

RAR

УДК 7.01

ББК 85.7

DOI 10.34685/NI.2025.70.33.012

ЗНАЧЕНИЕ «РЕПЕРТУАРА» И «ТЕРМИНОЛОГИЙ» В СОЗДАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ СИРИИ

Аль Мунер Джамаль,

Актер, педагог по мастерству актера,
высший институт театрального искусства,
Площадь Омейядов, 14, Дамаск, Сирия, 6645,
Российский институт театрального искусства ГИТИС,
Малый Кисловский переулок, 6, Москва, РФ, 125009,
jamalmuner@gmail.com

Аннотация

Наличие театрального репертуара позволяет сохранять и развивать художественные результаты и передавать их из поколения в поколение. Театральное наследие считается сутью любой театральной национальной школы, и оно порождает творческие термины. Итак, в театральном процессе все взаимосвязано, и без какого-либо элемента возникают проблемы. Именно это мы находим в сирийском театре, который существует уже более ста пятидесяти лет и в котором отсутствует репертуар и в конечном итоге терминология в образовательном процессе.

Ключевые слова

Репертуар; Сирия; восприятия; Станиславский; зритель; школа; театр; актер; терминология; психологический театр.

Богатство театрального производства дает театральным деятелям возможности художественного роста, что, конечно, положительно влияет на процесс обучения в театральном институте.

В театральном искусстве все взаимосвязано: наличие богатого репертуара, с одной стороны, развивает зрителя, имеющего возможность смотреть разнообразные спектакли, а с другой — является хорошим стимулом для актера, который после обучения в вузе имеет возможность попасть в театр и работать в уже готовых спектаклях высокого уровня, применяя полученные навыки на практике и набираясь опыта в работе с профессиональными актерами.

В сирийской театральной практике нет репертуара, и театральное управление может представить

четыре-семь спектаклей в год и лишь изредка — большее. И количество театров невелико. Например, в Дамаске, столице Сирии, имеется не более пяти театральных зданий. Хотя даже при таком количестве театральных зданий театральная жизнь Дамаска могла быть довольно насыщенной, если в каждом из них был бы постоянный репертуар, который пополнялся новыми спектаклями.

В связи с такой театральной ситуацией, люди, получившие актерское образование вынуждены работать на телевидении или в кино, что в итоге еще более ослабляет театральную жизнь. Более того, многие преподаватели Высшего института театрального искусства в Дамаске являются актерами кино и телевидения и привносят специфику этой работы в театральное образование. То есть

в перспективе студенты, обучавшиеся у таких преподавателей, перестают думать о театре, и планируют свою карьеру на телевидении и в кино.

Отсутствие театрального репертуара и переход актеров к работе на телевидении и в кино приводит к тому, что выпускники театрального вуза перестают быть театральными актерами. Ведь, как известно, театральная жизнь требует от актера постоянной работы над собой, а когда нет театра необходимость подобной работы отпадает. Как показывают наблюдения, 90% выпускников прекращают работать над собой после окончания института, т. е. не продолжают работать над техникой речи и голосом, движением, внешней и внутренней техникой актера. Некоторые упражнения и этюды выполняются только в процессе работы над спектаклем на репетициях или перед выходом на сцену, что снижает качество актерского мастерства и приводит к ослаблению техники актера. Таким образом, возможность формирования собственной школы уменьшается.

О важности ежедневных упражнений говорил К. С. Станиславский: «Весь вопрос только в ежедневных упражнениях.<> Ваша главная задача — техника и техника. Это очень трудно, но когда вы это познаете, то будет очень легко. Почему трудно? Потому что это требует систематической, ежедневной работы. Каждый день нужно делать упражнения. И не только над словом, но и над всем физическим аппаратом».¹

В период с начала восьмидесятых до середины девяностых театральное движение в Сирии было очень мощным: существовали крупные спектакли благодаря Дамасскому театральному фестивалю,² где представлялись как сирийские, так зарубежные театральные постановки, игравшие важную роль в формировании театральной памяти и дающие возможность наблюдать опыт других стран. «Репертуар и зритель образуют некое единство, и познавать закономерности формирования репертуара и аудитории следует в совместном их изучении, при этом обязательно вписанном в более широкий социально-куль-

