수입권을 받게 된다. 그럴 경우 그 권리나 명예 역시 이름을 빌려준 회사들이 차지하려고 했다. 몇몇 프로듀서들은 모임을 갖고 이러한 부당행위를 고발하여 영화법 개정을 탄원했지만 소용없었다. 결국 영화계 내분의 갈등은 심해졌다. 감독, 연기자, 기술자 등으로 구성된 영화인협회에서 영화법 개정을 강력히 요구하고 나섰지만 역부족이었다. (호현찬, 앞의 책, 138면.)

207) 1950년대 중반까지 미국영화에 대한 수입은 절대적이었다. 1959년 경우 미국영화는 160편이 수입되었고, 이에 문교부는 영화상영 요강에서 외화배급 중 미국영화를 80%로 할 것이라고 발표하였다. (「외화배급 미화 8할, 기타2할/문교부, 영화상영허가요강 발표」, 『조선일보』, 1959.1.24)

208) 조준형, 「박정희정권기 외화수입정책연구 : 1960년대를 중심으로」, 『한국극예술연구』 31, 한국극예술연구, 2010, 112면.

수밖에 없었다. 신필름은 메이저영화사를 지향하면서 규모가 상당히 커져 있었고, 많은 흥행작이 나와도 적자에 시달렸었다. <빨간 마후라>(1964), <병어리 삼룡>(1964), <청일전쟁과 여걸 민비>(1965) 등이 연달아 히트할 무렵에도 신필름은 적자가 났었다. 그래서 신상옥은 자본을 끌어들이 수 있는 외화에 눈을 돌렸고, 이를 통해 탄탄한 자본으로 국내 영화산업을 이끌어보려는 꿈을 가졌다.<sup>209)</sup> 신상옥의 바람대로 정부 정책도 현실화 되었으나 그 의미는 퇴색되고 말았다. 특히 영화진흥공사가 설립된 이후 정부는 공영제라는 이름으로 외화수입금의 상당액을 진흥자금으로 분담시켰고 이 자금은 ‘정책영화’인 반공영화, 새마을영화 등에 집중 투자되었다. 외화수입쿼터제는 그 취지와는 달리 영화시장을 왜곡시켰을 뿐만 아니라 정부의 정책 방향에 따라 영화의 이데올로기 전과 기능을 활용 및 통제하는 시스템으로 활용되고 말았다.

#### 4. 배급과 상영의 일원화 구축

1960년대 정부의 여러 가지 안정적인 영화정책에도 불구하고 현실적으로 제작사들은 적자에서 벗어날 수 없었다. 정부는 스튜디오시스템을 통해 영화제작의 합리화를 추구하면서 한국의 수공업적인 제작사들도 ‘기업형제작사’로 거듭날 것을 요구하였다. 이른바 제작과 상영, 배급의 일원화를 추구하자는 것이 그 요지인데, 당시의 제작사들은 제작에 대한 일원화를 꾸준히 실천하였을 뿐 배급에 대한 일원화는 여전히 미흡한 상태였다. 그러다

---

209) 쇼브라더스가 제작한 <스잔나>(1967)를 1970년 신필름에서 수입하여 허리우드 극장에 개봉하였다. 활극영화가 아니었지만 이례적으로 <스잔나>(1967)는 큰 인기를 끌었고, ‘스잔나류’의 영화들이 연이어 제작되는 현상도 생겨났다.

1966년 3차 영화법 개정에서 영화진흥조합에 대한 논의가 나오면서 ‘배급의 일원화’가 화두로 떠올랐다.<sup>210)</sup>

신상옥은 1950년대 후반부터 1960년대까지 영화계의 관례에 따라 간접배급방식과 직접배급 방식을 탄력적으로 사용하였다. 그러나 지방흥행업자들에게서 들어오는 투자금과 신필름의 영화제작운영비는 크게 차이가 났다. 결국 차이가 나는 부분은 신필름의 몫이었고 이런 이유로 적재된 영화에 대해 적자를 감안하지 않을 수 없었다. 그래서 신필름은 배급체계에 대한 다른 방법을 강구하기 시작했다. 1960년대 많은 제작사들이 수익의 안정을 위해 수직통합의 전략을 취했던 것처럼 신필름도 배급과 상영에 대한 통제를 피하기 시작했다. 명보극장과의 제휴와 자회사격인 허리우드 극장을 직접 운영하면서 수직통합의 전략을 취하는 것이 그것이었다.<sup>211)</sup>

전용관에서 자기 영화를 상영한다는 것은 상당히 바람직한 일이었다. 이것은 경영의 합리화와 안정적인 수익구조를 얻을 수 있다는 의미였다. 그리고 신필름이 수입한 영화가 배급사의 중간과정을 거치지 않는다는 것은 자본이 안정적으로 영화제작에 재투자된다는 뜻도 함께 가지고 있었다.

결국 신필름은 1969년 8월21일 서울시 종로구 낙원동 낙원상가에 있는 ‘허리우드극장’을 인수하였다. 당시 《한국일보》사장이며 부총리였던 장기영의 도움<sup>212)</sup>으로 허리우드극장을 확보할 수 있었다. 이로써 신필름은 전용관에 자기 영화를 상영할 수 있고, 합법적으로 수입한 외화를 개봉할 수 있는 직접배급의 구조를 완성한 것이었다. 신상옥도 재정적인 안정을 위해

210) 김동호 외, 앞의 책, 205면.

211) 블록부킹이라는 것은 전속관에 자기 영화만 붙이지 딴 건 안 붙인다는 건데, 명보극장이 신필름 전속관으로 있었다. 그때는 좋은 프로만 있으면 전속관 같은 게 필요없을 텐데, 결국 좋은 프로 가지고 있으면 극장서는 우리 따라오기 마련이니까. 그래서 전속관이라는 게 생기지. 지방흥행사들이 전속관을 만들고 우리더러 한달에 영화 두개씩 맨들어달라고 했다. (신상옥·이기림 대담, 「한국영화회고록 신상옥16」, 『씨네21』, 2003.)

212) 최은희, 앞의 책, 156면.

서는 극장에 투자하고, 이를 바탕으로 수익금을 원활하게 영화제작에 투자해야 한다고 생각하였다. 허리우드극장은 대표자 최경옥의 이름으로 개관을 하였고, 최경옥은 안정적으로 수익을 창출하였다. 허리우드극장은 1972년까지 신필름의 소유로 약 2년 6개월간 운영되었다.<sup>213)</sup>

외화수입에 대한 최초의 법령은 1949년에 제정되었다. 정부 수립 이전인 미군정 시기에 외화는 개별 수입사들에 의해 자유롭게 수입되고 있었다. 그러나 1949년 1월20일 처음으로 외화 수입에 일정한 통제를 가함으로써 불법적이고 무분별한 외화수입을 규제하기 시작했다.<sup>214)</sup> 이후 다수의 개정을 거쳐 1963년 영화법 1차 개정 당시 국산영화 제작업과 외화수입업을 일원화하면서 등록된 제작사들에게 외화를 수입하도록 허락하였다. 이후 신필름은 외화를 수입하여 현금화한 수익금을 국내 영화 제작에 투자하면서 다양한 방법으로 기업화된 영화사를 이끌어 나갔다.

1969년 신필름은 허리우드극장을 인수하면서 배급과 상영의 수직체제를 구축하면서 외화에 대한 수입은 급물살을 타기 시작했다. 허리우드극장은 개관작인 <전쟁프로페셔널>을 시작으로 <어뢰특급>, <스잔나>, <애가: 신료불정>, <해의 생과사>, <불굴의 사나이>, <헬렌 켈러>, <사랑이 기적을 낳고>, <80일의 세계일주>, <레인보우> 등을 수입하여 흥행몰이를 하면서 큰 성과를 거두었다. 연일 관객들이 만원이었고, 극장의 현금도 신필름으로 환원되어 또 다른 영화제작의 발판을 마련하였다.

이들 중 1967년 쇼브라더스가 제작한 하몽화의 <스잔나>(1967)<sup>215)</sup>가 43만 명의 관객을 동원하면서 대대적으로 흥행에 성공하자 한국영화계는 ‘스

213) 조준형, 앞의 책, 178면.

214) 김동호 외, 앞의 책, 151-152면.

215) <스잔나>(1967)의 줄거리는 다음과 같다. 질투와 시기가 강한 동생 스잔나는 착한 이복언니 샤오팅의 애인을 빼앗는 등 항상 말썽만 일으킨다. 그러던 중 스잔나는 뇌종양으로 6개월 시한부 선고를 받게 되고 스잔나는 자신의 잘못을 뉘우치고 가족들과 마지막 행복한 삶을 보낸다.

잔나 류'의 영화들이 수입되거나 제작되기도 하였다.<sup>216)</sup> <스잔나>(1967)는 홍콩배우 리칭을 일약스타로 만든 작품으로 중국판 러브스토리였다. 이 작품은 제14회 아시아영화제에서 최우수작품상과 여우주연상을 수상하였고, 리칭이 부른 주제가 '청춘무곡'이 크게 히트하였다. <스잔나>(1967)는 당시 홍콩 영화는 무협물이 전부라고 생각했던 관객층의 마음을 전복시킨 영화로 밝은 색채감과 세련된 영상미, 부유층의 낭만적이 사랑이 응집된 홈멜로드라마였다.<sup>217)</sup> 1970년에 제작되어 수입된 쇼브라더스 제작의 <애가>(1970)도 <스잔나>(1967)와 같은 멜로드라마로 관객동원에 성공한 영화였다. 한국영화와 달리 테크닉이 뛰어나고 세련된 느낌을 주는 <애가>(1970)는 <스잔나>(1967)보다 고급스럽다는 평을 받았다.<sup>218)</sup> 이후 한국 영화계는 <사랑의 스잔나>(1976), <스잔나의 체험>(1986) 등 연약한 여주인공이 등장하는 멜로드라마를 제작하였다. 허리우드극장은 다수의 외화와 신필름의 영화들을 상영하면서 서울의 개봉관들과 명성을 함께 했다. 1971년 당시 허리우드극장은 1백59만3천8백69명을 동원하여 관객 점유율 1위를 차지한 국도극장과 근접한 1백18만 명을 동원하여 서울시내 개봉관 중에서 4위를 차지하는 흥행 수익을 올렸다.<sup>219)</sup>

이처럼 안정적인 수익을 내던 허리우드극장도 결국 경영 악화로 문을 닫

216) 흔한 얘기, 범상한 연기로 어떻게 보면 특색이 없는 홍콩 영화 <스잔나>가 신상옥씨에 의해 수입돼 근래 보기드문 흥행성적을 올리자 영화계에서는 그에 대한 후문이 분분, “그럴 줄 알았으면 애초에 내가 들여올 걸”하고 정진우 감독이 말하는가 하면 “<스잔나>식의 청춘영화를 만들어 보는 것도 괜찮겠다고” 입맛을 다시는 감독도. 그래서 저렴한 가격으로 이 영화를 수입한 신감독은 수지를 단단히 맞추게 되었지만 이후로 이런 영화의 스타일로 영화수입이나 제작이 영화업자들 사이에 고려되고 있는 것만은 확실. (「연예인들 모두 입맛 : 스잔나 흥행 잘되자」, 『매일경제』, 1970.9.8)

217) 「스잔나 중국영화 시한인생 그린 홈드라마」, 『경향신문』, 1970.9.11.

