

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“**

---

**Теоретико-композиторски и диригентски факултет  
Катедра „История на музиката и етномузикология“**

**Пенка Любенова Казанджиева**  
**СИМФОНИТЕ *НИРВАНА, ВЕЧНА СВЕТЛИНА* И *КАСКАДИ* ОТ**  
**ВАСИЛ КАЗАНДЖИЕВ.**  
**ВИЗУАЛНИ СЪОТВЕТСТВИЯ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд  
за присъждане на образователната и  
научна степен „доктор“**

**СОФИЯ 2019**

## СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

### Въведение

#### I. Светлината като метафора на духовното в изкуството на модернизма

##### I.1. *За сродството между визуални и звукови форми*

##### I.2. *Музиката – модел за авангардния художник*

##### I.2.1. *Духовното звучене на цвета в теорията на Василий Кандински*

##### I.2.2. *Прозрачността и движението на цветовете в орфичната живопис на Робер Делоне*

##### I.2.3. *Витражното лъчение на цвета в поетиката на Марк Шагал*

##### I.2.4. *Движението чрез цветовите контрасти в живописата на Владимир Димитров-Майстора*

##### I.2.5. *Полифоничните картини на Паул Клее*

##### I.2.6. *Светлината и „освободената“ живопис на Уилям Търнър*

#### I.3. *Съответствия на светлината и визуалното в музиката*

##### I.3.1. *Скрябиновият синтез на звук и цвят*

##### I.3.2. *Звуковите атмосфери на Клод Дебюси*

##### I.3.2.1. *Сугестивната сила на неопределените форми*

##### I.3.3. *Светлината в мистичната естетика на Оливие Месиан*

#### *Визуални примери*

#### II. Изкуството ражда изкуство

##### II.1. *Значението на природата и автобиографичната памет за творчеството на Васил Казанджиев*

##### II.2. *„Живите икони“. Възхвала на Софийската крипта*

##### II.3. *Музиката към филма „Хенри Мур“*

##### II.4. *Една геометрична метафора за подхода към симфониите на В. Казанджиев*

### *Визуални примери*

**III. Светлината и словото – кодове на съответствия в Четвърта симфония *Нирвана***

**III.1. В. Казанджиев за генезиса и структурата на симфонията „Нирвана“**

**III.2. Симфонията „Нирвана“, видяна през съответствия на енергията на полярностите и мистичното значение на светлината**

**III.2.1. У. Търнър. Динамизмът на огъня и водата. Възвишеното като виждане**

**III.2.2. Статиката като вибрация на цветовете**

**III.2.2.1. Оптическото смесване на цветовете в две художествени практики: френските неоимпресионисти и ранните византийски мозайки**

**III.2.3. Преходите като състояния**

**III.2.3.1. Комуникативната ос на двата текста. /Не/огледалност и Видение**

**III.2.4. Литературният компонент в симфонията „Нирвана“**

**III.2.4.1. Яворовата лирика на раздвоението. Стихотворението „Нирвана“**

**III.2.4.2. Апокрифната книга на Енох. Видение на тайните**

**III.2.4.3. Опозициите в съответствията между звук и светлина**

**III.2.4.4. Зримостта като причастност**

### *Визуални примери*

**IV. Пета симфония *Вечна светлина*. Сакралната символика на светлината в дилемата на късното творчество**

**IV.1. Особенности на зрялото творчество на късната възраст**

**IV.1.1. Диктатът на времето и пространството на ателието**

**IV.1.2. Композиторият В. Казанджиев за посвещението и реализирането**

*на симфонията „Вечна светлина“*

*IV.2. Анахроничната същност на духовното общение*

*IV.2.1. „Pieta Rondanini“ на Микеланджело. Възвръщане – като замисъл, незавършеност „non finito“ – като процес*

*IV.3. Иконологичен подход за приближаване към личността на Добрин Петков*

*IV.3.1. Питер Брьогел. Детайлите и пространствените планове*

*IV.3.2. Ел Греко. Материята – дух и субстанцията на жеста*

*IV.3.3. Ян ван Ейк. Светоносната реалност – метафора на Въплъщението*

*IV.3.4. Сакрализиращата светлина. Нов вид присъствие  
Визуални примери*

*V. Шеста симфония Каскади. Rückblicke – погледи, обърнати назад*

*V.1. Композиторият В. Казанджиев за структурата и музикалното развитие на симфонията*

*V.2. Фасети на видове време в едночастната форма на симфонията*

*V.3. Каскадни трансформации на звуци и образи*

*V.4. Възможностите за словесна рефлексия в  
комуникацията: творец – произведение – интерпретация*

*V.4.1. Въпросът за установяване границите на една творба*

*V.5. Кореспонденцията между две произведения в едно творческо развитие. Внушението за универсален динамизъм в симфонията „Каскади“ и „Илюминации“ от В. Казанджиев*

*V.6. Творческият процес като себеизследване на личния символизъм  
Визуални примери*

**Заключение**

*Приложение № 1. Георги Арнаудов „За Вечната светлина“*

*Приложение №2. Милчо Левиев „Впечатления и мисли за*

***Симфония № 6 „Каскади“ от Васил Казанджиев“***

**Нотни примери**

**Цитирана литература**

**СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА**

<b>ВЪВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>6</b>
<b>I. Светлината като метафора на духовното в изкуството на модернизма</b> .....	<b>10</b>
<b>II. Изкуството ражда изкуство</b> .....	<b>22</b>
<b>III. Светлината и словото – кодове на съответствия в Четвърта симфония <i>Нирвана</i></b> .....	<b>25</b>
<b>IV. Пета симфония <i>Вечна светлина</i>. Сакралната символика на светлината в дилемата на късното творчество</b> .....	<b>36</b>
<b>V. Шеста симфония <i>Каскади. Rückblicke</i> – погледи, обърнати назад</b> .	<b>44</b>
<b>ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД</b> .....	<b>51</b>
<b>ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА</b> .....	<b>52</b>

