

# 안톤 체홉 희곡에 표현된 사실주의 연기

## -세자매를 중심으로-

### Realistic Acting Expressed in Anton Chekhov's Plays

#### -Focus on Three Sisters-

박호영  
서원대학교 연극영화전공

Hoyoung Park(kracibaya70@naver.com)

#### 요약

안톤 체홉이 20세기 사실주의 연극 형식 및 스타일에 대해 커다란 영향력을 제공할 수 있었던 것은 그의 다양한 삶의 주제에 대한 고민이 사실적으로 무대 위에서 표현되었기 때문이다. 서양의 사실주의 배우들은 그들의 말과 행동, 생활습관을 바탕으로 그들의 일상을 무대 위에 구현하고자 노력하였다. 체홉은 사람들의 특성을 잘 파악하는 뛰어난 재능을 통해서 잊지 못할 등장인물들을 창조 했으며, 인물의 행동 동기에 비중을 두었다. 체홉이 말하고자 하는 철학적인 내용으로 접근한다면 삶 그 자체에 비밀이 숨어 있으며, 무대 위에서 보이는 모든 것들이 우리 일상 삶의 모습 그대로여야 한다고 주장하였다. 사실주의 연기는 '일상적 진실'과 '작품에서 말하는 진실'의 차이를 인식하는 가운데 관객들이 등장인물들을 '그 인물처럼 여겨지도록'하는 연기양식을 추구하였다.

■ 중심어 : | 안톤 체홉 | 사실주의 | 등장인물 | 특성 | 일상적 진실 |

#### Abstract

Anton Chekhov was able to deliver a significant influence to the 20th realist drama types and styles, because his deep thoughts about diverse aspects of human life were realistically expressed on stages. Western realistic actors endeavored to embody their routines based on their words, behaviors, and habits. Chekhov used his outstanding talent to identify the characteristics of people, created unforgettable drama characters, and focused on their behavioral motives. From his philosophical point of view, Chekhov argued that secrets are hidden in life itself, and that everything, shown on the stage, should be as it is in our actual daily life. The realistic acting, recognizing the difference between the daily truth and the truth mentioned in works, pursued acting styles by which audiences regarded play characters as the real people.

■ keyword : | Anton Chekhov | Realistically Expressed | Characters | Characteristics | Daily Truth |

## I. 서론

사실주의의 대표작가라 하면 안톤 체홉을 첫 번째로

꼽을 수 있다. 극작가 체홉의 세계관에서 보면 우리의 정서와 철학을 느낄 수가 있기에 다른 어느 작가들보다도 그에 대한 관심이 클 수밖에 없다.

체홉이 한국 연극사에서 중요한 위치를 차지하고 있다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 오늘날의 무대에서도 정통 사실주의 극으로 또는 부조리극으로서의 가능성을 지닌 현대 연극으로 다양하게 실험됨으로써 체홉은 한국 연극의 미래를 여는 데에 결코 적지 않은 영향력을 행사하고 있기 때문이다.

또한 체홉이라는 극작가의 작품을 보면 결코 낮 설지 않은 우리의 정서를 쉽게 발견할 수가 있다. 우리 한국인의 같은 감정과 철학을 이야기하고 있는 체홉을 우린 만날 수가 있다.

필자는 체홉의 작품을 무대 위에서 연기하면서 그가 인간 삶의 문제와 부조리한 사회상을 폭로하는 극작가이기 전에 인간 존재의 진정한 의미를 찾기 위해 고민하는 철학자라는 사실을 알게 되었다. 물론 그의 작품을 연기하면서 이해하기까지는 상당한 시간이 걸렸음은 당연한 일이다. 어쩌면 아직도 이해하고 있는 중인지도 모른다.

물론 필자가 학부 재학시절에 워크숍으로 체홉의 <갈매기>에서 아르카지나를 연기했던 기억을 떠올려 보면 어설픈 척이 없었음을 기억한다. 작품 안에서 말하는 인생의 깊이와 아르카지나의 엄마로서의 삶과 그녀의 배우로서의 삶의 깊이를 학부생이 이해하기에는 많이 부족했음을 안다. 하지만 그 후에 30대 후반에 만난 체홉 <세자매>의 울가를 통해 삶에서 묻어나오는 내면의 감정으로 체홉의 작품 속 캐릭터를 더욱 더 공감할 수 있었다. 이러한 흥미로운 발견은 필자에게 그의 예술관과 세계관에 대한 전반적인 지적 호기심을 불러일으키기에 충분했다. 체홉의 세계관이 우리의 생활 철학과 유사하다는 점이 그를 이해하는 데에 적지 않은 도움이 되었다.

체홉은 “가장 신성시하는 것은 인간의 육체, 건강, 이성, 재능, 영감, 사랑과 완전한 자유, 권력과 거짓으로부터의 자유입니다...”라고 말하고 있다[1]. 오히려 체홉은 우리의 현실 삶에서 가장 이해하기가 쉬운 존재라고 할 수 있다. 다만, 문제는 현실 삶과 작품 자체를 완벽하게 일치시키고자 했던 그의 사상과 드라마투르기에 있다. 물론 그렇기 때문에 오히려 체홉을 단순하게 접근하지 못하는 아이러니가 발생하는 것도 사실이다. 사

실주의극의 정수로서 현대 부조리극으로서의 가능성마저 지닌 체홉극의 특성을 형식적인 측면에서 접근하기 이전에 체홉이 말하고자 하는 철학적인 내용에서 접근한다면 문제는 더욱 간단하게 해결될 수 있다. 바로 삶 자체에 형식의 비밀이 숨어 있기 때문이다.

