

Укрупненная схема параллельных алгоритмов предложенных вычислительных схем (2), (3) состоит в следующем. Компоненты $y_{js}^{(n)}$ распределяются по p процессорам согласно блочной схеме распределения по s компонентов в каждом. Каждая задача U_j выполняется на $proc(j)$, $U_j \in proc(j)$. $Proc(1)$ определяет значение шага h_n и передает всем $proc(j)$, используя коммуникационную операцию *one-to-all*. В каждом $proc(j)$ вычисляются $y_{js}^{(n)}$, т.е. решается задача U_j , вычисляется значение локальной нормы $\|\delta_n\|_j$ и выполняется операция *all-to-all*. Для вычисления значений элементов $f_{js}(y^{(n)})$ вектора правой части разрабатывается отдельная функция. Таким образом, общая схема параллельного алгоритма сводится к линейной форме и обеспечивается возможность анализа и оценки его эффективности алгоритма.

Алгоритмы реализованы в виде отдельных функций языка C и включены в комплекс программ, предназначенных для численного моделирования процессов, описываемых жесткими системами на многопроцессорных вы-

числительных системах кластерной архитектуры. Коммуникационные операции реализованы функциями библиотеки MPI.

Расчеты, выполняемые на 99-процессорном кластере ИВМ СО РАН [4] показали, что параллельные схемы (2), (3) применяются в случаях, когда расчеты требуется проводить с невысокой точностью — порядка 1% и ниже.

Список литературы

1. Ващенко Г.В., Новиков Е.А. Параллельная реализация явных методов типа Рунге-Кутты // Вестник КрасГАУ. — 2010 — №2 — С. 14-18.
2. Новиков Е.А. Явные методы для жестких систем. — Новосибирск: Наука, 1997.
3. Хайрер Э., Ваннер Г. Решение обыкновенных дифференциальных уравнений. Жесткие и дифференциально-алгебраические задачи. — М.: Мир, 1999.
4. Исаев С.В., Малышев А.В., Шайдуров В.В. Развитие Красноярского центра параллельных вычислений // Вычислительные технологии. — 2006. — №11. — С. 28-33.

Материалы Международной научной конференции

«КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ И СОВРЕМЕННЫЙ МИР»

(Дубай (ОАЭ), 15-22 октября 2010 г.)

Искусствоведение

ТАНЕЦ С. ЭРЬЗИ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ АСПЕКТОВ ТВОРЧЕСТВА

Портнова Т.В.

НОУ ВПО «Институт русского театра»

Неповторимая художественная индивидуальность С.Д. Эрзи (Нефедова) неразрывно связана с Родиной, её истоками, с народной мифологией, фольклором, всецело порождена законами природы, её своеобразными особенностями. Псевдоним Эрзя происходит от названий двух основных этнографических групп мордовской нации, к которой он принадлежал, именно так он подписывал свои работы.

Обширное художественное наследие С. Эрзи разбросано по многим музеям мира (художник ездил по многим городам Италии, жил и работал в Париже), но основные произведения

находятся в Мордовском музее изобразительных искусств. Творчество скульптора, получившее мировую известность, опиралось на традиции Микеланджело, О. Родена, М. Врубеля. Образы, им созданные, отличаются поэтичностью, психологической одухотворенностью, обобщенностью. Вместе с тем, интересующая нас узкая грань — тематика танца, связанная с ней тематика юности и молодости всецело лежит в пределах этого поэтически-мифологического мироощущения, входит как самообытная национальная струя в интерпретацию балетного образа в конце XIX — первой половине XX вв. Несмотря на все сложности С. Эрзя терпеливо и упорно добивался реализации постановленных замыслов. «Первыми художественными впечатлениями и первой школой для него были вышивки матери, резьба по дереву старшего брата, поделки отца из корневищ и сучьев, подобранных им во время бурлацких походов по Волге. Все это так же, как и мордовские народные песни, сказания и легенды, так часто звучавшие в доме родителей, впо-

следствии воплотилось, переработанное творчески воображением художника» [1]. Опираясь на свой жизненный опыт и желая внести свой собственный вклад в вечно движущееся художественное познание действительности, С. Эрзи воплощает это при помощи тех средств, которые представляет ему избранный род художественного творчества — скульптура.