## ВЪВЕДЕНИЕ

**Обектът** на това изследване – симфониите *Нирвана*, *Вечна светлина* и *Каскади* от Васил Казанджиев са представени през призмата на определени визуално-асоциативни аспекти на дълбинната връзка синкретично – сакрално, в един културологичен контекст, означен чрез прилагането на *прозрачността*, *светопронускливостта* на символите и метафорите при трансмисията на съответствия на духовното. Звукописният характер, *тембровата живопис*, пространствената метаморфоза на базата на музикално - звуковото внушение в произведенията на този композитор привличат спектър от съответствия.

**Целта** на разработката е, в контекста на проблема за взаимодействието между изкуствата и тяхното интерпретиране, да се изследва възможността музикалното възприятие да поражда многосмислени, многоизмерни перспективи в изкуството да виждаме, от една страна, и от друга страна – възможността на образите, представната способност и визуалната култура да активират асоциативността, паметта и въображението в опита да артикулираме музикалното преживяване. Посочените музикални произведения са представени в едно поле на взаимодействие между следните тематични сфери:

1. Проблемът за универсалното съответствие в естетиката и художествените практики на модернизма.
2. Симфониите, обект на изследването, са избрани с намерението да създадат една картина, която далеч не е положена в цялостната панорама на творчеството на Васил Казанджиев, но те бележат характерния за късния стил автентичен акт на свободен избор, на обръщане към универсалните начала, към вътрешната, духовна реалност на личността.
3. Творческият замисъл за създаването на трите симфонии и тяхното реализиране, представени от композитора, са записани като интервюта във

връзка с настоящия труд. Посредством дискурсивната трансформация между двете съдържания, от една страна – описанието на творческия процес и, от друга – рефлексията, насочена да умножи перспективите за интерпретиране, изкрystalизирането на смисъла да бъде опит за разбиране на личността в акта на творенето и на музикалното възприятие като активиране и реаранжиране на визуалните отпечатъци в паметта.

**Предметът**, който маркира полето на взаимодействащи си дисциплини в комуникацията между музика и изкуство, е парадигматичната същност на **светлината**, нейните онтологически, пластически, метафизически и мистически измерения. С експресивната си сила метафорите на светлината са също един съвършен код чрез който можем да *четем* пространственото и темпоралното на различните изкуства споени.

**Средството** и принципът на изследването – писменото разгръщане на текста, актуализира проблема за (не)съвместимостта между музикалното съзнание и съвсем различните логически вербални структури, за разликата между музикалното преживяване, думите и рационалната рефлексия.

В настоящия труд вербалният монтаж организира пространство, структурирано от поредица значещи противоположности и сходства в едно свръхуплътнено време, обединяващо твърде отдалечени, привидно, представи.

**Методът**, който е приложен, включващ елементи от различни области (иконологията, феноменология и психология), съответства на съвременните художествени практики, свързани с различни сфери, различни култури и епохи. Този подход се основава до голяма степен на метода на един от основателите на модерната история на изкуството – **Аби Варбург** (1866–1929), представящ историята на изкуството чрез визуализиране на връзки и опозиции между образи на произведения на живописата и скулптурата, звездни карти, текстове, снимки от вестници,

при което сблъсъкът между хетерогенните пространства и периоди активира отпечатъците в паметта, като познание – припомняне. Така изкуството е едновременно и обект, и способ.<sup>1</sup>

Паралелното изследване на творческия процес и възприятието, тази динамична смяна на перспективата, префокусирането, различните гледни точки налагат привидно убягване, излизане от целенасочения ход в структурирането на изследователския текст. Всички те съответстват на заложения в изследването проблем за възможността за преводимост между възприятията, различните сфери на пренос на авторовия замисъл, внушение на творбата и, до голяма степен, на субективността на индивидуалните възприятия. Но също се отнасят и до въпроса: дали тъкмо тази многоизмерност, разнопосочност, вариантност не е, в крайна сметка,

---

<sup>1</sup> А. Варбург създава атлас от образи, озаглавен *Мнемозина, Mnemosyne Atlas* (1925-1929). Това са десетки пана, върху черния фон на които има монтирани репродукции и снимки, обобщаващи правените от историка проучвания на *продължаващата античност* – от изобразяването на антични божества в изкуството на Ренесанса, историята на картографирането на небето, съотношенията между макрокосмоса и микрокосмоса, до фотографираните жестове и ритуали по време на пътешествието му сред индианското племе хопи. Този похват може да се определи като опит на Варбург да тълкува миналото в светлината на далечното, като предизвиква сблъсък между привидно чужди една на друга страни на реалността. *Атласът* се явява колекция от *Pathosformeln* – формули на патос, фигури, уловени в кулминационна точка на изразяване. Отстоянията между изображенията върху черния фон на паното маркират неравномерни черни полета, превръщащи образите в нещо като съзвездия или архипелази. Избраната от А. Варбург формула *иконология на интервалите* насочва към значението не толкова на самите изображения, а върху сложните взаимоотношения между тях. *Таблата в „Мнемозина“ функционира като екран със симултанно възпроизведени явления. Чрез тази монтажна техника за активиране на визуалните дадености, смесването на лична и колективна памет е като сценична постановка, вътрешен монолог, хроника на мислите и асоциациите, възникващи у историка по време на работа.* Вж. **Мишо, Ф.А.** *Zwischenreich. “Мнемозина“ или безсюжетната изразност.* – В: **Генова, И., Ангелов, А.** (съставители) *Разказвайки образа, Сфрагида*, София, 2003, с. 184.



