

---

# 스타니슬라브스키 연기시스템과 미하일 체홉 연기테크닉의 경계

## Boundary between Stanislavsky's and Chekhov's Acting Method

---

박호영

경기대학교 연기학과 강사

Ho-Young Park(kracibaya70@naver.com)

---

### 요약

스타니슬라브스키의 내면적 연기는 연기가 실재 체험한 사건의 감각 기억에 토대를 두고 있지만 미하일 체홉의 외면적 연기는 연기가 개인 경험을 떠나 감정과 상상으로 만들어내는 가상의 외적 자극들을 찾아야 한다고 주장 했다. 이렇게 스타니슬라브스키의 내면적 연기와 미하일 체홉의 외면적 연기는 상반된 연기 방법론을 가지고 있지만 연기를 함에 있어서는 내면적 연기와 외면적 연기가 서로 밀접한 관계를 형성하고 있다. 연기자의 연기는 완전히 심리적 이거나 완전히 신체적 일수 없다. 신체와 마음은 분리 될 수 없는 것이다. 극중 인물의 신체는 심리를 받아들여야 하고 심리는 신체를 받아 들여야 한다. 이러한 이유 때문에 모든 훈련은 심리적 신체 훈련이어야 하며 기계적으로 행해져서는 안 된다. 연기란 연기가 허구의 리얼리티를 얼마나 상상 할 수 있는 능력이 있으며 이것을 무대 위에서 표현해 낼 수 있는 능력이라 할 수 있다. 연기가 자신의 상상을 자극하고 상상력을 훈련하면 할수록 극중 인물의 내면을 깊이 드러내는 능력은 향상 될 것이다.

■ 중심어 : | 스타니슬라브스키 | 미하일체홉 | 내면적 연기 | 외면적 연기 | 감각 기억 |

### Abstract

Stanislavsky's acting system is based on the sensory memory of an incident that an actor has actually experienced, but Michael Chekhov insisted that in relation to the acting technique of actors, they should find the virtual and unreal external stimuli caused by emotion and imagination irrespective of their personal experience. As such, Stanislavsky's acting system and Michael Chekhov's acting technique are very different in terms of the acting method used. In actual acting, however, the acting system and the acting technique should have a close relationship. Any acting performed by an actor cannot be totally psychological or physical because the body and the mind cannot be separated. It is for this reason that all kinds of training should be both psychological and physical training and should not be conducted only mechanically. Acting is the ability of actors to imagine the virtual or fictitious reality and to express their indignation ability onstage. As actors stimulate and train their own fantasy and imagination, they can greatly improve their ability to embody or express the inner world of the characters they are portraying in a play.

■ keyword : | Stanislavsky | Michael Chekhov | Acting System | Acting Technique | Sensory Memory |

## I. 서론

모든 공연 예술에 종사하는 사람들에 스타니슬라브스키 라는 이름은 이미 널리 알려져 있다. 스타니슬라브스키는 우리에게도 익히 잘 알려진 신극이후 우리의 연극 예술 전반에는 물론 연기가 필요한 모든 매체에 걸쳐 현재에도 지대한 영향을 주고 있는 것이 사실이다. 그만큼 배우에게 있어 그 연기 기초가 얼마나 중요한지를 강조해도 부족함이 없겠다. 본인 역시 러시아에서 스타니슬라브스키 연기시스템을 바탕으로 연기 수업을 받았다. 스타니슬라브스키는 연기예술의 내적 외적 창조 상태를 인류최초로 과학적으로 규명하고 그것을 위한 구체적이고 실천적 훈련 방법인 '시스템'을 창조한 사람으로서 연기에 있어서는 교과서적인 존재라 할 수 있다. 그의 연기 시스템은 배우로서 연기 할 수 있는 방법론을 가르쳐주고 연기 할 수 있는 지침서가 되어 왔다. 연기 시스템에 관해 실기를 이론화한 스타니슬라브스키 외에도 그의 제자였던 미하일 체홉의 테크닉 연기를 빼 놓을 수 없다. 배우로서 연기를 할 때 그 바탕을 스타니슬라브스키의 내적연기로 출발하는 체험연기예술로 시작 한다면 미하일 체홉은 외적인 연기로 출발 한다. 미하일 체홉의 테크닉 연기의 핵심은 배우에게 있어 한 단계 진보한 고급연기를 할 수 있는 스펙트럼을 열어주는 것이다. 본인의 경우는 이 두 가지를 모두 적용하는 연기이론을 바탕으로 연기 훈련을 해왔다. 스타니슬라브스키조차 자신의 '연기시스템'에 극단적으로 대립했던 미하일 체홉을 자신의 '가장 훌륭한 제자'라고 여러 차례 말하곤 했다. 하지만 어떤 면에서 체홉은 스타니슬라브스키에 반대 되는 연기론을 제시하면서 서로갈등과 반목이 많았던 것이 사실이다. 자신에 대한 훈련과 역할에 대한 훈련 두 부분으로 나뉘는 스타니슬라브스키의 '연기시스템' 대신 미하일 체홉은 상상력과 인물구축을 연기의 토대로 삼았다. 두 사람 사이의 연극적 갈등을 잘 보여주고 있는 일화가 있다. 스타니슬라브스키는 학생들에게 '감정기억'을 연습시키기 위해 학생들에게 자신이 경험한 극적 상황을 연기해보라고 했다. 미하일 체홉은 아버지 장례식에 참여한 자신을 재현했다. 섬세하고 진실감 넘치는 체홉의