турный контекст, ибо и те, кто создает спектакль, и те, для кого он создается, суть порождение некоего культурного пространства».³ В связи с этим развивается и зрительское восприятие, ведь зритель играет важнейшую роль в формировании театрального искусства. Внутренние отношения между зрителями и актерами Ю. А. Кренке объяснял следующим образом: «В театре зритель и актеры как бы условливаются между собой, что они временно, пока идет спектакль, будут к этой условной жизни относиться, как к безусловной, обе стороны, знают что это лишь игра, но условно хотят считать ее настоящей жизнью. В силу этого безмолвного соглашения, зрители и актеры хотят относиться к сценической неправде, как к жизненной правде».⁴ То есть сценическая вера является основой для формирования этих отношений, следовательно создать и сохранить её становится сутью школы переживания.

Театр удовлетворяет социальные потребности человека. По выражению К. С. Станиславского, «театр сильнее книги, прессы, школы; сценическое искусство так ярко, образно и полно раскрывает произведение, что оно становится доступно всем».⁵ Л. Новицкая отмечает, что «сила театра в том, что он воздействует на зрителя почти всеми существующими видами искусства, соединенными воедино; люди идут в театр развлекаться, но незаметно для себя выходят из него обогащенными новыми мыслями, чувствами, новым познанием жизни».⁶

Таким образом, театр существует в тесном взаимодействии между актером, играющим спектакль, и зрителем, что и является своеобразным двигателем театрального искусства. Зрителей можно разделить на два типа: зритель-любитель, воспринимающий искусство своим природным чутьем и тягой к прекрасному, и зритель-профессионал, который помимо природного чутья

1 Новицкая Л.П. Уроки вдохновения; Система Станиславского в действии. Всерос. Театр. о-во. 1984.С.208–209.

2 За последние двадцать лет Дамасский фестиваль отменялся по многим причинам, включая политическую ситуацию в Сирии и войну.

3 Левшина.Е.А. Театральный репертуар и зритель : (проблемы комплексного исследования театрального процесса) : автореферат дис. ... доктора искусств. : 17.00.01 / Лен. гос. ин-т театра, муз. и кинематограф. им. Н. К. Черкасова. – Ленинград, 1990. С.2.

4 Кренке.Ю.А. Практический курс воспитания актера. Санкт-Петербург. Лань Лавнета музыки. 2021. С.61.

5 Новицкая.Л.П. Уроки вдохновения; Система Станиславского в действии. Всерос. Театр. о-во. 1984.С.34

6 Там же. С. 34.

владеет также особыми навыками восприятия и оценивания спектакля и знает принципы искусства. Зритель-профессионал обладает «насмотренностью», а значит может оценить качество спектакля, что, конечно, влияет на развитие театра в целом.

Половина любого спектакля — это зритель, и генеральная репетиция перед премьерой еще не означает, что спектакль готов полностью, это только его половина. Спектакль обретает завершенность только с присутствием зрителя, и с каждым последующим показом и новым зрителем постоянно развивается и формируется, т. е. отношения между спектаклем и зрителем — как вдох и выдох.

Любовь разных людей к театру является поводом для их собрания в зале, то есть театр имеет объединяющее начало. В Сирии на протяжении довольно долгого времени эта страсть, основанная на эмоциональной коммуникации, была очень сильной, и зрители приходили на спектакли вне зависимости от их качества. Как замечал Станиславский, «количество аплодисментов далеко не всегда находится в прямой зависимости от подлинного успеха».⁷

Зрительская осведомленность дает необходимый толчок творчеству, так как ее развитие также происходит через искусство. Иными словами, искусство творит, беря за основу реальную жизнь, и соприкасаясь с произведением искусства, зритель воспринимает его, и то, что он видел, влияет на его реальную жизнь, изменяя ее. В театральном искусстве успех взаимодействия между реальной жизнью и творчеством во многом зависит от актера. «Если актеру удастся создать глубокий человеческий характер или за внешним поведением зритель почувствует глубокий второй план, то зритель скажет себе “Ага, разгадал его” и вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно это “я унесу из театра в жизнь”».⁸

Наличие же театрального репертуара способствует росту и накоплению опыта, развивает характер театрального движения в целом. Опыт способствует развитию искусства в целом, что

отражается на деятельности режиссеров, актеров и педагогов, которые переносят его на своих студентов.