체홉 극은 한마디로 가장 정복하기 힘든 연극 교과서다. 사실 지각 있는 연극인이라면 누구나 체홉 극의 완성을 최고의 목표로 삼을 정도로 체홉의 희곡은 매력적인 작품임에 틀림없지만 스타니슬라브스키 자신마저도 체홉 희곡 공연의 어려움을 토로했듯이 체홉의 희곡은 난해하고 독특한 드라마투르기로 인해 완벽한 무대표현이 거의 불가능하다고 할 수 있다.

무대 위에서 주인공들이 극적 효과를 일으키기를 요구하고 있다. 하지만 사실 우리의 실제 삶에서는 매 순간 충을 쓴다거나 목을 매 자살을 한다거나 사랑만을 이야기하고 있지는 않다. 또한 고상하고 현명한 것만도 이야기 하고 있지 않다. 사람들은 더 많이 먹고 마시고 쓸데없이 돌아다니며 어리석은 것들을 말한다. 바로 이러한 것들을 무대 위에서 보여주어야 한다[2]. 체홉은 무대 위에서 보이는 모든 것들이 우리 일상 삶의 모습 그대로여야 한다고 주장하였다. 있는 그대로의 생활을 철저히 객관적으로 묘사함으로써 쉽게 지나치기 쉬운 일상이 세세한 면들마저도 무대 위에 표현하고자 했던 것이다. 하지만 체홉의 진정한 리얼리즘은 단순히 일상 삶의 외면을 드러내는 데에서 멈춘 것이 아니라 그 뒤에 숨겨진 내적인 삶을 그려냈다는 데에 있다.

무대 위에서 보이는 모든 것들은 우리의 삶에서와 마찬가지로 복잡하면서도 그와 동시에 단순하게 그려지도록 해야 한다. 왜냐하면 사람들이 단순히 식사를 하고 차를 마시고는 있지만 사실 바로 이 순간에 그들의 행복이 이루어지기도 하고 그들의 삶이 무너지기도 하기 때문이다[3].

이렇게 체홉이 말하는 일상적이고 반복되는 삶의 모습이 겉으로 보여 지는 외적인 반복처럼 보인다면 작품에서는 지루하게 보일 수 있을 것이다. 그렇기 때문에 연기자의 사실적인 내면 연기가 무척 중요한 것이 바로 체홉의 작품연기이다. 정작 등장인물들의 운명을 결정짓는 주요 사건들은 관객들에게 보이지 않는 곳에서 이

투어지는 것이다.

상투적인 연기와는 달리, 무대 위에서 그냥 있는 그대로 살아달라고 부탁했다는 체홉의 사실주의 연기는 비극적인 일상을 사용함으로써 독특한 체홉식 대화법을 구사하고 있다. 본 연구는 그가 주장하는 사실주의 연기에 대한 양식을 그의 대표작<세자매>를 중심으로 살펴보고자 한다.

## II. 사실주의 연기의 특성

연기양식은 이미 현대 연극을 대표하는 연기양식으로 자리매김하고 있다. 하지만 우리의 경우는 근대적 연기를 시작한지 백년이 다 되어감에도 불구하고 “연기자 개인의 감각과 재능에 의존할 뿐”, “우리 나름의 사실주의적 연기를 위한 연기 체계나 미학적 수립은 아직 이루어지지 않고 있는 상황”이라는 평가를 받고 있다[4].

그렇기에 배우들이 사실주의연극에 잘 대처하지 못한다는 느낌을 받으며 배우들이 인물간의 관계에 서투르고 작위적으로 고풍치르며 내적동기 없이 자주 움직이고 극중 인물과 상황이 요구하는 것보다 훨씬 더 많은 에너지를 쏟아내고 있음을 느낄 때가 있다. 배우들이 막연히 기분에 취해서 얼굴과 목소리로만 연기를 한다는 것이다. 물론 이러한 견해에 대해서는 이론의 여지가 있을 수 있지만 기실 우리나라에서는 사실주의 연기의 탈을 쓴 과장되고 상투적이며 짐짓 그런 척하는 감정만능주의에 함몰된 인습적 연기가 그 깊은 뿌리를 가늠하기 힘들 정도로 연기에 대한 과도된 인식을 널리 전파하고 있음은 부인할 수 없는 사실이다.

연기란 결국 ‘행동’이라기보다는 ‘반응’의 연쇄과정이 되어야 하기 때문이다. 반응하지 않는 연기는 감정이 없음을 반증하는 것이므로 그러한 연기는 ‘죽은 연기’라고 할 수 있다. 이러한 연기는 필연적으로 내적진실성을 확보하지 못한 채 과잉연기로 흐르기 마련인데 이와 같은 상황에서는 인물의 형상화나 인물간의 관계형성은 불가능한 것이 되어 사실주의 연기양식의 토대가 되었던 상상불 연기는 필연코 실패하기 마련이다. 따라서

그들은 반응하지 않는다. 그들은 자신이 놓여있는 극적 상황을 몸으로 인식하고 행동하는 것이 아니라, 다만 자신이 외위된 상황에 자신의 연기를 끼워 맞추고 있을 뿐이다. 물론 이러한 일반적인 진단이 모든 배우에게 해당되는 것은 아니겠지만, 많은 배우들이 이러한 문제의 심각성을 인식하지 못한 채 상투적인 연기를 남발하고 있는 현실은 한국 연극의 장래를 위해서 안타까운 일이 아니라고 할 수 없다. 이렇게 서양의 사실주의 연기양식 또한 당대의 상투적이고 인위적인 연기에 대한 반발로 출발하게 되었다[5].

