

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НОВОЛЯЛИНСКОГО ГОРОДСКОГО ОКРУГА
«ДОМ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА «РАДУГА»

Направление: художественное

Н.А. Караваяева, Л.Н. Олюшина, О.В. Самойлова

«Ставим спектакль с детьми.....»
(Методика работы над постановкой спектакля)

Новая Ляля, 2021

Караваева Н.А., Олюшина Л.Н., Самойлова О.В. **Ставим спектакль с детьми: Методика работы над постановкой спектакля** / Н.А. Караваева, Л.Н. Олюшина, О.В. Самойлова. – Новая Ляля: МАОУ ДО НГО «ДДТ «Радуга», 2021. – 25 с.

Пособие предназначено для педагогов дополнительного образования, учителей литературы, родителей – художественная направленность.

Пособие состоит из методики работы над постановкой спектакля и методических советов при постановке кукольных спектаклей. В работе приводятся подробные иллюстративные материалы. В приложении даются скороговорки для развития речи на звуки [Ш], [Ж], [Ч], [Щ], [Р], [В], [Ф], [Т], [Ц], [З], [С], упражнения для снятия телесных зажимов.

Рекомендовано Педагогическим советом МАОУ ДО НГО «ДДТ «Радуга» в качестве методического пособия для педагогов дополнительного образования художественной направленности, учителей литературы, родителей.

Оглавление

Методика работы над постановкой спектакля	4
<i>1.1. Знакомство с пьесой</i>	4
<i>1.2. Идеино-тематический план</i>	4
<i>1.3. Событийный ряд спектакля</i>	5
<i>1.4. Работа с юным актёром</i>	5
<i>1.5. Работа над речью</i>	11
<i>1.6. Выразительные средства</i>	15
<i>1.7. Мизансцена</i>	16
<i>1.8. Музыкальное оформление спектакля</i>	19
<i>1.9. Декоративно-художественное оформление спектакля</i>	19
II. Если спектакль кукольный	20
<i>2.1. Репертуар по возрастам</i>	20
<i>2.2. Приёмы кукловождения</i>	21
<i>2.3. Правила кукловождения тростевых кукол</i>	22
Приложение	23

Методика работы над постановкой спектакля

Слова «Мы ставим спектакль!» становятся началом целого этапа в жизни объединения. Начинается трудная, ненормированная работа, но интересная, «живая». Вы расписываете декорации, шьете костюмы, подбираете и даже пишете музыку, сочиняете стихи, а порой и сами пьесы. И репетируете, репетируете, репетируете!

А на премьере от вас уже ничего не зависит, вы сидите в зале и всем существом своим играете каждую роль, каждый эпизод, всем сердцем поддерживая ваших дорогих актеров.

Эмоционально опустошенной вы возвращаетесь к себе, но ... звучащие аплодисменты и радостные лица героев дают вам понимание, что вы сделали нечто важное для детей, и они не забудут свои роли, свой спектакль.

Итак, начинаем.....

1.1. Знакомство с пьесой

Знакомство с пьесой начинается с первого прочтения произведения. И тут возникает очень важное обстоятельство – рождается эмоциональное зерно будущего спектакля, его идейно-образное видение. Это зарождение замысла.

Мы начинаем представлять будущий спектакль (его отдельные сцены, музыкальное оформление, костюмы, декорации). Запишите ваши первые впечатления. Они всегда индивидуальны (у кого-то – ритмические впечатления, у другого – пластические, у третьего – цветовые и т.д.)

Знакомя детей с пьесой, наша задача увлечь за собой. Обсудите сюжет, персонажей, поймите причины поведения героев. Дети, втянутые в этот творческий процесс активнее и ярче, проявляют свои творческие способности.

Они ощущают свою важность и значимость в общем деле, формируется интерес.

1.2. Идейно-тематический план

Для определения ТЕМЫ вашего спектакля нужно ответить на три вопроса: о чем? когда? И где? К примеру, в сказке «Репка» мы можем определить, что спектакль о сборе урожая, осенью в деревне.

ИДЕЯ – это то, что автор хотел сказать своим произведением. К примеру, в басне И.А. Крылова «Ворона и Лисица» четко сформулирована позиция автора в морали – «Уж сколько раз твердили миру, что лесть гнусна, вредна!..»

Чтобы верно определить тему и идею произведения, нужно его тщательно проанализировать, вскрыть взаимоотношения персонажей, их поступки, характеры, выяснить чего они хотят, к чему стремятся, почему и с кем конфликтуют.

Некоторые авторы иногда выносят в названиях своих произведений ТЕМУ или ИДЕЮ. («Мертвые души», «Волки и овцы»)

СВЕРХЗАДАЧА – это то ради чего автор хочет внедрить свою идею в сознание людей. Это *главная цель*, притягивающая к себе все без исключения задачи.

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ – всегда направлено на достижение СВЕРХЗАДАЧИ. Это некие шаги соединяющие все действия и поступки персонажей, которая своеобразным стержнем, подобно позвоночнику, скрепляющему и питающему весь организм.

СВЕРХЗАДАЧА и **СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ** создают и обеспечивают верное и целенаправленное действие всего спектакля, а также обеспечивают органическое и живое действие на сцене.

КОНФЛИКТ – это столкновение противоборствующих сторон, каждая из которых заинтересована в удовлетворении своих интересов. Чаще всего сила напряжения конфликтной ситуации зависит от:

- предлагаемых обстоятельств, которые мотивируют причину разногласий.
- от исходного события, которое обостряет конфликтную ситуацию;
- от значения проблемы для каждой из сторон, заинтересованных в ее решении в свою пользу;

- от характеров персонажей, чем сложнее и ярче характеры, тем острее борьба.

КОНФЛИКТ – это опора действия. Конфликт – одно из краеугольных понятий современной теории режиссуры. Источником и основой драматического конфликта являются противоречия реальной действительности, борьба определенных социальных сил и тенденций общественного развития. Без конфликта нет драматургии. Конфликт – это не обязательно столкновение антагонистических сил, он может выражаться в преодолении трудностей, препятствий при осуществлении положительных целей и т. д.

Анализируя произведение, целесообразно расчленить пьесу на составные части, для того чтобы понять какова ее жизненная основа.

1.3. Событийный ряд спектакля

Это этапы развития сквозного действия спектакля. При анализе необходимо выстроить эти события последовательно, начиная с исходного, дать каждому событию действенное название и определить в каждом событии действия каждого персонажа, участвующего в данном событии. События – это «кирпичи», из которых строится здание спектакля.

Процесс перехода одного события в другое происходит через оценку. Самое интересное в театре – следить за оценками. «Действие – оценка – действие»

Исходное событие – то событие, без которого не было бы спектакля, которое определяет всю последовательность течения действия. Оно зарождается до начала пьесы и протекает на наших глазах с открытия занавеса до следующего. Здесь зарождается конфликт.

Центральное – наивысшее проявление конфликта, пик борьбы сквозного действия.

Главное событие – последнее крупное событие спектакля. В нем раскрывается идея автора, совершается как бы идейный вывод, проявляется сверхзадача спектакля.



1.4. Работа с юным актёром

Как помочь неопытным, начинающим исполнителям?

Таким участникам вреден показ, ибо они в этом случае не поймут сути образа, а будут слепо, механически копировать взрослого.

Педагог, работая с актером над его ролью, разговаривая и обсуждая характер и биографию персонажа, должен обратить большое внимание на то, как юный актер определил сверхзадачу и сквозное действие своего героя (то есть Цель и предпринятые Шаги к достижению цели).

Самое интересное зрителю – это следить за актерскими **ОЦЕНКАМИ**.

Оценка – реакция на факт.

1. Ориентировка (остановиться и оглядеться)

2. Выбор объекта (чаще партнер)
3. Привлечь внимание на себя (через пристройку)
4. Действие.

АКТЁРСКАЯ ПРИСТРОЙКА

1. Детская –виноватого, зависимого
2. Родительская – доминирующая, контролирующая
3. На равных – воспитанность, интеллигентность.