218) 「애가 순정 순애의 멜러」, 『경향신문』, 1970.12.5.

219) 허리우드극장은 입장객 1180천명, 입장세 57734천원이다. (「시내 일류극장 1년간 입장객 입장세 랭킹 국도가 백59만 명, 중앙 9천만 원으로 각각 1위」, 『경향신문』, 1971.10.12)

고 말했다. 경영에는 문외한이었던 신상옥은 영화관의 이익금을 영화제작에 환원하기 위해 극장부금을 신필름으로 가져갔다. 신필름의 제작부는 신필름의 이름으로 어음을 발행하였고, 만기일이 돌아왔을 때 신필름은 대금을 갚지 못했다. 최경옥이 허리우드극장의 대표였지만, 실질적인 대표는 신상옥이었기 때문에 허리우드는 피해를 보았다. 결국 극장으로 채투자되지 못한 수익금은 극장 경영을 악화시켰고 허리우드는 폐업했다. 허리우드 극장은 1972년 명보실업으로 인수되었다.<sup>220)</sup> 신상옥은 신필름과 극장 운영을 분리하지 못하고, 극장의 수익금을 영화 제작을 위해 채투자함으로써 그의 욕심은 해소될 수 있었다. 그러나 신필름의 수장으로써 경영에 대한 마인드는 그다지 투철하지 못했다.<sup>221)</sup>



220) 69년 8월21일 서울 낙원동에 개관한 허리우드극장이 23일 명보극장 대표 오범석씨에게 1억 9천만원에 팔렸다. (「허리우드극장 팔려-신상옥씨 빛에 몰려」, 『매일경제』, 1972.1.28.)

221) 신필름의 경영은 실질적으로 신상옥의 형이었던 신태선이 담당하였다. 신상옥은 오로지 영화제작에만 몰두하였다고 송일근 기사는 회상하였다. (한국영상자료원 편집부, 『한국영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스2』, 도서출판 이채, 65면.)

## V. ‘신필름’의 업적과 한계

### 1. ‘신필름’에서 신상옥의 위상

신필름은 신상옥 개인의 재능과 열망, 개성이 중심이 된 ‘1인 기업’의 특성을 가지고 있는 영화사였다. 특히 신상옥은 감독이자, 제작자이자, 기획자로서 신필름 내에서 다양한 역할을 담당하였기 때문에 어느 한 부분으로 치우칠 수 없는 절대성을 가지고 있었다. 이들 중 신필름을 설립한 신상옥의 면모를 따진다면 제작자에 가깝다고 할 수 있지만, 우수한 영화를 제작해서 한국영화계에 큰 족적을 남긴 것을 상기해보면 감독으로서 신상옥을 생각하지 않을 수 없다. 또 다양한 영화를 기획하고 다양성을 실험한 부분에 대해서는 뛰어난 기획자였다고 할 수 있다. 더욱이 제작과 감독을 겸했던 많은 영화인들 중에서 신상옥은 한국영화계에서 영화제작을 할 수 있는 환경의 초석을 다졌던 인물이고, 걸작을 여러 편 만들어서 한국영화의 우수성을 세계에 알린 대표적인 인물이기 때문에 그를 어느 한 가지 잣대로 판단하기에는 상당히 어려운 부분이 많다.

신필름은 초창기부터 성장기 영화사 활동의 대부분이 신상옥을 구심점으로 이루어졌다. 신상옥의 활동이 영화사 활동의 전부나 다름없었다. 신필름은 첫 번째 영화 <악야>(1952)를 시작으로 두 번째 영화 <코리아>(1954), 이후 <꿈>(1955), <젊은 그들>(1955), <무영탑>(1957), <지옥화>(1958), <어느 여대생의 고백>(1958) 등 신상옥이 기획하고 제작비를 조달하여 연출과 배급까지 모두 그 자신이 1인 다역을 자처하면서 탄생되었다. 신필름이 등장하고, 성장할 수 있는 전기를 마련했던 <어느 여대생의 고

백>(1958)부터 <그 여자의 죄가 아니다>(1959), <춘희>(1959), <자매의 화원>(1959), <독립협회와 청년 리승만>(1959), <동심초>(1959), <로맨스 빠빠>(1960), <성춘향>(1961), <사랑방손님과 어머니>(1961) 등은 모두 신상옥이 제작하고 감독한 영화였다. 이러한 영화를 바탕으로 신상옥은 신필름의 외형적 확장에 주도적인 역할을 담당하였고, 신필름은 외형적으로 성장하였다. 신필름은 신상옥으로 인해 안정된 자본과 자생력을 확보하면서 정부가 요구하는 영화기업화의 가능성을 실현시킬 수 있었다.

결국 신필름은 신상옥이 영화감독과 제작자로서 능력이 함께 존재했기 때문에 가능했던 영화사라고 할 수 있다. 설립 당시부터 외형적 성장을 이룰 때까지 신필름은 ‘신상옥의 영화사’라는 등식 아래에서 성장했기 때문에 신상옥이 신필름에서 차지하는 위치는 독보적이라고 할 수 있다. 그는 신필름의 대표이자, 수장으로서 절대적인 위치를 가지고 있다. 더욱이 신필름이 한국영화기업과 산업의 선구자로 기업화 형태를 갖출 수 있었던 것은 신상옥이 있었기 때문에 가능한 것이었다. 이것은 동시대 큰 인기와 경쟁력을 가지고 있었던 극동홍업주식회사와 비교를 했을 때 확실히 드러나는 부분인데, 극동홍업의 대표였던 차태진은 영화제작에 관심을 두었고 대표 감독인 김기덕은 촬영 전반을 책임졌던 것을 상기하면 더욱 명확해진다.

이에 신상옥은 자신의 역량을 증가시켜 신필름에서 제작된 영화 전체에 까지 파급력을 미쳤다. 신상옥의 영화<sup>222)</sup>는 관객과 비평가들에게 모두 인기가 있었고 그의 영화는 서울과 지방에서도 선호도가 높은 편이었다. 그래서 신상옥은 자신의 영화에 자사의 영화들을 끼워 파는 블록 부킹의 방식을 사용하여 경영의 혁신을 꾀하고자 하였다. 성장 가도를 달리고 있던 신필름은 신상옥의 영화만으로 영화사를 운영해나가는 것이 힘들었고, 다

---

222) 과반수의 사람들이 신상옥의 <로맨스 빠빠>(1960)를 그해 최고의 영화로 선정하였다. (『60년의 베스트 영화 설문을 통해 본』, 『동아일보』, 1960.12.18.)

른 영화들도 개봉이 되어 수익률을 어느 정도 내어야만 영화사가 운영될 수 있었다. 그래서 신상옥은 블록 부킹을 선택하였고, 다음과 같은 장점들을 통해 운영의 합리화를 꾀할 수 있었다.

첫째, 신필름은 서울지역의 개봉관 명보극장과 계약을 체결함으로써 그 산하의 극장 라인을 통한 전국적인 개봉이 가능해졌다. 이에 공급처의 안전한 확보를 기반으로 신필름 영화에 대한 제작자본이 지속적으로 제공될 수 있었다.

둘째, 신필름은 자기 계열의 극장 라인(명보)을 확보한 가운데, 다른 영화사들에 비해 독점적 우위의 교섭력을 발휘할 수 있었다. 이것은 독립제작사들의 경우 개봉관을 선점하지 못해 제작비 조달이나 유통·배급망 확보 면에서 취약한 것과는 대조적이었다.

셋째, 신필름 입장에서는 배급비용을 절감할 수 있는 장점이 있지만, 명보극장은 상영기간의 숙박으로부터 자유롭지 못했다. 상영 기간 연장이나 단축에 대한 결정권이 명보극장 측에 있는 것이 아니라 신필름에 의해 좌우되기 때문에 신필름에게 유리한 부분이 많다고 할 수 있었다.<sup>223)</sup>

신필름의 경우 블록 부킹은 신상옥의 영화를 무기로 개봉관이었던 명보극장을 통제하는 것과 함께 지방의 배급사들에게도 영향력을 미칠 수 있는 요긴한 방법이었다. 개봉관에서 개봉하지 못하고, 재개봉관이나 서울의 변두리 지역에서 개봉을 하는 영화는 지방에서도 환영을 받지 못하는 것이 통례였기 때문에, 신필름 입장에서는 신상옥의 영화를 미끼로 자사의 영화를 공급할 수밖에 없었다. 신필름에서 신상옥의 영화는 그만큼 영향력이 있었고, 신상옥은 신필름의 대변자이자 지휘자였다.

그러나 이러한 이점에도 불구하고, 신필름은 딜레마에 빠지고 만다. 신필름은 외형적으로 뿐만 아니라 경영의 내적 안정을 확립해서 내적으로 성장

---

223) 서정남, 앞의 책, 172-173면 (참조).

하기 위해서는 신상옥에게 과도하게 의존해서는 안 되었다. 신상옥에 대한 지배력과 의존력이 강해질수록 신상옥을 제외한 나머지 부분에 대한 입지는 점차 줄어들 수밖에 없었다. 일정부분 신상옥이 프로듀서에게 전권을 맡긴 적도 있었지만, 모든 영화는 신상옥의 가치관에 따라 제작되었다. 이것은 신상옥이 마련해준 외형적인 성장을 발판으로 내부적인 성장을 이루었던 신필름에게는 치명적이라 할 수 있었다. 기획과 제작, 유통 등 영화의 산업화에 필요한 각 부문을 유기적으로 연결할 수 있는 전문가와 경영진이 필요한데도, 신상옥의 의견이 모든 것을 결정했기 때문이었다.

이런 점에서 신상옥은 두 가지 측면에서 그를 평가해야 할 필요성이 있다. 첫 번째는 감독으로서 그가 보여준 실용성과 실험정신이고, 두 번째는 제작자와 기획자로서의 운영방식이다. 다음의 2절은 신상옥을 감독의 면에서 평가한 부분이고, 3절은 제작자로서 그를 평가한 부분이다. 이를 통해 신필름의 업적과 한계를 좀 더 분명하게 평가할 수 있을 것이다.