서양의 사실주의 배우들은 그들의 말과 행동, 생활습관을 바탕으로 그들의 일상을 무대 위에 구현하고자 노력하였지만, 우리의 경우는 우리 실정에도 맞지 않는 번역극을 통하여 사실주의를 받아들였으니 구조적인 모순에 빠질 수밖에 없었음은 당연한 현상이라고 할 수 있다. 또 다른 하나는 연기의 진실성을 획득하기 위한 배우들의 노력여하의 문제라고 할 수 있는데 스타니슬랍스키의 끊임없는 도전과 좌절이 없었다면 사실주의 연기는 오늘에 이르지 못했을 것이다. 그러므로 이전에 언급했듯이 서양의 사실주의 연기양식의 전통을 가장한 상투적인 연기와 인위적인 연기에 저항하는 가운데 사실주의 연기양식을 정착시켜 나갔다. 사실주의는 기존의 연기양식을 극복하는 과정에서 자연주의적 경향으로부터 많은 영향을 받았는데, 양자는 모두 일상의 단면을 무대 위에 사진을 찍듯 재현하고자 했던 공통된 열망에서 출발하였다. 자연주의적 경향은 배우들로 하여금 ‘그 인물이 되기’를 바랬다. 하지만 이러한 방식에 문제가 있음을 깨달은 사실주의 연기는 ‘일상적 진실’과 ‘작품에서 말하는 진실’의 차이를 인식하는 가운데, 관객들이 보기에 배우가 ‘그 인물처럼 여겨지도록’하는 연기양식을 추구하였던 것이다.

당시 정통 리얼리즘(사실주의)연기가 정착 되지 않은 한국 연극계에서는 저속한 신파 연기에서 신선한 자극을 주기 위해 사실주의 연극을 수립하고자 노력했다. 그러므로 체홉극의 도입으로 한국 최초로 스타니슬라브스키 시스템에 따라 사실주의 연기에 정착화가 시작되었다. 그렇다면 초기 사실주의 연기양식의 출발점으로 1898년에 스타니슬라브스키가 네미로비치단체코

(1858-1943)와의 만남을 통해 모스크바예술극단을 출범시키는 순간 절정을 이루게 된다.

초기 사실주의 연기양식은 1898년에 스타니슬랍스키가 네미로비치단첸코(1858-1943)와의 만남을 통해 모스크바예술극단을 출범시키는 순간 절정을 이루게 된다. 당시 러시아의 연기는 '위대한' 전통의 상투적인 문구에 의존하여, 눈물도 없는 건조한 눈에 손수건을 짚어대며 우아하게 눈물을 닦아내는 것으로 울고 있는 동작을 표현했고, 발을 구르는 것으로 분노를 나타냈으며, 머리카락을 쥐어뜯는 것으로 고민한다는 표현을, 가슴을 치는 동작으로 슬픔을 표현했었다. 스타니슬랍스키는 이러한 상투성을 제거하기 위해 노력했는데, 모스크바 예술극장의 개관에 즈음해서 그는 다음과 같은 발언을 했다.

우리가 시작한 작업은 가히 혁명적이었다. 우리는 낡은 연기 방법에 맞섰고 무대 관습에 따른 연기, 거짓된 페이스스, 유창한 낭독, 배우들의 과잉 연기에 저항했다. 또 나쁜 무대 조건과 무대장치, 앙상블을 해치는 스타시스템을 없애려고 노력했다. 우리는 작품에 대한 규제와 당시 극장들의 질 낮은 레퍼토리에 저항했다. 새로운 예술을 세우기 위한 파괴와 혁명적인 방향 속에서 우리는 극장의 모든 조건들과 숨겨져 드러나지 않는 것들, 즉 연기, 연출, 무대장치, 의상, 희곡분석 등과의 전쟁을 선포했다[6].

이러한 노력의 결과로 1898년에 모스크바예술극장에서 톨스토이의 <이바노비치>의 막이 올랐을 때, 모스크바 관객들은 경악을 금치 못했다. 무대 위에는 철저한 고증을 거친 '사실적인' 의상과 가구들이 등장했으며, 연기자들은 전례를 벗어난 억양, 조용한 어조와 자연스런 리듬으로 대사를 전달했고, 때로는 말없이 앉아 있기도 했으며, 심지어는 관객을 등지고 있기도 했던 것이다. 하지만 기존의 상투적인 연기에 대한 저항이 주로 외형적인 묘사에만 치중했음을 깨달은 스타니슬랍스키는 이를 통해 배우의 내적 진실성 확보가 보다 중요한 문제임을 깨닫게 되었다. 따라서 그는 배우들로 하여금 완전한 집중상태를 통해 역할의 경험과 유사한 자신의 경험을 이끌어내고 극중 인물에게 일어난 일을 마치 자신에게 일어난 일처럼 느끼고 경험할 수 있도록 훈련시켰다. 그는 배우들이 극중 인물과 동일시됨으로

써 역할의 삶을 살기를 바랬던 것이다. 결과적으로 그는 기존의 상투적인 연기술을 제거하고 목소리와 제스처를 자연스럽게 사용함으로써 한 인물을 성공적으로 창조할 수 있는 새로운 연기법을 창조해냈다. 하지만 배우들로 하여금 '역할의 삶을 살기'를 요구 했던 스타니슬랍스키의 초기 연기론은 그것의 긍정적인 측면에도 불구하고 많은 부작용을 초래하기도 했다.