Мы можем помочь, сформулировав правильную актерскую задачу. **АКТЕРСКАЯ ЗАДАЧА** - это тот возбудитель, который вовлечет актера в зарисовку/этиюд/сценку. Задача подскажет ему верное действие (внутреннее и внешнее), удержит его от наигрыша. Константин Сергеевич Станиславский писал в "Работе актера над собой в творческом процессе переживания": Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минувя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу. Учитесь и привыкайте на подмостках не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием, все время, пока вы находитесь на сцене".

Для этого важно помнить правила постановки задач:

1. Задача ведет к выполнению конкретному результату (выполнению цели).
2. Задача всегда действительна. Придумывая задачи, отвечайте себе на вопрос в каком физическом действии она будет воплощена. Называйте задачи глаголами, начиная со слова "хочу".
3. Задача всегда утвердительно. Никаких задач с "не".
4. Задача формулируется конкретно. Никаких иносказаний.
5. Задача не содержит описаний обстоятельств.

Работа актера начинается не на сцене, а за кулисами. Он должен появиться перед зрителями уже наполненный, заряженный своей ролью.

Между действиями не должно быть пауз, одно действие должно сменять другим.

Упражнения по актерскому мастерству

№	Название упражнения	Характеристика	Примеры
1	Стоп-оценка	Это момент, в течение которого нужно "уложить в голову" нечто увиденное, услышанное, так или иначе воспринятое, для того чтобы определить, что же делать дальше, как после этого события поступать? Труднее всего "уложить в голову" факт чрезвычайной важности и чрезвычайно неожиданный... Чем труднее "оценка", тем соответственно она длительней.	1). Оценка небольшого события – я собираю учебники в школу на завтра, карандаш сломан. Остановился, уложил это в голове (секунды), взял точилку, карандаш поточил, закончил собирать рюкзак. 2). Оценка более важного события – я собираю учебники в школу на завтра, не нахожу тетрадь, в которой делал домашнее задание. Ну вот нет ее, и все! Была же совсем недавно, и нет! А завтра она очень нужна, непременно проверят, и заново я уже домашнее задание не сделаю – не успею!
Соответственно, оба «стопа» будут разными по продолжительности, и выходы из них будут тоже разными – неторопливая заточка карандаша не идет ни в какое сравнение с активным перекапыванием рюкзака в поисках тетради, и на столе, и в комнате, и в другой комнате!			
2	Оценка факта	мгновение встречи человека с неожиданностью, оно всегда выразительно. Этот момент сразу показывает, что человек ждал, а чего не ждал, как он справляется	Заметил неожиданность – замер. Если стоп органичный, то после него обязательно наступит какое-то изменение в поведении: голос повысится или понизится, соответственно и тело изменится.

		и выходит из сложного положения при столкновении с неожиданностью. <i>Оценка факта как «процесс восприятия нового» начинается со стопы.</i>	Если в поведении ничего не меняется - это механический стоп, который бывает только у плохих артистов, он мало что выражает и является таким дежурно-ремесленным, но не содержательным моментом жизни человека.
3	Перемена отношения	внутренняя «перестановка», которая позволяет актеру относиться к предметам, месту действия и вымышленным событиям как к подлинным, а к партнерам как к действующим лицам. Например, относиться к бутафорскому пистолету как к настоящему, к декорациям как к стенам и мебели своей комнаты, к воображаемой обиде как к настоящей, к девочке из группы как к бабе-яге, принцессе или лягушке. «Превратил предмет» в другой предмет, «превратился сам», «превратил комнату» во что-то. 7 Основной путь для перемены отношения — фантазия, придумка, логика последовательных действий.	Вижу то, что ДАНО (стул, девочку, штору, пол), а отношусь к нему так, как ЗАДАНО (как к трону, как к собачке, как к картинной галерее, как к болоту). А смотрю на пол, и передвигаюсь по нему так, как если бы шел по болоту. А если б вот тут мне мешало бревно (стул лежит), что бы я сделал? Если бы вот этот стул – сухой пригорок среди болота, как бы я на него взобрался, и что бы делал дальше? Сушил одежду? Отдыхал? «Превращения» можно выполнять разнообразно. Один превратил стул в детскую коляску, другие его поняли, и выходят на сцену и присоединяются к «превращению»: превращаясь в бабушек, дедушек и домашние предметы, или «превращаются» в вещи и людей, которые находятся на улице. Рассыпанные бумажки актеры превратили в следы, сами превратились в собак, которые нюхают следы, кто-то превратился в сыщика, который идет за этими собаками, кто-то превратился в вора, который прячется от них. Так – от бумажки – возникло интересное «превращение».
4	Поза	Подготовка поз для своей истории – очень важное умение, для того чтобы актёр шевелился, чтобы актер ни в коем случае не замирал в болтовне, чтобы он концентрировался не на словах, которые говорит, а на том, что он делает , и на том, как он это делает . Поэтому важна работа с позами, с «чтением тела» и связью тела с внутренней жизнью, с обоснованием, что каждая поза тела возникает при определенном основании. Истории (этюды), которые связывают две-три-четыре позы, оцениваются как живой или неживой. Поза въехала в живую ткань этюда или была искусственной – обыкновенно зрители это видят, и постепенно у ребят накапливаются представления о том, когда переход из позы в позу является живым, а когда нет.	Например, жест «растопыренные пальцы рук». Один человек говорит: «Вот видишь, я не брал!» Другой — «У меня руки грязные, оботрите лицо». С самого первого занятия мы используем упражнение «поза». Из правильной позы актер всегда может «ожить» и довести задуманное дело до конца. «Я нагнулся, чтобы завязать шнурок». Не просто нагнулся, а со стремлением сделать что-то, все мое внимание сконцентрировано, а глаза, тело, мысли в этот момент направлены на желание выполнить дело. Выполнить, а не «изобразить». Реальная вещь позволяет актеру выполнять действие "по правде", "пустышка" - мешает, заставляет направлять внимание на отсутствующий, ненастоящий предмет. «Я поднял стул», чтобы вытащить из-под него кофту, «Я рассматриваю куртку», чтобы найти дырку, «я вытряхиваю сумку» - ищу ключи, «я нагнулась, чтобы лучше рассмотреть что-то», «я потянулась, чтобы достать что-то», «я махнула рукой, чтобы привлечь внимание», «я присела, спряталась, чтобы меня не нашли» и т.д.