연기에 감명 받은 스타니슬라브스키는 그를 포옹 했다. 스타니슬라브스키는 이 감동적인 연기가 '감정기억'이 강력한 힘을 가질 수 있다는 증거가 된다고 생각했다. 그러나 후에 우연히 그는 체홉의 아버지가 아직 생존해 있다는 것을 알게 되었다. 미하일 체홉의 연기는 경험을 통해 만들어진 것이 아니라 아버지 죽음에 대한 상상을 토대로 한 것이었다. 다시 한번 체홉은 심한 질책을 받았고 그의 과열된 상상력으로 인해 그는 이 과목을 통과 하지 못했다. 그러나 체홉의 풍부한 상상력이 만들어내는 인물들은 갈수록 많은 관객을 불러 모았다 [1].

이 얼마나 흥미로운 스타니슬라브스키 연기 시스템과 상반되는 방법론인가? 미하일 체홉의 연기테크닉의 모든 훈련은 위에서 언급된 내용에서 출발하고 있는 것이다. 그렇다면 배우에게 있어 연기 할 때 접근해가는 내적 외적방법론 중에서 어느 쪽부터 시작해야 할까? 라는 의문을 갖게 될 것이다. 배우입장에서는 내적 외적방법론이 닦이 먼저냐 알이 먼저냐 는 생각이 들 정도로 모두 중요한 요소일 수밖에 없다. 연기자에게 있어서 창의력과 상상력은 모두 중요한 부분이기 때문이다. 그래서 본 연구는 스타니슬라브스키의 내적연기와 미하일 체홉의 외적연기를 비교 분석하고 배우에게 있어서 연기를 몰입 할 때 내적 외적연기의 경계를 어떻게 활용할 것인가를 심도 있게 살펴보고자 한다.

## II. 본론

### 1. 스타니슬라브스키 연기 시스템

'만약에 내가' 라는 말은 스타니슬라브스키의 연기 시스템 중에 가장 먼저 인용되는 구절이다. 만약에 이 상황이 지금 내가 처해있는 상황이라면 나는 어떻게 할 것인가로 출발한다는 것이다. 그 만큼 체험의 예술을 중요시 하였고 그 체험 연기란 배우의 모든 움직임과 행동이 내면 정서에 의해서 정당성을 부여 받게 되는 것이 생명과 활기를 가질 수 있다고 규정짓고 있다.

즉, 다시 말해서 체험의 연기는 살아 있는 연기를 지칭하는 것으로 배우는 연기 하는 것이 아니라 살아있고

존재 하는 것이라는 것이 그의 주장이다. 일상생활에서 느끼는 경험들이 축적되어 어떤 순간에 그 정서의 기억들을 끌어 들여서 그 체험의 심리를 이용해 적당한 상황에 접목 시킨다는 것이다. 내가 있다는 것은 역할의 인물과 똑같이 내가 존재하고, 내가 살고, 내가 느끼고, 내가 생각한다는 것을 의미 하는 것이며 살아있는 정서와 느낌과 체험을 이끌어 낸다는 것이다.

내가 있다는 것은 아주 함축적 의미로 거의 완전한 무대에서의 진실을 말하는 것이다. 곧 살아 있는 배우의 연기를 배우가 직접 역할로서 무대에서 살고 느끼고 존재하고 모든 상황을 체험할 때 가능하다는 것이다. 진실한 의미로서 역할과 같은 심적 상태를 유지한 상태에서 무대에서 벌어지는 사건 그리고 각 상황의 조건에 직접적으로 반응하고 느끼며 삶을 살아간다는 것이다. 결론적으로 스타니슬라브스키가 요구 하는 ‘체험의 연기’란 배우가 역할의 내적 심리 상태를 유지한 후 무대에서도 지나가는 때 순간 순간의 시간을 자신의 일상처럼 느끼고 반응하며 삶을 살아가는 것을 말하는 것이다. 과거에 직접 경험하고 느꼈던 내면 정서를 가지고 역할 구현의 필요 순간에 무대에 되살리는 것 그래서 배우에게 무엇이든 자신이 내면적으로 경험하지 않고서는 그것을 외면적으로 표현하려 들지 말라는 등으로 이해되고 있는 것이다[2].