스타니슬라브스키의 시스템은 자연주의 희곡이나 어떠한 특정한 희곡을 무대에 올리는데 적용되는 규칙들이 아니다. 그의 가르침의 역사적 의미는 어느 한 연극양식의 한계를 뛰어넘는 것이다. 스타니슬라브스키는 인생의 꺾모습을 나타내는 자연주의가 아니라 내용의 진실을 이루는 사실주의를 신봉하였다. 무의식의 작용을 '작동시킵'으로써 시스템은 배우가 등장인물의 경험을 마치 자신의 것인 양 생생하게 체험할 수 있게 도와준다. 스타니슬라브스키는 배우는 보는 법을 새롭게 배워야 하고 보는 척하기만해서는 안 되며 듣는 척하는 것이 아니라 들어야 하고 동료 배우에게 대사를 읽어주는 것이 아니라 말해야 하고 느끼고 생각해야만 한다는 것이다. 그러므로 스타니슬라브스키는 배우의 마음과 의지와 정서가 무대 위에서 살아 있는 인간을 창조하는 데 참여해야 함을 말하고 있다[7].

무대 위에서 진실은 일상생활의 진실과 다르다. 희곡에서는 진정한 사실과 사건은 없다. 모든 것은 만들어진 것이다. 무대에서 믿는다는 것은 배우가 자기 최면을 건다거나 억지로 환상을 가지는 것을 의미하지는 않는다. 자기가 정말로 리어 왕이라고 믿는 배우는 정서적으로 병든 사람이다. 신뢰란 배우가 관객으로 하여금 그렇다고 믿게끔 사람이나 사물을 다룬다는 것을 의미한다. 배우는 다른 동료 배우가 자기의 아버지나 황제가 아님을 알고 있다. 그러나 그들을 아버지나 황제처럼 대할 수 있다. 그는 어떤 물체를 파닥거리는 새처럼 다룰 수 있다. 관객으로 하여금 자기가 원하는 대로 믿게 하는 배우의 능력은 장면의 진실을 만들어 낸다. 거기에 성공하는 그 순간들이 사실주의 무대의 예술을 이룬다. 연기를 함에 있어 논리적 일관성을 이용하며 '만일에 내가'의 방법을 통해 모든 것에 내적 정당성을 부여하고 주어진 상황을 잘 생각한다면 배우는 과장된 연

기를 하지 않게 되고 그의 연기는 진실 될 것이다. 배우는 자신을 억지로 몰아붙이지 않으면서 일상생활에서 행동하는 것처럼 할 것이기 때문에 무대에서 자신이 하고 있는 행동을 믿을 것이다. 모든 행동을 최대한 진실하게 하고 마치 일상생활에서 하고 있는 듯이 느낄 때 배우는 '나는 있다'의 상태에 들어간다. 그러한 상태에서 배우는 등장인물과 하나가 된다. 그러나 행동을 진실 되게 만들기 위해 노력하는 가운데 배우는 진실에도 여러 가지가 있음을 상기해야 한다. 재미있거나 비범한 진실뿐만 아니라 재미없는 진실도 있다. 내적, 외적인 행동을 수행함에 있어 배우는 항상 예기치 않은 것이면서도 진실한 행동을 추구해야 한다. 흥미를 주지 못하는 세부묘사 따위는 떨쳐버려야 한다. 행동은 진실해야 하지만 질 높은 것이어야 한다. 독특하고 색다른 때 행동은 인상적인 것이 된다. 그러한 특별한 진실의 형태를 찾기 위해 배우는 있을 수 있는 모든 느낌들을 보고 관찰하고 흡수해야 한다. 배우는 독특한 등장인물의 다양함을 구축할 수 있어야 하고 역할의 본질을 발견하는 법을 배워야 한다. 그러면서도 무대 위에서 진지하고 진실한 자기 자신으로 남아야 한다. 배우는 불필요한 것들을 하나하나 버려야 한다. 왜냐하면 꼭 필요한 것만이 무대 위에서 살기 때문이다. 배우는 특정한 개성을 개별화하는데 도움이 되는 세부 묘사만을 사용하여야 한다. 하나의 특징 있는 외적인 세부 묘사는 생각을 강조해 줄 수 있으며 때로는 모든 독백보다 더 많은 것을 표현할 수 있다. 하나의 역할을 주위의 모든 사람, 모든 사물과 연관되어 있어야 한다. 배우는 다른 등장인물과 관계를 구축하여야 한다. 배우는 희곡에 포함된 모든 것에 대하여 자기가 어떻게 느끼는지 알아야 하고 모든 사람과 모든 사물에 대하여 능동적이고 예민하게 반응해야 한다. 한 배우가 맡은 등장인물이 무대 위에서 계속 살아 있으려면 그는 다른 등장인물이 말을 할 때 자신의 몸으로 표현되는 내면의 독백을 하여야 한다. 왜냐하면 배우는 무대에서 벌어지는 모든 것에 내적으로나 외적으로나 반응을 해야 하기 때문이다. 무대에서 침묵이나 사이가 있는 경우가 있는데 이때에도 배우는 무대 위의 삶이 끊어지지 않도록 능동적인 사고로 그 순간들을 채워야한다[8].

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 스타니스슬라브스키가 요구하는 '체홉의 연기'란 배우가 역할의 내적 심리 상태를 유지한 후 무대에서도 지나가는 매 순간순간의 시간을 자신의 일상처럼 느끼고 반응하며 삶을 살아가는 것을 말하는 것이다. 이것이 바로 사실주의 연기의 토대가 되는 것이다. 그렇다면 안톤 체홉의 '세 자매'에서 표현되는 사실주의 연기성향에 대해 한번 살펴해보도록 하겠다.