		<p>Главное помнить – самая интересная, необычная, яркая поза будет у того, кто, подключив свое воображение, будет активно стремиться выполнить придуманное дело, и сделать это как можно лучше, старательнее. Именно выполнить, а не показать это зрителям, не изобразить.</p>	
5	Пристройка	<p>Когда человек готовится что-то делать, он приготавливает своё тело к «деланию» этого дела. Поднять тяжёлое ведро по-особенному приготавливаемся, а поднять лёгкое ведро совсем не приготавливаемся. Существуют три пристройки: «сверху», «снизу», «наравне». – Ты занимаешь много пространства и смотришь на партнёра, ты имеешь право, чтобы тебя было много, то есть пристраиваешься «сверху».</p>	<p>«Сверху» – если ты считаешь других слабее себя, дурнее себя, то это выражается в том, как ты распределяешься в пространстве. Если ты хочешь напугать кого-то, то есть продемонстрировать ему свою значимость, как кошки, у которой дыбом шерсть поднимается, а она выгибает спину, ты располагаешься в пространстве определённым образом. Ты считаешь, что тебя много и все должны видеть, что тебя много. И у тебя появляется задранный подбородок, другой тембр голоса, руки расположены широко, развернуты плечи, локти расставлены в стороны – широко сидящий человек.</p>
		<p>Перед партнёром тебя должно быть как можно меньше – это пристройка «снизу».</p>	<p>Ты стесняешься, не хочешь обращать на себя внимание, боишься, что тебя обидят, предполагаешь, что ты можешь кому-то помешать, ты весь собираешься. И локти прижимаются к телу, и голос становится более высокий и более быстрый, и ноги собранные, и вообще ты готов уйти, не занимать места, не занимать ни пространства, ни времени.</p>
		<p>Пристройка «наравне» – это когда ни партнёр, ни посторонние наблюдатели не назовут её ни «снизу» ни «сверху».</p>	<p>Характерна для дружественной атмосферы, для равноправной компании, где старшие и младшие выглядят как равные.</p>
6	Словесное воздействие	<p>Воздействие – это попытка что-то изменить в партнере – заставить его подчиниться, услышать, задуматься, выполнить, собраться и т.д. Не дошло до партнера – значит, ты не воздействовал на него, или воздействовал крайне слабо, без желания, с «расколом» (внутренним оценивающим смехом – «я такой смешной сейчас!»)</p> <p>Все воздействия на партнера имеют общую, единую цель - воздействовать на сознание в целом: на внимание, на чувство, на воображение, на память, на мышление и на волю того, с кем актер взаимодействует. Упражнения на словесные воздействия выполняются с</p>	<p>На внимание партнера - ЗВАТЬ - только обратить на себя внимание, привлечь к себе партнера, оно даже не всегда требует произнесения слов.</p> <p>На чувства партнера – ОБОДРЯТЬ - укрепить в партнере уверенность в том, что он ведет себя "правильно", пытаться сделать его выше, бодрее, "тянуться к партнеру", помогать ему.</p> <p>УПРЕКАТЬ - вернуть партнера к осознанию тех его интересов, о которых он забыл, каким он изменил, тело приспособлено к ожиданию изменений в поведении партнера, под влиянием новости.</p> <p>На воображение партнера - ПРЕДУПРЕЖДАТЬ - нарисовать картину, которая помогла бы партнеру чего-то избежать, намекнуть на возможные последствия. Ожидание воздействия: внимательнейшее наблюдение за партнером. Тело настроенное, готовое к обороне. Некоторая неуверенность.</p>

		<p>минимальным набором слов – 1-2 слова, маленькое предложение. Иначе актер уходит «в болтовню», треплет текст, думает, чего б еще сказать, а не воздействует.</p>	<p>УДИВЛЯТЬ - нарисовать нечто приятное для партнера, расширяющее его горизонты. Ожидание воздействия: внимательнейшее наблюдение за партнером. Яркая пристройка сверху, "удобное" устройство тела в пространстве, прямой взгляд.</p> <p>На память партнера - УЗНАВАТЬ - извлечь нечто из памяти партнера. Пристройка наравне, ожидание ответа без всякого его предрешения, полная неподвижность после действия, до выяснения его результатов.</p> <p>УТВЕРЖДАТЬ - заложить нечто в память партнера. Пристройка наравне, бросить внимание партнера на мгновение после совершения действия.</p> <p>На мышление партнера – ОБЪЯСНЯТЬ - добиваться, чтобы партнер усвоил что-то, сделать партнера "единомышленником".</p> <p>ОТДЕЛЫВАТЬСЯ - добиваться, чтобы партнер не мешал, позволил вернуться к прерванному делу. Готовность тела "бросить" партнера на последнем слове.</p> <p>На волю партнера – ПРИКАЗЫВАТЬ - добиваться немедленной реакции от партнера, яркая пристройка сверху, тело ожидает выполнения. Свобода тела, прямой взгляд, часто сопровождается жестом рукой и головой.</p> <p>ПРОСИТЬ - добиваться немедленной реакции от партнера, яркая пристройка снизу, тело ожидает получения просимого, минимально затруднив партнера. Тянуться к партнеру, ловить его взгляд.</p>
--	--	--	---

Телесные «зажимы»

Необходимым условием при работе с юным актёром это работа над умением владеть своим телом, так называемая мышечная свобода. У детей отсутствие, этих умений проявляется в двух видах: как перенапряжение («зажим») всех или отдельных групп мышц или как излишняя разболтанность, развязность. Поэтому необходимы специальные упражнения в попеременном напряжении и расслаблении различных групп мышц, вплоть до полного расслабления всего тела, лежа на полу.

Универсальная разминка

Все мышцы нужно в равной мере подготовить к работе. Предпочтительно разделить разминку на разогрев по уровням:

1. Голова, шея:
2. Плечи, грудная клетка:
3. Пояс, тазобедренная часть:
4. Ноги, руки.

№	Область тела	Примеры упражнений
1	Голова, шея	<p><i>Упражнение 1.</i> Исходное положение: стоя, тело расслаблено.</p> <p>1 - голова опускается на грудь, максимально напрягаются мышцы шеи.</p> <p>2 - голова возвращается на исходное положение.</p> <p>3 - наклонить голову вправо.</p> <p>4 - исходное положение.</p>

		<p>5 - запрокинуть голову назад потянув мышцы шеи. 6 - исходное положение 7 - наклонить голову влево. 8 - исходное положение.</p> <p>Упражнение 2. Исходное положение: стоя, тело расслаблено. На счет “раз” голова опускается на грудь. Не возвращаясь в исходное положение, на счет “два”, “три”, “четыре” броском перевести голову вправо, назад, влево. Повторить 4 раза в одну и другую стороны.</p> <p>Упражнение 3. Исходное положение: стоя, тело расслаблено. Голова плавно “сдвигается” в стороны, описывая круг, при этом выполняющий упражнения медленно приседает. При медленном вставании голова описывает круг в другую сторону.</p>
2	Плечи, грудная клетка	<p>Упражнение 4. Исходное положение: стоя, мышцы максимально расслаблены. 1 поднять плечи вверх. 2 вывести плечи вперед. 3 опустить вниз. 4 отвести назад. Повторить четыре раза.</p> <p>Упражнение 5. Исходное положение: стоя, мышцы расслаблены. Движение по схеме: крест. Квадрат, круг. И сдвиг параллельно полу. КРЕСТ. Выполняется как горизонтальной, так и вертикальной плоскости. ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ КРЕСТ: вперед - центр- вправо- центр- назад – центр- влево- центр. ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КРЕСТ: вверх – центр – вправо – центр – вниз – центр – влево – центр. КВАДРАТ: вперед – вправо – назад – влево.</p>
3	Пояс, тазобедренная часть	<p>Упражнение 6. Исходное положение ноги на ширине плеч, стопы параллельны друг другу. Наклоны вперед, в правую и левую сторону. При наклоне вперед спина должна быть, даже немного выгнутая. При вставании спина прогибается в обратную сторону, похожа на “горбик”. При наклоне в правую и левую стороны плечи развернуты параллельно полу, ноги остаются в исходном положении.</p> <p>Упражнение 7. Разминка тазобедренной части (пелвиса). Основные виды движений;</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Вперед – назад; 2. Из стороны в сторону; 3. Подъем бедра вверх (движется внешняя передняя сторона тазобедренного сустава). 4. <i>Техника исполнения движений</i> <p>При движении вперед пелвис чуть приподнимается и резко посылается вперед. При движении назад поясница остается на месте. Колени согнуты и направлены точно вперед (очень важно сохранять неподвижность коленей при движении).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Движение из стороны в сторону может быть двух видов: просто 2. смещение из стороны в сторону, не повышая и не понижая пелвиса, или движение по дуге (полукругу). 3. Вариант на развитие координации движений. Во время

		выполнения движений подключить движения головы. Бедра идут вперед – голова опускается, бедра идут в сторону – голова наклоняется в правую или левую сторону, бедра – назад – голова откидывается назад.
4	Ноги, руки	<p>Упражнение 8. Исходное положение: сесть на корточки, правую прямую ногу вытянуть в сторону. На счет “раз – два” плавно перенести вес тела на правую ногу; левую вытянуть. При переносе веса тела с ноги на ногу необходимо держаться как можно ближе к полу. На счет “три – четыре” руки согнуть в локтях, локти поставить на пол около ноги, на которую перенесен вес тела.</p> <p>Упражнение 9 “Пальма”. Помочь ребенку раскрепоститься и ощутить возможности своего тела можно с помощью разнообразных ритмопластических театральных упражнений и игр.</p>
	Коллективные упражнения	Упражнение 10. Превращения «Песок» – «Камень»

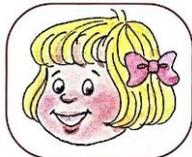
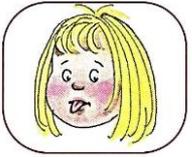
1.5. Работа над речью

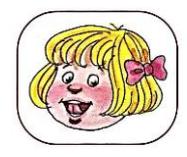
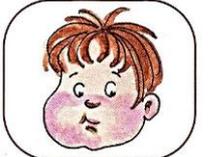
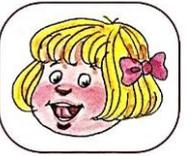
Неотъемлемая часть актерского мастерства – речь, которая помогает передавать эмоции, служит связующим звеном между актером и зрителем.

