

Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова и Международный Тихоокеанский театральный фестиваль

ПакЧжун Гон, Полномочный Министр, советник, директор Культурного центра Посольства Республики Корея

Театр в России всегда был тем видом искусства, который раньше других улавливал перемены эпохи. Именно театр выводил на сцену тревоги и предвестия революции в последние годы Российской империи, именно он пережил годы давления и молчания советской эпохи. И сегодня, оказавшись перед лицом масштабного исторического перелома – войны, международных санкций и культурной перестройки, – российское театральное сообщество вновь ищет новые пути развития. Примечательно, что этот путь означает не просто замыкание в себе, а скорее движение навстречу другому миру. В то время, как окно, открытое навстречу Европе, все больше закрывается, Россия распахивает новые двери навстречу Азии, Ближнему Востоку, Центральной Азии и Латинской Америке.

В этом смысле наиболее ярким символом современных тенденций в российском театральном искусстве являются Международный театральный фестиваль имени Чехова в Москве и Международный Тихоокеанский театральный фестиваль во Владивостоке.

Под именем Антона Чехова: создание фестиваля и его роль на начальном этапе

Международный театральный фестиваль имени Чехова (Chekhov International Theatre Festival) родился в 1992 году, сразу после распада Советского Союза. В тот период в российской культурной среде одновременно сосуществовали чувство освобождения и глубокое ощущение пустоты. Международные культурные обмены, долгое время ограниченные рамками холодной войны, наконец стали возможны, однако советская культурная система, которая могла бы их принять и организовать, уже прекратила существование. Именно в этом промежутке и возник Чеховский фестиваль. Его отправной точкой стал вопрос: «Как новая Россия будет встречаться с миром?»

На первых этапах фестиваль стал для российской публики своеобразным окном в мир современного театра. В рамках первого и второго фестивалей были представлены постановки таких признанных мастеров, как Петер Штайн (Peter Stein) и Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler), хорошо известных российскому зрителю. Начиная с третьего фестиваля на его сценах стали активно появляться работы режиссеров, которые были всемирно знамениты, но сравнительно мало знакомы в России: коллективные проекты Арианы Мнушкина (Ariane Mnouchkine), визуальный минимализм Роберта Уилсона (Robert Wilson), театральная система телесной дисциплины Тадаси Судзуки (鈴木忠志) и многие другие.

Иными словами, на российскую сцену, привыкшую к традициям Станиславского и психологическому театру, начали проникать совершенно иные представления о ритме и дыхании спектакля, о роли тела актера и организации сценического пространства. Благодаря этому Чеховский фестиваль превратился не просто в международное культурное событие, а в площадку, изменившую само восприятие театра в России.

Особое значение имеет и само название фестиваля. Антон Чехов был одним из самых тонких наблюдателей человеческой жизни среди русских писателей и драматургов, заново определившим язык современного театра. Однако парадокс заключается в том, что Чеховский фестиваль никогда не ограничивался исключительно «чеховской» эстетикой и настроением. Напротив, он постоянно стремился выйти за ее пределы и обратиться к внешнему миру. Поэтому история Чеховского фестиваля во многом совпадает с историей того, как менялся взгляд России на окружающий мир.

Особенно ярко эта тенденция проявилась в последние годы. Если раньше главным ориентиром Чеховского фестиваля были страны Западной Европы – Франция, Германия, Италия, – а российское театральное сообщество на протяжении десятилетий воспринимало европейский современный театр как образец и точку отсчета, то после начала войны в Украине ситуация резко изменилась. Крупнейшие европейские театры и фестивали прекратили или существенно сократили сотрудничество с Россией, а российскому театральному сообществу пришлось искать новые международные связи в изменившихся условиях.

Одним из самых ярких свидетельств данных перемен стал XVI Чеховский фестиваль 2023 года. В его программе значительно усилилось присутствие театров из неевропейских стран. Помимо традиционных партнеров России – Китая, Армении и Казахстана – были также приглашены коллективы из Аргентины, Бразилии, Чили, Кубы, Индии, всего из тринадцати стран. Однако главное отличие заключалось не столько в расширении географии участников, сколько в смещении художественного фокуса самого фестиваля. Если прежде безусловной доминантой служили театральные текст и драматургия, то теперь на первый план вышли движение и визуальный образ; реалистическая традиция уступила место телесности, ритму и музыкальности. Постановки из Центральной Азии обращаются к ритмике и коллективной пластике, характерным для кочевой культуры; в китайских спектаклях соединены традиционная опера и визуальное искусство; в спектаклях из Латинской Америки переплетаются политическая реальность и мифологические сюжеты и образы.