Укрепление отношения между зрителем и театром, а также воспитание «профессионального» зрителя происходит через регулярный театральный репертуар.

Репертуар помогает сформировать театральную школу, обладающую особым стилем, и открывает горизонты для студента, уверенного, что после окончания учебы он сможет стабильно работать в театре.

В процессе накопления опыта появится наследие, передающееся из поколения в поколение и обрастающее новым опытом, что впоследствии может стать хорошей основой для театральной школы, где сценическая азбука организует в ученике порядок работы над собой, текстом и ролью.

И как подчеркивал Ю. А. Кренке, «сценическое воспитание должно на первых порах быть направлено на следующее:

- 1- развитие художественного вкуса
- 2- чувства художественной правды
- 3- чувства меры
- 4-искренности и простоты
- 5- сценической убедительности».⁹

Примечательно, что за все годы работы в театральной сфере не было деятелей, которые смогли бы изучить профессию актера и обобщить свой практический опыт, чтобы сформулировать научную систему для актерской и режиссерской профессии, как это смог сделать Ли Страсберг, отталкивавшийся от системы Станиславского в своем методе работы с актером, в США. Стоит заметить, что Ли Страсберг заимствовал у Станиславского только один элемент — эмоциональную память, на котором и построил все свой метод. Однако сам Станиславский позднее отказался от эмоциональной памяти как отправной точки актерского существования на сцене и в последний период жизни нашел новый прием в работе с актерами, который позже был назван методом физических действий. Физическое действие возбуждает эмоциональную память, которая в данном случае является результатом, а не отправной точкой в работе над ролью, как у Страсберга.

7 Там же. С. 63.

8 Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли/ Сост. А. А. Бармак. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС,» 2018. С.86

9 Кренке Ю. А. Практический курс воспитание актера. Санкт-Петербург. Лань Лавнета музыки. 2021. С.25–26.

В Сирии же актерское искусство осталось в рамках личных взглядов и опыта каждого актера, на протяжении многих лет понимание и восприятие профессии актера в Сирии прошло через различные этапы, однако с научной точки зрения мастерство актера оставалось неизученным. Следует подчеркнуть, что помимо переводных изданий или сборников исследований зарубежных авторов, где написанное предстает в интерпретации или комментариях переводчика, не существует книг о мастерстве актера, написанных сирийскими авторами. Иными словами, с момента появления на территории Сирии театра европейского типа в 1871 году, до открытия театрального института в 1977 году в театральном творческом сообществе Сирии не было предпринято ни одной серьезной попытки сформулировать накопленный театральный опыт, характеризующий сирийскую театральную школу.

Понятия школы в искусстве, имеет большое значение: «Школа — это категория времени. И категория пространства. Школа — это долго. Сначала она складывается из деталей, крупиц, нюансов, привычек, традиций, запретов... Школа — далеко»¹⁰.

Таким образом, более ста лет в театральной жизни Сирии можно было наблюдать лишь отдельные случаи, когда уникальная природа актера, режиссера или драматурга выделяла их на фоне остальных. Многие из этих дарований держали свой «творческий рецепт» в секрете, некоторые пытались передать свой опыт ученикам, но эта передача знаний не сопровождалась научным методом: процесс обучения представлял собой подражание учеником манере своего учителя, поэтому и результатом были готовые рецепты для исполнения художественных шаблонов, таких как трагедия и комедия в соответствии со стилем каждого учителя-актера.

Как известно, у каждого актера свой стиль и свой подход к работе над ролью, каждый актер — это особый случай, что и отличает исполнение одной и той же роли разными актерами. Именно поэтому является ошибкой переносить уникальный стиль одного актера на других, так как в конечном итоге, это приводит к уничтожению актерской индивидуальности во время

творческого процесса создания образа. К сожалению, после открытия института можно было наблюдать случаи, когда целый курс играл одним стилем, подражая своему педагогу. Здесь стоит привести слова великого актера, педагога, писателя Вольдемар Пансо: «Если школа — это место, где учащийся должен найти себя, то там должны быть очень умные, тонкие учителя. Иначе можно легко потерять себя и “найти” учителя, то есть стать подражателем. Конечно, отдельные оригинальные самоучки могут возникнуть в фокусе театральной жизни и без всякого специального образования. В театр нередко приходят из самодеятельности люди, наделенные от природы большим талантом. Это всегда было и будет. И очень хорошо. Но это несколько не нарушает правила, что артисты сегодняшнего и завтрашнего театра вырастают в школе.»¹¹ Конечно, такой подход к преподаванию принципиально отвергается, поскольку противоречит самой идее академического подхода к образованию, где профессия изучается на научной основе. Существует достаточное количество подобных примеров, однако такой подход не достигает целей подлинного театрального искусства.