Дыхание – основа речевого звучания, без правильно построенных дыхательных движений невозможно существование искусства речи. От того, как дышит актер во время игры, зависят красота и плавность его голоса, степень восприятия его мыслей зрителем.

Артикуляционная гимнастика направлена на тренировку мышц речевого аппарата (языка, губ, щек, неба), грудной клетки. Чем лучше у актера развита артикуляция, тем четче он будет говорить.

Делая упражнение всего 15 минут в день, можно добиться прекрасных результатов. Начинайте свой день с такой гимнастики — и уже довольно скоро вы увидите, как окрепли мышцы языка, щек и губ. Речевой аппарат станет более подвижнее, а ваша речь — еще четче.

№	Название упражнения	Характеристика	
1	«Забор»	широко улыбнитесь, сомкнув зубы. Удерживайте такое положение в течении десяти секунд и вернитесь в исходное положение. Следите за тем, чтобы верхний и нижний ряды зубов были хорошо видны. Повторяйте это упражнение несколько раз в день.	
2	«Трубочка»	не размыкая зубы вытяните губы вперед. При этом тяните звук «у-у-у-у» в течении десяти секунд. Повторите упражнение	
3	«Иголочка»	открыв рот как можно дальше вытяните язык. Удерживайте такое положение пять секунд и потом расслабьте мышцы. Повторите упражнение несколько раз	

4	«Блин»	стоя перед зеркалом покажите себе язык, положите его на нижнюю губу и как можно шире откройте рот. Повторите несколько раз	
5	«Облизываем губы»	нижняя челюсть расслабленная и постарайтесь ее удерживать в одном положении. Облизите верхнюю губу, вытянув язык как можно дальше. Повторите такое же действие с другой губой	
6	«Качели»	прикасайтесь языком по очереди нижней и верхней губы. Делайте упражнение медленно, стараясь не двигать подбородком	
7	«Хомяк»	сомкнув губы давите языком на щеку изнутри в течении пяти секунд. Повторите упражнение и с другой щекой	
8	«Молоточек»	Кончик языка ударяет за верхними зубами, подражая молоточку, включая голос: «Т-Т-Т». Повторите несколько раз	
9	«Тик-так»	Рот приоткрыт, языком делать движения вправо-влево к уголкам губ. Взрослый синхронно озвучивает движение «тик-так». Повторите несколько раз	
10	«Качели»	Круговые движения языком по губам по часовой и против часовой стрелки. Повторите несколько раз	
11	«Лопатка»	Положить язык на нижнюю губу, делать языком копательные движения	

Развитие дикции. Правильно поставленная дикция предполагает четкое произнесение звуков, при этом должны соблюдаться правила и нормы языка, на котором говорит актер. Упражнения для развития дикции проводят после артикуляционной гимнастики, так как точность произношения зависит от степени тренировки мышц речевого аппарата.

Компоненты дикции

- Правильность артикуляции – соответствие положения органов артикуляции правильному способу образования звуков. При неправильной артикуляции говорят о дефектах дикции, для их устранения нередко прибегают к помощи логопеда.
- Отчетливость артикуляции – это точность произношения

отдельных звуков в составе слова. От отчетливости артикуляции зависит разборчивость речи и правильность ее восприятия окружающими.

- Манера произнесения – это присущая каждому человеку манера выговаривать отдельные слова, соблюдать темп речи, продлять или редуцировать (сокращать) слоги. Для выработки правильной дикции важно соблюдение нормативной манеры произнесения, когда исключаются индивидуальные особенности проговаривания слов.

Упражнения для улучшения дикции

I. Артикуляционная разминка/зарядка: разминаются мышцы звукового аппарата, чтобы облегчить проговаривание звуков.

1. Язык высовывают как можно дальше, затем возвращают его обратно, стараясь завести как можно глубже. Продолжительность зарядки — 5–7 минут.
2. Языком дотрагиваются поочередно к каждой щеке на протяжении 7–10 минут.
3. Языком совершают круговые движения по внутренней поверхности зубов (рот при этом закрыт). В каждую сторону нужно сделать не менее 20 вращений.
4. Высовывают язык, вращают его сначала по часовой стрелке (10 кругов), затем против часовой стрелки также 10 кругов.
5. Губы вытягивают в трубочку, задерживают в этом положении на несколько секунд. Затем губы растягивают в широкой улыбке, также фиксируют положение на несколько секунд. Движения чередуют в течение 7–10 минут.
6. Губы вытягивают в трубочку, в этом положении стараются совершить губами движения по кругу и вверх-вниз. Длительность упражнения — 5–7 минут.
7. Надувают щеки как можно сильнее, воздух внутри рта «перекатывают» по кругу в течение минимум 5 минут.
8. Проводят разминку лицевых мышц: для этого можно корчить рожицы, выпучивать глаза, надувать щеки — делать любые движения, которые заставят работать мимические мышцы.

II. Произношение отдельных звуков: произношение согласных звуков – именно они несут на себе смысловую и различительную функцию слов. Речь актера требует, чтобы согласные звучали четко, без проглатывания и заваливания, поэтому тренировку начинают с отработки произношения согласных звуков.

1. Произнесение взрывных согласных. Это [б-п] (преодоление затвора губ), [т-д] (кончик языка прижимается к зубам), [г-к] (часть языка прижимается к твердому небу). Тренировка заключается в произнесении глухих согласных без голоса, с «взрывом»: П! ПЬ! Т! ТЬ! К! КЬ! После этого согласные произносят в паре с гласными: ПУ! ПО! ТУ! ТО! КУ! КО! Затем присоединяют звонкие согласные: БУ! БО! ДУ! ДО! ГУ! ГО! РУ! РО! и так далее.
2. Произнесение конечных согласных. Упражнение выполняется с голосом, конечные согласные нужно произносить активно и четко: БУ-БУ-БУ-БУ-БУПП! БА-БА-БА-БА- БАПП!

По этому принципу чередуют все парные согласные с каждой из гласных, в конце должен отчетливо слышаться «взрыв».

3. Произнесение гласных. Их учатся выговаривать перед зеркалом, чтобы контролировать правильность положения губ. Например, чтобы произнести звук [y], губы складывают трубочкой, в момент произнесения звука выдыхают воздух через узкое кольцо губ; звук [o] выговаривается, когда губы образуют кольцо, воздух выдыхается широким потоком. После этого приступают к тренировке звучания сочетаний гласных: АИ, ОИ, УИ, АО, АУ, ОУ, ЭО, повторяя сочетания по три раза.

4. Произнесение трудных буквенных сочетаний. Прорабатывают такие сочетания как ЛРА, ЛРЯ, РЛО, МФО, РЛИ, МФЕ.ЛРУ, ЛРЮ, ЧРА, ШРА, Звуки можно комбинировать как угодно, например, в сочетании ДРДА-ДРДЯ заменяют [р] на любой другой согласный звук, например, ДЛДА. Все звуки нужно произносить четко, [р] должен отчетливо вибрировать.