същностната природа на изкуството?

Интерпретирането на симфониите *Нирвана*, *Вечна светлина* и *Каскади* посредством визуални примери за разнообразните трансформации на светлината е опит да се проследят връзките, обединяващи трите симфонии във вътрешната творческа програма и интуицията на твореца в разгърнат метасмисъл, който едни Светлината, Паметта и Времето.

Структурният принцип на това изследване, като композиция от взаимосвързани фасети от метафори, е изведен от концепцията за *разбиране и преживяване на неща от един вид в термини от друг вид*.<sup>2</sup>

**Основание** за избора на трите симфонии е, че в настоящата разработка за първи път са обект на изследване.<sup>3</sup> Тези късни произведения от

В. Казанджиев – плод на творческа зрялост, са разгледани и през призмата на едно психологическо насочване към личния символизъм на твореца.

Приносното значение на този подход се отнася до изследването на мнемоничните процеси в автобиографичната памет.

<sup>2</sup> **Forceville, C.** *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*. – In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Ed. by **Gibbs, W.** Cambridge University Press, Cambridge Ets. 2008, p.462. В същия сборник е цитиран **Роджър Скрътън**, който поддържа, че музиката е фундаментално наситена, изпълнена с информация, определяна чрез метафори: *Отмахнете метафората и спирате да описвате музикалното преживяване*. – In: *Ibid.*, **Zbikowski, L.** *Metaphor and Music*. p. 505.

<sup>3</sup> В книгата на **Милена Божикова** *Васил Казанджиев*, БАН Институт за изкуствознание, София, 1999 г. все още не фигурират, тъй като са създадени и изпълнени след нейната публикация. Премиерното изпълнение на Четвърта симфония *Нирвана* се състоя на 21 март 2001г. в Русе, на Пета - *Вечна светлина* на 19 април 2007 г. в София и на Шеста - *Каскади* на 15 май 2017 г. в София. **Георгина Бояджиева – Николова** в *Камерните произведения за състав от струнни, духови и пиано в творчеството на Васил Казанджиев. Художествено- интерпретационни идеи*, дисертационния труд, София, 2013 г. разглежда част от камерното творчество на В. Казанджиев.

## I. Светлината като метафора на духовното в изкуството на модернизма

Първата глава въвежда в идеята за съответствията между визуални и звукови форми, основаващи се не на синестезично (в смисъл на неврологично) ниво, а на културно чрез неизчерпаемите значения на светлината като метафора на духовното в изкуството на модернизма.

**Шарл Бодлер**, теоретикът на модернизма, формулира поетически своята теория за съответствията в известния сонет *Correspondances* (*Съответствия*). Пропускливостта на символите в прилагането на метафори при съответствия на духовното са в основата на изразяването на аналозиите между материалните, природните неща и духовното, божественото, които Бодлер възприема от теорията за съответствията на **Емануел Сведенборг** в неговия *Clavis hieroglyphica*. В този *Духовен ключ* (*A spiritual Key* – заглавието така е преведено и публикувано в Лондон през 1784 г.) – дискусия за жизнеспособността на един универсален философски език, трите нива на значение на символите (природно, духовно, божествено) отразяват съответствията към постигане на божественото чрез въображението и интуицията.

Двойствената същност на движението за чистота и концепцията за флуидните граници между звуковото и визуалното, а също и текстуалното като *стремеж към духовното* в модерното изкуство, е заложена още в романтизма (Вагнеровите възгледи за *Gesamtkunstwerk*), в амбицията да се синтезира в едно изкуство въздействащата сила на всички останали.

В модерното изкуство модел за следване става музиката поради нейната способност да въздейства директно на индивидуалното въображение, да изразява емоции, без да прибегва до подражание на факти и събития от външния свят. Стремежът да се постигне със средствата на живописиста или поезията внушението на музиката – истински възвишеното изкуство, означава освобождаване от всички външни елементи, постигане на

*чистата форма*, която в музиката се проявява в съвършен вид.

Издаденият през 1912 г. алманах *Синият конник*, чието композиционно ядро е сценичното произведение на Кандински *Жълтият звук*, е опит за *синтетична книга*. Това, което свързва групата *Синият конник* най-ясно с традицията на Романтизма, е вярата в полярността, в контраста, която се съдържа в цялото им мислене и е повлияна от Гьотевата *Farbenlehre* (*Теория на цветовете*), публикувана през 1810 г. В своя трактат, описвайки психологическите им измерения, **Гьоте** прави класификация на полярностите от основните *жълто* (*светлина, материя, присъствие, действие, яснота, топлина, близост, отдръпване*) и *синьо* (*тъмнина, пространство, отрицание, сянка, студ, разстояние, привличане*).

Очарованието от опитите на Гьоте с призмата и ентузиазма от ефектите на цветния контраст се споделя от художниците в търсене на живописното проявление на светлината като израз на духовното.

Фактът, че цветовете и музикалните тонове са получени чрез вибрации и следователно могат да бъдат изразени като вълнови дължини, довежда някои художници до въпроса дали цветовете е възможно да бъдат подредени в степени, както музикалните ноти, предоставяйки списък на *консонантни* и *дисонантни* цветове.

Възгледът за един универсален символизъм е теоретично отразен от Кандински в *За духовното в изкуството* от 1912 г. и в опита за синтезиране на пластическия речник на художника – *Точка и линия в равнината*. Целта на Кандински да открие нов зрителен език чрез чистите елементи на живописата – линия, цвят и форма – в осъществяването на духовната комуникация между художник и зрител, е отговор на прогресиращата липса на духовност в Модерния свят. Кандински се обръща към вътрешния Аз, към *вътрешната необходимост* в дълбините на творческото начало, особено под въздействието и на едно откритие на

физиката – делението на атома, *подобно на делението на целия свят*, което разтърсващо разколебава устоите на съществуващия външен свят.