### III. <세자매>에서 표현된 사실주의 연기

초기 사실주의 희곡이 중요한 특징적 양식 가운데 하나가 '미완성의 종결 구조 형식'을 취하고 있다는 것이다. 이것 또한 고전극과 현대극을 가르는 중요한 요소로 작용하고 있다. 초기 사실주의 희곡의 등장 이후 극장에서 확정된 결론을 내리는 일은 지극히 드물다. 낭만주의 혹은 그 이전의 희곡과 달리 주인공의 '죽음'이라든가 '결혼'이라든가 하는 극단적인 결론을 지양한다. 그 대신에 관객 즉 수용자가 두고두고 현실 속에서 그 답을 찾아내도록 유도하는 '미완성의 종결 구조'를 선호한다. 초기 사실주의 극작가들은 세심하게 구성된 급전 구조를 갖춘 전통적인 드라마 구조를 포기한다. 처음이나 끝마무리를 '의미 있게' 만들려고 노력을 하지 않는다. 등장인물이 사용하는 언어는 평상어이고, 이들은 가끔 말을 하지 않고 침묵하며, 대사 대신 제스처어로 인물의 심리를 전한다. 현실의 환영을 그대로 묘사하려는 욕구가 희곡에 반영된 모습이다[9].

안톤 체홉의 "세 자매"(1901)의 마지막 장면을 보면 미완성의 종결구조를 알 수가 있다.

마샤오오, 저 악대 소리! 그 사람들은 떠나간다. 한

사람은 이미 영원히 가 버렸고 우리만 여기 남아서 또 다시 우리의 생활을 시작하는 거야. 살아가야지.... 살아가야 해.

일리나: (머리를 울가의 가슴에 기대고) 이제 때가 오면 어쨌서 이런 일이 일어났는지, 무엇 때문에 이런 괴로움이 있었는지 모두 알게 될 거야. 무엇이든 다 알게 될 거야. 하지만 그동안은 이렇게 살아가야지. 일을 해야지. 그저 일만 해야지. 내일 난 혼자서 떠나겠어요. 학교에서 아이들을 가르치겠어요. 나 같은 사람의 도움이 라도 필요로 하는 아이들이 있다면 그들을 위해 나의 일생을 바치겠어요. 지금은 가을이죠. 이제 곧 겨울이 와서 눈이 쌓이겠지만 난 일하겠어, 일하겠어.

올가: (두 동생을 끌어안는다) 악대는 저렇게 즐겁고 힘차게 연주하고 있구나. 저 소리를 들으니 살고 싶다는 생각이 들어! 아, 차츰 세월이 흐르면 우리도 영원히 이 세상과는 작별하고 잊혀 지겠지. 우리의 얼굴도 목소리도 몇 자매였다는 것도 전부 잊혀 지겠지. 그러나 우리의 고통은 뒤에 사는 사람들의 기쁨으로 바뀌어 행복과 평화가 이 지상에 찾아올 거야. 그리고 현재 이렇게 살고 있는 사람들을 그렇게 추억하고 축복해 줄 거야. 아아, 귀여운 나의 동생들, 우리의 생활은 아직 끝나지 않았어. 굳세게 살아가자! 악대는 저렇게 즐거운 듯이 저렇게 기쁜 듯이 울리고 있어! 저 소리를 들으니 조금만 더 지나면 무엇 때문에 우리가 살고 있는지, 무엇 때문에 우리가 괴로워하고 있는지 알 수 있을 것 같은 기분이야. 그것만 알 수 있다면!

악대는 점점 멀어져 간다. 클리이긴이 기분이 좋은 듯이 미소 지으면서 부인의 모자와 외투를 들고 온다. 안드레이는 보비크를 태운 유모차를 밀고 온다.

체프트이긴:(나직이 흥얼거린다) 따,라.... 봄비야.... 길가의 들에 걸터앉아서...(신문을 읽는다) 마찬가지로야! 마찬가지로야!

올가: 그것만 알 수 있다면, 그것만 알 수 있다면.....[10]

이처럼 초기 사실주의 극작가들은 이전까지의 고전

극에서 강조되어 온 죽음, 복수 등의 강렬한 종말을 회피하는 경향이 있다. 그래서 드라마의 갈등이 어느 정도 해소 되었다 싶으면 막을 내린다. 또 하나의 대사를 살펴보면 극단적인 상황의 결론보다 그럼에도 불구하고 긍정적으로 이어가려는 희망의 구조를 보인다는 것이다.

올가: 넌 그 분을 존경하고 있잖니, 훌륭한 사람이라고 생각하고 있잖니, 그 분은 얼굴은 못생겼지만 예의 바르고 순결한 분이야. 도대체 시집을 간다는 건, 사랑 때문이 아니라 자기 의무를 다하기 위해서인 거예요. 적어도 난 그렇게 생각하고 있고, 나 같으면 사랑 없이도 시집을 갈 수 있으리라 생각해. 누가 구혼해 오든 다만 올바른 사람이기만 하면 난 잠자코 시집을 가겠어. 늙은이한테라도 갈 거야!

일리나: 난, 내내 기다리고 있었어요. 모스크바에 가면 그 곳에서 진정한 나의 사람을 만날 수 있으리라고 말이에요. 난 그분에 대해 공상하고 사랑하고 있었어요. 하지만 이제 와 생각해 보면 다 어리석은 것이야, 어리석은 것이었어.