Чтобы проследить корни этой проблемы, надо вернуться к азбуке профессии, основанной Станиславским. По его выражению, проблема зависит от того, что такие актеры находятся под гипнозом одного образа, и действуют через него и живут одной жизнью с образом, созданным не от себя. Такие актеры пытаются увидеть свой стиль и свою манеру в ученике, так как это сохраняет их баланс с образом, в котором они живут: «Но бывают актеры, для которых ими воображаемый образ становится их alter ego, их двойником, их вторым “я”. Он неустанно живет с ними, они не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя».¹²

Существование школы имеет большое значение, потому что «задача театральной школы и всякого театрального педагога состоит в рас-

10 Кузин А. С. Театральная школа. Современные смыслы. учебное пособие. Москва : ИНФРА-М, 2019. С. 5.

11 Пансо В. Труд и талант в творчестве актера (Уроки мастера). Москва.: ГИТИС, 2013. С. 70.

12 Ливнев Д. Г. Сценическое перевоплощение (создание актерского образа) М. РУТИ – ГИТИС. 2012. С. 84.

крытии и развитии творческой индивидуальности каждого ученика.»¹³ и отсутствие театральной школы означает отсутствие терминологий в актерском творчестве.

Термин — это одно слово, несущее в себе глубокий смысл, отражающее накопленный опыт, содержащее понимание профессии. Когда актер воспринимает содержание термина через практику, ему достаточно лишь услышать это слово, как в нем начнется целый спектр самых разнообразных процессов, «Особая функция, в которой выступает слово в качестве термина, — это функция названия»¹⁴ и не нужны никакие самые сложные объяснения, которые приводят лишь к рассудочности и пассивности. Актер много думает и мало действует, к тому же отсутствие терминологии заставляет преподавателя или режиссера много говорить, объясняя актеру какую-то ситуацию, что соответственно приводит к более активной работе мозга, чем сердца. Актер как будто становится теоретиком. И тут хотелось бы вспомнить слова Ли Страсберга о том, что у актера должно быть горячее сердце и холодная голова.

Отсутствие терминологии в процессе обучения и существование на месте их неполных объяснений растрчивает творческую энергию, которая не попадает в нужное направление даже если это полное и ясное объяснение. Терминология определяет путь работы, и замена общих объяснений терминологией помогает интенсифицировать процесс и облегчить достижение актерских целей, поскольку с помощью терминологии актер гораздо легче управляет своими духовными силами.

Определение терминологии творческого процесса позволит делать более точные шаги с самого начала обучения. Термин — это голова пирамиды, расположенная на масштабном фундаменте, и если на его место поставить описание творческого состояния, то оно не будет направлять актера к процессу творчества, не приведет его к сценической вере, следствием чего становится игра результата или состояния персонажа, а не проживание его.

Возникает важный вопрос: должна ли влиять точность перевода и терминология на восприятием актером своей профессии?

Разумеется, да «изучения театральной терминологии для раскрытия истории национального театра»¹⁵ и точность термина имеет большое значение не только в творчестве актера, но и в формировании национальной театральной школы.

В переводе на арабский язык Ш. Шакером книг К. С. Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе переживания/воплощения» переведены как «Подготовка актера в творческом процессе переживания/воплощения». На наш взгляд, между двумя названиями имеется существенная разница: «действенная» «работа над собой» заменена на более пассивную «подготовку». Станиславский неоднократно обращал внимание на лень, как одну из «болезней актера»: «Многие же из теперешних студентов совсем не работают над ролями дома, не готовятся к репетициям; не интересуются материалом, связанным с создаваемым образом, с эпохой произведения. Они считают, раз есть педагог, — он за них подумает, сделает. Борясь с этим, мы, педагоги, заставляем студентов делать на группе доклады об авторе, эпохе; составлять подробные биографии, течение дня каждого действующего лица; искать, кто умеет рисовать эскизы костюмов, причесок.»¹⁶ таким образом, профессия актера заключается прежде всего в индивидуальной, личной работе, а не в пассивном положении человека, ожидающего, что кто-то его подготовит. «Надо самим работать, а не рассчитывать на кого-то, не ждать, что с вами кто-то может проделать чудеса»,¹⁷ — говорил К.С.Станиславский.