Създаването на художествени творби, основано на *принципа на вътрешната необходимост*, става основа за духовната еволюция като познание, според *заложената в човека сила на виждането*. Мисията на художника, пророческата сила на изкуството, открояващи духовния ренесанс на една бъдеща епоха, обясняват есхатологичната тематика в много от картините на Кандински. Наред с апокалиптичната символика, значително отражение имат и теософските идеи за мисловните форми, вибрацията на духовния свят и свещената геометрия. Създаденото от Е. Блаватска през 1875 г. теософско общество има широко влияние в модерното време – за извисяване чрез вътрешно познание, като основен възглед е именно идеята за *Нирвана*. Кандински е заинтригуван от лекциите на **Рудолф Щайнер**, особено от внушението, че творческият опит стимулира развитието на духовното разбиране и че вселенските истини са скрити под физическия воал отвъд материалното. Преминаването от символизъм към духовно- абстрактната връзка в живописата на Кандински се *задвижва от пет традиционно окултни импулса: космически образи, вибрации, синестезия, двойственост и свещена геометрия*. Квадратът, кръгът и триъгълникът, присъстващи идейно у модерните художници, стават израз на тази свещена геометрия. За Кандински духовното е свързано с триъгълника: под формата на планина; триъгълник, движещ се напред и нагоре; тримата конници от апокалипсиса, предвещаващи новата епоха. Кандински е бил обсебен от Гьотевото пророчество за необходимостта от *генерал-бас* на живописата, съотнасяйки го към една *граматика* на цвета, което нарича *Теория на хармонията* за живописата, и счита *композициите* за главна изява на неговите художествени идеи. Както симфониите са *пробен камък* в кариерата на един композитор,

*композициите* на Кандински представят кулминацията на неговата мисионерска визия за смисъла на изкуството в творчеството му.

Основна характеристика в зрялото творчество на Кандински, описана от него самия, е впечатлението от различната тежест на цветовете, което внушава триизмерност и гради пространство, без да е населявано от разпознаваеми предмети.

В началото на второто десетилетие на XX век, водени от стремежа към *чиста*, абстрактна изразност, художниците футуристи и орфисти насочват вниманието си към възможностите на оптичeskата мобилност на цветовете.

Според концепцията на **Робер Делоне** (1885–1941) движението на цветовете може да бъде постигнато чрез свойствата на *прозрачността* и могат да бъдат сравнени с музикалните тонове. В езика на визуалното *прозрачността* означава *едновременно* възприятие на различни пространствени локации. *Simultanism (Едновременност)*, терминът, определящ абстрактната живопис на Р. Делоне, е извлечен от теорията на **Йожен Шеврьол** (1786–1889), чиято книга *De la loi du contraste simultanee des couleurs (За закона на едновременния контраст на цветовете)* е публикувана в Париж през 1839 г. В тази теория, както и в реалността, контрастните цветове, поставени заедно (едновременно, симултанно), се подсилват един друг, придавайки на живописиста интензивност и вибрация на цвета. Шеврьол разглежда витражите и по-специално – *розетите* като блестящ пример за едновременен контраст. Тези съображения са били приложени от Делоне в поредицата *Симултанни прозорци*, използвайки контраста и симетрията. През лятото на същата 1912 г. Делоне пише есето *За светлината*, в което приписва движението на цветовете не толкова на прозрачността, колкото на връзката между несъответстващи си размери и контрасти на цветовете. Той е погълнат от занимания, посветени на облаците и небесните тела, денем и нощем, което ще бъде обектът на

неговия нов репертоар от *Disc* (*Диск*) обекти, например *Sun, Moon, Simultane I* (*Слънце, Луна, Симултанност*). Лятното небе дава на художника необходимото преживяване, за да създаде няколко картини *Circular Forms* (*Кръгли форми*) с препратки към Слънцето и Луната, които достигат кулминация в *Disc* от 1914 г., като експеримент за тестване на психо-физиологичните ефекти на определени цветови комбинации, живописвани в ленти равен цвят с твърди контури.

Фасетъчните, калейдоскопични композиции на Делоне повлияват първоначалните визуални представи на **Марк Шагал** (1887–1985) в неговите картини, изградени в чисто абстрактни мрежи. В *Аз и селото* от 1911 г. радиалната центробежна композиция, която е превърната в главен композиционен принцип, идва от типичната за Делоне употреба на разделени на парчета образи – по аналогия с кръга и слънцето.

Съпоставянето на мотивите и прозрачността на формите са приложени тук в призоваването на фрагменти от паметта и видения, които в спомените стават символи. Развитието на поетическата нагласа в светогледа на Шагал освобождава подчинените на кристализация и фасетиране образи в неговите следващи композиции със замайващата безтегловност на летящите фигури. Значението на спомените от миналото и впечатленията от детството, както и ортодоксалната традиция на юдаизма и руския фолклор определят използването на колорита не само чрез неговите емоционални качества, а и съобразно определена нагласа към сакралната му символика. Късният период на този художник – поет, е белязан от впечатляваща творческа енергия в реализирането на множество монументални стенописи, мозайки и особено – витражи. Начинът, по който Шагал прилага автономността на цвета, неговото светлинно, *витражно* лъчение, преливащо извън очертанията на фигурите е израз на една поетика, която, представлява опит за *пантеистично единение*.

