

„АВТЕНТИЧНИЯТ ГЛАС“ – ОСНОВНО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО НА СЦЕНАТА И НЕОБХОДИМ КОМПОНЕНТ НА КОМУНИКАТИВНАТА КОМПЕТЕНТНОСТ

Зоя Капон

Резюме: Този текст обсъжда понятието „автентичен глас“, като го свързва със съвременната комуникативна компетентност, предлагайки театрални техники за нейното усъвършенстване в педагогическата практика. Вниманието е насочено към един от елементите на комуникацията – речевото общуване в аспекта на неговата ефикасност. Идеята е, че един от елементите на комуникативната компетентност – езиковата, се състои не просто в познаването на езиковите елементи и правилата на тяхното свързване, но във владенето на „наезикови“ явления като интонацията, мелодиката, темпоритъма на речта, които са дълбоко лични и могат да изразят „автентичността“ на комуникаторите. Тя, от своя страна, е преди всичко разкриване на лично отношение към обекта на комуникацията. Според автора способността за подобно „лично полагане“ в комуникационния акт е гаранция за неговия успех и може да бъде развивана адекватно с театрални техники.

Ключови думи: „автентичен“ глас, комуникативна компетентност, общуване, театрални техники, себеизразяване

“AUTHENTIC VOICE” – MAIN MEANS OF EXPRESSION ON THE STAGE AND A NECESSARY COMPONENT OF COMMUNICATION COMPETENCE

Zoya Kapon

Abstract: This article discusses the concept of “authentic voice”, originating in theatrical training, in relation with communicative competency and offers specific theatrical techniques for its development in educational practice. The focus is on speech as one of the elements of communication, and its efficiency. Language is one of the elements of communicative competency, which favors social relationships through the creation of texts in the process of social interaction. Linguistic competence includes not just the knowledge of linguistic elements and the rules for their combining, but also

the mastery of paralinguistic phenomena such as intonation, prosody and rhythm of speech. These elements are deeply individual and can convey the communicator's "authenticity", in other words their personal attitude towards the object of communication. Our claim is that the capacity for such "personal investment" of the communication act, a warrant for its success, can be developed through theatrical techniques.

Keywords: communication competency, theatrical techniques, "authentic" voice, self-expression

„Аз се срамувам – рече Словото на Делото – от кухотата си.
Аз осъзнавам бедността си – каза Делото на Словото, – като те видя.“
138, Залутани птици, III том, Рабиндранат Тагор

ГЛАС

Глас. Гласност. Гласовитост.

Многогласност.

Глас народен – глас божии. Глас меден, загорски.

Много му тѣнѣк гласецѣт. Глас силен като йерихонска трѣба. Не му се чува гласѣт. Глас в пустиня.

Гласище.

Подгласник.

Сладогласен. Ангелогласен.

Несъгласен.

Гласни и съгласни /за буквите/.

Задгробен глас.

Безгласна буква.

Мисля на глас, огласявам.

Загубвам си гласа (презраквам).

Когато някое малко дете в моя роден край проговаряше бавно и трудно, давах му да пие вода от звънец. И като пиеше вода от звънца, детето проговаряше със звънлив Глас.

Йордан Радичков, Акустичното гърне

Започвам необичайно – с цитати на два текста, които ме вдъхновиха да пиша за това, което ме вълнува, което наблюдавам, изучавам и прилагам в работата си на преподавател по актьорско майсторство – *актьорския глас*. Като човек на изкуството естествено съм привлечена от експресията на художественото слово и се доверявам на него преди логиката на научното мислене да вземе връх в разсъжденията ми.

Философското проникновение на Тагор в кратка, но блестяща афористична форма подчертава неделимостта на езика от света и неговата динамика, единството на видимото и мощната, безплътна, но действена и сътворяваща сила на Словото. „Глас“ на Йордан Радичков направо трепти с нашата българска душевност и същност – еднокоренната дума глас ражда думи и изрази, които създават цели светове, и то не какви да е, а с ярка национална *автентичност*, дълбинно български в своите форми, цвят, аромати. Магичното действие „*пиене на вода от звънец*“ пленява с идеята за уподобяването на глас и звън – звънът е призив, той винаги търси Другия в пространството на света.