И в этом смысле точность терминологии чрезвычайно важна, так как именно она готовит актера как к первому подходу к профессии, так и в индивидуальной работе. Именно термин с первых мгновений приводит организм актера в движение и наделяет ответственностью, поскольку

13 Кренке.Ю. А. Практический курс воспитание актера. Санкт-Петербург. Лань Лавнета музыки. 2021. С. 25.

14 Реформатский А. А. Что такое термин и терминология. М.: Академия наук сср институт языкознания. Издательство восточной литературы. 1958. С.5.

15 Зуева П. А. Русский театр XVIII века в театральной терминологии : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 24.00.01 / Зуева Полина Алексеевна; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева]. – Саранск, 2017. С.4.

16 Новицкая Л. П. Уроки вдохновения; Система Станиславского в действии. Всерос. Театр. о-во. 1984. С. 20.

17 Там же. С. 20.

с ним связано дальнейшее развитие. К. С. Станиславский пишет: «Огромное большинство актеров уверено, что на репетициях надо работать, а дома можно отдыхать».¹⁸ Однако на репетициях обычно разбираются действия и ощущения, которые хранятся в эмоциональной памяти, и актер, у которого с помощью точных терминов в душе посеяно зерно роли, продолжает думать о ней не только на репетиции, но и дома, и на улице, и везде, где он находится, чтобы извлечь воспоминания и ощущения из своей души. В процессе репетиций и работы над ролью актер должен накопить опыт, и если актер работает только на репетиции, это значит, что он не понял сути своей профессии, а терминология не находит отражения в его душе.

Термин системы Станиславского «внутреннее сценическое самочувствие» был переведен на арабский язык как «состояние внутренних театральных чувств», а понятие «подсознание в сценическом самочувствии актера» как «подсознание в состоянии театральных чувств». Вообще слово «состояние» довольно часто используется при переводе различных терминов на арабский язык. Однако в случае с профессией актера слово «состояние» может означать статичность, изображение эмоций и вести актера к фокусировке на чувстве, а затем и к игре состояния или его изображению, что в корне противоречит смыслу того театра, о котором говорил Станиславский, где действие является основным элементом.

Богатство арабского языка позволяет перевести данный термин иначе, например, «внутреннее театральное "сценическое" самочувствие», то есть так же, как он звучит в оригинале, и это не будет противоречить ни смыслу, ни первоначальному виду на русском языке. Невозможно предсказать состояние чувства, но можно определить сценическое действие. Когда актер выполняет определенную сценическую задачу на каждом спектакле, у него могут возникать различные чувства и эмоции. И целью настоящего исследования является показать то, что в основе актерского искусства лежит действие.

Шариф Шакир — лучший переводчик театральной литературы с русского языка на арабский, однако даже в его переводе можно найти неточности, которые не связаны с возможностями арабского языка, одного из самых выразительных

языков мира. Неточности, допущенные, Ш. Шакиром скорее можно связать с культурными особенностями, с тем, что при переводе он столкнулся с тем пониманием актерской профессии, которое было до появления книг К. С. Станиславского на арабской почве. На самом деле подобных неточностей не так много.

В действительности же научно доказано, что словарный состав и синтаксис русского и арабского языков достаточно богаты, чтобы иметь возможность довольно точно переводить с одного языка на другой без утраты смысла. Исследования показывают, что любое русское слово или выражение можно объяснить через арабский язык и наоборот. Следовательно, необходимо провести работу и найти точные арабские соответствия для русских театральных терминов, не прячась за трудности перевода, столкновение культур и невозможность выразить те или иные смыслы. Это чрезвычайно важно для будущего сирийской театральной педагогики, так как в театральных терминах, введенных в театральную науку К. С. Станиславским, уже заложено то самое действенное начало, которое дает телу и мышлению актера импульс к действию.