Търсенето на вечното, непостижимото чрез въздействието на светлината и цвета, доведени до възможната най-висока степен на чистота и изразителност, превръщат образите в сублимни въплъщения на общочовешкото в естетическите идеи и живописца на **Владимир Димитров-Майстора**. Най-експресивно приложил сред художниците на българския модернизъм усвоените от Р. Делоне качества на симултанния контраст на цветовете, движението като отношения между взаимните цветови контрасти, Майстора конструира света през призмата на своята идеализираща поетика. Картините му излъчват чисто българска обредност и вечност на жеста.

Значението на прозрачността, едновременните цветни контрасти, хармоничните и дисонантни съотношения в постигането на движение на цветовете като музикално звучене, е един от уроците на Делоне, научени от **Паул Клее** (1876–1940). Полифоничната музика и най-вече произведенията на Бах вдъхновяват художника за поредица *полифонични* картини, в които елементът време приема пространствен характер. Сред тях тази, която най-често е посочвана като най-близка до буквалния превод на специфично музикалните форми в езика на живописца е *Фуга в червено* от 1921 г. Тук Клее прилага похватите, характерни за изкуството на фугата: повторение, застъпване, аугментация, диминуция, обръщане и ретрогресия чрез повторение и различна градация на един и същ цвят с напластяване на прозрачни глазури на четири-пет мотива така, че цялата структура да наподобява начало на двойна фуга, оставяйки на зрителя да дорисува за себе си нейното невидимо следващо развитие.

За Клее процесът на художественото сътворяване огледално отразява процесите на природата. Музиката предлага метафора за абстрактното темпорално развитие, както израстването на дърво – от корените към короната. Интересът на художника към темпоралния характер на

пластическия израз и търсенето на композиционни формати, които да дават възможност за независима цветна експресия, изкристализират във въвеждането на структурна решетка, чрез която картинната повърхност следва определен ритъм. Шахматната форма предлага движение в две посоки – от ляво на дясно и обратно и от горе на долу и обратно с възможности за вид *рубато* ускоряване или забаване на връзките между цветовете. Чрез тези *Магически квадрати* Клее изследва цветните и тонални преобразувания, дисонантните цветни връзки, подобно техническите процедури в сериализма на Шьонберг.

При Клее идеята за абстракцията и музиката, съотнесена към концепцията за темпоралното, като присъщо на цялостната креативност на природата и на изкуството, е повлияна от разбиранията на **Анри Бергсон** (1859 – 1941) за реалността като течаща *продължителност*, в която действителното, конкретното е *преживяното* време. Паметта е, която свързва моментите на времето в неделим континуитет, в една единна интуиция на траенето (*durée*). За Клее рисуването е магически процес; поставянето на точка в движение, произвеждащо линия, е генезисът на формата. Художникът адаптира диригентски жестове в серия от образи, в които тези жестове се развиват в графични знаци *йероглифи*, визуално изпълнени с музикално съдържание. Това са серия рисунки на лодки и кораби *Departure of the ships* (*Отплаване на корабите*), (1927), *Four Boats* (*Четири лодки*).

Корабите, платната и въжетата – символи на хода на небесните светила, ветровете, скоростта и светлината в метафориката за вътъка на темпоралното съществуване, са често срещан мотив в произведенията на **Уилям Търнър** (1775–1851), който с късното си творчество е предтеча на абстракционизма. Творил на прехода между XVIII–XIXв., Търнър поверява търсенето на възвишеното на особения характер на виждането, а не на сюжета. Прозрачността е най-ярката особеност на неговата живопис.



Обръщането към живописиста на този художник е резултат не само от нейното влияние върху естетическите възгледи на последвалите генерации художници, както и отражението ѝ в поетиката на **Клод Дебюси**. В настоящата разработка симфонията *Нирвана* от В. Казанджиев е видяна през призмата на аналогични внушения и представи в живописните пространства на Търнъровите картини.

**Пиер Рув – Петър Увалиев (1915–1998)** обяснява лъчистата фронталност на източниците на светлина при Търнър като премахване един подир друг пластове от обособяващи подробности и когато художникът *набляга върху “освобождаването“ от почти всички форми, той се стреми да придобие почти всички значения*. Пространството се изобразява не от плътни, конкретни видимости, а от пари, облаци, небе чрез светлинни маси. По отношение на невидимото светлина и мрак са равностойни. Сама по себе си светлината е невидима и се проявява чрез присъствието на материята. Струпването на маса е сгъстяване на светлината.

Композиторите – съвременници на модерните художници и поети, подобно на тях, реализират идеята за съответствията на изкуствата.

В творбите на **Александър Скрябин (1872–1915)** характерната за периода синестезична концепция намира проявление с особеното влияние на мистичните идеи на теософията и антропософията на Р. Щайнер. Много от тези идеи, споделящи обща основа с тези на Вагнер, вдъхновяват символистичната мисъл, вярата в теургичната функция на изкуството и важноста на твореца в постигането на нов световен ред.

Обширната нереализирана творба *Mysterium (Мистерия)*, е замислена да включва всички сетива чрез оцветена светлина, музика, осезание и дори аромати, чието психологическо възприятие да доведе до постигнето на реинтеграцията на многото в едно и на трансформацията на материята в чист дух. Синтеза на цвета и звука в този неосъществен проект Скрябин

реализира в своята Пета симфония *Прометей – Поемата на огъня* (1908–1910), в която добавената към оркестъра партия за светлинна клавиатура, нотирана с конвенционалните нотни знаци – *a tastiera per luce* – въвежда светлината като централна концептуална нишка на композиционния процес. Скрябин намира потвърждение на неговите синестезични търсения в санскритските автори, които асоциират седемте тона с определени цветове и също така вярва, че именно Санскрит може да бъде изначалният Арийски език, когато в края на живота си усилено търси да постигне един *urtex* – езика в корена на говора, изначалния глас.