## 2. ‘신필름’의 운영방식 : 실용성의 강조

영화제작의 안정과 전문화를 이루기 위해서는 안정된 자본과 전문성을 바탕으로 각 부문의 유기적 결합 등이 필수적이다. 그런 점에서 영화기업화는 영화제작의 자생력을 확보할 수 있는 실질적 방안이라고 할 수 있다. 특히 신필름은 기업적인 영화가로서 성장할 수 있는 가능성을 가지고 있었고, 부분적이기는 하지만 타영화사보다 앞선 모습으로 기업화의 형태를 유지하고 있었다. 그렇다면 신필름이 기업화를 빠르게 받아들이고자 한 이유는 무엇이였을까? 그 중심에는 영화에 대한 수요가 나날이 증가하는 가운데 표면적으로 좋은 영화들을 손쉽게, 빨리 만들어서 적기에 공급하고자

하는 실용적인 가치가 내재해 있었다. 실용주의는 진리의 상대성과 다원성을 강조한다. 실체는 고정되어 있지 않고 변화의 과정이기 때문에, 진리 역시 완성된 것일 수 없고 영원한 어떤 것일 수도 없다는 입장이다.<sup>224)</sup>

영화는 애초부터 기계 복제의 산물이었고 산업적인 대량 배급 체제에 의존하는 미디어였다. 영화는 예술적 정당성을 인정받으려는 창작자의 의지와는 별도로 그 탄생 시기부터 상영공간과 관객을 중시했던 ‘쇼비즈니스(Show Business)’로서 경제의 산업구조 내에 함축되어 있었다. 경제적인 측면에서 영화는 ‘관객 수’라는 것으로 헌신하면서 영화시장에서의 성공과 실패 여부를 결정하는데 큰 변수로 작용하였다. 영화는 제작, 배급, 상영이라는 공정을 거치고 궁극적으로 관객이라는 외부적 요소를 만날 때 비로소 의미 있는 규모의 ‘이익지향적 문화산업’으로 거듭날 수 있었다.<sup>225)</sup>

이처럼 영화는 예술집약적인 성격과 이익창출의 성격을 동시에 가지고 있기 때문에 제작자본과 영상의 기술력, 아이디어, 관객의 요구 등을 잘 받아들여야만 성공할 수 있는 집합체이다. 신필름은 이러한 수많은 이해관계들을 미리 인지하였고, 영화는 감독 개인의 의지가 반영된 산물이라는 사실만으로 영위될 수 없다는 것을 알았다. 더욱이 한국전쟁의 여파와 산업화라는 대의명분 속에서 성장한 한국영화는 시대성과 사회성의 변화를 고려해야만 했다. 영화는 분명 감독 개인의 창작물이지만 사회·문화적인 요소와 관객들의 반응을 고려하지 않고서는 성장할 수 없는 고위험군의 산업구조를 가지고 있었다.

한국영화는 1955년 이규환의 <춘향전>(1955)을 시작으로 중흥기를 맞이하면서 관객들에게 안정된 정서를 찾아주는 역할을 담당했을 뿐만 아니라

---

224) 이한구, 「창조적 실용주의를 어떻게 이해할 것인가?」, 『철학과 현실』 77, 철학문화연구소, 2008, 15면.

225) 김은영, 「영화관객연구 : 텍스트결정론에서 소비의 맥락까지」, 『영화연구』 42, 한국영화학회, 2009, 118면.

자신의 존재 확인과 공동체적 구성원으로서 자신을 찾아갈 수 있는 돌파구를 마련해주었다. 당시 대중문화는 끊임없이 대중들의 일상생활에 대해 질문을 던지면서 변화된 성의 위치와 여성의 사회적 성장에 대해 압박을 가하기도 하였다. 이 시기 한국영화는 멜로드라마와 사극영화가 큰 인기를 누리면서 사회 전반적으로 여성의 위치가 향상된 것과 함께 여성들의 요구에 일정하게 반응하기 시작했다. 특히 여성들에게 사적 공간을 떠나 공적 공간으로 나아간다는 것은 새로운 도전을 의미했다. 이에 영화를 포함한 대중문화 영역 역시 경제적인 이해관계로 인해서 문화생활에서 점차 커다란 위치를 차지하게 된 여성의 요구에 일정하게 반응하게 되었다. 도시가 중심적인 삶의 공간이 되고 여가의 문제가 일반 대중의 삶 속으로 파고들면서 영화의 소재는 과거와는 다른 새로운 향유층의 기대에 부응하기 시작했다.

다방을 가고 영화를 보고 사교춤을 추어야만 여자인가요  
가난한 집안 살림 나라의 살림 알뜰히 살뜰히도 두루 살피고  
때문은 행주치마 정성이 어린 이러한 여자래야 여성 넘버원

-박경원, 남성넘버원, 반야월 작사, 박시춘 작곡, 1958-

위 노래의 가사는 영화를 보는 관객 중 상당수가 여성이며 여성에게 영화가 일상문화가 되어버린 상황을 역설적으로 보여주고 있다. 1950년대 여성관객에게 영화는 보는 것이 아니라 보러가는 것이었다. 하지만 영화는 보러갈 많은 것들 중의 하나였다. 여성이 집을 떠나 극장이라는 공적 공간을 찾는 것은 새로운 경험이었다.<sup>226)</sup> 그 새로운 경험을 위해 영화는 스크린 속에 대중들의 다양한 삶의 모습을 전달해주는 역할을 담당하였다. 결국 영화는 대중들과 소통해야 하고 이들에게 익숙한 대중성 확보를 추구하

226) 주진숙·장비희·변재란 외, 앞의 책 21면.

는 쪽으로 나아가게 된다. 이러한 움직임에 따라 영화는 대중의 기호에 맞는 내용을 선정하게 되고 대중들에게 널리 알려진 장르를 전제로 제작되었다. 대중이란 구체적인 개인이 중심이 되는 근대적 산물이다. 이들은 시간적, 경제적 여가를 갖게 되면서 문화적 욕구를 충족시켜 줄 수 있는 대중문화의 출현을 필연적으로 요구한다. 대중들의 이러한 문화적 향유 욕망은 다종다양한 대중매체들이 충족시키고 있는데, 이들 대중문화들은 다수의 삶을 수용대상으로 삼아야 한다는 점에서 공통적인 도식성을 일반적으로 공유하고 있다. 특히 대중문화의 도식성은 대중들의 '상상력을 구체화'라는 점에서 대중적 기호, 취향, 가치관, 감수성 등 당대 대중의 관심과 가치를 읽을 수 있는 근거로 작용한다.<sup>227)</sup>

대중성은 통속적인 것과 진지한 것을 이분법적으로 구분하여 '진지한 것의 타락'과 같은 부정적인 의미로 해석되는 경향이 있다. 이것은 대중성을 특징짓는 의미영역인 '통속성'과 관련이 있다. 통속성은 서로 대조적인 두 가지 특질인 '자극성'과 '도식성'을 갖는다. 자극성은 내용적인 면에서 말초적이고 공격적이며 즉각적이고 직접적인 성질을 가진다. 그리고 도식성은 반복이나 관습에 따라 단순하고 진부하며 예측이 가능하다는 특징을 가지고 있다. 자극성과 도식성은 역동적인 상호작용을 통해 우리 문명에 의해 억압되고 통제되어 온 일련의 직접적이고 자극적인 체험들을 중화시켜 사람들에게 제공한다. 이런 구조적인 도식성의 틀 속에서 나타나는 상상적이고 자극적인 세계는 내면의 긴장과 이완을 가져오며 우리의 일상적인 불안을 보상하는 특징을 갖고 있다.<sup>228)</sup> 이런 면에서 대중문화의 통속성을 고급문화의 진지성과 대립적인 것으로 이해하기보다 상호보완적으로 보는 태도가 설득력이 있으며, 실제로 통속적인 것과 진지한 것의 이 둘은 세상과

227) 장경실, 「김승옥 시나리오의 대중지향성 연구」, 『국어문학』 51, 국어문학회, 2011, 243면.

228) 박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001, 68면.

맺는 관계의 한 모습일 뿐이라는 것을 인식해야 한다. 결국 중요한 것은 저마다의 방식으로 삶의 맥락에서 관계되는 체험의 질이라고 할 수 있다. 그러나 영화는 대중의 요구에 따라 흘러가는 매체는 아니며, 비록 통속성을 가지고 있다 하더라도 감독만의 특정한 시선이 결합되지 않으면 용인될 수 없는 특수성을 함께 가지고 있다. 그리고 감독의 창의적인 역량과 새로운 소재의 발굴은 대중들의 감성을 뛰어넘는 선행과제가 되기도 한다.

그렇다면 관객들은 어떠한 영화를 선호했을까? 주지하다시피 1960년대는 멜로드라마와 사극영화가 붐을 이루었다. 1950년대 후반 한국영화계에 불었던 멜로드라마는 흥드라마에서 자주 다루었던 여성 비극의 내용들이 주류를 이루고 있었다. 반면에 무능력한 남성들 속에서 여성이 보여주는 적극적이고 진취적인 면모는 과거와는 달라진 여성의 현재를 대변하기도 하였다. 이영일은 그 시대의 모습이나 사회민중의 현실감각과 풍속윤리를 볼 수 있는 영화형식의 하나로 멜로드라마를 중시해야 한다고 하였다.<sup>229)</sup>

이에 신필름은 당시 대중들의 삶을 주목하였다. 신상옥은 대중들에게 쉽게 다가갈 수 있는 현실적인 내용을 선택하였는데, <어느 여대생의 고백>(1958)이 그것이었다. 이 작품은 앙드레 지드의 원작을 영화화한 프랑스 영화 <배신>과 일본영화 <여검사의 고백>을 각색하여 만든 작품으로 한국적인 정서에 부합하여 요소들을 확보하여 만들었다. 이 영화는 자신의 운명을 바꾸기 위해 거짓으로 남의 집에 들어간다는 상당히 자극적인 내용을 가지고 있다. 이것은 보통의 사람들에게는 일어나지 않는 흥미를 자극하는 요소이고, 그 거짓 삶의 과정이 어떻게 전개되고 진실이 언제 밝혀질 것인가에 대한 과정 역시 긴장감을 불러일으키는 요소가 된다. 이 영화는 기존의 멜로드라마가 보여주었던 여성의 비극적 상황을 전개하는 상투적인 구조 대신 여성으로서 어떻게 성공하는가를 중심에 두면서 그녀의 일상을

---

229) 이영일, 『한국영화전사』, 한국영화인협회, 1969, 207면.