Станиславский видел в искусстве переживания «глубокое и последовательное воплощение принципов сценического реализма. Только такое искусство, утверждал он, выполняет задачу общественного служения, поскольку отвечает всем запросам мысли и сердца человека, является как бы книгой жизни».¹⁹

Реализм требует подготовки внутренней техники, но это не означает: что работа в других направлениях должна носить внешний характер: сценическое оправдание, вера должны присутствовать в любом жанре, даже в гротеске, водевиле, комедии дель арте и т. п. Как подчеркивал Станиславский, важность сценической веры в актерском искусстве не зависит от жанра текста, это отличие психологической школы. «Артисты Comédie в ролях Мольера не живые люди, а манекены. Вот почему самый лучший Тартюф, которого я видел, это был наш русский, артист Ленский, он не играл по традициям, а создавал роль и был интересен»,²⁰ — писал режиссер.

19 Там же. С. 9.

20 Станиславский. К. С. Собрание сочинений. в 8 томах. Т. 7. Москва. Искусство. 1958. С. 116.

18 Там же. С. 20.

Зритель является активным участником театрального процесса, его реакция имеет непосредственное воздействие как на ход спектакля, так и на все театральное движение в целом. И в этом смысле школа психологического театра придает большое значение именно зрительскому восприятию происходящего на сцене, давая актеру инструменты для создания сценической веры, то есть установлению прочного контакта между зрителем и актером, что является важным шагом для создания театрального репертуара. Как подчеркивал актер, педагог и писатель Вольдемар Пансо: «Обновление театра начинается со школы.»²¹

Психологическая школа отражает глубокое понимание человеческой жизни, и усвоение системы означает принятие огромного количества задач, развивающих видение жизни с точки зрения психологической техники, которой должно стать второй природой актера.

Список литературы

1. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения; Система Станиславского в действии. Всерос. Театр. о-во. 1984. 382 с.
2. Левшина Е. А. Театральный репертуар и зритель : (проблемы комплексного исследования театрального процесса) : автореферат дис. ... доктора искусств. :17.00.01 / Лен. гос. ин-т театра, муз. и кинематограф. им. Н. К. Черкасова. — Ленинград, 1990. — 37 с.
3. Кренке Ю. А. Практический курс воспитания актера. Санкт-Петербург. Лань Лавнета музыки. 2021. 288 с.
4. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. Сост. А. А. Бармак. — М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС,» 2018. 216 с.
5. Кузин А. С. Театральная школа. Современные смыслы. учебное пособие. Москва : ИНФРА-М, 2019. — 284 с
6. Пансо. В. Труд и талант в творчестве актера (Уроки мастера). Москва.: ГИТИС, 2013. — 225 с.
7. Ливнев. Д. Г. Сценическое перевоплощение (создание актерского образа) М. РУТИ— ГИТИС. 2012. 262 с.
8. Реформатский А. А. Что такое термин и терминология. М.: Академия наук СССР институт языкознания. Издательство восточной литературы. 1958. 14 с.
9. Зуева П. А. Русский театр XVIII века в театральной терминологии : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 24.00.01 / Зуева Полина Алексеевна; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. — Саранск, 2017. — 23 с.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений. в 8 томах. Т 7. Москва. Искусство. 1958. 811 с.

21 Пансо В. Труд и талант в творчестве актера (Уроки мастера). Москва.: ГИТИС, 2013. С. 71.

THE IMPORTANCE OF “REPERTOIRE” AND “TERMINOLOGIES” IN THE CREATION OF A NATIONAL THEATRE SCHOOL IN SYRIA

Jamal Al Muner

Actor and acting teacher,
Higher Institute of Dramatic Arts,
Umayyad Square, 14, Damascus, Syria, 6645.
Postgraduate diploma 2019 Russian
Institute of Theater Arts GITIS, 125009,
Russian Federation, Moscow, Maly Kislovsky Lane, 6,
jamalmuner@gmail.com

Abstract

Having a theatrical repertoire allows you to preserve and develop artistic results and pass them on from generation to generation. Theatrical heritage is considered the essence of any national theater school, and it generates creative terms. So, in the theatrical process, everything is interconnected, and without any element, problems arise. This is exactly what we find in the Syrian theater, which has existed for more than a hundred and fifty years and in which there is no repertoire and, ultimately, terminology in the educational process.

Keywords

Repertoire; Syria; perceptions; Stanislavsky; Spectator; School; Theatre; Actor; Terminology; Psychological theatre.