위에서 언급한 부분이 스타니슬라브스키의 내면 연기를 말해주고 있는 중요한 지점이다. 적극적이고 관심 있는 삶을 통한 체험과 그것을 통해 인물과 자신이 일치 할 수 있는 정서를 찾아 낼 수 있는가? 아니면 그렇지 못한가? 에 대한 체험은 기억으로 들어가서 무의식적으로 배우 자신의 것으로 체득 되는 것이다. 스타니슬라브스키의 내적 연기의 적용을 예로 들어보자면

단순히 의자에서 일어난다는 동작도 주어진 상황과 목적에 따라 여러 가지 형태로 달라지는 것이며 그것은 아무리 단순한 동작이라 해도 동작을 일으킨 내적심리 행동으로 외형적인 신체 행동에 반드시 보여 지게 마련인 것이다. 이렇게 익숙해진 단순 동작은 다음단계에서 차츰 복합동작을 유발하는 상황으로 옮겨 가며 훈련을 지속 하게 되면 이것이 모인 연속 동작은 결국 배우 자신의 한 일상과 다를 것이 없는 것이다. 곧 이 과정을

통해 배우는 무대에서의 자연성을 회복하고 그것은 곧 무대에서 삶을 산다 존재한다는 개념을 터득하며 익숙하게 되는 것을 의미하는 것이다[3].

배우는 무대에서 항상 무언가를 행동으로 보여 주어 야한다. 동작은 배우 예술의 기본이다. 외형적으로 부동 상태라고 해서 반드시 수동적이어야 한다는 뜻은 아닌 것이다. 배우는 움직임 없이 앉아 있으면서도 동시에 행위를 취할 수 있다. 배우가 신체적으로 움직이지 않는 상태란 내면적으로 감정의 동요가 크게 일어나지 않았을 때를 말한다. 무대에서 일어나는 모든 행동은 명확한 목적을 지니고 있다. 따라서 극에서 일어나는 모든 행동은 반드시 내면의 정당성, 논리성, 일관성과 현실성을 가져야 한다. 그래서 최후에 생산적 행동이라는 결실을 맺어야 하는 것이다.

스타니슬라브스키는 배우는 무대 위에서 일어나는 모든 상황들과 자기가 행하고 있는 것은 보고 느낄 수 있는 진실이다. 그러나 불행히도 무대 위에 장치, 분장, 도구 등 모든 것들은 인위적으로 만들어진 거짓된 진실이란 존재하지 않는다. 하지만 여기서 말하고자 하는 진실이란 현실의 것이 아니라 정신의 진실, 내면적 창조적 행동의 진실, 실제적 지각의 기억에서 나오는 진실로서 배우는 스스로 자기주의에 놓여 있는 무대상의 사건이나 도구, 장치, 상대배우들 사상과 정서 그리고 이것들과 스스로의 관계에서 나타나는 진실에 관심을 가져야 한다. 스타니슬라브스키는 우선 그것은 내면적 행동이라 확장하였고 그 행동은 곧 사고를 뜻하는 것으로 능동적이어야 한다고 했다. 이 단계에서 “주의집중”이란 배우의 내면적 능동적 행동이라는 말로 발전시킬 수 있다. 그리고 모든 사고는 다 내면적 능동적 행동이라는 말로 발전시킬 수 있다. 그리고 모든 사고는 다 내면적 능동적 행동이기 때문에 주의집중이 될 수 있다 [4].

주의 집중은 배우로 하여금 내면적으로 능동성을 부가함으로써 그의 정서를 새롭게 해주기 때문에 배우는 항상 무대 위에 있는 동안 스스로와 상대배우에 주의를 집중해야한다. 실생활에서 항상 우리는 주의를 기울이는 대상이 있지만 연극에서 변화하는 외부조건에 의해 배우의 정상적인 행위가 방해 받기 때문에 주의를 고정

시키고 무대 위의 모든 것들에 대해 실제로 보고 듣고 느끼는 방법을 항상 새롭게 배워야한다[5].