Така текстовете на Тагор и Радичков по различен начин ме връщат към това, което Станиславски, структурирайки своята система за актьорско творчество, нарича „най-деликатна област“ на актьорското изкуство – *словото и „словесното действие“*. Съзнавайки първостепенната му роля в създаването на светове и идеи на сцената, класическият древногръцки театър още от самото си зараждане започва да търси начини за неговото усъвършенстване. Намира ги, изследвайки човешкия глас – как гласът се ражда в тялото и как се „опложда“ от духа на човека, за да се превърне в слово; каква е механиката му, кои са нейните етапи; кои са качествата на гласа и как те могат да бъдат подобрени, за да изрази този глас в най-разнообразни комуникативни ситуации най-тънките нюанси на мисълта и чувствата.

ЗА ОСНОВАНИЯТА НА ТОЗИ ТЕКСТ, ИЛИ ВМЕСТО УВОД

Две неща ме занимават в тяхната взаимовръзка: изкуството на сценичното слово и изкуството на словото, разбирано като „дарба за говорене“ в педагогическия дискурс. Като актриса и преподавател по актьорско майсторство и сценична реч ме интересува *автентичността на актьорското присъствие на сцената, постигнато чрез гласа*; като педагог, в т.ч. театрален – *възможността чрез средствата на театъра да се усъвършенства комуникативната компетентност на подрастващите*, и по-точно един от нейните аспекти: *речевото поведение, „подобряването на уменията на учениците за резултатно възприемане на дискурси и ефективно създаване на дискурси“* (Петров, 2005); *как речевото общуване да стане по-ефикасно в процеса на социалната интеракция и да гарантира успешни социални взаимоотношения*. Един от елементите на комуникативната компетентност – езиковата, според мен се състои не просто в познаването на езиковите елементи и правилата на тяхното свързване, но във владенето на „наезикови“ явления като интонацията, мелодиката, темпоритъма на речта, които са дълбоко лични и могат да изразят „автентичността“ на комуникаторите. Тя, от своя страна, е преди всичко разкриване на лично отношение

към обекта на комуникацията, „индивидуално мотивиран артефакт на интеракцията с ясно изразени социални функции“ (Петров, 2005). С други думи – необходимо е да бъде развивана способността за *личностно полагане*, за *себеизразяване* на комуникаторите в комуникационния акт като гаранция за неговия успех.

Но какво общо има това със сцената и „автентичния“ глас?

ФЕНОМЕНЪТ „АВТЕНТИЧЕН ГЛАС“ В СЪВРЕМЕННАТА ГЛАСОВА ПЕДАГОГИКА

Автентичен според речника за чуждите думи в българския език (от гр. Authentikos) означава *същински, действителен, неподправен, достоверен*. А в тълковния речник е прилагателно със значения *истински, действителен, неподправен, несъмнен*. Двете значения – *действителен* и *неподправен*, се дублират, а *истински* се припокрива със *същински*, както *достоверен* с *несъмнен*, със съответните нюанси. Автентичният глас е идеалният за сценичната ситуация вариант, към който трябва да се стремим – глас, автентичен за жанра, за героя, за ситуацията. Това е гласът, който реагира най-достоверно и най-истински на онова, което става вътре в нас, и на онова, което ни заобикаля.

Трите водещи личности в съвременната гласово-говорна педагогика – Сисили Бери, Кристин Линклейтър и Патси Роденбърг – го определят респективно като „скрит“, „естествен“, „вътрешен“. Различните названия имат различен акцент, заради психологическите, историко-културните, географските и философските пространства, които влияят върху оформянето на методологията им. Педагогическата им работа е в сферата на англезичния театър – те работят в най-престижните театрални институции в Англия и САЩ. Така при Кристин Линклейтър, която прилага методологията си най-вече в САЩ, смесването на различни култури влияе върху употребата и функцията на езика и гласа. Обединяването на достоверността на колективния театър с тази, идваща от традиционния индивидуалистичен американски театър, налага термина „естествен“ глас. А при Сисили Бери и Патси Роденбърг названията са „скрит“ и „вътрешен“. Всички те полагат сериозно начало в търсенето на психологическата и емоционалната достоверност на гласа на сцената във връзка с общественото развитие, театралните новости и националното своеобразие в страните, в които работят. Трите педагожки развиват по свой начин идеята, че всеки човек има глас с неограничени изразни възможности и че думите се „коренят“ в тялото. Прочее тази идея извират от философските системи на Изтока. Последовател на Рудолф Щайнер, Михаил (Майкъл) Чехов също споделя разбирането, че пластиката на тялото *възбужда душевен отклик*, който се „изплюсква“ в звук: „Когато изпълнявате тези жестове евритмично,