Поэтому речь шла не просто о росте разнообразия стран-участниц. Фестиваль фактически стал своеобразным сигналом к формированию нового культурного миропорядка и начал осваивать художественное пространство, в котором различные культурные традиции существуют не в иерархии, а параллельно друг другу.

На XVII фестивале, открывшемся в мае 2025 года, этот курс обозначился особенно четко. Вместо характерных для европейского современного театра деконструктивистских методов и психологического анализа фестиваль сделал акцент на традиционной пластике различных цивилизаций, музыкальном театре, ритуальных формах и визуально-символических системах. Подобный выбор можно рассматривать не просто как изменение художественных предпочтений, а как отражение более масштабного процесса перераспределения культурного влияния в мире. Наиболее ярким событием китайская постановка, которая также стала спектаклем-открытием фестиваля: «Поэтический танец: путешествие легендарного пейзажа» (Poetic Dance: The Journey of a Legendary Landscape Painting). Спектакль, созданный Китайской восточной группой исполнительских искусств, превращает знаменитую картину художника эпохи Сун Ван Симэна «Панорама рек и гор на тысячу ли» («Цяньли цзяншань ту») в живой сценический пейзаж. Движения танцовщиков превращают всю сцену в гигантское живописное полотно, позволяя зрителю одновременно переживать время и пространство картины. Не случайно многие критики увидели в этом спектакле концентрированное воплощение одного из ключевых принципов современной культурной политики Китая – «современного переосмысления традиции».

Совершенно иной художественный подход продемонстрировала постановка коллектива из Индии – «Сон среднего класса о летней ночи» (Middle Class Dream of a Summer's Night). Хотя название вызывает ассоциации с шекспировским «Сном в летнюю ночь», сам спектакль далёк от воспроизведения западной классики. Индийская версия соединяет характерную для национального театра экспрессивную телесность, энергию уличного представления, музыку и танец, превращаясь в своеобразную социальную сатиру.

Тема «мечты среднего класса» раскрывает желания и тревоги, возникшие внутри индийского общества на фоне стремительного экономического роста. Накладывая их на шекспировскую фантастическую драматургию, спектакль создает яркий и емкий портрет психологического состояния современной Индии.

Сегодня международный театр уже не стремится к единому центру. Напротив, мы вступаем в эпоху, когда эстетические системы различных культур существуют параллельно, конкурируют и сосуществуют на равных. В этом контексте отношение Чеховского фестиваля к корейскому театру также не является исключением.

Интерес к корейскому театральному искусству в России также продолжает расти. Ранее в рамках фестиваля уже были представлены такие работы, как спектакль «Modern Dance» хореографической труппы Ким Чже Дока, и этот перформанс получил положительные отклики российской публики. Наибольший интерес сегодня вызывает жанр корейского мюзикла, который в последние годы завоевывают все более прочные позиции на мировой арене, пользуются особым вниманием.

Карина Цатурова, генеральный директор Чеховского фестиваля, отметила:

«Мы всегда открыты для культурного сотрудничества с Кореей. Особенно значимым вкладом в развитие культурного обмена между нашими странами могло бы стать знакомство российской публики с лучшими образцами корейского музыкального театра».

Эти слова наглядно демонстрируют, что в формирующемся многополярном культурном пространстве корейский театр и, в особенности, корейский мюзикл рассматриваются уже не как периферийное явление, а как один из важных участников глобального художественного диалога.

Новые врата, распахнутые навстречу театру Азиатско-Тихоокеанского региона

Тенденции, наблюдаемые сегодня в российском театральном мире, получают свое развитие и в российском Дальнем Востоке, где приобретают несколько иную, но по сути схожую форму. Наиболее показательным примером является Международный Тихоокеанский театральный фестиваль (Pacific International Theatre Festival), проходящий во Владивостоке. Сегодня этот форум рассматривается как одно из наиболее символических отражений будущих направлений российской культурной политики. Хотя фестиваль родился сравнительно недавно, его значение трудно переоценить. На протяжении многих десятилетий культурная жизнь России была сосредоточена преимущественно в Москве и Санкт-Петербурге, однако в последние годы внимание страны все заметнее смещается на восток.