가장 중요한 부분인 신체 행위는 내적 동기에 따라 움직여야하는 것이다. 신체 행동의 정당성 여부를 가려 내는데 있어 내적 감정을 체험하지 못하거나 어떤 욕구와 목표 또는 어떤 방향으로 어떤 감정을 유도 해내느냐에 따른 노력이 결여된 신체 행동이란 있을 수 없는 것이다. 배우의 실체에 신뢰나 진실 감각이 없으면 신체행동이 창조 될 수 없는 것이다. 이 모든 것은 신체행동과 배우 내면의 창조적 상태의 요소들 사이에서 상호 보완적인 관계가 형성된다는 것을 입증해주는 것이다. 결과적으로 스타니슬라브스키의 내면 연기의 단계는 내적동기-> 감정 -> 행동으로 구성되어 있다.

## 2. 미하일 체홉 연기 테크닉

지금까지 스타니슬라브스키의 내면 연기에 관해서 알아보았다. 그렇다면 미하일 체홉의 외면 연기는 어떤 식으로 적용 되는지 그 방법론에 대해 살펴 보도록 하겠다. 먼저 연기를 하는 배우라면 스타니슬라브스키에 관해서는 익히 잘 알고 있겠지만 미하일 체홉에 관해서는 생소하기 때문에 그가 말하는 외적 연기 시스템을 모르는 이가 적잖으리라 생각 된다. 본인 역시 러시아 유학중 연기 트레이닝을 배우면서 미하일 체홉의 외적 연기 시스템을 알게 되었다. 시스템을 적용시킨 연기 방법론을 체험한 경험 때문에 그에 관해서 흥미를 가지고 연구하기 시작했다. 스타니슬라브스키의 내적 연기 못지않은 외적 연기를 강조한 미하일 체홉의 연기론에 중요함을 느꼈기 때문이다.

미하일 체홉은 20세기의 가장 훌륭한 연기자이자 연기 지도자중의 한 사람이었다. 그는 1913년 모스크바에서 무대에 처음선 이래 1955년 할리우드에서 세상을 떠날 때까지 40여 년간 러시아 관객뿐 아니라 프랑스, 독일, 그리고 영국과 미국 등 구미의 관객들을 열광 시켰다. 그는 이미 그로테스크한 환타지와 깊은 감정적 사실주의를 완벽하게 혼합한 연기로 비평가들을 놀라게 했고 미하일 체홉의 연기가 정말 연기인지 알 수 없다는 극찬을 듣기도 했다. 자서전에서 그는 당시를 이렇게 회상하고 있다.

우연히 집어든 옷을 입고 나는 과연 내가 누구인가를 생각했고 즉흥적으로 연기를 시작했다. 이 즉흥 연기는 내가 입은 의상에 따라 심각해지기도 했고 또한 코믹해지기도 했다[6].

아마도 미하일 체홉의 외적 연기는 내가 입은 의상에 따라 변화하는 감정들로 이어지는 즉흥들로부터 출발하게 된 것이 아닌가 싶다. 그렇다면 미하일 체홉이 말하는 외적 연기란 무엇인가? 상상을 통해 역할의 행동을 조금씩 시각화하기 시작해서 인물을 구체화 시키는 것이다. 다시 말해서 미하일 체홉의 테크닉연기는 주로 이미지를 다루고 있는 것이다.

그는 연기자들에게 편안 하게해라 라는 지시대신 편안한 느낌을 갖고 걸어라. 편안하게 앉아라 또는 서라 라고 말 한다. 편안한 느낌은 연기자에게 외적인 긍정적인 이미지를 준다[7].

미하일 체홉과 스타니슬라브스키는 모두 구세대로부터 전해진 상투적인 연기와 진부한 연극성을 뛰어 넘을 수 있는 새로운 연기의 길이 열려야 한다고 믿었다. 스타니슬라브스키에게 이것은 연기자가 진정한 인간 행위 속에서 인간 심리의 논리 안에서 진실을 찾는 것을 뜻했다. 그러나 미하일 체홉은 이 비밀이 세상에 존재하지 않는 연기자의 상상력 깊은 곳 어딘가에 자리 잡고 있다고 생각했다. 무엇보다 미하일 체홉의 연기 테크닉은 이미지에 이어 상상력과 밀접한 관계가 있다. 미하일 체홉은 연기자가 상상력을 증대 시킬 수 있는 훈련 방안들을 추구했다. 스타니슬라브스키와 박탄코프(스타니슬라브스키의 제자이며 러시아 연출가)는 감정기억 연습은 연기자가 실제 체험한 사건의 감각 기억에 토대를 두고 있지만 체홉은 연기자에게 개인 경험을 떠나 감정과 상상에 불을 붙일 수 있는 가상의 외적인 자극들을 찾아야 한다고 주장했다.