Подобни търсения характеризират по-късно и мистичната естетика на **Оливие Месиан** (1908–1992). За него, обаче, съответствията между музиката и светлината като цвят, са аспекти на една *вътрешна реалност* и са част от концепцията, а не от рецепцията на творбите му. Богатството на тембри и стремежът към трансцендентизиране на земната темпоралност във вечност в музиката на Месиан кореспондират с концепцията и звученето на обекта на това изследване – Симфонията *Нирвана* и имат специфично влияние в развитието на композиционния език на В. Казанджиев. Самият Месиан следва в своя път линията на Дебюси, неговата поетичност, стремежа към пластичен, свободен ритъм, към цветовете и нюансите на тембрите.

В студията върху сравнителните идеи от Търнър до Шьонберг на **Едуард Локспайсър** (1905–1973), специалист в изследването на живота и творчеството на Дебюси, една от частите разглежда естетическите паралели между композитора и живописеца Търнър в концепцията им за съня. Картините му, изградени единствено чрез принципите на цвета, светлината и въздушната перспектива, ни пренасят в музиката на късния XIX век. Въздухът, светлината, водата и техните хармонични еквиваленти са внушени по същия начин, както например в *Морето* и *Облаци* на

Дебюси. Връзката между елементите на природата и поетическото виждане се асоциира със съзерцанието и, подобното на мъглявина естество на музикалното въображение. Неслучайно Дебюси заявява, че *Търнър е най-великият създател на мистерия в изкуството*.

**Ернст Гомбрих** в своя психологически подход към проблема за илюзията в изкуството, търси да обясни някои механизми на въздействие върху нашите сетива в способността на ума да възприема и регистрира не толкова отделни елементи, колкото отношенията между елементите и в *сугестивната сила на неопределените форми*. Способността на въображението да проектира образи в тях е отправна точка за използването на случайни форми в речника на художника.

През XVIII век пейзажистът **Александър Козенс** (1717–1786) издава ръководство, предназначено за неговите ученици, съдържащо поредица от схеми на облаци. **Джон Констабъл** (1776–1837) старателно е прерисувал тези схеми на видове облаци и небеса и прави класификация на тях, като по този начин избистря собствената си възприемчивост, давайки форма на неопределеното.

Постоянно променящото се разнообразие на формите на облаците ги прави модел за всички видове метаморфози. Често свързан с внушението на възвишените състояния на природата, облакът е динамичен агент в създаването на нов вид живописно пространство. Облаците ни карат да видим, че абстракцията и реалността не е необходимо да са в опозиция, а е възможно да ги имаме едновременно.

За **Търнър** мощна емблема на възвишеното, като едновременно присъствие на противоположности, са огънят и водата, постоянното движение, промяната. Съзерцанието, размишлението на художника за хоризонта – срещата между морето и небето – предлага повече от безкрайните комбинации на динамиката на елементите. Търнър вярва, че единствения

постоянен и същностен елемент, който конституира реалността, е светлината в цялата ѝ преходност и изменчивост. Най-флуидното, неуловимото нещо – светлината, проявяваща, даваща видимост на всичко – е самата вечност.

Състоянието на *съзерцание*, необходимо за елиминиране на усещането за време, състояние, чрез което може да бъде изразена непредставимата идея за вечността, е в основата на стремежа на О. Месиан *да свърже извънвременните трайности и резонансите от отвъдното*, да улови *тази невъзможност, която е над реалната музика*. Търсейки техника, семантично натоварена, като отраженията на многоизмерно огледало, в което се пречупват лъчите на небесата и *неуловимата невъзможност* на вечните резонанси, на освободената от време продължителност, Месиан въвежда индийски мелодии и ритми като конструктивен принцип.

Виждането и паметта, както познанието и любовта, си съответстват в посвещението към Божественото, което включва и интелекта, и емоцията едновременно. Това е приблизително значението на едно понятие в хиндуисткия мистицизъм – *Bhakti*, сходно на гръцкото *agape, eros, philia* и на латинското *Amor*. Този термин няма точен превод, тъй като включва много повече и се отнася до духовното освобождение като постоянно помнене. Боготворенето е постоянно помнене, представено като непрекъснато течащ поток. Когато този вид помнене бива следвано (във връзка с Бог), всички обвързаности се скъсват – *освобождение*.

Симфонията на Месиан, композирана като *Любовна песен*, базирана на мита за Тристан, като изявяване на еротичното естество на трансценденталното единение на физическото и духовното, приема заглавието *Турангалила*, (1946–1948). Значението на това сложносъставно санскритско словосъчетание (което е и името на индийски ритъм), е обяснено от Месиан в програмата на симфонията: *Турангалила означава*

*едновременно песен на любовта, химн на радостта, времето, движението, ритъма, живота и смъртта.*

Виденията на космическите изригвания и зараждането на времето – до неговия край във вечността, е тематичното ядро в *Квартет за края на времето* – повратна точка в творчеството на Месиан. Тук са приложени двата характерни метода на неговия музикален език – *техниката на витража* и *птичият език*. Въпреки че за Месиан свързването на звуковите комплекси с цветови комплекси, променящи се според регистъра, е проява на неговата лична интуиция, той съпровожда партитурите си или коментарите с прецизно описание на цветовете. Религиозната идея в прославата на творението през песента на птиците в музиката, чрез която Месиан възпява своята вяра, е обогатена през филтъра на една дълбока свързаност, любов към природата, заложена още в детството.