Сам Владивосток является чрезвычайно символическим городом. Географически он ближе к Сеулу, Пекину и Токио, чем ко многим европейским регионам России. Это одновременно и конец России, и ее начало, а также своеобразные ворота в Азию. Именно эту геополитическую особенность фестиваль использует как свое главное преимущество.

С самого начала одной из ключевых целей проекта стало создание культурной сети Азиатско-Тихоокеанского региона. Не случайно его реализация осуществляется при участии Министерства культуры России, ряда государственных театров и организационного комитета Чеховского фестиваля. Таким образом, речь идет не просто о региональном культурном событии, а о проекте, тесно связанном с долгосрочной культурной стратегией государства.

Оба фестиваля – Чеховский и Тихоокеанский – организуются при ведущей роли дирекции Чеховского театрального фестиваля и проводятся поочередно, сменяя друг друга каждый год. Поэтому в нынешнем году очередь принимать гостей выпала именно Тихоокеанскому фестивалю, который состоится осенью.

В третьем Тихоокеанском фестивале, прошедшем в 2024 году, приняли участие одиннадцать спектаклей из девяти стран – Аргентины, Беларуси, Бразилии, Канады, Германии, Индии, Италии, Японии и России. Основной площадкой стал Приморский филиал Мариинского театра – одна из важнейших культурных площадок российского Дальнего Востока.

В рамках Года российско-китайских культурных обменов в качестве специального гостя был приглашен китайский театральный коллектив. Помимо этого, в программе были представлены международный совместный проект канадских и немецких хореографов, японские постановки, объединяющие танец и музыку, а также современные интерпретации индийской классики. Все это еще раз подтвердило особую роль Владивостока как живого перекрестка между Азией и Европой.

Фестиваль нынешнего года также запланирован на сентябрь. Среди наиболее ожидаемых премьер прежде всего стоит отметить спектакль «Дядя Ваня» (Uncle Vanya), созданный совместно бразильским режиссером Адой Луаной и Приморским краевым драматическим театром молодежи. Этот международный проект соединяет чеховскую драматургию с яркой телесностью и ритмичкой бразильского экспериментального театра и уже считается одной из главных сенсаций фестиваля.

Большой интерес вызывает и современный балет «Буря» (The Tempest) аргентинского хореографа Маурисио Вайнрота. Переосмысливая шекспировскую пьесу через призму южноамериканской пластики и визуальной эстетики, спектакль обещает стать одним из самых заметных событий программы.

В целом именно такие невербальные постановки, в которых центральную роль играют движение тела, музыка, ритуальный ритм, а также сочетание традиционного искусства и современных технологий, сегодня во многом определяют художественный облик фестиваля.

Еще одной важной работой программы станет спектакль «Полковнику никто не пишет» (No One Writes to the Colonel) постановки колумбийского режиссера Хорхе Али Трианы по одноименному роману Габриэля Гарсиа Маркеса. Эта постановка также входит в число наиболее обсуждаемых событий фестиваля и уже привлекает значительное внимание публики и профессионального сообщества.

Заключение

Если рассматривать программы двух театральных фестивалей рядом, становится очевидно, в сторону какого мира сегодня стремится российское театральное искусство. Это уже не мир, который сходится к единому эстетическому центру и общему художественному стандарту. Напротив, это пространство, где сталкиваются, взаимодействуют и находят отклик друг в друге разные культуры – каждая со своей телесностью, своими традициями и собственным звучанием.

Если Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова представляет собой площадку, на которой заново осмысляются история и мировое измерение российского театра, то Международный Тихоокеанский театральный фестиваль скорее напоминает компас, указывающий, где Россия видит свое место на будущей культурной карте мира.

Каждый из этих фестивалей по-своему отражает процессы, происходящие в современном мировом театре, и может служить своеобразным индикатором того, куда сегодня смещается центр глобального театрального пространства.

В условиях, когда разрыв прежних связей и формирование новых культурных маршрутов происходят одновременно, дальнейшее развитие как Чеховского международного театрального фестиваля, так и Международного Тихоокеанского театрального фестиваля заслуживает особого внимания. Их судьба и эволюция могут стать важным свидетельством того, каким будет новый культурный ландшафт XXI века.