체홉은 인물의 제스처를 눈으로 볼 수 있을 때 비로소 인물 구현을 시작 했다. 그는 감정 기억이 아닌 순수한 신체 이미지만을 이용해 스승인 스타니슬라브스키에 또 다른 자신의 독특한 방식으로 인물을 창조 해간 것이다. 미하일 체홉은 감정 기억 대신 순수한 상상력으로 이를 대치 할 것을 권유했다.

마음의 세 가지 기능 즉 꿈꾸는 것, 생각하고 기억하

는 것, 상상하는 것 중 오직 상상만이 예술 창조에 효과를 가질 수 있다고 주장했다[8].

그러나 스타니슬라브스키는 이 주장에 절대 동의하지 않았다. 결과적으로 미하일 체홉은 스타니슬라브스키와 같이 영감과 감정, 표현력 발전에 주력 했지만 이를 위한 자극은 반드시 연기자의 외부에서 내적 세계 밖에서 시작되어야 한다고 주장했다. 즉 분위기와 느낌 또는 외적 표현들을 창조함으로써 감각 자극이 만들어지고 여기에 움직임이 더해질 때 이 움직임은 감정을 불러일으킬 수 있다는 것을 강조 했다.

### 3. 스타니슬라브스키 연기 시스템과 미하일 체홉 연기 테크닉의 경계

스타니슬라브스키와 마찬가지로 미하일 체홉 역시 연기에 있어서 근본적인 문제가 무엇인지를 다루고 있다. 그러나 스타니슬라브스키는 미하일 체홉의 주장과는 다소 차이가 있었다. 스타니슬라브스키는 연기자들이 인물 구축의 제한된 한계를 어떻게 넘어설 수 있는가에 관한 문제를 고민했는데 미하일 체홉의 해결책은 스타니슬라브스키 주장과는 크게 달랐다.

무용수 처럼 극중 공간에서 자신의 신체를 의식하게 하는 4형제 연습 즉 가벼운 느낌, 형태의 느낌, 미의 느낌 그리고 전체의 느낌을 특수한 심리 신체적 동작들을 통해 훈련 했다[9].

그렇다고 해서 미하일 체홉이 스타니슬라브스키의 연기 이론 시스템을 무조건 반대한 것만은 아니었다.

결과적으로 연기자가 오랜 기간 다양한 역할을 창조해가면서 계속 자신의 경험만을 반복 한다면 이는 점차로 재능을 저하 시키게 될 것이며 자신의 창조 수단을 이용 하지 않게 되어 결국 자기만을 되풀이하고 매너리즘과 상투적 표현에 의존하게 될 것이라는 주장 이었던 것이다[10].

미하일 체홉은 스승이었던 스타니슬라브스키도 자신의 외적 연기 시스템을 갖고 있었다고 말했다. 그는 심리 제스처를 하지 않았으며 천재성으로 인해 직관적으로 극중 인물이 되었다. 일상 속에서도 인물과의 '밀회'를 즐겼던 것이다. 그는 극중인물을 소중히 키워왔고 점차로 인물을 깊이 탐구해 가다듬어 갔다. 하지만 그

는 인물의 위에 있었고 항상 자신을 잊지 않았다. 당연히 스타니슬라브스키 같은 인물은 관찰되고 연구 되어야 할 대상 이었다. 더구나 스타니슬라브스키를 대상으로 한 연구로부터 테크닉이 발전되어야 하고 이를 분류하고 체계화해서 누구나 이용할 수 있는 훈련 체계를 만드는 것이 미하일 체홉의 목표였던 것이다. 그렇다면 이들이 제시한 내면적 연기와 외면적 연기에 맞는 부분 즉 연기의 경계지점을 찾아보자면 본인 역시 이 두 시스템을 바탕으로 연기를 하고 있다는 것을 알 수 있다. 전체적인 이미지를 통한 역할 상상을 많이 하게 되는 것 같다. 극에서 제시한 상황을 먼저 상상하고 그러한 비슷한 경험을 정서적 기억을 통해 찾아내려고 노력한다. 경험에도 한계가 있기에 있다 없다 의 여부에 따라 그것을 바탕으로 그 이후에는 상상의 이미지를 찾게 되며 설령 내가 경험하지 못한 상황이라 할지라도 상상을 통해서 형상화 되고 상황에 따른 인물을 통해 감정을 불러넣어 생명력을 가지게 되는 것이다. 본인이 연기에 임할 때 접근 해가는 방법론을 보면 내적 외적 연기 시스템 모두를 무의식적으로(물론 오랜 훈련을 통해서)적절하게 적용하고 있다는 것이다. 출발지점이 어디로부터 시작 할 것이냐에 따라 다르겠지만 내적 외적 연기가 맞는 부분은 즉흥에 있다는 것이다. 즉흥은 연기에 있어서 살아있는 신선함과 감정을 체험 하게 된다. 즉 계획되지 않은 상태에서 발생하는 창작의 과정으로 배우 스스로 예견치 못한 상태에서 상황과 사건에 즉각적으로 반응하는 정서 또는 행동, 대사 등을 유발하여 역할 창조에 직접적으로 영향을 주며 본격적인 연극 연습에 들어가기 전 배우 교육이나 훈련 과정에 즉흥 연기를 훈련시키는 것이다. 스타니슬라브스키와 미하일 체홉이 공통적으로 중요하게 생각했던 시스템 중에 하나가 즉흥이었다.