5. Проговаривания звуковых рядов. С его помощью улучшают четкость произношения, учатся произносить окончания слов полностью, без проглатывания:

ПТА-ПТО-ПТУ-ПТЭ-ПТЫ-ПТИ

ПТКА-ПТКО-ПТКУ-ПТКЭ-ПТКИ-ПТКЫ

КТА-КТО-КТУ-КТЭ-КТЫ-КТИ

ЗДРИ-ЗДРЭ-ЗДРА-ЗДРО-ЗДРУ-ЗДРЫ

III. Постановка дыхания: Это умение дышать во время разговора. Человек может говорить только на выдохе, поэтому актер должен уметь дышать так, чтобы вдох не разрывал речевой поток, был незаметен для окружающих. Правильно поставленный выдох не нарушает интонацию, координируется с ритмом фразы и не мешает произношению слов

1. Открывают рот, вдох и выдох делают через нос. Упражнение повторяют 10 раз.

2. Руку кладут на живот, делают медленный вдох носом, затем медленно выдыхают, но уже через небольшое отверстие между губами. Рука должна отчетливо ощущать движение живота, упражнение повторяют 5-6 раз.

3. Одну ноздрю закрывают пальцем, делают 5-6 вдохов и выдохов через другую ноздрю.

4. Вдыхают носом, при этом пальцами нажимают на крылья носа, чтобы создать сопротивление воздуху.

5. Вдыхают носом, затем резко выдыхают носом, при этом быстро втягивают мышцы живота.

Особенности работы над скороговорками

1. Найти скороговорки.

2. Проговаривание:

– с положенными за щеки орешками, камушками или конфетами. В начале тренировок речь будет неразборчивой, но нужно учиться преодолевать сопротивление, стараться говорить внятно. Артикуляционные мышцы при этом получают максимальную нагрузку, что ускоряет достижение поставленной цели.

3. Начинайте произносить скороговорку медленно, вчитываясь в каждое слово и проговаривая каждый слог.

4. Постепенно ускоряйте темп произношения, звуки при этом артикулируйте с преувеличением.

5. Длинные скороговорки разбивайте на части – так легче произносить и запоминать их.

6. После отработки артикуляции приступайте к медленному проговариванию скороговорки шепотом, при этом старайтесь, чтобы каждый звук был предельно четким и понятным.

7. После того, как скороговорка была произнесена шепотом, пробуйте выговорить ее громко, с каждым разом увеличивая скорость речи.

8. Обращайте внимание на смысл скороговорки, старайтесь говорить с интонацией.

Постановка голоса

Голос на сцене должен звучать выразительно и ярко, приковывать слух и внимание зрителей. Чтобы развить свободный голос с индивидуальным звучанием, нужно избавиться от напряжения мышц, которые принимают участие в дыхании и произнесении звуков.

Упражнения для тренировки звучания:

- читают стих: одну строчку тихо, следующую – громко;
- проговаривают одну и ту же фразу с разной громкостью и эмоциональной окраской;
- разыгрывают диалог от имени разных людей (или даже животных).

1.6. Выразительные средства

Атмосфера – это воздух места и времени, в котором живут персонажи, окружаемые целым миром звуков и всевозможных вещей.

Атмосфера, одно из главных выразительных средств спектакля. Музыка чаще всего становится активным эмоциональным началом, она практически связана с действием, атмосферой спектакля и призвана раскрывать и дополнять сущность драмы.

Можно найти разные способы вживания в атмосферу пьесы, общую или какого-то отдельного события. Истинная атмосфера пьесы зависит от первых эмоциональных чувств, от неистребимого желания делать спектакль. Эту первичную атмосферу надо всеми силами сохранять в душе актёра, тренировать её, а уже потом постепенно, не рискуя спугнуть её, идти по пути действенного анализа.

Сценическая атмосфера создается:

Во-первых: правильным внутренним настроением исполнителей.

Во-вторых: внешней сценической обстановкой.

Внутренний настрой исполнителя рождается:

1) в результате целеустремленного, целенаправленного его действия в предлагаемых обстоятельствах.

2) Его увлеченностью исполняемым номером.

3) Доверительным, верным общением со зрительным залом.

4) Общей атмосферой праздника, которой заражены и зрители, и исполнители - одни - чувством радости творчества, другие - сопричастности к творчеству.

Внешняя сценическая атмосфера создается и выражается:

I. Оформлением (сценография)

Одно из самых действенных выразительных средств, создающее верную и прежде всего броскую, яркую праздничную сценическую атмосферу эстрадного концерта, представления, так как именно вещественная обстановка (детали этой обстановки), соответствующая определенному времени, создает среду, в которой присутствуют точные приметы времени.

Функции оформления:

1) «Обстановочная»

2) Активно действующая.

В спектакле «Дорогой победы» оформление сцены представлено довольно сдержанно, а именно: задний фон украшают фотографии, на которых изображена дорога, уходящая вдаль, сначала полевая затем переходящая в мостовую далее в железнодорожное полотно. По бокам этой дороги растет различная растительность (деревья, трава, цветы и т.п.)

II. Музыкой. Музыка в концерте, представлении используется:

1) как действенный фон номера, эпизода. Вызывает у зрителей соответствующее настроение, усиливает эмоциональное восприятие номера, эпизода.

2) для создания на сцене точной атмосферы того или другого исторического времени. Вызывает у зрителей ассоциации, связанные с определенной эпохой, определенным временем, определенным событием. (Например, звуки фокстрота «Рио-рита» обращают нас к предвоенным временам).

Приемы использования музыки:

1) как лейтмотив всего концерта, помогающий развитию действия, объединяющий одной музыкальной темой все эпизоды, погружая их в определенную музыкальную среду.

2) как характеристика действующего лица. Когда определенная мелодия, возникая при появлении персонажа, становится его «визитной карточкой», музыкальной характеристикой, раскрывающей какие-либо его внутренние качества.

3) как раскрытие внутреннего состояния действующих лиц в происходящем на сцене событии. Или как контраст, разоблачающий истинную цель героя.

4) как заставка, как связка между номерами и эпизодами.

В спектакле «Дорогой победы», посвященному 70-летию Великой Победы в каждом эпизоде обязательно звучит 2 - 3 песни на военную тематику. Спектакль открывается военной песней «Эх, дороги...», и в финале представления исполняется песня «ШЕЛ СОЛДАТ...». Здесь музыка используется в качестве двух основных приемов: как лейтмотив всего представления, праздничного концерта, помогающий развивать сюжет, погружая зрителей в соответствующую среду и в качестве заставки и связки между эпизодами.

III. Сценическим светом. При работе над светом режиссеру необходимо помнить, что каждое изменение света, каждая его переборка, каждый световой эффект:

1) должен нести в себе определенный смысл, понятный зрителю;

2) служить выявлению содержания номера, эпизода в эстрадном концерте, представлении.

Праздничная атмосфера концерта создается, прежде всего, яркой, радостной, заливающей всю сцену гаммой света, а не бессмысленным калейдоскопом спецэффектов и темнотой.

Играть светом нужно осторожно и только там и тогда, когда эта игра необходима.

В спектакле «Дорогой победы» свет служит дополняющим элементом, помогает выявить определенное содержание эпизода, его нюансы.

IV. Звуки и шумы. Верно к месту прозвучавший на сцене звук (скрип двери, вой ветра, шум дождя, перестук вагонных колес и др.):

1) несет в себе действенно-эмоциональный заряд;

2) придает физическую достоверность сценическому действию, обстановке, в которой оно происходит.



1.7. Мизансцена

Мизансцена (от фр. размещение актеров на сцене), расположение актеров на игровом пространстве в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей вещественной средой в тот или иной момент действия.

Мизансцена — одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов в создании театрализованного представления.

Действенные сцены должны, как в жизни соответствовать эмоциональному "заряду" и транслировать необходимую эмоцию, как "орудие", которым ведется конфликт к победе".