러시아 체호프 국제 연극 페스티벌과 태평양 연극 페스티벌

글_박정곤(러시아 한국문화원장)

러시아에서 연극이란 장르는 늘 시대의 변화를 가장 먼저 감지하는 예술이었다. 제정러시아 말기의 불안과 혁명의 전조를 무대 위에 올렸던 것도, 소비에트 시대의 압제와 침묵을 견뎌냈던 것도 연극이었다. 그리고 지금, 전쟁과 국제적 제재, 문화적 재편이라는 거대한 변곡점 앞에서 러시아 연극계는 다시 새로운 방향을 모색하고 있다. 흥미로운 점은 그 방향이 단순한 폐쇄가 아니라 오히려 또 다른 세계로의 이동이라는 점이다. 유럽을 향해 열려있던 창이 좁아지는 대신, 러시아는 아시아와 중동, 중앙아시아와 남미를 향해 새로운 문을 열고 있다. 그런 의미에서 오늘날 러시아 공연예술의 흐름을 가장 상징적으로 보여주는 것이 바로 모스크바의 체호프 국제 연극 페스티벌과 블라디보스토크의 태평양 국제 연극 페스티벌이다.

안톤 체호프의 이름으로 — 창설과 초기의 역할

체호프 국제 연극 페스티벌(International Chekhov Theatre Festival)은 1992년 소비에트 해체 직후에 탄생했다. 당시 러시아 문화계에는 일종의 해방감과 동시에 깊은 공백감이 공존하고 있었다. 냉전 체제 안에서 오랫동안 제한되어 있던 국제교류가 비로소 가능해졌지만, 그것을 담아낼 소비에트의 문화시스템은 이미 무너진 상태였기 때문이다. 체호프 페스티벌은 바로 그 틈에서 시작되었다. 바로 “새로운 러시아는 세계와 어떻게 만날 것인가”라는 질문이 체호프 페스티벌

의 출발점이었던 것이다.

초기의 페스티벌은 러시아 관객들에게 세계 현대연극의 거장들을 소개하는 창과도 같았다. 제1회와 2회를 통해 피터 스타인(Peter Stein), 조르지오 스트렐러(Giorgio Strehler) 등 러시아에 잘 알려진 거장들의 작품이 소개되었고, 3회부터는 아리안 므누슈킨(Ariane Mnouchkine)의 집단 창작, 로버트 윌슨(Robert Wilson)의 시각적 미니멀리즘, 스즈키 타다시(鈴木忠志)의 육체 훈련같이 세계적인지나 러시아 내에는 다소 생소했던 연출가들의 작품들도 대거 소개되었다. 다시 말해 스타니슬라프스키와 심리주의적 전통에 익숙했던 러시아의 무대 위로 전혀 다른 호흡과 리듬, 신체와 공간의 개념이 밀려들기 시작했던 것이다. 이로써 체호프 페스티벌은 단순한 국제행사가 아니라 러시아 연극의 감각 자체를 바꾸는 장으로서 역할하게 되었다.

무엇보다 체호프 페스티벌은 그 이름 자체로서 상징적인 의미를 가진다. 안톤 체호프는 러시아 문화 중 가장 섬세한 인간 삶의 관찰자이자, 현대연극의 문법을 새롭게 쓴 극작가가 아니던가. 그러나 역설적이게도 체호프 페스티벌은 “체호프적” 정서에 머무르지 않았다. 오히려 페스티벌은 끊임없이 체호프 외부 세계를 향해 움직였다. 그런 이유로 체호프 페스티벌의 역사는 곧 러시아가 세계를 바라보는 시선의 변화와도 겹치기도 한다.

특히 최근 몇 년 사이 이와 같은 양상은 더욱 극적으로 전개되고 있다.





과거 체호프 페스티벌의 중심축은 프랑스, 독일, 이탈리아와 같은 서유럽 국가들이었고, 러시아 연극계 역시 오랫동안 유럽 현대연극을 동경과 기준의 대상으로 바라보았다. 그러나 우크라이나 전쟁 이후 상황은 급변했다. 유럽 주요극장과 페스티벌들이 러시아와의 협업을 중단하거나 축소했고, 러시아 공연예술계 역시 새로운 국면에서 네트워크를 모색해야하는 상황에 놓였다.