하나씩 전개시켜나갔다. 그에 따라 그녀의 거짓은 당위성을 획득하고, 그녀의 성공은 여성들에게 꿈과 희망을 선사해주었다. 이처럼 관객은 거짓이 어떻게 밝혀질 것인지, 어떤 식으로 그녀의 삶이 진행될 것인지를 궁금해 하며 자신과 동일시하며 그녀의 인생을 들여다보게 된다.

신상옥은 이러한 대중의 속성을 발견하고 <어느 여대생의 고백>(1958) 이후 대중적으로 친숙한 작품들을 제작하였다. 그는 이야기의 수용 대상인 대중을 재발견하며, 대중과의 소통을 적극적으로 이끌어내기 위해 노력하였다. 또 영화를 제대로 해석하고 이해하도록 이끌어주는 사람이 필요하다고 생각했고, 그 이점을 분명히 영화 속에 나타내었다. 서구화의 영향으로 도시적 감성이 당대의 새로운 문화적 특징으로 등장하면서 영화는 그 과정에서 대중적 문학형식을 반복, 변형시켰다. 새롭게 등장한 도시 대중의 개별적이고 구체적 욕망을 추출하는 작업이 진행되었다. 로버트 맥기는 관객은 영화를 통해 스스로가 자신의 삶의 욕망을 정당화하고, 자신의 인간성을 시험해 보고 확장시켜 나간다고 하였다. 관객은 수많은 종류의 시간과 공간 속에서 다양한 내적 깊이의 욕망과 투쟁을 경험하면서 영화에 몰입하는 존재이다.<sup>230)</sup>

어떻게 보면 흥행에서 절대적인 건 스토리다. 물론 디테일이 좋아야 되겠지만 근본은 스토리다. 내가 <미워도 다시 한 번>을 몇 번 불러고 노력했다. 이 영화가 멜로드라마로서는 한국에서 결정적인 역할을 했고, 한국 대중의 정서도 알 겠 해서 내가 꼭 봐야겠다고 생각한 작품이니까. 근데 못 봤어. 무슨 놈의 카메라가 뉴스도 아니고 한 10분 보다가 기권했다. 내가 이렇게 얘기하면 욕먹을 일이지만 배우만 있지 카메라가 엉망이다. 그런 걸 보면 흥행은 스토리가 좌우하는 것이지 잘 찍고, 잘 나오고 그런 문제가 좌우하는 게 아니다.<sup>231)</sup>

230) 로버트 맥기, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, (주)민음인, 2013, 217-218면.

231) 신상옥·이기립 대담, 「한국영화회고록 신상옥11」, 『씨네21』, 2003.

이처럼 신필름은 대중의 속성을 이해하고, 이에 부응하고 실용적인 가치를 피력하기 위해서 첫 번째 스토리를 중요성을 인식하였다. 내용의 기승 전결이 분명하고, 인물들 간 갈등의 인과관계가 분명히 드러나는 줄거리를 중시하였다. 그래서 탄탄한 구성과 작품성 있는 시나리오의 확보가 영화 흥행의 지름길이라고 생각했다. 신상옥은 시나리오 작가에게 최고의 대우를 해주었고, 작품료로 지급하는 금액을 아깝게 생각하지 않았다.<sup>232)</sup> 그는 영화는 스토리가 살아있어야 훌륭한 작품이 나온다는 것을 알고 있었다. 시나리오를 영화로 만들기 위한 전 단계 일뿐 아니라 시나리오의 성패가 영화 흥행을 좌우할 수 있는 중요한 문제였다. 신상옥은 그가 존경했던 구로사와 아키라(黒澤明)에게 그를 돕는 막강한 시나리오 작가들이 포진해있었기 때문에 훌륭한 작품들이 나왔다는 사실을 알고 있었다. 더욱이 그는 스토리가 탄탄하면 카메라 기법이 뛰어나지 않아도 관객의 몰입을 최고조로 끌어올릴 수 있다고 생각했다. 물론 신상옥은 카메라 기술에 대한 인식이 철저한 사람이었고, 그의 영화 전반은 현재의 특수 촬영과 견주어도 손색이 없는 영화를 만들었던 사람이었다. 그러나 그런 모든 기술적인 면을 뛰어넘을 수 있는 것이 스토리의 힘이라는 사실을 잘 알고 있었다. 시나리오의 문학적 언어와는 근본적으로 다른 특징이 있다. 서사문학과 영화라는 매체의 근본적인 차이는 그 전달 양상에도 어느 정도 변화를 수반하게 된다. 영화는 관객의 동시적 체험을 가능하게 한다는 점에서 대중적 취향과 기호를 의식하게 되고 또한 의도하게 마련이다.<sup>233)</sup> 그런 까닭에 시나리오라는 매체 전이의 과정을 거치면서, 그 특성에 따라 작가의 주제의식을 어

232) 방송극장가 한운사는 <이 생명 다하도록>(1960)과 <빨간 마후라>(1964)의 작품료를 상당히 많이 불렀다고 한다. 그러나 신상옥은 파격적인 그의 요구에도 불구하고 거액의 작품료를 지급하였다. (신상옥, 앞의 책, 179면 (참조). 이 밖에도 김강운, 조남사, 임희재, 이상현, 궤일로, 이희우, 강근식, 신봉승 등 다양한 시나리오 작가들과 함께 작품을 하였다.

233) 장경실, 앞의 논문, 242면.

떻게 전달하고 대중적인 측면에서 당시의 시대 상황과 대중의 요구 등을 어떻게 수용할 것인지를 고려해야 한다. 결국 시나리오의 개인적 또는 다른 창작물로써 그 의미를 재확인할 필요가 있는 것이다.

아래의 표는 신상옥이 감독한 영화들 중 관객 수를 기준으로 흥행에 성공한 작품들을 나열한 것이다. 이 작품들은 흥행에도 성공했을 뿐만 아니라 신상옥이 강조했던 스토리의 응집력이 탄탄한 것으로도 잘 알려진 작품들이다. 특히 <성춘향>(1961), <사랑방 손님과 어머니>(1961) 같은 영화는 문학작품으로 잘 알려져 있는 것을 각색하여 볼거리 있는 영화로 재탄생되었다. 이들은 대단한 스토리와 반전을 부르는 서사구조를 가진 것이 아니라, 쇼트 하나하나가 유기적으로 잘 연결되어 관객들에게 안정감 있는 화면을 선사하였다. 개연성 있는 인물들과 공감이 가는 이야기 구조에 관객들의 반응은 긍정적이었다.<sup>234)</sup>

<표8> 신필름 흥행영화<sup>235)</sup>

개봉	영화명	관객수	비고
1958	어느 여대생의 고백	98,000명	서울연장상영으로 지방 상영이 미루어졌음
1959	동심초	118,448명 (21일간 집계)	1959년 한국영화 흥행2위
1960	로맨스빠빠		
1960	이 생명 다하도록		
1961	성춘향	380,000명 (74일간 집계)	<미워도다시 한번>(1968)의 등장까지 7년간 최고 흥행작으로 기록
1961	연산군	170,000명	

234) 「품격 갖춘 문예물 사랑방손님과 어머니」, 『경향신문』, 1961.8.29 ; 「세심한 배려의 성공작 성춘향」, 『경향신문』, 1961.2.1.

235) 이세기, 앞의 책. ; 「영화제작편」, 『매일경제』, 1969.12.20.

		(81일간 집계)	
1961	사랑방 손님과 어머니		
1961	상록수		
1962	폭군연산		1편의 흥행으로 두 달 만에 속편 개봉
1962	열녀문		
1963	쌀	50,000	
1963	로맨스그레이	120,780명	
1964	빨간 마후라	225,000명 이상	
1964	병어리 삼룡	210,000명 이상	
1967	이조잔영	30,000명	일본의 시나리오 작가가 집필
1967	다정불심	110,000명	
1968	대원군	98,000명	
1968	내시	320,000명 (서울관객)	
1969	천년호	65,000명	1960년대 최고의 공포영화
1969	이조여인 잔혹사	113,000명 (서울관객)	사극 유니버스 영화

실용성에 대한 두 번째 요소는 소재의 참신성이다. 그리고 그 소재의 차용에 있어서도 한국적인 우리 것에 부합되는 되는 것을 선별하였다. 앞서 언급한 것처럼 <어느 여대생의 고백>(1958)은 프랑스와 일본의 작품에서 모티프를 가져왔다. 그리고 <이조잔영>(1967)은 카지야마 도시유키(梶山李之)의 『李朝殘影』을 일본의 유명한 시나리오 작가 마쓰야마 켄조(松山善三)에게 직접 부탁해서 시나리오를 완성하였다. 신상옥은 어느 나라 사람의 작품인지보다 어떤 소재이고 그것을 어떻게 영화화했느냐를 중요시 생각하였다. 한국영화계는 한국작가의 작품과 오리지널만을 중시여기는 경향

이 강하지만, 신상옥은 그러한 고식적인 울타리에서 벗어나 새로운 영화에 대한 열망을 표출하였다.<sup>236)</sup> 당시 정소영의 <미워도 다시 한번>(1968)이 멜로드라마로써 최고의 인기 가도를 누리자, 이와 비슷한 여성 관객의 눈물샘을 자극하는 멜로드라마가 제작되면서 한국영화계는 소재의 빈곤에 허덕이고 있었을 때였다. 신상옥은 소재 빈곤으로 모두가 비슷한 장르의 영화를 양산해내고 있었을 때에도 한국영화 나름의 새로운 영역을 개척하면서 전력투구하는 모습을 보여주었다. 그리고 신상옥은 문학작품과 역사적인 사실을 바탕으로 영화를 많이 만들었다. <성춘향>(1961), <사랑방 손님과 어머니>(1961), <상록수>(1961), <열녀문>(1962), <병어리 삼룡이>(1964) 등의 작품들은 흥행에 성공하였고, 신상옥의 문학적 감성을 알린 작품으로 유명하였다. 그는 우리가 익히 알고 있는 내용에 대해서도 신상옥만의 작가정신을 발휘하여 한국적인 색채와 우리만의 멋이 드러나는 영상미를 추구하였다. 문학작품에서는 볼 수 없는 영화적 특징들이 그의 영화에서는 다양하게 등장하였다. 정적이지만 동적인 한국적인 색채, 전형적이고 안정감을 주는 연기자들과 조연들의 앙상블, 빠른 사건 전개와 유동적인 카메라 활용 등은 한 장면 장면의 몰입도를 증가시켰다. 신상옥의 이러한 열망이 투영되어 신필름은 <저 하늘에도 슬픔이>(1965), <숙부인>(1966), <여자베트콩 십팔호>(1967) 등과 같은 작품들을 탄생시켰다.