Предлагаемая статья является систематизированным изложением тематики танца в творчестве С. Эрзи, может претендовать на исчерпывающий охват главных проблем, с ней связанных. Автор ставит перед собой задачу рассмотреть единство характеров и образов, увиденных скульптором, сопоставляя их и анализируя с творчеством и на фоне творчества других показательных мастеров рубежа XIX-XX вв. Это единство представляется наиболее специфичным и вместе с тем универсальным идейно-эстетическим критерием времени. Отсюда данная статья несет не только информационную функцию, она включает в себя функцию аналитическую.

Для художника, работающего в области станковой скульптуры, главный объект внимания в теме танца — непосредственно сам человек, в отличие от многих художников данной эпохи, которые сосредотачивают свое внимание на сюжете танца как определенной идее, которую им предстоит показать. Человек же их интересует прежде всего как создатель, носитель этой идеи.

Три типологических жанровых модели можно выделить в творчестве С. Эрзи: портрет, однофигурные композиции, названные «Балерины», и «Танцовщицы», сплетенные с обобщенным образом молодости. Три направления, о которых здесь идет речь, не существуют, конечно, изолированно, они взаимодействуют и только вместе взятые дают представление о развитии балетной темы в художественной культуре эпохи.

Первой работой среди произведений на балетную тематику является «портретное изображение балерины Федоровой 2-й» (1915, музей ГАБТ), выполненное в мраморе, традиционном материале для художника. Образ артистки воплощен здесь через возвеличенное безмолвное творчество, полное сосредоточенности, тающее в себе живую гармонию и духовную красоту. «Портрет С. Федоровой 2-й» стоит в ряду обширной галереи артистических индивидуальностей, созданной целым рядом художников в начале XX в. Такие портреты нередко возникали в процессе развития культурных традиций и фиксировали в конкретном образе концентрированное выражение идейных исканий эпохи. Разумеется, значение натурного метода изображе-

ния у С. Эрзи здесь гораздо шире непосредственного выявления его поэтики, которое ярко проявится в последующих его произведениях.

Как известно, танец не статичен, он подвижен, в нем важна красота движения. В другой группе работ основное место художник уделяет проблеме движения, он дает динамическую характеристику образа, заставляет зрителя почти физически ощутить генезис балетного па. Таковы работы С. Эрзи «Танец» (Балерина) (1929, ММИИ), «Балерина» (1930, ММИИ). Достаточно сравнить эти образы с работами других мастеров, как сразу становится ясной их самобытность и в философском, и в пластическом отношении. Он, как античные мастера, обращается к обнаженной модели. Однако у Эрзи принципиально новое восприятие мира, новый подход к художественному решению морально-этических проблем балета. В имеющихся публикациях о художнике балетные образы Эрзи авторы склонны объяснить по-разному: видеть в них красоту линий женского классического танца, гимн виртуозному мастерству балерин, другие видят в запечатленном художественном образе скорее не классический, а характерный танец, усматривают иронию мастера по отношению к хореографии. Данный анализ не представляется полным, мы остановимся на данных образах обстоятельно. Заострение изломов композиции, нарочитая деформация форм и движения, неожиданность ракурсов подчеркивают физиологичность, даже грубость образов, производят впечатление страстной фантастичности в созданных скульптором хореографических мотивах. Одновременно: строгая линия арабеска в «Балерине» (1929, ММИИ), точно зафиксированное движение всех частей фигуры в максимально лаконичной форме, умение удержать фигуру в некой точке пространства, достичь внутреннего равновесия скульптурных масс — создают ощущение безупречно настроенного, как инструмент музыканта, тела балерины. В этом отношении «Балерина» Эрзи является «научной эмблемой», лаконичной схемой грамотного исполнения арабеска. В известной степени она может заменить собой демонстрацию живой фигуры канонической правильности данной позы, благодаря тому, что она объемна, хотя и не дает последовательность исполнения, а только конечную фазу движения. Заострение, гиперболизация отдельных направлений движения фигуры, строгая натянутость ног, выгнутый вперед корпус, подчеркивающий линию грудной клетки, резко отведенная назад рука являются здесь как бы характерными точками, на которые необходимо обратить внимание при исполнении этой позы. Вероятно, самой природой (материалом) удивительно найденное балетное движение фи-

гуры, не нарушенное скульптором, а лишь доработанное, создало такое нестандартное решение хореографического образа, казалось бы, в стандартном изображении самой позы — арабеска, обычно используемой для запечатления классического танца не только в скульптуре, но в графике и в живописи.