올가: (동생을 껴안는다) 내 귀여운, 소중한 일리나, 난 잘 알고 있어. 푸젠바흐 남작이 군직을 그만두고 처음으로 양복을 입고 우리 집에 왔을 때, 너무 못생겨서 난 눈물이 나올 지경이었어. 왜 우십니까? 하고 그 분이 묻더구나. 내가 뭐라고 말할 수 있겠니! 하지만 만약에 하느님의 인도로 그 분이 너하고 결혼하게 된다면 난 기쁘겠어. 인물이야 못났으면 어쩌니, 못난 것과 인품은 전혀 다른걸...[11]

이러한 수법은 관객으로 하여금 무대에서 벌어진 일들이 조작된 연극이 아니라 실제 인생의 한 토막이라는 환상을 불러일으키고 막을 내리고도 무대 위에서의 삶은 한동안 지속될 것 같은 착각을 불러오는 것이다[12]. 체홉의 희곡에는 평범한 인물들이 등장하며 그들의 말들은 지극히 일상적인 언어이다. 그러나 그 언어들은 극적 행동의 포인트를 가지지 않은 채 빈약함을 보여주

며 각 인물들의 대화 역시 불연속적 이어서 상당부분 모호한 특성을 보여준다. 또한 체홉의 희곡에는 중심인물도 부차적인 인물도 없다. 모두 각각 자신이 운명을 가지고 등장한다[13].

체홉 극의 등장인물들은 마치 서로가 서로의 이야기를 듣고 있지 않는 것처럼 행동하고 있으며 서로의 말을 듣고 있다고 하더라도 상대방의 질문에 맞지 않는 엉뚱한 대답을 하곤 한다. 필자는 세 자매에서 올라 역을 연기했을 때 기억을 떠올려 보면 각 인물들이 저마다 추구하는 현재와 미래를 생각하며 생활한다는 것이다. 그렇기 때문에 함께 있어도 생각은 각자 하고 있을 수밖에 없는 것이다. 우리의 현실과 얼마나 흡사한지 모른다. 격리된 상태, 자기몰두, 다른 사람들의 입장에서는 보지 못하는 무능력 이것을 체홉은 사람들과의 관계 속에서 발견하고 있으며 또한 보여주고자 한다.

안톤 체홉의 사실주의 작품의 특징은 바로 인생을 고스란히 무대에 올려놓고 있다는 점과 인물 하나하나를 현실감 있게 묘사하고 있다는 것이다. 그가 그린 인물은 우리 삶 자체에서 보고 듣고 느낄 수 있는 어찌면 내가 지금 생각하고 있는 나 자신일수도 있을 만큼 인간의 심리를 잘 표현하고 있다.

그렇기 때문에 나이를 먹으면 먹을수록 체홉의 작품 세계를 훨씬 실감 있게 이해할 수 있게 되는 것 같다. 필자가 올라 역을 연기 할 당시만 해도 올라 라는 한 여자의 정서와 생각을 얼마나 이해하면서 연기를 했나 싶을 정도로 지금 다시 올라를 연기한다면 훨씬 리얼하게 올라 라는 한 여자의 현재 처해있는 삶과 심정을 정서적으로 공감대를 그리면서 연기를 할 수 있을 것 같다.

안톤 체홉의 세 자매는 세 자매 올라, 마샤, 일리나 이 세 자매의 이루어지지 않은 꿈을 오히려 세 자매들에게 새로운 삶을 살아가야 할 새로운 생명력이 될 수 있음을 역설적으로 보여주고 있다. 암울한 시대를 살고 간 체홉의 작품세계는 내일을 예감하면 생활 안에서 노동을 대하는 새로운 태도, 소유, 친구들 사랑에 대해 또한 민중들에 대해서도 새로운 시각으로 꿰뚫어보는 안목이 대단하다. 세 자매들은 현실에 대한 좌절과 상실감이 무척 크지만 결코 삶을 포기하지 않고 다시 우린 살아가야 함을 저마다 강조하고 있다. 이렇듯 절대적으로

사실주의 연기에 토대가 되는 내면연기가 안되면 결코 안톤 체홉의 작품을 연기하기는 힘들다. 그만큼 인생과 인간의 심리를 잘 알고 느껴서 표현해야 하기 때문이다. 안톤 체홉의 작품은 상징적이고 표현적인 형식주의와는 거리가 멀기에 더더욱 내적으로 심도 있게 인생을 재창조한다는 리얼함을 가지고 생생하게 사실주의 연기를 해야 한다.

체홉의 세계가 그렇다. 상황에 맞지 않거나 혹은 적당한 장소에서 엉뚱한 말이 튀어나와 당황하고 그것 때문에 가슴 아파하고 후회하는 사람들 투성이다. 그 끊임없는 어긋남에 웃음이 나오지만 그 당사자가 바로 자기라고 느낀 순간 비애감이 밀려온다[14].

체홉의 작품이야말로 플롯보다는 등장인물의 성격구축에 초점이 모아져 있어서 배우들의 역할창조가 얼마나 흥미롭게 잘 되어 있느냐에 극의 성패가 달려 있다 해도 과언이 아니다.

세 자매에서도 보면 모든 관심은 회상에 잠기고 체념하고 동경하는 성격들의 독백과 상호간의 관계에서 비롯되는 대화에 집중되어 있다. 그들은 지금 무대 위에서 자신들이 처한 삶을 분석하고 있다. 그 점에서 체홉의 희곡은 삶의 분석이며 사실 극 이라기보다는 진실의 극이다.

올라의 대사를 살펴보면 그녀가 회상하고 체념하고 동경하고 있는 대사들을 몇 볼 수가 있다.