즉흥을 하는 배우는 작가에 의해 주어진 주제, 대사, 인물의 성격들을 개성적인 창조를 위한 자유로운 사고력의 촉발로서 활용 한다. 그가 똑같은 무대에서 똑같은 역할을 몇 번 한다 해도 매 순간 무대에서 체험하고 있는 그는 매번 다른 새로운 뉘앙스의 연기를 보여준다. 라고 미하일 체홉은 말했다으며 이러한 의미에서 시스템에서의 '즉흥'은 본질적으로 제어된 배우의 신경,

정서기관을 자극 하여 잠재의식적인 살아있는 신선한 구체적 정서를 불러내기 위한 섬세하고 조심스러운 도구인 것이며 그것은 스타니슬라브스키의 체험 연기에 있어 가장 중요한 요소가 된다[11].

그래서 미하일 체흠은 ‘즉흥’은 배우 직업의 본질이라고 표현하기도 했다.

#### 4. 스타니슬라브스키 연기 시스템과 미하일 체흠 연기 테크닉의 적용사례

이렇게 내적 외적 연기 시스템의 방법론을 바탕으로 배우가 실질적으로 적용하여 연기 하는 것도 매우 중요한 문제이다. 아무리 좋은 시스템도 배우 스스로 연기에 적용 할 수 없다면 무용지물이기에 그동안에 실기를 이론화한 이 두 거장들의 내적 외적 연기론을 본인의 경험을 통해서 이들의 연기 시스템을 살펴보고자 한다. 본인이 러시아 유학 시절 연기 실습 시간에 한 극의 장면을 발췌해서 아프리카(장면)을 연습할 때였다.

본인은 베르나르다 알바의 집이라는 희곡에서 하녀라는 역할을 맡았고 그 집에서 주인이 죽었다. 하녀는 한 방에 주인의 영정 사진이 테이블에 놓여 있고 그 방에서 테이블이며 바닥을 청소 하다가 주인의 영정 사진을 보면서 독백하는 장면 이었다. 하녀는 주인이 많이 원망스러웠고 저주를 했기에 그동안 가슴팍에 눌러 왔던 내면의 독백을 영정사진에다 한마디 하는 대목 이었다. 본인은 하녀로서 외적으로는 조금은 거칠고 손발을 걷어 부치고 맨발에 전체 검은색 옷에 앞치마를 두르고 사실적인 행위는 직접 물걸레를 빨아서 마루바닥에 물이 묻어나도록 닦았으며 테이블과 영정 사진을 닦은 뒤 걸직 하게 앉아 넋 놓고 사진을 바라보며 험한 말을 하고 침을 뱉 하고 빨는 장면 이었다.

본인은 침을 뱉 하고 빨는 척 했는데 바로 그때 교수의 지적이 들어 왔다. 왜 뱉 하고 소리만 내느냐 네가 침을 뱉을 정도면 그 하녀에 내면에 쌓인 감정과 그 공간에 혼자 있으므로 그동안 내색 못했던 행위들이 자유롭게 표출 될 수 있는 상황 이라는 것이다. 본인은 다시 모든 행위를 한 후에 침을 뱉하고 빨었다. 그제야 비로소 하녀로서의 내적 외적 연기(감정)가 일치되는 카타르시스를 체험하게 되었다. 바로 하녀의 서럽고 복받쳐

있던 눈물이 왈칵 쏟아지기 시작했던 것이다. 그전에는 본인은 내적으로나 외적으로나 어떤 형식에 더 사로 잡혀 있었고 그 인물의 내적 외적 역할 창조를 그저 하는 척 했던 것이다. 연기자는 대사의 섬세한 뉘앙스는 제쳐 두고 우선 특징적인 제스처를 찾아보며 즉 제스처의 ‘무엇’이며 억누를수 없는 흥분이 ‘감’이다. 연기자가 이 심리 제스처를 연습한다면 대사는 더욱 다채롭고 강하게 되면서 그 힘과 성격이 드러날 것이다. 연기자는 자신의 내적 삶을 일깨울때까지 심리 제스처를 연습 한다.