Природата е първоначалния и окончателния източник за изкуството и произведението на изкуството е синтез на възприетото в природата, превод на неизменното в неспирните промени на феноменалната действителност, на Божественото. Процесът на творене има религиозен смисъл, защото включва реструктуриране на времето и пространството в едно проникване в самата реалност.

Четвърта симфония *Нирвана* от В. Казанджиев допуска аналогично съпоставяне със симфонията *Турангалила* на О. Месиан и поради санскритските понятия на техните наименования, отнасящи се и двете до стремежа към *освобождение отвъд времето*. Не само метафизическото сродство може да бъде повод симфонията *Нирвана* да бъде *видяна според* или *заедно* със симфонията *Турангалила*.

В разговор с композитора Казанджиев за отношението му към тембрите и техните възможни цветови съответствия в оформянето на своеобразието на неговия музикален език, беше посочено влиянието върху него на

творчеството на Лучано Берно, Пиер Булез и Оливие Месиан.

## II. Изкуството ражда изкуство

Значението на природата и фолклора в най-ранните спомени, техните отпечатъци, свързани с вярата, е от определяща важност за цялостното световъзприятие и творчество на В. Казанджиев.

Вътрешният архив от образи, звуци, преживявания, богатият перцептивен опит, необходим за създаването на интуитивния символизъм на твореца, са синтезирани от пантеистичното единение с природата. Творецът е който притежава вътрешната светлина, поетическото виждане и чуване, чрез които трансформира обектите, преживяното, за да направи от тях нов свят – чувствителен, организиран, жив свят – знак и отражение на божественото присъствие. Актът на творене е акт на вяра.

Композиторият В. Казанджиев описва своята изчистена, *шлифована* визия за музиката като пространство, както и за цветовете, в които *чува* различните тоналности.

Произведението, което композиторият В. Казанджиев счита за своето *най-самобитно, най-самостоятелно, най-изчистено от влияния, най-кристализирало като идея и стил*<sup>4</sup>: *Живите икони* (1970), е също така и най-яркия пример в неговото творчество за художествено произведение от един вид, вдъхновено от изкуство от друг вид, пример за преминаването от един художествен медиум към друг. Произведението се състои от седем части: *Св. Богородица Одигитрия (Пътеводителка), Благовещение, Рождество Христово, Разпятие, Преображение, Страшният съд, Христос Пантократор (Вседържител)*. Първото изпълнение на творбата прозвучава под сводовете на криптата, в нейните сложно структурирани от

---

<sup>4</sup> Божикова, М. Цит. съч., с. 52.

пиластрите корабни пространства, които компенсират загубата на естествената среда на иконата – храма.

Въздействието на живото изпълнение на *Живите икони* на Казанджиев рефлектира в един съответен отклик от страна на друг творец – художничката **Ли́ка Я́нко** (1928–2001), която подарява на композитора една картина (*Небето и Земята*), както и няколко миниатюри, *свързани с иконите*, в които боите се съчетават с наслагване на *различни естествени материали* – *камъчета, въженца, понякога и приковани, като обков, оловни парчета от тубите на боите*. Творческата алхимия трансформира всеки материал, превръщайки го в медиум за духовна енергия, и така му придава едно ново битие. В характерната за картините на Ли́ка Я́нко техника на колажа, сродна с тази на византийските мозайки, включените предмети, притежават *сгъстено време* според художничката. В нейното творчество символиката, стилистиката, не само в изобилието от иконни изображения, а и в цялостната ѝ митопоетика, се корени в онези свети праначала, във връзката с детството.

В създадения през 1984 г. документален филм за Ли́ка Я́нко *Купете си надежда*, музиката е от В. Казанджиев.

Сред множеството театрална и филмова музика на В. Казанджиев, особено красноречив пример за взаимопроникване между визуално-пластичното и моделиращия пространство *зрящ звук*, е документалният филм *Хенри Мур* (1980 г.). Съвременният английски скулптор е заснет в ателието му, в процеса на творческо експериментиране с материи и ракурси, с енергиите на пространството и не-пространството (пробивите във фигурите са всъщност светлина), с паметта на ръцете в постигане на жив поток в скулптурното тяло. В дома си **Хенри Мур** събира колекция от природни обекти: скали, миди, черепи, късове дървета и камъни, изваяни от вятъра, пробити от течащата вода – ваятелството на времето, които подхранват

неговото въображение. Органично звучащи в откритото пространство, скулптурите на Мур са в динамично, моделиращо взаимодействие с променливия интензитет, посока и движение на светлината и сезонните ритми. Арката на слънчевата траектория бележи хода на времето. Като живо дихание в и около изваяните фигури, хвърлените сенки по своята форма, позиция и плътност материализират една временна слънчева ситуация. Времето намира чрез сенките своето визуализирано пространствено изражение. Или пък, многопосочната дифузна светлина, филтрирана от облаците, е безвремието, което притихва в самото присъствие на изваяните тела.

Музиката на В. Казанджиев към филма за Хенри Мур можем да наречем звукова еманация на субстанциите (камък, глина, бронз), на обхождащия поглед, на провиждащата мисъл и конкретността на жеста, на акустичната плът на скулптурата, на нейното вътрешно пространство и това, което я обгръща отвън.

*Светлинен конус* – един оптичен модел – ключ към илюминативната теория за познавателната мощ на погледа и зрението в съчинението *De lumine (За светлината)* на **Марсилио Фичино** (1433–1499), е вид реторическа фигура. *Парабола (прилагане)*, която заедно с останалите конични сечения: *елипса (недостиг)*, *хипербола (излишък)* и *окръжност*, метафорично можем да отнесем към различните аспекти на възприятие на трите симфонии от В. Казанджиев през призмата на определени трансформации на светлината. По повод изчистения, извисен неокласицизъм на Паул Хиндемит в *Матис - художникът* и на Артур Онегер в *Цар Давид*, Казанджиев счита, че *връщането към античността, към старите майстори изчиства стила на ХХ век*. Началото на новото хилядолетие с ХХІ век за В. Казанджиев е белязано творчески със създаването и изпълнението на Четвъртата симфония *Нирвана* и Петата симфония *Вечна светлина* .