*올라: 일리나, 아버지 낚던 년 너의 생일인 5월5일에 돌아가셨지. 그날은 지독하게 추웠고 눈이 내리고 있었어. 난 도저히 살 수 없을 것 같았고 넌 멍청히 죽은 사람처럼 누워 있었지. 하지만 이렇게 1년이 지나고 보니 우리는 태연히 그때 일을 회상할 수 있게 되고 너도 이전 흰 옷을 입고 밝은 표정을 짓고 있구나.(시계가 12시를 친다) 그때도 역시 시계가 컸어.(사이) 아직도 난 기억하고 있어. 상여가 나가는 동안 군악대가 행진곡을 연주하고 묘지에서는 조총을 쏘았지. 아버지 장군이고 여단장이셨지만 그런 썩치고는 조객이 적었지. 하긴 그 날은 비가 왔으니까. 지독한 진눈깨비였어.*

*올라: 넌 그분을 존경하고 있잖니, 훌륭한 사람이라*

고 생각하고 있잖니. 그분은 얼굴은 못생겼지만 예의 바르고 순결한 분이야. 도대체 시집을 간다는 건, 사랑 때문이 아니라 자기 의무를 다 하기 위해서인 거야. 적어도 난 그렇게 생각하고 있고, 나 같으면 사랑 없이도 시집을 갈 수 있으리라 생각해. 누가 구혼해 오든 다만 올바른 사람이기만 하면 난 잠자코 시집을 가겠어. 늬은이한테라도 갈 거야!

올가; 오늘 너는 정말 빛이 나는 게 여느 때보다 훨씬 예쁜 것 같구나. 마사도 예쁘고 안드레이도 미남이지만 저렇게 살이 찌서야 어디..... 그런데 난 이렇게 늙고 비쩍 말라 버렸으니 아마 이것도 학교에서 아이들에게 짜증만 부리기 때문일 거야. 오늘은 쉬는 날이라 집에 있어서 그런지 두통도 나지 않고 어제보다 젊어진 듯한 기분이야! 나는 스물 여덟 이지만 단지.... 아냐, 불평을 할 건 없어. 모든 게 하느님의 뜻이니까. 하지만 난 이런 생각도 들어! 만약에 시집을 가서 하루 종일 집에 있을 수 있다면 그게 더 좋을 거라고 말야!(사이)나는 아마 남편에게 잘할 거야[15]

이렇듯 체홉 작품의 주인공들은 마치 삶의 한가운데에서 추출된 듯, 그들 속에는 어느 하나 허구적인 것이 없다. 체홉은 명민한 관찰력과 삶에 대한 심오한 이해를 바탕으로 다양하고 생동감 넘치는 형상들을 창조할 수 있었으며, 우리는 그러한 형상들이 실제 존재할 수 있으리라는 것을 믿어 의심치 않는다.

체홉식의 명철함을 제대로 전하기 위해서 또 올바른 형상들을 생동감 있게 구체화하기 위해서 연기자들에게는 각각의 등장인물에 대한 면밀한 연구 작업과 상연하고자 하는 작품의 본질에 대한 심오한 통찰이 요구된다. 게다가 사건의 외적인 지향성과 상황의 코믹함, 성격들의 명확함뿐만 아니라 주인공들의 내적인 삶과 그들의 사상 그리고 감정까지도 드러나도록 관심을 기울여야만 한다. 스타니슬라브스키가 말한바 체홉의 희곡에서는 배역을 연기하거나 보여주어서는 안 되고 그의 작품 속에서 살아나야 한다. 때마침 네미로비치단첸코는 무대에서 체홉 형상들을 구체화함에 대해 다음과 같이 기록하고 있다.

“살아 있는 사람이란 무엇을 의미하는가? 이것은 다 음과 같은 것을 의미한다. 그가 마시는 것을 내가 보았을 때 나는 그가 실제로 무언가를 마셨다는 것을 믿는다. 그가 침묵 했을 때는 나는 그가 왜 침묵하였는지 이해한다. 그가 말을 할 때 나는 그가 누군가에게 말한다는 것을 안다고 믿는다. 그가 웃을 때 나는 그에게 무언가가 실제로 웃기 다는 것을 믿는다. 그가 울 때 나는 그가 눈물 흘릴 만큼 감동받은 거라고 믿는다. 그가 움직일 때 나는 그의 낱말의 움직임을 인식한다. 그가 오늘은 덥다 혹은 춥다고 말할 때 나는 그가 오늘 더워하거나 혹은 추워하는 것을 본다. 그가 놀랄 때 나는 그가 놀란 연기를 하는 것이 아니라 놀라는 것을 본다. 나는 그가 존재하는 순간 지정된 물리적 공간 속에서 살아 있는 인간을 눈앞에서 본다. 그때 나는 자연스럽게 배우예술을 인식 할 수 있다.”

무대 위에서 주인공의 삶에 생명력을 불어넣기 위해 체홉을 공연하는 연기자들은 자신이 연기해야 할 인물의 과거에 대해 알아야 하고 그의 성격이 어떻게 형성되었는지 이해해야 하며 그가 무엇을 좋아하고 싫어하는지, 사람들에게 어떻게 대하는지, 삶에서 무엇을 원하는지 알아야 한다.

이와 함께 등장인물의 특징들을 체득할 수 있어야 한다. 연령과 특성을 비롯해서 그가 어떻게 걷고 앉는지, 사물과 상대방을 어떻게 바라보고 생각하는지, 제스처와 버릇은 어떠한지, 어떻게 먹고 마시고 옷을 입고 거울을 보고 책을 읽고 담배를 피우는지 등등에 대해 알아야만 한다. 이 모든 것은 반드시 생동감 있고 자연스러워야 하며 과장과 강조, 졸렬한 모방은 배제되어야 한다. 연기자들은 해당 장면에서 등장인물이 무엇을 얻으려고 노력하는지, 그리고 원하는 것을 취하기 위해 어떻게 행동하는지 알아야 한다. 등장인물들의 상호관계에서 나타나는 성격을 명확히 묘사하기 위해 체홉은 매우 정확하고 디테일이 풍부한 표현들을 사용한다. 여기에 특별한 관심을 기울여야 한다[16].