마지막으로 신필름은 시스템의 중요성을 실천하였다. 영화는 일인의 독재체계가 아닌 스태프들의 땀의 결정체라는 것을 강조했다. 감독 혼자 뛰어난 능력을 발휘하여 영화 전반을 지위한다 할지라도, 감독이 발견하지 못하는 여러 상황들을 조력자들은 발견해주어야 한다는 것이다. 당시 우리나라는 일본에서 흥행에 성공한 작품을 한국으로 무대를 옮겨와 일본 감독이 우리 배우들과 함께 촬영하는 것이 유행인 적이 있었다. 여러모로 제작

---

236) 신상옥, 앞의 책, 100면.

비를 절감하고 수고를 덜 수 있는 방법이였기에 널리 쓰였던 방법이였다.<sup>237)</sup> 그러나 이렇게 제작된 영화는 흥행에 실패하였다. 우리만의 정서에 부합되지 않은 점도 있었지만, 결과적으로 일본 감독이 한국의 시스템에 적응하지 못해 그의 능력을 발휘하지 못했기 때문이었다.

이처럼 신필름은 대중적이고 관객지향적인 영화를 제작하면서 한국영화의 중흥기와 성장기를 이끌었다. 그런데 거대 영화기업을 만들어 영화산업의 선진화를 주도했던 신필름에게 걸림돌은 무엇이였을까? 한국영화의 불황은 1960년대와 달라진 1970년대의 사회문화적 변화의 결과 때문이었다. 1960년대에 영화가 대중문화시장의 독보적인 존재였던 것과 달리 1970년대는 TV가 대중적으로 보급되고 출판시장이 양적으로 성장하는 등 대중문화산업이 다양한 영역으로 분화하고 재편되었다. 영화는 다른 대중문화와 관객을 공유하고 공존의 길을 모색해야 하는 상황에 직면하게 되었다.<sup>238)</sup>

영화는 예술성과 기업성이 함께 공존하는 산업이다. 그러나 1960년대 후반부터 한국영화는 자유로운 영화산업이 육성되지 못했고, 영화정책과 검열로 인해 한국영화계는 경직될 수밖에 없었다. 1970년대 한국영화계는 강력한 문화정책을 실시하겠다는 정부의 정책에 의해 통제되기 시작했다.<sup>239)</sup> 당시 한국영화는 표현의 자유가 억압되어 교과서적인 영화를 만들 수밖에 없었다. 신상옥의 <이조여인잔혹사>(1969)는 철저히 비인간화된 여인의 잔혹한 운명을 다루고 있는 수작임에도 불구하고 정부로부터 음화제조죄에

---

237) 위의 책, 100면.

238) 김동호 외, 앞의 책, 218-219면.

239) 1970년대 초반 국내정세는 박정희 정권의 안정을 위협하는 방향으로 작용했다. 1972년 1-월 유신체제로의 이행은 이러한 저항을 억누르고 위기를 봉합하기 위한 것이었다. 1974년부터 발동된 9개의 긴급조치는 유신정권의 사회통제의 특징을 드러낸다. 입법·사법·행정 등 모든 국가 기구의 정상적인 권력행사를 초월하는 긴급조치들은, 정치·경제·사회의 포괄적인 영역에 걸친 강력한 사회통제 수단이었다. (마인섭, 「1970년대 후반기의 민주화운동과 유신체제의 붕괴」, 『1970년대 후반기의 정치사회 변동』, 백산서당, 1999, 279면.)

걸려 심의를 받았다.<sup>240)</sup> 더욱이 외국영화에 대한 희소가치가 높아짐에 따라 한국영화계는 외국영화에 대한 의존성이 심해졌고, 외국영화 중심으로 시장 구조가 형성되었다. 불합리한 영화 정책에 의해 기형적으로 움직이던 영화사들의 운영과 외국영화로 좁아진 영화시장에서 비슷한 소재의 재탕들을 쏟아내었던 한국영화에 대해 관객들은 냉담해 질 수밖에 없었다. 그리고 TV시대의 개막과 함께 영화의 관객들이 TV로 몰리면서 한국영화 시장은 더욱 좁아졌다. 신필름은 TV시대의 개막으로 영화계의 위축을 우려한 나머지, 대형스크린으로 관객의 시선몰이를 유도하였다. 신필름은 70mm대작영화 <조선총독부>를 기획했으나 엄청난 제작비로 인해 영화는 성사되지 못하였다.<sup>241)</sup>

우리 영화는 이제 그 규모나 기술이나 질에 있어서 많이 향상을 했고 괄목할 발전을 해서 국제적인 지위를 확보하기에 발버둥을 치고 있는 것이다. 그런데도 영화는 다른 매스컴에 비해 너무도 많은 당국의 규제와 일방적인 간섭을 받아야 하는 것이다. 뿐만 아니라 그 혜택은 겨우 수출작품에 한해서 외화 수입 쿼터를 하나 보장한다는 정도다. 이 문제에 대해서 당국은 좀 더 이해와 깊은 배려가 있어야 한다. 너무 인색한 영화정책이다.<sup>242)</sup>

한국영화는 외국영화 수입쿼터를 얻는 수단으로 전략하였고, 통속영화만이 한국영화 시장을 잠식하고 있었다. 정부시책에 따라 영화사들은 동일한 수의 영화를 제작하게 되면서 신필름은 어려움에 직면하였다. 젊은 감독들은 이러한 영화계 현실에 분개하였고, 당시 영화인협회 회장이었던 신상옥은 이들을 대표해서 현실을 개선하기 위해 동분서주 하였지만, 현실의 벽을 넘지 못했다. 신필름이 추구했던 실용적인 가치는 이렇게 변화하는 시대에 대응하지 못하면서 경쟁력을 잃고 말았다.

240) 「영화도 내사」, 『경향신문』, 1969.7.14.

241) 「아듀69 잃은 것과 얻은 것과, 영화제작편(2)」, 『매일경제』, 1969.12.20.

242) 최은희·이장호, 앞의 책, 87면.

### 3. ‘신필름’의 한계 : 신상옥의 1인 운영체제

1950년대 영화의 사업적 기반을 형성하는 초기단계에서는 신상옥 1인 체제의 운영방식은 합리적이며 효율적이었다. 당시 한국영화시장은 다양하지 않았고 제작 전반에 대한 기술력이 크게 문제되지 않았기 때문에 신상옥의 기술적인 역량과 연출력은 다른 영화사들과 경쟁하기에 충분했다. 더욱이 경영의 전문성이 상대적으로 덜 요구되는 시대였기 때문에 1인의 운영체제는 합당했다.

그러나 신필름은 성장기에도 이와 같은 운영방식을 계속 유지해 나가면서 영화사가 성장하기 위해 동반되어야 할 경영의 전문화와 분업화는 어긋나고 말았다. 영화법 제정 이후 정부의 영화정책은 제작사를 중심으로 하는 기업화 정책을 표방하였고, 이를 위해 영화사 통합을 급속하게 추진시켜 나갔다. 그 결과 영화제작과 수입은 소수의 등록영화사로 집중되었고 이에 따른 제작 물량의 증가와 수출입 업무의 확대 등으로 인해 경영의 전문화에 대한 필요성이 증가하게 되었다. 제작편수의 증가는 필연적으로 제작비 조달의 합리성을 요구했으나 물량의 과도한 증가는 제작비 산정의 즉흥성, 흥행결과의 불안정 등의 문제로 연결되었다. 뿐만 아니라 해외시장 개척을 위한 작업으로 외국과의 합작영화 제작이 확산됨에 따라 그에 따른 투자 부담도 가중되었다. 또 기업화 정책에 따라 등록허가를 받은 영화사를 중심으로 제작과 수입이 이루어지고 제작능력을 무시한 제작편수의 무리한 유지, 외국영화 수입권의 배정으로 인한 국산영화 제작의 종속화 현상은 국내 영화계의 기업화 촉진도, 영화수준의 질적 향상도 얻지 못한 채 파행적 운영을 불러왔다. 결과적으로 이와 같은 문제들을 복합적으로 처리할 수 있는 전문 경영인이 필요한 시점에 도달하게 되었다. 신필름의 경우도 예외가 아니었으나 영화사 운영은 여전히 신상옥이 주도하였다. 즉근

인물들인 황남, 최경옥, 신태선, 신태일 등이 가세했으나, 초창기부터 함께 활동하던 인물이었을 뿐 전문가라고 할 수는 없었다.

신필름의 프리프로덕션을 주관하는 인물은 신상옥이었다. 그는 기획단계에서 시나리오를 분석하고, 표준 제작안에 따라서 A, B, C급으로 나누어 제작비를 산출하였다. 그런 다음 감독을 선임하는데, 이러한 사안에 대해서 모든 결정은 신상옥이 담당하였다. 제작부 직원들과 기획회의를 하지만 신상옥의 판단력으로 모든 것을 결정하였다.<sup>243)</sup> 그리고 예산서에 따라 항목별 제작 진행비 지출 내역과 배우들과의 계약, 극장 수입의 계약과 분배, 외화 수입에 대한 금전 거래 등 운영에 대한 관리를 신상옥의 측근에게 맡기면서 전문적이고 합리적으로 조율하지 못하였다.

영화제작의 안정과 전문화를 이루기 위해서는 안정된 자본과 전문성을 바탕으로 각 부문의 유기적 결합이 필수적이다. 단지 ‘만들면 된다’라는 전근대적인 생각보다는 영화제작 환경을 개선하여 근대적인 제작환경을 조성할 필요가 있다. 여기에는 좀 더 진보적인 실용주의적 사고관이 개입될 필요성이 있다. 제작과 배급, 상영, 유통과 같은 영화제작 후반 작업이 더욱 중요하다고 할 수 있다. 제작자는 변화된 환경에 민감하게 반응해야 한다. 많은 제작비를 투여한 대작영화들을 흥행시키기 위해서 특별 홍보와 차별화된 배급전략으로 특정 관객을 겨냥하고 비싼 입장료를 책정하는 등의 2단계 배급시스템을 고려해야 한다. TV시대가 도래하여 대중들의 취향이 변하면 다각적인 시각으로 사업에 변화를 주어야 한다. 방송국에 과거 영화의 판권과 방영권을 파는 등의 세일즈를 해야 한다. 그리고 관객규모가

---

243) 박행철은 신상옥은 신필름에 들어오는 모든 시나리오를 읽고 분석한다고 회상하였다. 신상옥은 5시간 안에 시나리오 전체를 읽는 능력이 있었고, 기획을 한다고 하지만 신상옥 본인의 결정이 최우선이었다고 한다. 또 최경옥은 신상옥 옆에 아첨하는 영화인들이 많았고, 직언을 하는 직원에 대해서는 자신의 고집을 굽히지 않았다고 하였다. (조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008, 288-289면, 348-349면, (참조).