미하일 체흠은 바로 인물의 분노를 일으키자면 과거 경험이나 내적 동기만으로 찾지 말고 ‘분노의 감’을 그의 제스처나 움직임에 부여 하도록 했던 것 이다[12].

위의 경험은 스타니슬라브스키의 내적 동기로 출발하는 지점과 미하일 체흠의 외적인 이미지와 분위기 느낌의 조화로운 결합이 감정 기억을 대체 했던 것이다 슬픔의 감각을 일깨우기 위해 한 소년 이 소녀의 갑작스런 참혹한 죽음으로 장례식이 치러진다 가족들의 구슬픈 울음소리를 상상 한다. 다음으로 흥수로 폐허가 된 마을의 분위기 속에서 걷는다. 슬픔의 감을 지니고 앉고 일어난다. 이런 식으로 통제하기 어려운 기억들을 의식적으로 불러일으키지 않고 이러한 방식에 의해 좀 더 강력하고 개인적인 감정 표현을 만들어 낼 수 있다고 생각했다. 이것은 체흠이 말하는 심리 제스처로서 인물의 심리와 목표를 구현하는 제스처이다. 연기자가 몸 전체를 사용해 강력하게 이 제스처를 시행함으로써 연기자는 인물의 기본구조를 알게 되고 동시에 대본이 요구하는 다양한 무드에 들어갈 수 있게 되는 것이다 [13].

연기자의 연기는 완전히 심리적이거나 완전히 신체적일 수 없다. 신체와 마음은 분리 될 수 없는 것이다. 극중 인물의 신체는 심리를 받아 들여야 하고 심리는 신체를 받아들여야 한다.

이러한 이유 때문에 모든 훈련은 심리적 신체 훈련이어야 하며 기계적으로 행해져서는 안 된다. 연기란 연기가 허구의 리얼리티를 얼마나 상상할 수 있는 능력이 있으며 이것을 무대 위에서 표현해 낼 수 있는 능력이라 할 수 있다. 연기자 자신의 상상을 자극하고 상상력을 훈련하면 할수록 극중 인물의 내면을 깊이 드러내

는 능력은 향상 될 것이다. 스타니슬라브스키의 내적 연기와 미하일 체홉의 외적 연기를 두고 과연 연기의 출발이 내면이나 외면이냐로 연기 이론을 제시했지만 결과적으로 연기란 심리를 빼놓고는 어떤 행위도 할 수 없는 것이다. 미하일 체홉은 이미지들이 자유롭고 유동적이지만 나름대로 내적인 질서에 따르고 있다는 것을 알 수 있다. 진실에 대한 감각 이것이야말로 연기자에게 중요한 원리가 되는 것이다.

### III. 결론

창조 과정에 필요한 정서는 누구에게나 다 있는 것이다. 다만 그 정서를 일깨울 수 있는 자극과 흥분되어 새로운 마음 상태로 변화하는 계기를 구체적으로 찾는 것이 중요한 것이다.

그리고 그러한 자극을 어떻게 무엇을 통하여 필요한 순간에 만들어 낼 것인가가 문제인 것이다. 결과적으로 감성과 체험은 기억으로 들어가서 무의식적으로 배우 자신의 것으로 체득되는 것이다. 심리를 먼저 이용하느냐 신체를 먼저 이용 하느냐의 중심엔 적극적으로 관심을 기울이고 체험을 통해 인물과 자신이 일치 할 수 있는 정서를 찾아내야 하는 것인가 그렇지 못한가에 달려 있는 것이다.

연기교육은 지극히 인간의 각자의 개성적인 창조적 표현에서부터 출발하며 사상과 감정의 표현적 예술이라는 점에서 창작성의 필요성을 느낄 수 있다. 이러한 연기의 즉각적인 창작의 과정을 통해서 독창적이고 창조적인 표현력이 형성된다. 기본원리의 가장 큰 전제는 인간의 심리적인 면과 신체적인 면은 서로 분리되지 않는다는 점이다. 위기상황이 닥쳤을 때 모든 인간들에게 있어서 자신을 구하려는 심리적 욕망과 자신을 지키려는 일련의 신체적 행동은 서로 분리 될 수 없는 것이다 [14].