이러한 변화가 본격적으로 가시화된 사건이 2023년 제16회 체호프 페스티벌이었다. 이 해 페스티벌에는 이전보다 훨씬 강하게 비서구권 연극의 존재감이 드러났다. 중국, 아르메니아, 카자흐스탄 등 전통적인 우방국의 작품을 포함하여 아르헨티나, 브라질, 칠레, 쿠바, 인도 등 13개국의 작품이 초청되었는데, 예전과의 가장 큰 차이점은 기존에 자리하였던 무대 미학적 중심이 달라졌다는 것이다. 가령, 무대언어보다는 움직임과 이미지가 강조되었고, 사실주의보다 신체성과 음악성이 전면에 등장했다. 중앙아시아 공연들은 유목문화 특유의 리듬과 집단적 움직임을 활용했고, 중국작품들은 전통 오페라와 비주얼 아트를 결합했으며, 남미공연들은 정치적 현실과 신화적 상상력을 동시에 무대 위에서 재현하였다. 이는 단순히 참가국이 다양해졌다는 것과는 다른 의미이다. 실제로 페스티벌은 문화적으로 새로운 세계질서를 만들기 위한 신호탄을 쏘아 올렸으며 여러 문화권이 병렬적으로 공존하는 새로운 예술지형을 개척해나갔다.

2025년 5월에 개막한 제17회 페스티벌에서 이러한 방향성은 더욱 뚜렷하게 드러났다. 페스티벌은 유럽 현대연극 특유의 해체주의와 심리주의 대신 각 문명권이 가진 전통적 신체미학과 음악극, 의례극, 시각적 상징체계를 전면에 배치했다. 이는 단순한 취향의 변화가 아니라 국제 문화 권력의 이동을 반영하는 현상으로 읽힌다. 특히 존재감이 가장 눈에 띄는 작품은 중국의 개막작 <시적무용: 전설의 풍경화 여정(Poetic Dance: The Journey of a Legendary Landscape Painting)>이었다. 이 작품은 중국 동방공연예술그룹이 송나라 화가 왕희맹의 명화 <천리강산도>를 살아 움직이는 풍경으로 변환한 작품이다. 무용수들의

움직임이 무대 전체를 하나의 거대한 회화장치로 만들면서, 관객은 회화적 시간성과 공간감을 동시에 체험하게 된다. 오늘날 중국 문화정책의 핵심인 “전통의 현대적 재가공” 전략이 이 작품 속에 집약되었다는 평을 받는 데는 나름의 이유가 있는 듯하다. 이와 상반되게 인도의 <한여름 밤 중산층의 꿈(Middle Class Dream of a Summer's Night)>은 전혀 다른 결을 보여주었다. 제목은 셰익스피어의 작품을 연상시키지만, 실제 무대는 서구고전의 재현과는 거리가 있으며, 인도 특유의 과장된 신체성과 거리극적 에너지, 음악과 춤의 축제성이 결합하면서 사회풍자극에 가까운 양식으로 재탄생했다. 중산층의 꿈이라는 주제는 급속한 경제성장 이후 인도사회 내부에 형성된 욕망과 불안을 셰익스피어식의 환상극과 겹쳐 드러내며, 현대 인도의 사회심리를 압축적으로 보여주었다.

오늘날 국제연극은 더 이상 하나의 중심을 향해 수렴하지 않는다. 오히려 서로 다른 문화권의 미학이 병렬적으로 경쟁하고 공존하는 시대로 접어들고 있다. 이러한 변화의 흐름 속에 체호프 페스티벌이 한국 연극을 대하는 입장도 예외는 아니다. 과거 김재덕 무용단의 <모던 댄스>와 같은 작품들이 페스티벌을 통해 소개된 만큼 한국 연극에 대한 관심은 날로 커지고 있으며 특히 최근 세계적인 명성을 쌓아가고 있는 뮤지컬 분야는 더욱 위상이 높아지고 있다. 카리나 차투리나 체호프 페스티벌 조직위원장은 ‘한국과의 교류는 언제나 열려있으며, 특히 우수한 한국 뮤지컬이 소개될 수 있다면 양국문화교류에 더욱 큰 의미를 가질 것’이라고 전했다.

태평양과 아시아 연극을 향한 새로운 문

러시아 내 연극계 흐름은 러시아 극동지역에서 또 다른 방식으로 같은 맥을 이어가며 구체화되고 있다. 블라디보스토크에서 열리는 태평양 국제 연극 페스티벌(Pacific International Theatre Festival)이 그 대표적인 예인데, 이는 러시아 문화정책의 미래방향을 상징적으로 보여





주는 행사로 평가된다. 이 축제는 비교적 최근에 출범했지만 그 의미는 결코 작지 않다. 러시아가 오랫동안 문화의 중심을 모스크바와 상트페테르부르크에 집중시켜 왔으나 최근에는 그 시선이 점점 동쪽으로 이동하고 있기 때문이다.