고정되어 수요가 없을 때 새로운 전략을 구사해서 방어적 제작과 마케팅 전술을 채택해서 제작의 위험을 상쇄시켜야 한다. 또 부가수입을 창출할 수 있는 사업 아이템도 생각해야 한다. 그러나 신필름은 제작에 고무되어 제작 이외의 사업적인 전략을 구축하지 못했다. 신필름을 이끌었던 신상옥은 감독으로서 뛰어난 재능을 보여주었지만, 영화제작자로서 시대를 읽을 줄 아는 다양한 사업적 전략을 구사하지 못한 점이 가장 큰 문제점이라고 할 수 있다.

1985년 5차 영화법의 개정은 산업적으로 중요한 의미를 갖는다. 영화제작사와 외화 수입사가 분리됨으로써 그 동안 외화를 통한 수익에 의존하던 총무로의 토착자본은 중요한 수입원을 잃게 되었다. 이러한 상황에서 1988년 허용된 할리우드 직배는 외화 수익으로 한국영화산업을 이끌어 가는 기존의 산업구조를 붕괴시켰다. 그리고 한국영화는 외화 쿼터를 따기 위해 편수 채우기를 더 이상 할 필요가 없게 되었다. 이로 인해 한국에서의 영화제작도 부업이 아닌 본업이 될 수 있었다. 영화제작도 이윤획득이 가능한 하나의 산업이 될 수 있다는 인식이 퍼지게 되었고, 투자 자본이 외화가 아닌 한국영화에 몰리게 되었다. 그리고 국내 대기업 자본과 새로운 신진 기획인력들이 영화계로 유입되는 계기가 마련되었다.<sup>244)</sup>

1990년대 들어 한국영화에는 모종의 변화가 발생하였다. 대기업자본과 새로운 영화 인력들이 유입되면서 이른바 기획영화라고 하는 새로운 개념이 등장한 것이다. 1992년 익영영화사의 <결혼이야기>(1992)를 기점으로 한국영화에서는 이전까지의 주먹구구식 제작에서 벗어나 프리프로덕션 과정을 통해 제작과정을 합리화하여는 노력이 발생하였고, 이를 가리켜 기획영화 시대가 열렸다는 표현을 사용했다. 한국영화계가 현재와 같은 독자적인 제작과 배급 시스템을 정착시킨 것은 1990년대 이후부터이다. 대기업의

---

244) 황동미 외, 앞의 논문, 50면.

자본과 금융자본, 투자조합의 자금이 유입되면서 한국영화시장이 확대되고 영화도 산업으로서 의미를 가지게 되면서 안정적인 기반이 마련되었다. 이에 따라 수직통합을 완성한 대기업들은 2000년대 이후 제작-배급-상영의 막강한 힘을 발휘하게 되었고, 멀티플렉스 영화관이 등장하면서 독점적인 지배구조가 확산되기 시작했다. 이러한 대기업의 독점구조는 공정 경쟁을 무시하고 여러 가지 문제들을 야기시켰지만, 한국영화시장을 확대시키고, 한국영화의 경쟁력을 높였다는 점에는 긍정적으로 평가할 만하다.

신필름에 대한 평가는 이러한 긍정적인 부분에 기대어 정리할 필요성이 있다. 신필름은 일제강점기의 조선영화와 산업으로서 자유경쟁 체제를 구축하게 된 한국영화의 틈바구니에 끼어있는 과도기적 영화제작사이기 때문에 신필름에 대한 평가는 중요한 의미를 가진다고 할 수 있다. 더욱이 신필름은 조선영화계가 구축하고자 했던 시스템과 현재 한국영화계가 가지고 있는 자본력과 기획력, 자율성을 일정부분 가지고 있었음에도 불구하고 메이저영화사로 성공하지 못했다. 이것은 신필름 개인의 문제라기보다 1960년대라는 시대적 상황이 개입되면서 생겨난 한국영화계가 안고 있는 고질적인 문제점이기도 하다.

그러면 신필름을 제대로 평가하기 위해서 과거 조선영화계와 현재 한국영화계가 어떠한 상황에 놓여있는지 살펴볼 필요성이 있다. 조선영화계는 당시 조선영화에 대한 예술적 인식이 부족하였다. 당시 대세는 외화였기 때문에 조선영화를 예술로 받아들이고 좋은 작품을 제작해야 한다는 의식이 부족하였다. 그러다보니 영화를 전문적으로 제작하는 인력이 부족했고, 그러한 인력을 수용할 스튜디오가 존재하지 않았다. 좋은 영화가 제작되려면 할리우드나 일본의 영화제작사와 같은 스튜디오가 필요하지만 조선의 사정은 열악했다. 또 무성영화에서 발성영화로 영화제작 상황이 변하면서 발성영화를 제작할 자본이 필요한데 조선영화계는 자본력이 탄탄하지 않았

다. 마지막으로 수요와 공급의 균형을 조절해 줄 수 있는 안정적인 내·외 부적인 배급망이 필요했지만 갖추어져 있지 않았다. 정리해보면 조선영화계는 영화에 대한 인식 부족과 전문성을 갖춘 인력과 배우, 기술설비가 완비된 스튜디오, 자본력, 배급망 등이 부족하였다. 이것을 혁신하기 위해 조선영화주식회사와 고려영화협회가 등장했지만, 조선영화인들이 바람은 충족되지 않았다. 신필름은 이러한 영화인들의 충족을 일정 부분 해소시킨 영화사였다.

어떤 새로운 담론을 형성할 때 가장 먼저 하는 것은 과거에 대한 비판과 반성이다. 신필름이 조선영화인들과 달랐던 것은 영화에 대한 확고한 인식이 자리잡고 있었다는 점이다. 기획의 단계를 거쳐 제작팀을 구성하고와 스튜디오 시스템, 흥행업자들의 자본력, 명보극장과의 배급체인을 구축하면서 현실적으로 실현가능한 대안들을 완성해나갔다. 과거 조선영화인들이 피상적으로 상황을 직시했던 것과는 달랐다. 그러나 신필름이 이룩해놓은 인프라는 취약한 면이 많았고, 이들 중에서 가장 중요한 제작자본이 또 다른 영화제작으로 환원되지 않으면서 신필름이 가지고 있는 시스템의 열개들은 끊어지고 말았다. 그리고 현실을 고려하지 않은 영화법의 제정으로 인해 신필름이 가지고 있는 장점들은 장점으로 부각되지 못했다.

오늘날의 영화적 환경은 영화를 포함한 방송, 게임, 애니메이션, 캐릭터 등 여러 분야의 산업적 가치가 강조되고 있는 가운데 이를 육성, 발전시킬 수 있는 산업적인 기반이 과거보다 자유롭게 조성되어 있다는 것이 크게 달라진 점이다. 그리고 가장 변화된 부분은 실증적인 시장분석을 통한 마케팅이 접목되어 관객을 사로잡을 수 있는 전략이 추가되었다는 것이다. 그리고 멀티플렉스 극장의 등장으로 직접배급의 효율성이 더해지면서 영화산업이 크게 활성화되었다는 것도 추가할 수 있다. 결국 전문성과 과학적인 분업화와 세분화가 도래하면서 신필름 시대와는 다른 영화제작 환경이

구성되었다. 이것은 신필름이 꿈꾸었던 완전한 영화제작의 자율성과 전문적인 디렉터들이 등장했다는 것을 의미한다. 자율성과 제작 자본의 재환원, 전문적인 인력의 수급은 신필름이 더 나은 영화사로 전진할 수 없었던 다양한 이유들 중 하나라고 할 수 있다.

그러나 신필름은 한국영화 시장이 개방되기 이전에 한국영화의 성장을 이끄는 견인차 역할을 했다는 점에서 중요하다. 신필름은 한국영화가 성장할 수 있는 산업적인 인프라를 어느 정도 마련해 놓았을 뿐만 아니라, 제작과 배급의 과정을 근대적으로 도입하여 이전보다 좀 더 과감하고 합리적으로 영화를 제작하고 배급할 수 있게 하였다. 하지만 현재의 관점에서 신필름이 투자배급사로서 발전하지 못하고 제작배급사로 머물렀다는 것은 시대가 그들의 목소리를 대변하지 못했기 때문이라고 할 수 있다. 결국 이 같은 과정에서 신필름은 개인의 재능과 열정을 바탕으로 성장했으나 정부의 무리한 기업화 정책과 회사 경영의 비전문화 등의 요인이 겹쳐지면서 화려한 명성만 남긴 채 영화계에서 사라져 버린 부실기업의 운명을 피하지 못했다. 외형적인 성장에도 불구하고 내실을 기하지 못했던 신필름은 당시 한국영화계가 처해 있었던 현실을 그대로 반영한 결과라고 할 수 있다.

## VI. 결론

신필름에 대한 연구는 해방 이전과 이후 한국영화사의 흐름을 재정리하는 의미를 가지고 있다. 신필름을 재조명해보면 한국영화의 시발점과 부흥기, 전성기, 침체기를 다 함께 살펴볼 수 있고, 한국영화 정책사도 함께 정리해 볼 수 있다. 그리고 메이저영화사로서 신필름의 위치와 영화산업의 관계에 대해서도 확인할 수 있기 때문에 중요한 의미를 지닌다.

영화제작자는 대중들이 원하는 영화가 어떤 것인지 가장 먼저 생각해야 한다. 영화는 보는 재미가 있어야 하고, 남들과는 다른 생각을 가지고 만들어야 한다. 그리고 영화제작자는 개인의 예술적 성취보다 대중들의 생각과 취향, 시대정신, 사회적 분위기를 대변할 수 있는 영화를 만들어야 한다. 어떻게 보면 너무나 당연한 사실이지만, 자기주장을 지켜내기 어려운 한국의 영화풍토 속에서 신필름은 이러한 지론을 실천하기 위해 노력했다.