스타니슬라브스키 시스템과 미하일 체홉의 테크닉 연기의 경계에 있어서 연기의 방법론적으로 차이가 있다고 하지만 이들은 상반된 시스템을 가지고 있는 것이 아니라 스타니슬라브스키 시스템과 미하일 체홉의 테

크닉 연기는 서로의 시스템을 바탕으로 인터랙티브하게 영향력을 미치고 있다는 것이다.

작품속의 위기상황에서 배우는 불안감과, 자신을 구하려는 심리적 상태를 가지려고 노력하는 것이 아니라 그 상황에서 자신을 지키기 위한 신체적 행동을 성실히 수행하도록 노력하게 되는 것이다. 정당화되고 일관성을 가진 행동의 수행이 진실로 등장인물의 주어진 상황에서의 삶을 살고 있다는 신뢰감을 배우에게 갖게 해주고, 그 신뢰감을 바탕으로 배우로 하여금 무대 위에서 실제 생활과 같은 창조적인 삶을 살게 해주는 것이다.

급변하는 사회 속에 점점 여유를 세상을 바라보는 마음의 눈들을 잃어가고 있는 게 아닌가 싶다. 많은 배우들의 연기 속에서도 외모 지상주의에 살고 있는 배우들의 군상을 보고 느낄 때 그들의 내면은 어디로 가고 있는가? 라고 진정한 진실의 그리움을 목말라하고 있는 우리의 삶이 단순하게 관조하는 예술 속에 점점 가려워지고 있는 것이 아닌가? 라는 쓸쓸함이 들기도 한다. 스타니슬라브스키는 이런 말을 했다.

왜 다른 사람들은 나와 같이 진실에 대해서 고민 할 만큼 보다 높은 것을 달성 하려 하지 않는가! [15]

현재의 일상 생활과 감성을 표현하는 희곡들을 연기 또는 연출을 하는 것도 우리의 일상생활과 감성에 대한 철저한 관찰과 성찰 없이는 절대 이루어질 수 없는 것이다. 잠재의식적인 심리 신체 행동에 의한 내적 체험 없이 연기 예술은 승화 될 수 없다. 지금까지 스타니슬라브스키 내적연기와 미하일 체홉의 외적연기론을 중심으로 과연 배우의 역할이란 무엇인가? 스타니슬라브스키와 미하일 체홉 조차도 연구하고 마지막 순간 까지 놓치 못했던 연기 예술의 연구정신을 바탕으로 우리 끝없이 진정성을 찾아 연기예술의 발전을 위해 노력해야 할 것이다. 인생에서 가장 중요한 문제는 삶을 어떻게 바라보고 어떻게 체험하느냐에 달려있다.

연기 예술이야말로 인간 삶의 적나라한 표현이다. 이 삶은 아름다울 수도 추할수도 있다.

## 참고 문헌

- [1] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [2] 스타니슬라브스키(스타니슬라브스키전집2권)  
Moscow, 1936.
- [3] 김태훈, 스타니 슬라브스키의 삶과 예술(신체행동  
법의 원리와 활용) 소논문, p.414, 1999.
- [4] 이창현, “스타니슬라브스키 시스템의 정서기억법  
을 응용한 연기훈련방법연구”, 단국대학교학원,  
pp.21-22, 2007.
- [5] 이창현, “스타니슬라브스키 시스템의 정서기억법  
을 응용한 연기훈련방법연구”, 단국대학교학원,  
p.60, 2007.
- [6] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [7] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [8] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [9] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [10] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [11] 미하일 체홉, 문화적 유산, Moscow, p253, 1986.
- [12] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [13] 미하일 체홉, 윤광진 역, 테크닉 연기, 예니, 2000.
- [14] 박용수, 스타니슬라브스키 시스템에 나타난 신  
체적 행동의 방법연구, 한양대학교학원, p.61, 1998.
- [15] 인나 살로비에바, 스타니슬라브스키의 삶과 예  
술, Moscow, 1985.

## 저자 소개

박 호 영(Ho-Young Park)

정회원



- 1995년 2월 : 단국대학교 연극영  
화학과(문학사)
- 2000년 6월 : 러시아 기치스대학  
교 연기학과(예술석사 MFA)
- 2002년 3월 ~ 현재 : 경기대, 국  
민대, 단국대 등 강사

<관심분야> : 연극연기, 매체연기, 연기교육, 연극이  
론, 연극사