т.е. видимо, вие пробуждате във вас чувства, сили и образи, което съответства на съдържанието на всеки звук и жест. След като са пробудени в душата ви, те проникват в звука на вашия глас и правят речта ви съдържателна, жива, художествена. Те се комбинират в срички, думи и фрази, звуците си влияят взаимно, създават безкрайно разнообразие от нюанси и взаимно се обогатяват и променят“ (Чехов, 2016:59). Тук Майкъл Чехов акцентира върху единството на телесно и духовно. Всеки, изпълнявал физически тренинг с текст, е усетил благотворното влияние на телесното движение върху увеличаването на силата, плътността, тембрирането на гласа, а това практически е свързано с неговата пластичност и способност да изразява чрез мелодиката и интонацията разнообразни нюанси на мисълта и чувството. Сисили Бери например предлага упражнения с текст и движения, които нямат никаква, дори илюстративна връзка с това, което текстът говори. Но тези „физически действия“, както би се изразил Станиславски, са така промислени след анализ на текста, разбира се, че провокират определена сила и мелодика на гласа, които изразяват неговата емоционална страна. Принципът е същият като у Чехов...

Сисили Бери основава работата си на убеждението, че нашите естествени инстинкти, които съществуват в природата, са деформирани от различни обществени феномени още от раждането. Затова актьорът се нуждае от малко упражнения и ясно разбиране, за да освободи скритите си възможности и да се научи на трудната задача да действа правилно в момента под въздействието на интуицията. Според педагожката голата „техника“ е мит, тъй като в действителност няма правилен глас. „Неправилното използване на гласа води до невъзможност за изразяване на чувства, ограничава активността, притъпява изразителността. Тези блокажи се умножават и са резултат от придобити навици, които достигат до автоматизъм, незабелязани и непознати, те стоят между гласа на актьора, това, което е и какво би могло да бъде. Тези блокажи няма да изчезнат сами“ (Бери, 1996). Методиката ѝ е основана на идеята, че речта е част от цялото, израз на вътрешния живот; че безцветните и еднообразни технически упражнения сами по себе си не могат да бъдат успешни – гласът трябва да бъде „освободен“. И тъй като изразителността му зависи от емоциите, при гласовата тренировка Бери настоява на добрата поезия, която предизвиква отзвук у говорещия, чувства, които ежедневната реч и ежедневните ситуации не могат да му дадат. В предговора към нейната книга „Voice and the Actor“ Питър Брук пише: „След нейното обучение за глас научих, че актьорите не говорят за гласа, а говорят за културата на човешките отношения.“ (Бери, 1996). Упражненията за развитие и усъвършенстване на актьорския глас дават не техничност, а свобода на актьора, дават му самопознание – за

собственото му тяло и за собствения му вътрешен живот, който той споделя с другите в процеса на художествената комуникация.

Бери, Линклейтър и Роденбърг развиват свой собствен метод за работа с гласа, който си поставя за цел дълбокото му освобождаване чрез естествения енергиен потенциал като опозиция на развиването на вокална техника. Независимо от различните индивидуални особености в подходите на всяка една от тях, те използват сходни принципи и механизми за постигане на крайната цел: разширяване на диапазона на гласа, подобряване на артикулацията, разбирана като изразно средство, и свързване на физическите характеристики на гласа с дълбините на психическия живот на човека – принцип, на който настоява и Станиславски, структурирайки за пръв път в историята на театъра цялостна система за актьорско творчество, основана на единството и взаимната обусловеност на физическия (външен) и психическия (вътрешен) живот на човека. И трите педагожки залагат на демистифицирането на процеса на говорене и на творческото прилагане на основни психо-физически упражнения. В техните школи се работи активно и много ефективно върху познанието на гласа във физически и психологически план, актьорът минава прецизна подготовка, целта на която е да му даде ясно разбиране за неговия скрит потенциал – освобождаването на този „скрит” или „естествен”, „вътрешен” глас.