Достаточно вспомнить в этой связи ту обратно-выразительную характеристику, которую дает В. Серов в известном рисунке для плаката «Балерина А. Павлова в балете «Сильфиды» (1909, ГРМ). Расположив фигуру балерины на синем фоне в полуарабеске с отведенной назад ногой, еле намеченной штрихами мела тунике, Серов изображает А. Павлову в роли Вилиссы в балете М. Фокина. Здесь мы встречаемся с новым, чисто серовским видением и решением балетного образа, т.к. имеем дело с показом великой артистки в определенной роли. Причем одной из лучших и любимых ее ролей. Безусловно, что такое решение темы, выбор мотива был продиктован определенной задачей, стоящей перед Серовым — создать афишу, которая повествовала бы об открытии первого «Русского балетного сезона» в Париже в 1909 г. Сюжет В. Серова остается в памяти скорее как намек на что-то, как проблеск чего-то, нежели развернутая образная картина как у С. Эрзи. Однако изобразительная знаковость позы сближает столь различных мастеров.

В другой работе С. Эрзи «Танец» (Балерина) (1930, ММИИ), безусловно есть внимание к передаче технической стороны движения. Прав был автор, заметивший этот аспект, однако нельзя видеть в данном произведении «нестественность»; ... некую извращенность, некий экзот танца» [2]. Изображенная поза танцовщицы в этой скульптуре не противоречит специфической художественной природе балета. Часто в балете приходится выполнять не совсем эстетичные движения, однако необходимые, чтобы танец стал потом технически легким и красивым. Нагнувшаяся фигура балерины с выворотной ногой и изогнутой стопой напоминает экзерцисы танцовщиц Э. Дега, но балерины С. Эрзи выполняют свои движения легко, как движения, которые доступны каждому, не затрачивая видимого усилия на их исполнение. При всей конструктивности, сосредоточенности скульптора на технической стороне танца балетные образы Эрзи не мертвая схема, они глубоко эмоциональны. Если в выборе мотива они тяготеют к произведениям Э. Дега, то в живости и эмоциональности восприятия модели, в выделении духовных черт сказываются черты романтизма «Балерин» Эрзи невольно хочется сравнить с полуфантастическими, полуреальными образами М. Врубеля. Художник показывает

мятущуюся человеческую душу в непривлекательной на первый взгляд телесной форме. Он менее всего склонен видеть типическое в балете как повторение или простое перенесение в скульптурный материал. Естественную технику балета он переводит в гиперболу. В преувеличенном движении раскрывает его сущность, которая совпадает с ритмом и уровнем психологической шкалы. Это действительно неординарные произведения, где сталкиваются два потока — изобразительный и выразительный, образуя нечто неистовое. Слово вонзившись носком в пол, азартно выбросив ногу в сторону, танцовщицы Эрзи с какой-то фантастической взволнованностью лиц и одновременно с самопогруженностью, самозабвенностью, страстно исполняют движения, доставляющие им наслаждение. В этом всплеске эмоциональной энергии, безмятежности, удовлетворение собой и своими движениями выражен новый глубинный смысл, раскрывается острый и неожиданный угол зрения на связь человека с миром движения. Интересно разработанный психологический аспект, вместе с конструктивной ясностью движения фигур, созданной чисто скульптурными средствами, без подробного, буквального пересказа происходящего, позволяет назвать балетные образы С. Эрзи, пожалуй, самыми оригинальными из всех известных нам скульптурных поисков в балетной теме начала XX века.

Другая группа произведений С. Эрзи принадлежит более позднему временному периоду: «Балерина» (1943, ГРМ), «Молодость» (Балерина) (1940, ГРМ), «Юность» (Балерина) (1940-43, ГТГ), они так же представляют самобытный оригинальный способ выражения автором хореографического образа. Неразрывно входя в цикл балетных произведений, созданных в 20-е гг. тем не менее они иные по созданию художественного образа. Это различные варианты фигур танцовщиц в сходных между собой по композиционному построению позах, с небольшими различными нюансами в движении. Поражает постоянство идейных мотивов, повторяющихся в различных сочетаниях, как узор в традиционном орнаменте. Эстетически осваивая действительность, С. Эрзи настойчиво раскрывал богатейшие возможности, которые таил в себе классический «античный» стиль, совершенно непригодный для создания тех «Балерин» 20-х гг., где скульптор говорит языком контрастов и деформаций, использует «режиссерскую» гиперболу, но предназначенный для гармонизации образа, его своеобразной эллинизации. При этом диалог с Грецией происходит в новых произведениях в ориентации лишь на некоторые основополагающие элементы первоисточника. Глядя на изваянные в дереве квебрахо и

альгароббо образы, нельзя найти им прямой эквивалент в античном искусстве, аналогия проявляется в тонком знании художником анатомии. С. Эрзя создает в образах танцовщиц гимн физической и духовной красоты юности.