Прежде всего, эмоция, которую выражает актер мимическими мышцами, должно соответствовать пантомимическому действию тела.

Мизансцена – не просто расположение актеров на сцене, это понятие намного глубже и объемнее. Когда руководитель говорит артистам «ваша мизансцена у окна, а ваша у стола с двумя стульями» - это не имеет никакого отношения к мизансценированию, это всего лишь «разводка». Мизансцена – это способ передачи смысла поступков и чувств артистов-персонажей. Это образное отражение особо важных по смыслу моментов сценического действия.

ГЕОМЕТРИЯ МИЗАНСЦЕНЫ

Сценическую площадку можем *разделить на левую и правую половины*.

Если перегрузить одну половину сцены у зрителя возникает впечатление отталкивающего неравновесия. Таким способом можно показать противостояние сторон или же наоборот стремление к чему-либо.

Теперь поделим сценическую площадку на поперечные доли. Мы видим *авансцену* (расстояние от занавеса до края сцены) *и три плана сцены* по глубине.

"Вообще, современная мизансцена скорее тяготеет к приближению. Сегодняшний зритель воспитан на кино. Он привык рассматривать тончайшие нюансы игры в укрупненном виде. Отказ от авансцены равносильно изъятию из кино крупного плана".

Однако авансцена имеет и ряд недостатков:

1. слишком сильное движение "на носу у зрителя" утомляет восприятие;

2. видны как на ладони все "белые нитки" трюков;

3. авансцена убивает иллюзию;

4. большие, сложные композиции на авансцене "не читаются" вовсе или воспринимаются по частям (впрочем, данный недостаток может превратиться в достоинство, если вы хотите раздробить действие).

Первый план – от занавеса до первой пары кулис. Здесь хорошо просматривается мимика актера. Мизансцена **второго плана** дает нам возможность воспринимать человеческую фигуру целиком. "На втором плане особенно хороши выходы. Когда выходит персонаж, нам бросается в глаза лишь самое главное, как бы создается мгновенный эскиз. И вместе с тем не уничтожается тайна внешнего образа действующего лица". Второй план можно еще назвать "семейным планом" - именно здесь легче всего создается атмосфера жизни целой группы людей, тогда как на **Первом плане и авансцене** наше внимание останавливается на персонажах поочередно. На втором плане хорошо смотрятся танцы. Недостатком Второго плана является то, что он уводит зрителя от психологии действующих лиц к внешнему образу их поведения.

Третий план - соответствует общему плану в кино. Здесь трудно разглядеть нюансы актерского исполнения, но зато глаз охватывает всю или большую часть сценического пространства. Он хорош для монументальных композиций или эпизодов, связанных с сильным движением. Человеческая фигура на дальнем плане читается как пятно, поэтому в расчет следует так же принимать цвето-колористическую композицию.

С помощью разного рода станков возможно и построение мизансцены в третьем измерении - **по вертикали**. Однако следует учитывать, что на авансцене и первом плане использование станков нежелательно, поскольку они закрывают собой пространство второго и третьего планов.

На **Третьем плане** возможности работы с вертикальной композицией практически не ограничены.

Не менее важен и **мизансценический ракурс**.

Всякий сценический ракурс тяготеет к **фасу**. Можно вычленить четыре основных случая разворота актера на зал в общении с партнером:

1. *Вынужденность*. Например, солдат в строю, постовой.

2. *Предполагаемый объект внимания находится в стороне зрительного зала*. Например, двое беседуют, глядя на дорогу перед собой.

3. *Человек желает остаться на мгновение наедине с собой*. В таком случае он отворачивает лицо от партнеров, но не выключается из действия.

4. *Физическое действие, разворачивающее актера на зал*. Например, один из собеседников протирает очки и рассматривает стекла на свет.

Поворот 3\4 к залу. Значительную часть сценических ракурсов составляют различные видоизменения полуфаса. Эта поза достаточно раскрыта, читаема для зрителя и удобна для прямого и косвенного общения с партнером. Полуфас - выгоден для большинства актеров, как в статике, так и в динамике. Особенно хорошо воспринимаются моменты остановки в повороте как к партнеру, так и от него.

И, наконец, переход по сцене по диагонали сцены. Такое движение дает дополнительные мизансценические возможности, поскольку диагональ самое длинное расстояние на планшете сцены и диагональное приближение дает сложный эффект изменения композиции в двух измерениях сразу.

Диагональная композиция имеет следующие особенности:

- естественное положение актера на сцене в самом выразительном для него ракурсе;
- наивыгоднейшее расположение в тех диалогах, в которых значение двух партнеров различно (а таких диалогов большинство);
- возможность максимального расширения пространственной композиции (диагональ самая длинная линия на сценической площадке);
- наилучшая видимость (прозрачность) в сложных композициях с участием нескольких действующих лиц;
- трехмерность диагональной организации пространства.

Спинные и полуспинные мизансцены. Полуспинный ракурс применяется очень часто. Основное его назначение - полностью сосредоточить внимание зрителя на главном объекте, открытом лице партнера, и дополнить картину полуспинной позой первого. Закрытое лицо при полуспинной позе придает фигуре особую красноречивость и некоторую таинственность.

Остановки в повороте полуспиной используются либо для того чтобы подчеркнуть таинственный или зловеющий характер этой остановки (если на этой остановке сконцентрировать внимание зрителя), либо наоборот снимает с этой остановки смысловую нагрузку и используется для создания композиционного равновесия.

Переход и уход персонажа полуспиной по диагонали всегда хорошо смотрится. Он скромный, прост, в нем всегда есть элемент недосказанности.

Остановка в повороте спинным ракурсом несет в себе состояние преодоления. Удаление фигуры спиной - классическая мизансцена. Это всегда точка эпизода.

Выпуклый (вогнутый для зрителя) переход с заворотом от зрителя в силу самой логики движения, скорее всего, завершится спинным поворотом. В то время как **вогнутый**, раскрывающий фигуру актера зрителю, предполагает лицевой поворот.

Всякая организованная мизансцена тяготеет либо к **прямой линии**, либо к **ломанной**, либо к **кругу**. Движение по прямой дает мизансцене сухость и строгость. Оно красиво и аскетично.

"Изобразительная эстетика каждого народа выявляет определенные геометрические закономерности. Так, например, античность культивировала прямую, Египет - острые углы, Древняя Индия воспевала нескончаемую видоизмененную округлость". Круг - скрытая прямая. Полный круг в мизансцене хорошо подчеркивает идею законченности.

Полукруг или часть круга привносят в рисунок спектакля музыкальность.

Из элементов сценической графики нас часто выручает не круг и не ломаная линия, а нечто между ними - искаженный круг и его деталь - *скобка*. Короткий переход от одной точки к другой по прямой мало выразителен. Лучше сделать его по вогнутой или выгнутой линии, тогда пространство кажется более емким, переход более выразительным.

Главное достоинство ломаной линии в том, что она дает неожиданную и броскую графику. Опасность же ее в возможности возникновения беспорядка на площадке и режиссерского пластического многословия.

Виды мизансцен и их визуальное восприятие

№	Виды	характеристика
1	Круговая	по часовой стрелке - динамика движения, против часовой – антидинамика движения.
2	Полукруг	возможность видеть друг друга, объединение, единство.
3	Диагональная	слева направо усиливает движение, начало чего-либо. Справа налево – затормаживает движение, конец чего-либо. В целом удваивает объем.
4	Фронтальная	необходима для укрупнения плана – подавляющая на первом плане, уравновешенная на втором плане, теневое на третьем плане.
5	Вертикальная	высота площадки работает на увеличение пространства.
6	Точечная	для создания атмосферы хаоса, неразберихи, для выделения солиста.
7	Спиральная	от авансцены в глубь сцены, вертикальная – бесконечность, горизонтальная – эмоциональная насыщенность.
8	Симметричная	покой, равновесие, уверенность в правоте.
9	Ассиметричная	пересев
10	Шахматная	зрительное увеличение количества актеров.
11	Пунктир	движение, остановка, движение, остановка. Это связано с поиском решения.
12	Барельефно-монументальная	зафиксированная неподвижность действующих лиц в выявлении внутренней напряженности. Чаще всего параллельна рампе или линии сцены в анфас. Относительно к массовым мизансценам в глубине сцены, либо прямо на авансцене. Стоп кадр – момент фиксации.