Тренировъчните системи са изградени не просто от доказали практиката си физически упражнения – те са дълбоко психологически промислени и мотивирани, имат своя философска основа, често са строго индивидуални. Изключително важно е в процеса актьорът да си задава въпроси и да им отговаря с нарастващо познание, което идва след индивидуалното органично преживяване. Според Линклейтър „ако можеш още отначало да си задаваш въпроси за новите усещания, които преживяваш, и дори казваш на глас отговорите им, тогава процесът ще се ускори, а ефектът от него ще се увеличи двойно.”

Основна изходна точка в тренинга на Линклейтър е релаксацията и съсредоточаването чрез медитация. Тя споделя, че е изключително повлияна от техниките на Матиас Александър, Моше Фелденкрайс и Ида Ролф, които работят върху задържащите и деформиращи гласа психологически блокажи, предизвикани от редица негативни социалнопсихологически фактори, от отбранителните механизми на човека, принуден да се справя с агресията на социалната среда, където конкуренцията и състезанието с другите са безжалостни, натиска на материалното върху духовното в съвременния свят, с различни урбанистични явления, които засилват самотата, невротичността и страха от неизвестното в едно свръхдинамично променящо се ежедневие, където личността не намира ориентири и губи идентичност. Най-малкото състената шумова среда

увеличава психическото напрежение, атаката върху сетивата намалява слуховата чувствителност на индивида и естествената адаптация към многократно повишените децибели променя гласа по силата на уподобяването (ритмическа приспособимост). Високото говорене (сякаш се надвикваш с някого или не те чуват) е вече нормално явление. Приспособения към градската шумова среда глас получава нейните оттенъци, той е лишен от нюанси, разгръща се в тесния диапазон на горния резонанс. В процеса на работа решаващо значение имат дишането и дихателните упражнения. Важен е процесът на осъзнатост на цялостното физическо телесно присъствие.

Как да бъдем точни, истински, органични, ясни, чуваеми, разбираеми, въздействащи, ярки в конкретната актьорска ситуация с конкретния авторов текст? Да си върнем отново естествеността на нашата първоначална природа, изисква дълги тренировки и представлява голямо духовно постижение.

Един от големите режисьори и театрални педагози на нашето време Питър Брук изследва физиологическия диапазон и семантичните стойности на звука и ритъма като елементи на човешкия глас и доказва, че за него словото и пластиката са две степени на един цялостен, непрекъснат мисловно-емоционален комуникативен процес, „една огромна невидима формация“: „Думата не започва като дума – пише Брук, – тя е крайният резултат, който започва като импулс“ (Брук, 1978:26). Брук говори за музиката, възникваща от контраста между ритъма и звуковете, и търси „животинската музика на речта“, дълбокия, същинския, автентичния глас, който трябва да намери и съвременният актьор. Глас, драматичен по самото си съществуване. „Гласът е като планина с пещери. Влезте във всички пещери, които намерите. Упражняваме се, за да освободим гласа. След това важното е да открием нещо правдиво помежду си, нещо, което да не бъде театрално. Правдивото е по-драматично“ (Брук, 1978:159).

Не може да разглеждаме гласа си отделно и само във връзка с актьорската си работа. Напрежението и ограниченията, които нормално имаме като личности, са неделима част от напрежението и общуването ни като актьори. Трудно е да се говори за гласа по общ начин, тъй като той е индивидуален за всеки човек. Както миризмата, пръстовите отпечатъци, така и гласът на всеки един от нас е неповторим и строго индивидуален. Става въпрос за начина, по който комуникираме вътре в себе си, за много фактори, както физиологически и психологически, така и технически, които го определят. Намирането на истинските и най-искрени тонове на конкретния актьорски глас е процес, който не спира. Това е непрестанно движение, както развитието на човешката и актьорската личност – възрастта, житейските и творчески