블라디보스토크는 그 자체로 상징적인 도시다. 유럽지역의 러시아보다 서울과 베이징, 도쿄와 더 가까운 곳으로, 러시아의 끝이자 시작인 동시에 아시아의 입구이기도 하다. 태평양 국제 연극페스티벌은 바로 이 지정학적 특성을 적극 활용한다. 축제는 처음부터 “아시아 태평양 문화 네트워크 구축”을 핵심 목표로 삼았으며, 러시아 문화부와 다수의 국립극장, 체호프 페스티벌 조직위원회가 함께 이 프로젝트를 추진한 것도 그 때문이다. 다시 말해, 단순한 지역축제가 아니라 러시아의 장기적 문화전략과 연결된 사업에 가깝다고 할 수 있다.

두 페스티벌 모두 동일하게 체호프 연극 페스티벌 조직위원회가 주축이 되어 매년 번갈아가며 페스티벌을 진행하다보니 금년에는 태평양 페스티벌이 개최될 가을에 예정이다. 2024년 개최된 제3회 태평양 페스티벌에는 아르헨티나, 벨라루스, 브라질, 캐나다, 독일, 인도, 이탈리아, 일본, 러시아 등 9개국 11개 작품이 참가하였으며 러시아 예술의 자존심인 마린스키 극장의 프리모르스키 무대에서 개최되었다. 러·중 문화교류의 해를 맞아 중국 극단이 특별 손님으로 초청되었는가 하면 캐나다와 독일 안무가가 합작한 국제 공동창작, 일본의 무용과 음악을 결합한 무대, 인도의 고전을 현대적으로 재해석한 작품들도 참가하며 블라디보스토크가 아시아와 유럽 사이의 살아 있는 교차점임을 다시 한 번 확인시켜 주었다.

금년 페스티벌도 예외 없이 9월에 개최될 예정이다. 가장 주목받는 대표작들을 살펴보자면, 먼저 브라질 연출가 아다 루아나와 러시아 프리모르스키 청년극장이 공동 제작한 체호프의 〈바냐 외삼촌(Uncle



Vanya)》을 들 수 있다. 이 작품은 체호프 원작에 브라질 실험극의 강렬한 신체성과 리듬을 결합한 국제 공동창작 프로젝트로, 이번 페스티벌의 화제작 가운데 하나이다. 이와 함께 아르헨티나 안무가 마우리시오 바인로트가 선보이는 현대발레 작품 〈템페스트(The Tempest)〉도 많은 관심을 받고 있다. 셰익스피어의 〈폭풍〉을 남미 특유의 감각적인 움직임과 시각미로 재해석해 큰 기대를 모으고 있는 이 작품은 몸의 움직임, 음악, 의례적 리듬, 전통예술과 현대기술의 결합과도 같은 요소들을 전면에 내세운 비언어적인 작품들이 특히 주목받는 페스티벌의 전체 성격을 대변하고 있다. 한다. 이 외에 가브리엘 가르시아 마르케스의 소설을 바탕으로 콜롬비아 연출가 호르헤 알리 트리아가 연출한 〈대령에게는 편지가 오지 않는다(No One Writes to the Colonel)〉도 페스티벌의 주요 작품으로 세간의 이목을 끌고 있다.

글을 맺으며

두 연극 페스티벌의 무대를 나란히 놓고 보면, 러시아 공연계가 어떤 세계를 향해 문을 두드리고 있는지가 보인다. 그것은 단일한 미학적 기준으로 수렴하는 세계가 아니라, 각자의 몸과 전통과 소리를 가진 여러 세계들이 서로 충돌하고 공명하는 장이다. 체호프 국제 연극 페스티벌이 러시아 연극의 역사와 세계성을 다시 정의하려는 무대라면, 태평양 국제 연극 페스티벌은 러시아가 미래의 문화지도를 어디에 그리고 있는지를 보여주는 나침반에 가깝다. 두 축제는 각기 다른 방식으로, 오늘날 세계연극의 중심이 어디로 이동하고 있는지를 가리키는 하나의 지표가 될 수 있다. 단절과 변화가 공존하는 현 상황 속에서 체호프 국제 연극 페스티벌과 태평양 국제 연극 페스티벌의 귀추가 주목된다.

사진_체호프 국제 연극 페스티벌, 태평양 국제 연극 페스티벌 제공