По композиционному решению они скорее восходят не к античным образам, а к образам «Танцовщиц» Д. Манцу, вернее «Танцовщицы» Манцу повторяют «Танцовщиц» С. Эрзи, т.к. он создавал их раньше. «Танцовщицы» Эрзи, также как и Манцу, поднимались на пальцы, вертикально вытягиваются с поднятыми вверх руками, венчающими позу. Им не свойственны сильные активные движения, открытая эмоциональность, они словно прислушиваются к чему-то внутри себя, застыв в грациозном моменте танца. Манцу отказывается от изображения сложного движения, которое дает, например, образы С.Н. Коненкова. (Танцовщица А. Дункан. Торс — 1916. Частное собрание. Москва), «Танцовщица А. Дункан». Фигура — (1941-43, МММК) и М.Д. Рыдзюнской «Балерина С.Федорова 2-я» (1916, ГТГ).

Их интересует не столько внешнее движение, сам танец, сколько состояние человека перед танцем. Они стремятся раскрыть духовное движение, подчеркнуть строгую настроенность, готовность к движению, предвосхищение его. Изображение органично возникает в статуях вслед за авторской мыслью, подтверждает ее, обогащает, выводит на простор широких обобщений.

Итак, исследование темы танца в творчестве С. Эрзи дает возможность проследить единоборство двух художественных миров: одного — резкого, изломанного, стремительного, экспрессивного до перенасыщения, другого — пластичного легкого, естественного. Но по мере исследования сюжетов единоборство становится все менее ощутимым и «один» мир поглощается «другим». В нем слились воедино обе названные выше тенденции — та, которая доминировала во второй группе скульптурных произведений, и та, которая обозначили особую природу третьей. Это качество стиля, которое мы ощущали в «Балеринах» и называли легкостью и подвижностью, не имело бы никакой цены, если бы не было сопряжено с преодолением сопротивления, воплощением в образах «Танцовщиц». С. Эрзи, словно мизансценируя действия и движения пластический эквивалент.

Изучение конкретного материала позволяет выделить в творчестве С. Эрзи и сказать особо еще об одной монументальной работе Эрзи «Танец» (1948, ММИИ). По экспрессии воплощения образа она перекликается с работами второй группы. Здесь мы опять имеем дело с

поисками оригинальных форм изображения сюжета в скульптуре. Из огромного куска дерева рождается образ характерной танцовщицы, которая, высоко закинув ногу и руку вверх, другой поддерживая на голове кувшин, охвачена вихрем танца, исполняемого почти с ритуальной самовлюбленностью. Структура дерева рождает пластику складок длинной юбки. Для художника запечатлеть мордовский народный танец, который становится не просто этнографической приметой, а самостоятельным художественным образом, значит создать своеобразную модель мира, обращенную к национальным формам восприятия. С. Эрзя в этой работе приходит еще к большей картинности, пользуется живописно-пластической метафорой, стремится воплотить смысл произведения, посредством пространственного решения, приобщая зрителя к особому пластическому языку, основой которого является природное начало. Следует отметить, что сам материал — сочетание обработанного и не обработанного дерева оказал влияние на весь строй художественного творчества С. Эрзи.

Существует некая трехмерная связь: художник — природа — танец. И он старается проакцентировать эту неразрывность своей души с природой, с местом, где он родился, жил и творил. Точно так же, как фантастическое существо для него форма выражения реального (именно реального, а не правдоподобного) — реальности образа, реальности мысли. Здесь все глубоко диалектично и взаимосвязано. Подсмотренное в природе и изображенное складывается, дополняет друг друга, придуманное живет и действует по законам художественной правды. Остается добавить, что образы танца С. Эрзи, как и все его творчество, наиболее полно воплощает в себе тенденции современного искусства, когда новизна и неожиданность композиционных структурных формул ставится на один уровень с идеями первозданной национальной красоты.

Список литературы

1. Шиббаков Н.И. С.Д. Эрзя. Проблемы творчества. — Саранск, 1976. — с. 129.
2. С.Д. Эрзя (Нефедов): Альбом. (Сост. и авт. вст. ст. М.Н. Баранова). — Саранск, 1981. — с. 5.

Сокращения

ГРМ — Государственный Русский музей.
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ММИИ — Мордовский музей изобразительных искусств. Саранск.

МММК — мемориальный музей-мастерская С.Н. Коненкова. Москва.