#### IV. 결론

지금까지 안톤 체홉의 사실주의 연기에 대한 부분을 살펴보았다. 이렇듯 러시아 사실주의에 대한 공헌자는 모스크바 예술극장과 더불어 극작가 안톤 체홉(1860~1904)을 빼놓을 수 없는데 모스크바 예술극장은 체홉의 후기 작품들을 계속해서 공연하였으며 이는 체홉의 걸작 '바냐아저씨'(1899), '세자매'(1901)이다. 체홉은 어떤 상징적인 이미지로 사실주의적 내용을 혼란시키지 않으면서 자기 작품에 암시적인 환경을 제공한 점에서 입센보다 앞선다. 체홉은 사람을 관찰하는 특출 난 재능을 통해서 기억에 남는 등장인물들을 창조 했으며 인물의 행동 동기에 비중을 두었다. 체홉이 20세기 사실주의 연극의 형식 및 스타일에 대해 엄청난 영향력을 제공한 것은 인간적인 그리고 사회적 주제에 대한 고민에 의 적절성 및 무대의 서정성이라 할 수 있다. 일부 평론가는 근대의 사실주의 연극의 유대를 입센과 체홉의 공동영향이라고 본다[17].

연기를 하는 연기자 입장에서나 연기를 가르치는 교육자 입장에서나 안톤 체홉의 사실주의 희곡은 절대적으로 중요한 연기의 토대가 되지 않을 수 없다. 이렇듯 사실주의의 대표작가로서 그의 작품들은 연기를 하고자 하는 사람이라면 반드시 공부를 해야 하고 사실주의 연기의 첫걸음이 될 수 있는 일상에서의 관찰 그리고 기억들을 통해 무대 위에 고스란히 마치 인생의 한 장면을 보는 듯한 생생함을 연기하기 위해 내적진실을 끊임없이 추구해야 한다.

예술의 근본 목표는 인간의 영혼 속에 있는 생명력을 창조해 내고 그것을 예술적인 형태로 표현하는데 있다. 때문에 배우는 한 역할의 내면을 생각해야 하고 배역을 생활하는 내적 과정을 통해서 정신적 삶을 창조하는 방법을 생각해야 한다. 스타니슬라브스키도 어려워했다는 안톤 체홉의 사실주의 연기는 인생의 무한한 관찰에 의한 진실한 묘사이다. 배우는 무대뿐만 아니라 일상생활에서도 관찰력이 있어야 한다[18]. 특히 체홉은 정서적으로 우리 한국인들에게 매우 친근한 서구 극작가이다. 이는 체홉 작품들 곳곳에서 우리들의 '감정'과 삶의 '철학'을 어렵지 않게 발견할 수 있기 때문이다. 인간존

재와 삶의 의미를 고뇌하고 있는 '철학자'이다. 진정한 인간 삶의 의미에 대해 문제를 제기 하고 인간이 어떻게 살아야 할 것인가를 안톤 체홉은 사실주의 작품들을 통해 말하고 있다.

#### 참고 문헌

- [1] 안숙현, *한국연극과 안톤 체홉*, 태학사, 2003.
- [2] 안숙현, *한국연극과 안톤 체홉*, 태학사, 2003.
- [3] 안숙현, *한국연극과 안톤 체홉*, 태학사, 2003.
- [4] 김방옥, "한국연극의 사실주의적 연기론 연구", *한국연극학회지*, 제22권, pp.147-214, 2004.
- [5] 김철홍, "초기 사실주의 연기양식의 형성과정 고찰 -'앙트완느'에서 '스타니슬라프스키'까지(1870-1905)", p.206, 2009.
- [6] 김철홍, "초기 사실주의 연기양식의 형성과정 고찰 -'앙트완느'에서 '스타니슬라프스키'까지(1870-1905)", pp.215-216, 2009.
- [7] 김석만 편저자, *스타니슬라브스키 연극론*, 이론과 실천, 1993.
- [8] 김석만 편저자, *스타니슬라브스키 연극론*, 이론과 실천, 1993.
- [9] 이대영, "초기 사실주의 연극 양식의 특징에 관한 연구", *중앙대학교 대학원*, pp.51-54, 1999.
- [10] 안톤 체홉, *갈매기*, 신원문화사, 1995.
- [11] 안톤 체홉, *바야나 아저씨*, 청목, 2001.
- [12] 이대영, "초기 사실주의 연극 양식의 특징에 관한 연구", *중앙대학교 대학원*, p.54, 1999.
- [13] 임해열, "안톤 체홉의<세자매>연구-인물분석과 장면분석을 중심으로", *용인대학교 예술대학원*, p.19, 2004.
- [14] 안숙현, *한국연극과 안톤 체홉*, 태학사, 2003.
- [15] 안톤 체홉, *갈매기*, 신원문화사, 1995.
- [16] 쉬흐마토프, 리보바, *체호프 단편을 무대에 올리다*, 인디북, 2010.
- [17] 남상욱, "고대연극에서 사실주의까지", *중앙대예술대학원*, p.84, 2000.

[18] 스타니슬라브스키, *액터스 북*, 2001.

저 자 소 개

박 호 영(Hoyoung Park)

정회원



- 1995년 2월 : 단국대학교 연극영화학 문학사(BA)
- 2000년 6월 : Russian Academy of Theatre Arts(GITIS) 연극예술학석사(MFA)
- 현재 : 서원대학교 연극영화전

공 교수

<관심분야> : 연기예술, 연기이론, 연기교수법, 매체 연기, 공연예술사, 공연제작연출