натрупвания, емоционалните състояния, промяната на житейските условия и отраженията им върху творческия индивид. За да намерим лекотата и истинността на нашия глас и пълноценно да го използваме като изразно средство в живота и още повече в изкуството, преди всичко трябва да опознаем възможностите му и да стигнем до целия му потенциал. Целта не е щампата за „красив“, „актьорски“ глас, а опознаване, намиране и овладяване на собствените гласови данни в обхвата на собствените естествени физиологически възможности. Това е процес на дълбоко психологическо и творческо търсене, а не повърхностно и техническо насилие. Изисква се висока мобилизация на цялата психо-физика и интелект. Първата стъпка по пътя към откриване на най-скритите струни на „актьорската цигулка“ – *автентичния глас*, е активното лично решение и желание за работа, засилването на творческата воля. След тежката индивидуална работа на самопознание следва творческият процес на прилагане на дълбоките искрени нотки на неповторимия глас към конкретната актьорска задача. Балансът е много деликатен: да се запази основният истински характер на собствения глас, да се направи той голям и податлив, за да изразява чувства, различни от нашите собствени, и то изразени пред голяма аудитория. Гласът ни трябва да остане верен на себе си, така че да отразява не само това, което мислим и чувстваме, но също така и нашето физическо присъствие. В театъра ние боравим с думи, които не са наши собствени. Трябва да намерим начина да ги изразим и да ги направим наши собствени, като търсим наши емоционални и интелектуални мотиви, за да им придадем смисъл, а речта ни да остане жива. Този процес може да продължи, като станем най-чувствителни към тялото и мислите си. Изучавайки ги, да намерим участъците с най-голяма степен на напрежение. Кога се проявява и какво го предизвиква? Какви са страховете на личността ни. Да разберем връзките между емоциите и напрежението ни, между задълбочаването на дишането и появата на звука от неговите корени, когато в процеса са въввлечени цялото тяло и психика. Това вече е нашето цялостно психо-физическо присъствие, нашата автентичност.

Какъв е смисълът на това дълго и бавно „пиене на вода от звънец“ според поетическия образ от Радичковия „Глас“? Отговорът може да бъде: достигането на максимално въздействие на сценичния образ и присъствието на актьора в него в процеса на художествената комуникация в театъра. Този процес би могъл да бъде определен като усъвършенстване на *актьорската комуникативна компетентност*. Творческата работа по освобождаването на *автентичния глас* във всеки свой етап крие огромен комуникативен потенциал.

КОМУНИКАТИВНАТА КОМПЕТЕНТНОСТ И МЯСТОТО НА „АВТЕНТИЧНИЯ“ ГЛАС СРЕД НЕЙНИТЕ КОМПОНЕНТИ

Понятието *комуникативна компетентност* има дълга история. Съществуват много модели и противоречиви или непълни определения. У нас то се разглежда най-вече в рамките на методиката на обучението по роден език. Въведено е през 1960 година от Дел Хамауей Хаймс, който го дефинира като *модел с езикови, психофизически и социални характеристики*. Други изследователи го определят като „миксиране“ на тези характеристики. В нашия случай (гласово-говорната подготовка на актьора) те могат отчетливо да бъдат наблюдавани и тренирани; тяхната природа е именно *езикова (текстът), психо-физическа (гласът) и социокултурна (творческият резултат – сценичното произведение)*. Заниманията на всяко едно от посочените равнища е свързано с осмисляне на знания за гласа и развиване на умения за неговото владение, използване в реална и конкретна сценична ситуация, а комуникативната компетентност е именно *единство от знания и умения за общуване*. В театъра комуникативната ситуация е, от една страна, между актьорите в роля в директното общуване на сцената и от друга – косвено (а в Брехтовия театър и пряко) с публиката. Комуникацията е *езикова (словесна) и паралингвистична (пластиката на актьора – мимика, жест, поза, глас със своя интонация и мелодика)*. Осъзнатото усъвършенстване на всяка една от съставките в процеса на актьорския тренинг означава „специфицирано усвояване и действие както на знания, така и на умения, защото логиката показва, че без знания не би могло да се създадат и умения“ (Ефтимова, 2007). Според А. Ефтимова „няма причина в социолингвистичната, стратегийната, дискурсна и езиковата компетентност да не се предвидят знания и умения за използването на паралингвистичните средства като функционална подсистема на езиковите“ (Ефтимова, 2007). Още повече че в Единната общеевропейска езикова рамка комуникативната компетентност се разбира *като вербална и невербална способност за общуване*, което предпоставя да се оцени и открие ролята на невербалните средства, да се намерят адекватни начини за тяхното усъвършенстване. Театралната работа предполага много възможности за трениране точно на тези елементи на комуникативната компетентност. Ето защо прагматизираме темата за *автентичния глас*. Идеята е, че един от елементите на комуникативната компетентност – езиковата, се състои не просто в познаването на езиковите елементи и правилата на тяхното свързване, но във владенето на „надезикови“ явления като интонацията, мелодиката, темпоритъма на речта, които са дълбоко лични и могат да изразят „автентичността“ на комуникаторите, която, от своя страна, е преди всичко *разкриване на лично отношение към обекта на комуникацията*.