1.8. Музыкальное оформление спектакля

Музыка, как известно, представляет собой сильное средство эмоционального воздействия и, если она органически сливается с внутренним содержанием пьесы. Различными музыкальными средствами можно создать нужную сценическую атмосферу. С помощью музыки можно создать колорит эпохи введением музыкальных произведений.

Музыкальное оформление используется как некий фон при смене действия или создания атмосферы. Музыкальный фрагмент не должен звучать громче актера.

1.9. Декоративно-художественное оформление спектакля

Поиск внешнего образа спектакля. Детали оформления и костюмы актеров должны характеризовать время, эпоху, место действия и т.д. Декоративно-художественное решение выполняет основную свою функцию, создает среду для действий актера.

В детских театральных коллективах часто используются элементы декораций (стулья, ширмы, театральные кубы, отрезки тканей, коробки...) для оформления сценической площадки. А также используют мультимедийную установку. При смене слайдов используют плавное замещение кадров.

Пример: стулья, составленные по парно, расположенные по диагонали – школьный класс, стулья, соединенные в одну композицию, могут олицетворять скамейку (накрытые покрывалом – диван).



II. Если спектакль кукольный

2.1. Репертуар по возрастам

В младшем дошкольном возрасте

(3 – 4 года) ставим акцент на формирование простейших образно-выразительных умений и обучение навыкам управления куклами настольного театра.

Рекомендуемые постановки: «Репка», «Теремок», «Заюшкина избушка», «Цыпленок К. Чуковского», «Волк и семеро козлят», «Добрая девочка», «Машенька и медведь».



В среднем дошкольном возрасте (4 - 5 лет) целью становится обучение приёмам кукловодства и основным элементам образных выразительных средств. Виды театра: настольный, ложковый, куклы на гапите.

Рекомендуемые постановки: «Колобок», «Теремок», «Три медведя», «Три елочки», «У зайчишек Новый год», «Рукавичка», «Перчатки».



Старший дошкольный возраст (5 – 6 лет)

Цель: формирование умений управления куклами различных систем, с включением элементов драматизации и совершенствование художественно-образных исполнительских умений.

Виды театра: Би- ба- бо, куклы с «живой рукой», верховые куклы, куклы -марионетки.

Рекомендуемые постановки: «Два жадных медвежонка», «Лиса, заяц и петух», «Красная шапочка», «Алёнушка и братец Иванушка», «Кошкин дом», «Дюймовочка», «Снегурочка», «Муха-Цокотуха».



Подготовительная группа (6-7 лет)

Цель: формирования умения взаимодействия с куклами различных систем в рамках одной постановки и творческой самостоятельности в передаче образа. Виды театра: верховые куклы, куклы-марионетки, куклы с «живой рукой», люди-куклы; тростевые куклы. Рекомендуемые постановки: «Мороз Иванович», «Три поросенка», «Аленушка и лиса», «Крошечка Хаврошечка», «Приключения Буратино», «Волшебный цветок», «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях», «Аленький цветочек», «Снежная королева».



2.2. Приёмы кукловодства

1. Когда такая кукла надета на руку, движения пальцев кукловода становятся движениями головы и ручек куклы. При этом указательный палец вставляется в голову куклы, а большой и средний - в её ручки. Указательный палец немного согнут, иначе голова будет запрокинута.

2. Когда кукла не жестикулирует и не совершает каких- то физических действий, ее руки должны быть прижаты к туловищу (при этом правая ручка куклы придерживает левую).

3. Держать куклу прямо. (Наклон куклы осуществляется наклоном кисти руки исполнителя). Кисть руки наклонена, образуя с предплечьем одну наклонную линию

4. Когда кукла говорит, остальные должны быть не подвижны. Когда у куклы есть открывающий рот, текст и слова должны совпадать в момент открывания рта.

5. Говорящая кукла должна подчеркивать наиболее важные слова мелкими движениями головы или рук так же как это делает человек в жизни.

6. Движения куклы и текст, произносимый от ее имени, должны быть обращены к другому персонажу, куклу поворачивают всем корпусом или голову в ту сторону, куда она должна смотреть. Это же правило надо соблюдать, когда кукла слушает то, что ей говорят.

7. Чтобы посадить куклу, нужно сначала наклонить ее, согнув в запястье руку, на которую надета кукла, а потом уже, оперев запястье на то место, куда вы сажаете куклу, выпрямить кисть своей руки. Когда кукла встает, она тоже должна сначала наклониться вперед, а потом выпрямиться.

8. Поскольку сцена театра кукол не имеет пола, кукла движется по одной плоскости, воображаемого пола, не проваливаясь вниз и куклу. надо вести от края ширмы. Чем дальше находится кукла от грядки ширмы, тем выше ее надо поднимать.

11. Во время игры с куклой смотреть на куклу, нужно видеть, что она делает. Не мешать партнеру, внимательно слушать, выслушав, отвечай. Не заслонять своей куклой другую куклу.

14. Играть за ширмой бесшумно, чтобы не было слышно шагов, надеть мягкую обувь. Не напрягаться за ширмой, напряженные мышцы руки делают движения куклы деревянными, угловатыми, неестественными. Не прислоняться к ширме и не уходить далеко, двигаться так, чтобы ширма и декорация не шатались.

15. Походка куклы будет верной тогда, когда юный актер сам ходит вместе с куклой, поворачивая ее то вправо, то влево, причем правая рука находится у ширмы, а кукла поднята над ширмой на три четверти своей высоты.

16. Пауза - самое выразительное средство куклы. Остановка в движении подчеркивает движение. Пауза передается всей фигурой куклы

2.3. Правила кукловождения тростевых кукол

1. Тростевые куклы отличаются от перчаточных большими размерами и способом управления.
2. Кукловод управляет куклой снизу, из-за ширмы и зритель его не видит.
3. Основой такой куклы является деревянный стержень – гапит.
4. Руки куклы приводятся в движение с помощью тростей, прикрепленных к кистям куклы.
5. Управление происходит таким образом: одной рукой он приводит куклу в движение, держа за гапит, а другой рукой с помощью тростей управляет ее руками.
6. Или два ребенка управляет куклой: один держит гапит, другой ребенок – управляет одновременно двумя руками. своими руками.



И в заключении, абсолютно не важно, станет ли ребенок актером, когда вырастет, или нет. Этот опыт наполнит его жизнь радостью творчества, особым смыслом - смыслом познания себя.

Скороговорки для развития речи

Скороговорки на звук [Ш]

Смешные шутки у Саши и Мишутки.

Стеша спешила, рубашку сшила, да поспешила - рукав не дошила.

Шакал шагал, шакал скакал. Шашки на столе, шишки на сосне.

Шесть мышат в шалаше шуршат.

Шлепают гуськом гусак а гусаком.

Скороговорки на звук [Ж]

Поезд мчится скрежеща: жэ, че, ша, ща.

Хожу – твержу, сижу – твержу, лежу – твержу:

Жи, же, жа, жу. У ежа – ежата, у ужа – ужата.

Скороговорки на звук [Ч]

У четырёх черепашек по четыре черепашонка.

Четыре чёрненьких чумазеньких чертёнка чертили чёрными чернилами чертёж.

Чрезвычайно чисто.

Птичку напичкали спичками.

Наша дочь речистая, речь у неё чистая.

Скороговорки на звук [Щ]

Два щенка щека к щеке щиплют щётку в уголке.

Тщетно тщится щука ущемить леща.

Скороговорки на звук [Р]

В бору бобёр и брат бобра работают без топора.