신상옥은 1961년 신필름이 탄생되기 이전 1952년 <악야>(1952)를 시작으로 <코리아>(1954), <지옥화>(1958) 등의 리얼리즘 영화를 연출하면서 등장하였다. 이후 그는 멜로드라마의 인기를 시작으로 <성춘향>(1961)을 기점으로 신필름을 설립하고 전성기를 누렸다. 신필름은 신상옥을 중심으로 이형표, 김용덕, 강찬우, 박상호, 최경옥, 이강천, 전용주, 최인현, 백호빈, 박영환, 노필, 양명식, 김수용 등 다양한 감독과 다양한 장르의 영화를 제작하였고, 신상옥 개인의 1인체제로는 감당하기 힘들 정도로 발전했다. 1966년에는 안양촬영소를 인수하여 더 많은 영화를 제작할 수 있는 여건을 만들면서 한 해 30여 편이 넘는 영화를 제작하였다. 동시대 활동했던 한양영화사, 극동흥업주식회사, 동성영화사, 범아영화사, 한국영화주식회사, 세

기상사주식회사 등과 같은 영화사 중에서도 신필름은 갖추어진 시스템 안에서 흥행작들을 양산해내었다. 때 마침 한국영화도 돈이 될 수 있다고 판단했던 서울지역의 흥행업자들과 지방의 투자자들은 입도선매의 방식을 고수하면서 신필름의 영화제작에 힘을 실어주었다. 물론 이러한 방식은 여러 문제점들을 파생시켰지만, 1960년대 한국영화를 활성화시키는 하나의 방법이었던 점에 있어서 고무적이었다. 신필름은 이러한 입도선매의 관행에서 자유로울 수 없었다. 영화를 만들기 위해서 제작비를 투자받는 것은 중요한 일이었기 때문이었다. 그러나 신필름은 신필름만의 브랜드 네임을 가지고 흥행업자들에게 안정적으로 투자를 받았다.

이후 신필름은 메이저영화사를 목표로 스튜디오 시스템을 도입하고 다양한 작품을 제작하였다. 그 중심에는 원효로촬영소와 안양촬영소가 있었고, 제작의 전·후반을 담당하는 스태프들과 시나리오 작가, 디렉터들과의 협력을 통해 수많은 인기작들을 양산해내었다. 그리고 명보극장과 배급체인을 맺어 안정적으로 영화를 배급하였다. 또 신필름 내에는 많은 전속 배우들이 포진해 있었는데, 최은희, 신영균, 김진규 등은 신필름 영화가 흥행할 수 있는 견인차 역할을 하였다. 그리고 이러한 시스템을 원활하게 움직여 생산성을 높이는데 기여한 PD들도 있었다. 이들은 영화의 기획과 제작, 배급, 상영 등 전 과정의 실무를 담당하였다. 따라서 감독은 영화촬영에만 몰두하였고, 제작과 관련된 영화행정업무는 PD들이 담당하여 영화제작을 원활하게 하였다.

이와 같이 영화기업화를 위해 운영의 효율성을 높이던 신필름은 국내시장의 한계를 직감하고 해외시장으로 수출할 수 있는 판로를 모색하던 중 홍콩의 쇼브라더스와 합작영화를 만들어 한국영화 시장을 확대하였다. 또 신필름은 제작편수가 증가함에 따라 전문적인 배우들이 필요하다는 사실을 인식하고, 신필름 내에 부설연기실을 운영하였다. 1967년에는 안양에 ‘신필

름예술학교'를 설립하여 체계적이고 실습 위주의 수업을 진행하면서 전문성을 갖춘 배우양성기관으로 성장하였다. 이러한 여러 가지 제작방식의 근간에는 메이저영화사로서 규모를 유지하고, 영화정책의 변화에 따라 계속적으로 신필름을 운영해 나가고자했던 자구책의 한 방법이었다.

이렇게 메이저영화사의 기틀을 다져나갔던 신필름은 제작방식에서는 혁신을 꾀하고자 노력했지만, 배급에 대해서는 혁신적인 방법을 강구하지 못했다. 일정부분 신필름이 직접배급을 시도했지만, 오랫동안 유지되지는 못했다. 당시 배급은 지방홍행업자들로부터 단매의 방식으로 사전계약을 하는 것이 일반적이었고, 제작자는 이러한 투자자본으로 영화를 만들 수 있었다. 이러한 간접배급은 위험성과 수익성을 공동 부담하고 분배하는 분권화된 방식이었다. 제작사는 예상수익을 미리 분할해 지역 배급업자에게 분담하고, 지역 배급사는 해당 지역의 배급권리를 확보하였다. 배급업자 입장에서는 상영권 확보를 위한 제작투자이고 제작자 입장에서는 권역별 사전판매(pre-sale)였다. 신필름은 지방판매를 통해 투자를 유치하고 배급의 용이함을 갖추면서 기업형 영화사로 성장하는 발판을 확보하였다. 그러나 영화는 고위험군의 사업이기 때문에 개봉하기 전까지는 흥행을 보장할 수는 없었다. 신상옥의 수많은 영화들 중에는 비홍행작들도 있었기에 그는 블록부킹(Block Booking)의 판매 전략을 사용하였다. 신상옥 이름으로 제작된 영화에 신필름 전속 감독의 영화를 함께 팔아 비홍행 영화에 대한 부담을 줄였던 것이다. 이것은 신상옥이 예술가이기 이전에 경영자로서 신필름을 이끌고 나가기 위해 사용한 방법이었으며, 신필름을 운영하는 대표였기 때문에 가능한 방법이었다.

또 신필름은 제작사들에게 부여한 외화수입권을 중개로 외화를 수입하여, 그 수익금을 자본금으로 환원하는 방식도 사용하였다. 이 방법은 외화에 대한 규제와 국내영화산업을 활성화시키기 위한 정책과 맞물려 시행된

것이였다. 우수한국영화를 제작하는 영화사에게 외화수입권을 부여하는 국가정책을 신필름은 적극적으로 활용하였다. 그리고 제작과 배급의 노하우를 바탕으로 상영까지 일원화시키는 방안으로 허리우드극장을 인수하여 제작과 배급, 상영의 활로를 원활하게 하였다. 허리우드극장에서는 쇼브라더스의 영화<스잔나>(1967)를 수입하여 흥행에 성공시키면서 ‘스잔나 열풍’을 일으켰고 무협영화에 익숙해 있던 관객들에게 신선함을 안겨주었다.

그러나 다양한 방식으로 영화를 제작하고 배급 시스템을 구축했던 신필름은 검열이라는 정책을 넘어서지 못했다. 1960년대 후반부터 한국영화는 자유로운 영화산업이 육성되지 못했고, 영화법과 검열로 인해 영화계는 경직될 수밖에 없었다. 더욱이 1970년대는 강력한 문화정책을 실시하겠다는 정부의 정책에 의해 통제되기 시작했다. 당시 한국영화는 표현의 자유가 억압되어 교과서적인 영화를 만들 수밖에 없었다. 신상옥의 <이조여인잔혹사>(1969)는 철저히 비인간화된 여인의 잔혹한 운명을 다루고 있는 수작임에도 불구하고 정부로부터 음화제조죄에 걸려 심의를 받은 적이 있었다. 이에 외국영화에 대한 희소가치가 높아짐에 따라 한국영화계는 외국영화에 대한 의존성이 심해졌고, 외국영화 중심으로 시장 구조가 형성되었다. 불합리한 영화 정책에 의해 기형적으로 움직이던 영화사들의 운영과 외국영화로 좁아진 영화시장에서 비슷한 소재의 재탕들을 쏟아내었던 한국영화는 관객들로부터 멀어져갔다.

한국영화는 외국영화 수입쿼터를 얻는 수단으로 전략하였고, 통속영화들만이 영화시장을 잠식하고 있었다. 정부정책에 따라 동일하게 각 영화사들은 균일한 수의 영화를 제작하였고, 메이저영화사였던 신필름은 어려움을 겪을 수밖에 없었다. 젊은 감독들은 이러한 현실에 분개하였고, 당시 영화인협회 회장이었던 신상옥은 이들을 대표해서 현실을 개선하기 위해 동분서주하였다. 그러나 홍콩과의 합작영화 <장미와 들개>(1976)의 예고편이

문제가 되어 신필름은 등록이 취소되고 말았다. 당시 법적으로도 검열을 받지 않은 영화가 상영되었을 경우 해당 영화의 상영 금지가 전부였지만, 신상옥에 대한 정부의 반응은 냉담했다.

신필름은 1960년대 한국영화의 전성기를 관통했던 영화사로, 신필름의 또 다른 이름은 신상옥이라고 할 수 있다. 그는 감독이자 영화제작자로 두 가지 면모를 함께 지니고 있다. 그는 영화사를 책임지는 대표로서 제작사의 이익을 위해 경제적인 논리를 우선시해야 했고, 감독으로서 예술적인 성취도 함께 고려해야 했다. 신상옥에게 있어 영화는 개인의 예술적 성취보다 대중들의 생각과 취향, 시대정신, 사회적 분위기를 대변할 수 있는 영역이었다. 신상옥은 자신이 좋아하는 영화를 만들어 대중들에게 감동과 재미를 주고, 즐길 수 있는 실용성을 추구하였다. 그러나 그는 실용성과 자신의 열정이 결합된 신필름을 열린 마음으로 운영하지 못했다. 결국 신필름의 존속을 위해 선택했던 효율적인 방안도 신상옥의 1인 운영체제 앞에서는 힘을 발휘하지 못했다.

신상옥은 영화제작자와 감독으로서의 딜레마를 해결하지 못하고 말았다. 영화제작자는 경영인의 마인드를 가지고 이해관계를 철저히 따져야 하지만, 그는 제작자와 감독 사이의 접점을 해결하지 못하였다. 신상옥은 신필름이 자신이 이룩한 영화사라는 사실에 고무되어 외형적인 발전과 함께 내적인 발전을 꾀하지 못하였다. 그렇기 때문에 신필름은 내부 경쟁력을 키우면서 외적인 정책 과정을 현실성 있게 받아들여야 성장할 수 있다는 사례를 제시한 영화사로 오늘날에도 여전히 주목해야 할 필요성이 있다.

## 참고 문헌

### 1. 기본 자료

#### 1) 신문자료

『근대영화』, 『경향신문』, 『동아일보』, 『삼천리』, 『신아일보』, 『매일경제』, 『신영화』, 『씨네21』, 『영화TV예술』, 『조선일보』, 『중앙일보』, 『한국일보』

#### 2) 인터뷰자료

신상옥·최수임 대담, 「신상옥 감독의 영화인생 50년-4」, 《씨네21》, 2001.  
신상옥·이기림 대담, 「한국영화회고록 신상옥13」, 《씨네21》, 2003.  
이성수, 「한국영화의 풍운아 영화감독 신상옥」, 『한국영상자료원-VCR자료』, 1999.

### 2. 단행본

로버트 맥기, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, (주)민음인, 2013.

강성률, 『친일 영화의 해부학』, 도서출판 살림터, 2012.