Способността за подобно „личностно полагане“ в комуникационния акт е гаранция за неговия успех и може да бъде развивана адекватно в процеса на актьорската работа върху художествения текст. Ето защо не е лишено от смисъл усилието да се прилагат театрални подходи в обучението по различни дисциплини. Особено важно е това за хуманитарните дисциплини, най-вече за обучението по литература – както за развиване на комуникативната компетентност на учениците, така и на тази на учителя, който преподава художествените текстове, именно в тази нейна част, която се отнася до словесната изразност – свободното боравене с паралингвистичните средства интонация, ударения, паузи, мелодика и темпоритъм на речта. Едно, защото ги „огласява“ чрез своето четене пред учениците, друго, защото самата негова интерпретация е нещо дълбоко лично и изисква „автентичност на присъствието“, доколкото самият акт на четенето прави литературата „частно притежание“ (Йорданова, 2014).

Тази автентичност на присъствието се носи от гласа, който трябва да бъде отгледан внимателно и търпеливо, със съзнанието, че е най-съвършено изразно средство, дадено на човека от природата. Как обаче и къде? Не всички минават през театралните школи, особено през такива, в които има задълбочени и отговорни преподаватели по глас. Според мен това трябва да бъде ангажимент на българското училище, което трябва да включи в образователните си програми обучение по театър, така както съществува обучение по изобразително изкуство, пеене и музика, още повече, че сред собствените му задачи е изграждането на социокултурните компетентности, чрез които се очаква обучаваните да се впишат активно в полето на културната комуникация. Част от часовете по роден език и по литература например могат да бъдат посветени на обучение по художествено слово (някога наричано по руска традиция „изразително четене“ – „вы-разительное чтение“; идеята датира от края на 19. век в българското образование!) и по правоговор, но изучаван с творческите изгрови начини, които предлага за усъвършенстване на звучащата реч дисциплината техника на говора. „Специфичните актьорски техники за работа с текста могат да бъдат *разглеждани като практически метод на учене чрез дейност и като комуникативен подход* – своеобразно творческо реагиране на текста, което сменя от учениците принудата да споделят често властово налагани интерпретативни схеми и клиширани тълкования и утвърждавайки правото на им на различност, да провокира тяхната чувствителност, мисловност, инициативност и отговорност [...] съ-участието и съ-творчеството, насочеността към общуване и изразяване, активното включване на Другия при изпълнението на творческите задачи [...] е средство за разбиране на другостта“ (Колева, 2010: 98). В този смисъл актьорските подходи при работа с художествен текст са прекрасен начин за *трениране на стратегийната и дискурсната*

компетентност (по модела на М. Canale, 1983).

Театрално-творческата работа по освобождаването на автентичния глас включва психо-физически тренинг (релаксация, дихателни, вокални и артикулационни упражнения със снемане на паразитното напрежение и съхраняване и увеличаване на психо-физическата енергия, задачи за разграничаване и балансиране на личната енергия и енергията на ролята – всичко това с насоченост към развитие на въображението), както и строго промислени упражнения за работа с художествения текст, придружени с психологически анализ на съпътстващите затруднения. Всеки конкретен момент от работата крие огромен комуникативен потенциал – възможности за развиване на различните елементи на комуникативна компетентност. Това прави изучаването на театър в училище, включването на театрални занимания или прилагането на театрални техники и театрално-интерпретативни подходи в преподаването на различни учебни дисциплини, особено на тези от хуманитарния цикъл, повече от необходимо.