В грозу от груза арбузов развалился кузов.

В огороде у Федоры – помидоры. За забором у Федоры – мухоморы..

Скороговорки на звук [В]

Верзила Вавила весело ворочал вилы.

Водовоз вёз воду из-под водопровода.

Волхвовал волхв в хлеву с волхвами.

Скороговорки на звук [Ф]

Фараонов фаворит на сапфир сменял нефрит.

У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.

Скороговорки на звук [Т]

Сидел тетерев на дереве, тетёрка с тетеревами на ветке.

Съел молодец тридцать три пирога с пирогом, да всё с творогом.

Скороговорки на звук [Ц]

Цыплята и курица пьют чай на улице.

Скороговорки на звук [З]

Бизоны у Зои на комбинеzone.

В загоне на газоне бизоны.

В замке зайка под замком.

Скороговорки на звук [С]

У Сени и Сани в сенях сом с усами.

У осы не усы, не усища, а усики.

Упражнения для снятия телесных зажимов

Напряжение-расслабление

Учащиеся должны встать прямо и сосредоточить свое внимание на левой руке, напрягая ее до возможного предела. Через несколько секунд нужно сбросить напряжение, а руку расслабить. Аналогичные упражнения нужно проделать с правой рукой, с обеими ногами, шеей, поясницей.

Марионетки

Каждый участник представляет, что он кукла-марионетка, которую после выступления повесили в шкаф на гвоздик. Нужно представить, что вы подвешены за различные части тела: за шею, палец, ухо, руку, плечо. При этом тело должно быть зафиксировано только в этой точке, а все остальное – расслаблено и болтается. Упражнение можно выполнять в произвольном темпе с закрытыми или открытыми глазами. Педагог должен следить за степенью расслабления учеников.

Расслабление по счету

И. п. стоя, ноги на ширине плеч, руки вверх. Ведущий считает. Во время счета ученики должны постепенно расслаблять все части тела.

На счет «раз» надо расслабить кисти рук. На счет «два» расслабить локти. На счет «три» - плечи, руки, на счет «четыре» - голова. На счет «пять» надо полностью расслабить туловище, которое должно держаться только на ногах, на счет «шесть» полное расслабление, ученики садятся «в точку». Потом по хлопку все встают. Ведущий может с разной скоростью давать команду на расслабление, проверяя при этом качество расслабления каждой части тела ученика. Например, на счет «раз, два, три» помотали руками и проверили степень расслабления.

Зажимы по кругу

Участники идут по кругу и по команде педагога напрягают правую руку, правую ногу, левую руку, левую ногу, поясницу, обе ноги, все тело. Напряжение в заданном участке тела должно быть сначала слабым и постепенно нарастать до предела. В состоянии предельного напряжения участники должны идти 15-20 секунд, потом по команде педагога нужно полностью сбросить напряжение, то есть расслабить напряженный участок тела целиком.

2. По окончании каждой части упражнения по заданию педагога учащиеся прислушиваются к ощущениям своего тела, при этом продолжают спокойно идти по кругу и вспоминать обычное для себя напряжение в этом участке тела (свой привычный зажим). Затем ученики должны снова постепенно напрячь тело в этом месте, доведя зажим до предела, сбросить через 15-20 секунд. После следует напрячь до предела любой другой участок тела, обращая внимание на то, что происходит с привычным зажимом. Повторять упражнение с собственными зажимами следует от 3-х до 5-ти раз.

Спагетти

Ведущий предлагает участникам превратиться в спагетти, для чего следует расслабить руки от предплечья до самых кончиков пальцев. Ученики должны размахивать руками в разные стороны, и при этом контролировать абсолютную свободу рук. Затем освободить руки от локтя до кончиков пальцев, продолжая хаотическое вращение. Локтевой сустав надо держать закрытым, но при этом полностью освободить пальцы и кисти. Надо вращать ими и ощущать пружинистую вибрацию. Пальцы должны быть абсолютно свободны и струиться, как отварные спагетти.

Пережат напряжение

Учащиеся должны напрячь правую руку до предела, затем постепенно расслабляя эту руку надо перевести напряжение полностью на левую руку. Потом полностью расслабляя левую руку нужно перевести напряжение на левую ногу, затем на правую, затем на поясницу, спину, шею.

Потянулись – сломались

1. Учащиеся должны встать прямо, руки и все тело устремляются вверх, но ступня полностью прилежит к полу, пятки не отрывать ни в коем случае. Ведущий говорит: «Тянемся, тянемся вверх, выше и выше. Мысленно отрываем пятки от пола (пятки должны находиться на полу), чтобы стать еще выше. А теперь представьте, что кисти ваших рук сломались и повисли безвольно. Затем руки ломаются в локтях, плечах, плечи упали, голова повисла, сломались в талии, колени подогнулись, все упали на пол. Лежим на полу расслаблено, безвольно, удобно. Прислушались к себе. Осталось где-то напряжение? Расслабили это место».

По окончании каждой части упражнения по заданию педагога учащиеся прислушиваются к ощущениям своего тела, при этом продолжают спокойно идти по кругу и вспоминать обычное для себя напряжение в этом участке тела (свой привычный зажим). Затем ученики должны снова постепенно напрячь тело в этом месте, доведя зажим до предела, сбросить через 15-20 секунд. После следует напрячь до предела любой другой участок тела, обращая внимание на то, что происходит с привычным зажимом. Повторять упражнение с собственными зажимами следует от 3-х до 5-ти раз.

2. Во время выполнения данного упражнения педагог обязательно обращает внимание учеников на следующие моменты: показать разницу между выполнением команды «опустите кисти» и «сломались в кистях» (расслабление кистей достигается только во втором случае); когда ученики лежат на полу, педагог должен обойти каждого и проверить, полностью ли расслаблено его тело, указывая места зажимов.

Растем

Участники встают в круг. И. п. сесть на корточки, голову надо нагнуть к коленям и обхватить колени руками. Педагог говорит: «Представьте, что вы являетесь маленьким ростком, только что показавшимся из земли. Вы растете, постепенно распрямляетесь, раскрываетесь и устремляетесь вверх. Я буду помогать вам расти, считая до пяти. Вы должны постараться равномерно распределить стадии своего роста.

Если вы в будущем захотите усложнить это упражнение, то ведущий может увеличить продолжительность роста до 10-20 стадий.

Огонь – лед

В этом упражнении следует попеременно напрягать и расслаблять все тело. Упражнение выполняется в кругу. Педагог дает команду: «Огонь» и учащиеся начинают делать интенсивные движения всем телом. Степень интенсивности движений и плавность каждый ученик выбирает сам произвольно. Педагог дает команду: «Лед», ученики должны застыть в той позе, в которой их застигла команда педагога, при этом следует напрягать все тело до предела. Педагог чередует эти команды несколько раз, по своему усмотрению меняя время выполнения обеих.

Пластилиновые куклы

- Это упражнение состоит из 3-х этапов, в ходе него учащиеся должны превратиться в пластилиновых кукол. По первому хлопку педагога ученик должен стать пластилиновой куклой, которую долго хранили в холодном месте, в связи с чем пластилин утратил пластичность и мягкость, он жесток и тверд. Второй хлопок педагога означает начало работы с куклами. Педагог должен менять позы кукол, а учащиеся должны помнить, что застывшая форма кукол осложняет

- его работу, он должен почувствовать, что материал (пластилин) сопротивляется.

По третьему хлопку начинается последний этап упражнения. Представляем себе, что в помещении с находящимися

- в нем застывшими пластилиновыми куклами вдруг одновременно включили множество отопительных приборов. Куклы размягчаются. Учтите, что это процесс, а не мгновенное перевоплощение. В первую очередь должны оплывать те части тела кукол, на которые ушло меньше пластилина – пальцы, шея, руки, затем ноги. В заключительной части упражнения куклы «стекают» на пол, превращаясь в бесформенную пластилиновую массу, что является абсолютным мышечным расслаблением.