김기제, 『한국연예대감』, 성영문화사, 1962.

김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.

- 김미현 외, 『한국배급사연구』, 영화진흥위원회, 2003.
- , 『한국영화사:開化期에서開花期까지』, 커뮤니케이션북스(주), 2010.
- 김수남, 「미장센의 대가 신상옥의 한국영화」, 『한국 영화작가연구』, 예니, 1995.
- , 『한국영화감독론2』, 지식산업사, 2003.
- 김수용, 『영화를 뜨겁게 하는 것들』, 대원, 1999.
- 김영진, 『이장호 VS 배창호』, 한국영상자료원, 2008.
- 김종원, 『한국영화감독사전』, 국학자료원, 2004.
- 김지석·강인형, 『香港電影 1997년』, 도서출판 한울, 1995.
- 김현숙, 『영상산업의 세계체제』, 현실문화연구, 2004.
- 김홍준, 『이장호의 마스터클래스』, 작가, 2013.
- 남상국·남정옥, 『한국영화, 황금기를 찍다』, 연극과 인간, 2010.
- 마인섭, 『1970년대 후반기의 정치사회 변동』, 백산서당, 1999.
- 박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001.
- 박현희, 『문예봉과 김신재 1932-1945』, 도서출판 선인, 2008.
- 부산국제영화제, 『제9회부산국제영화제』, 부산국제영화제편집부, 2004.
- 송낙원, 『영화 연출부 매뉴얼』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- 서정남, 『할리우드 영화의 모든 것』, 이론과실천, 2009.
- 신상옥, 『난 영화였다』, 랜덤하우스, 2007.
- 영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기-1976년)』, 영화진흥공사편집부, 1977.
- 영화진흥위원회 정책연구실, 『일본영화산업백서』, 영화진흥위원회, 2001.
- 유지나, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- 이상면, 『영화와 영상문화-영화와 영상이론·예술·교육-』, 북코리아, 2010.

- 이세기, 『죽기 전에 꼭 봐야 할 한국영화 1001』, 마로니에북스, 2011.
- 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
- , 『영화개론』, 집문당, 2004.
- , 『한국영화전사』, 한국영화인협회, 1969.
- 이효인 외, 『한국영화사공부1960-1979』, 이채, 2004.
- 정중화, 『한국영화사-한 권으로 읽는 영화 100년』, 한국영상자료원, 2008.
- 조준형, 『영화제국 신필름』, 한국영상자료원, 2009.
- 조준형 외, 『<주제사> 신필름1 : 최경옥·박행철·최승민·김갑의』, 한국영상자료원, 2008.
- 조준형 외, 『<주제사> 신필름2 : 임원식·이형표·이상현·김종원』, 한국영상자료원, 2008.
- 좌승희·이태규, 『한국영화산업 구조변화와 영화산업정책-수직적 결합을 중심으로-』, 한국경제연구원, 2006.
- 주유신, 『한국영화와 근대성』, 소도, 2001.
- 주유신 외, 『60년대 한국 대중·장르영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2011.
- 주진숙·장비희·변재란 외, 『여성영화인사전』, 소도, 2001.
- 최은희, 『최은희의 고백』, 랜덤하우스, 2007.
- 최은희·이장호, 『영화감독 신상옥 그의 사진 풍경 그리고 발언 1926-2006』, 열화당.
- 최은희 구술·이용관 채록, 『2006년도 한국근대예술사 구출채록 연구 : 최은희』, 한국문화예술위원회 2006.
- 한국영상자료원, 『한국영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스1』, 도서출판 이채, 2005.
- 한국영상자료원, 『한국영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스2』, 도서출판 이채, 2006.

한국영상자료원 한국영화사연구소, 『한국영화를 말한다 : 한국영화의 르네상스3』, 한국영상자료원, 2007.

한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제 1936~1941』, 한국영상자료원, 2007.

한국정신문화연구원편집부, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 한국정신문화연구원, 2000.

호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2007.

황동미 외, 『한국영화산업 구조분석 : 할리우드 영화 지배 이후를 중심으로』, 영화진흥위원회, 2001,

### 3. 학위논문

김남석, 『1960~70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 2003.

박아나, 『1952년에서 1975년까지의 신상옥의 영화제작과 장르(멜로드라마, 사극)연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 2003.

박영은, 『1960년대 한국농촌계몽영화에 관한 연구』, 한양대학교 석사학위논문, 2008.

안태근, 『한국합작영화연구-위장합작영화를 중심으로-』, 한국외국어대학교 박사학위논문, 2012.

이길성, 『1960년대 가족드라마의 형성과정과 제 양상연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2006.

이선주, 『열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.

이순화, 『1960년대 한국음악영화에 나타난 신과성』, 한양대학교 석사학위논문

- 문, 2011.
- 이지윤, 『1960년대 한국계몽영화와 농촌의 근대화』, 동아대학교 석사학위논문, 2009.
- 조준형, 『1960년대 초 정변기 한국영화연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2011.
- 한상윤, 『1960년대 궁중사극영화연구-조선왕조 소재 작품을 중심으로-』, 고려대학교 석사학위논문, 2012.

#### 4. 일반논문 및 평론

- 김남석, 「이질적인 것들에 대한 도전이자 공존으로서의 <설국열차>」, 『영상문화』 15, 부산영화평론가협회, 2013.
- , 「1930년대 ‘경성촬영소’의 역사적 변모 과정과 영화제작 활동 연구」, 『인문과학연구』 33, 강원대 인문사회과학연구소, 2012.
- , 「조선영화주식회사의 영화제작과정과 제작영화의 특징 연구」, 『언론학연구』 16, 부산울산경남언론학회, 2012.
- 김미현, 「한국영화 간접배급구조에 대한 연구」, 『영화연구』 26, 한국영화학회, 2005.
- 김 유, 「‘신상옥-최은희 시대’의 속 이야기와 증언」, 『공연과리뷰』 59, 현대미학사, 2008.
- 김은영, 「영화관객연구 : 텍스트결정론에서 소비의 맥락까지」, 『영화연구』 42, 한국영화학회, 2009.
- 김진엽, 「실용주의미학과예술」, 『철학과 현실』 77, 철학문화연구소, 2008.
- 김호영, 「신상옥의 사극 영화 연구: 이미지 텍스트를 중심으로」, 『정신문

- 화연구』 26, 한국학중앙연구원, 2013.
- , 「신상옥의 영화에 나타난 사선의 미학」, 『현대영화연구』 2, 한양대학교 현대영화연구소, 2006.
- 박유희, 「한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰-‘신필름’의 「연산군」 연작을 중심으로-」, 『문학과 영상』 9-2, 문학과 영상학회, 2008.
- , 「1960년대 문예영화에 나타난 매체전화의 구조와 의미: <오발탄>과 <사랑방 손님과 어머니>를 중심으로」, 『한국수사학회 월례학술발표집』, 한국수사학회, 2006.
- , 「만주웨스턴」, 『대중서사연구』 16, 대중서사학회, 2006.
- , 「스펙터클과 독재-신상옥영화론-」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011.
- 백문임, 「역사물과 공포영화 -신상옥의 경우-」, 『민족문화사연구』 29, 민족문화사학회민족문화사연구소, 2002.
- 성경준, 「취리와 한국영화의 가능성」, 『사회비평』 23, 나남출판사, 2000.
- 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 33, 상허학회, 2011.
- 스티브 정, 「대중 멜로드라마와 개발의 스펙터클 -신상옥의 1960년대 ‘계몽영화’-」, 『기억과전망』 25, 민주화운동기념사업회, 2011.
- 안태근, 「영화감독 정창화 인터뷰」, 『글로벌문화콘텐츠』 2, 글로벌문화콘텐츠학회, 2009.
- 이덕기, 「영화<수업료>와 조선영화의 좌표」, 『한국극예술연구』 29, 한국극예술학회, 2009.
- 이상우, 「<꿈>의 각색과 그 의미-이광수 소설, 오영진 시나리오, 신상옥

- 영화를 중심으로-」, 『Journal of Korean Culture』 19, 한국어문학  
국제학술포럼, 2012.
- , 「남북한 분단체제와 신상옥의 영화」, 『어문학』 110, 한국어문학회,  
2010.
- 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구-네오리얼리즘의  
수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로-」, 『대중서사연구』 16, 대  
중서사학회, 2006.
- 이순진, 「식민지 경험과 해방직후의 영화 만들기」, 『대중서사연구』 14호,  
대중서사학회, 2005.
- 이정배, 「1960년대 영화의 검열 내면화 연구-신상옥 사극을 중심으로-」,  
『드라마연구』 10, 한국드라마학회, 2010.
- 이한구, 「창조적 실용주의를 어떻게 이해할 것인가?」, 『철학과 현실』 77,  
철학문화연구소, 2008.
- 장경실, 「김승옥 시나리오의 대중지향성 연구」, 『국어문학』 51, 국어문학  
회, 2011.
- 장서희, 「과라마운트 판결에 대한 소고」, 『씨네포럼』 18, 동국대학교 영상  
미디어센터, 2014.
- 장석용, 「선목이 되어 타계한 한국현대영화계의 주춧돌」, 『공연과 리뷰』  
53, 현대미학사, 2006.
- 조관연, 「근대적 주체로서의 여성상과 타자화-극영화 <상록수>들을 중심  
으로-」, 『인문학콘텐츠』 17, 인문콘텐츠학회, 2010.
- 조희문, 「신필름-한국영화 기업화의 기능과 한계」, 『영화연구』 14, 한국영  
화학회, 1998.
- , 「영화사 '신필름'의 성립과 변천에 관한 연구」, 『영화교육연구』 3,  
한국영화교육학회, 2001.

최영희, 「1960년대 ‘춘향’ 영화 연구 -홍성기의 <춘향전>, 신상옥의 <성춘향>, 김수용의 <춘향>을 중심으로-」, 『판소리연구』 24, 판소리학회, 2007.

한영현, 「해방과 영화 그리고 신생 대한민국의 초상-영화 <독립전야>와 <무궁화동산>을 중심으로-」, 『대중서사연구』 26, 대중서사학회, 2011.

황동미 외, 『한국영화산업구조분석 : 할리우드 영화 직배 이후를 중심으로』, 영화진흥위원회, 2001.

## 5. 도표 목록

<표1> 영화법의 개정과 변화과정

<표2> 신필름의 자회사와 방계회사

<표3> 신필름 표준제작비 산출내역

<표4> 신상옥의 영화와 원작 목록

<표5> 합법적인 합작영화

<표6> 위장 합작영화

<표7> 신필름 전국지사

<표8> 신필름 흥행영화