В различни школи и направления на педагогическото реформаторство се описва как театралната дейност може да бъде образователна и образователната дейност – театър.

Моята практика на театрален педагог (университетски и в специализирано училище по изкуствата) и експериментите ми дават основание да твърдя, че театралните стратегии и подходи са приложими в обучението по различни предмети, особено по тези от хуманитарния цикъл – те могат да развият и допълнителни умения и способности, нагласи и ценности, които надхвърлят рамките на театралната дейност. Сред тях е и комуникативната компетентност – езикова и социокултурна, заложена в държавните образователни изисквания по различни хуманитарни дисциплини, а също и в Общата европейска езикова рамка. Компонент на тази компетентност според мен са и паралингвистичните средства, сред които с особено внимание трябва да се отнесем към развитието на автентичния глас като уникално изразно средство на отношението на човека към света.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Berry 1996: Berry, С. Голос и актър, М: Московский фонд сохранения культуры, 1996 [Golos i aktyor, M: Moskovskij fond sohroneniya kul'turyj 1996]
https://royallib.com/book/berri_siseli/golos_i_akter.html 08.04.2021.
- Bruck 1978: Bruck, P. Празното пространство. – В: Избрани произведения, превод Ел. Сотинова, С.: НИ, 1978:26, 159 [Praznoto prostranstvo. – V: Izbrani proizvedenija, prevod El. Sotirova, S.: NI, 1978:26, 159]

- Canale 1983: Canale, M. From Communicative Competence to Communicative Language Pedagogy. // Language and Communication. Eds. J.C. Richards and R. W. Schmidt. Longman, 1983.
- Chehov 2016: Chehov, M. За техниката на актьора, С.: Изток-Запад, 2016, с. 59. [Za tehnikata na aktyora, S.: Iztok- Zapad, 2016, 2016, s.59]
- Eftimova 2007: Eftimova, A. Към общ модел на комуникативната компетентност, LiterNet, 26.01.2007, № 1 (86) [Kъм obcht model na komunikativnata kompetentnost v ezikowoto obuchenie] <https://liternet.bg/publish9/aeftimova/kompetentnost.htm>, 08.04.2021.
- Koleva 2010: Koleva, I. Демската театрализирана игра като възможен прочит на художествения текст, Пловдив: Пловдивско университетско издателство [Detskata teatralizirana igra kato vyzmozhen pro'it na hudozhestveniya tekst, Plovdiv: Plovdivsko univeristetsko izdatelstvo, 2010]
- Petrov 2005: Petrov, A. Комуникативната компетентност – фактор за професионалната реализация на учителя по български език // *Български език и литература* (електронна версия), 2005, № 2 [Komunikativnata kompetentnost – factor za profesionalnata realizaciya na uchitelja po bylgarski // *Bylgarski ezik i literatura* (elektronna versiya), 2005, № 2] <https://liternet.bg/publish/apetrov/komunikativnata.htm>
- Yordanova 2014: Yordanova, Y. Учителският хабитус. Социологически поглед към професията учител по литература [Uchitelskiyat habitus, Sotsiologicheski pogled kym profesijata uchitel po literatura] https://juliajordan.wordpress.com/2014/04/03/uchitelskiat_habitus/ 18.05.2021.

За автора:

Зоя Капон – асистент в Педагогически факултет на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“. Магистър по театър. Доктор по педагогика.
Област на научни интереси: театър, образователен театър, кукловодство и култура на говора.
E-mail: zoyakapon@yahoo.com

About the Author:

Zoya Capon – Assistant Professor at the Faculty of Pedagogy of Plovdiv University “Paisii Hilendarski”, PhD
Scientific interests in the field of theater, educational theater, puppetry and culture of speech.
E-mail: zoyakapon@yahoo.com