### III. Светлината и словото – кодове на съответствия в Четвърта симфония *Нирвана* от В. Казанджиев

Плод на истинска творческа зрялост, тази симфония е резултат на дълго (над 15-годишен период) обмисляне, нахвърляне на скици, фрагменти и душевни трансформации, които съпътстват нейното композиране.

В. Казанджиев описва генезиса на творбата,<sup>5</sup> значението на тишината и човешкия глас, играта с тембрите в *преминаването през кръга на виденията* в стремежа към *нирвана* – състоянието на всебитие, в което познаващия, познаваемото и познанието са едно:

*Първоначално, преди години, имах намерение да създам акапелно произведение за смесен хор върху стихотворението на Яворов „Нирвана“.* Когато започнах да пиша четвъртата симфония, след първите две части, както е обичайно, третата част трябваше да бъде един бърз финал. Тогава се сетих за Яворовия текст, с който реших да завърша, и в края да има просветление. Но в процеса на работа открих в апокрифната книга на Енох описанието на *Дървото на живота на третото небе* – едно съвършено „огнезрачно“ светло видение. Този фрагмент ми хареса, допълващ „Нирвана“-та и го прибавих, което промени нещата коренно. Той продължи да действа като основна движеща сила в произведението и така вторият дял на последната част стана едно утвърждаване на *човешката радост, на човешкия глас*. „Нирвана“ е може би най-трансценденталната от симфонииите ми и разкрива различни страни и

---

<sup>5</sup> Композитора посочва за всяка от трите симфонии множество нотни примери, които са включени като приложение.

*насоки в моето виждане на природата и космоса всъщност.*

*Основният компонент, на който се гради и на който се дължи развитието в тази симфония, е тембърът, цветът.<sup>6</sup>*

Симфонията *Нирвана* е видяна през съответствия на енергията на полярностите и мистичното значение на светлината.

Експресивният принцип в протичането на енергийното напрежение между първата част (*Lento*) и втората част (*Allegro*) преминава през филтъра на съзерцателната широта на третата част (*A piacere*), където импресионистичното разтваряне в представата за нирвана – отвъд страданието води към вътрешно преобразуване и нови звукови сплави и светлинни маси. Състоянието *нирвана*, като загуба на темпорална организация в междинната част на симфонията, В. Казанджиев определя под знака на тишината, в статичното съзерцание на алеаторните звукови арабески. Тази съзерцателна част е и най-генерираща визуални съответствия на кондензация и разпръскване, като космическа игра на една дишаща вселена.

За живописеца **Търнър** същността на Вселената е не в твърдата непроницаемост на нещата, а в нестабилността на елементите на цялата материя. В симфонията *Нирвана* на В. Казанджиев взаимното осмисляне между първата част (*Lento*) и втората част (*Allegro*) е изразено чрез внушението от съпоставянето на две картини на Търнър: *Snow Storm – Steam - Boat off a Harbour's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich* (Снежна буря – Параход излиза от пристанището, давайки сигнали в плитчината и отвеждан на буксир. Авторът е бил в тази буря в нощта,

---

<sup>6</sup> Фрагмент от интервю с В. Казанджиев през април 2014 г.

когато “Ариел“ напуска Харуич) от 1842 г. и полюсно противоположната картина от същата 1842 г. – *The Campo Santo, Venice*. В тях природата, не човекът е мярка за всички неща. Търнър е поет на *двуликата като Янус* природа, на красотата и ужаса. Природата е аморална сила и ние можем единствено да я наблюдаваме с ясен поглед. Смъртта е мир над природната бездна, анихилиране в синьото небе като *нирвана*, излизане от кръговрата на преражданията.

В симфонията *Нирвана* различието между първата част (*Lento*) и втората част (*Allegro*), характеризирани от композитора съответно за първата:

*матова; абстрактна; безмълвие; тишина; в средата кратко просветление; хорал във високите регистри на духови; камбани и звънтящи; отново разпад* и за втората: *тежко, епично; навлизат цветовете, тембрите; кулминация; унисон в целия оркестър; затихване; обобщение трагично,*<sup>7</sup> е различие, необходимо за свързването на несиметричните опозиции в един енергетичен възел.

Третата, междинна част (*A piacere*) – *неутрална; медитация; балансиране; статика; разнообразие на тембри; вибрация на цветовете; игра на звукови арабески; преходно състояние*<sup>8</sup> – развързва, освобождава, като *игра на въображението, не дълбоко, но необходимо,*<sup>9</sup> сплита от контрастните състояния на предходните две части и разтваря едно пространство – като светопропусклива *пъстроцветна омара* (Дебюси).

Тази срединна част съдържа една предвидена сякаш трудност да бъде обхваната чрез определени съответствия, тъкмо поради възможността за неизброими интерпретации, които предлага генериращата видения

---

<sup>7</sup> Пак там

<sup>8</sup> Пак там

<sup>9</sup> Пак там

*вибрация на цветовете*. Ето защо търся разрешение на този проблем, като се фокусирам върху дълбините на цвета през призмата на едно съпоставяне на два метода, чийто общ стремеж към светлината дава насока към съответни технологически нововъведения.

Неведнъж са отбелязвани сходствата в представянето на постигане на светоносност на цветовете в ранните византийски мозайки и в картините на френските неоимпресионисти – поантилисти от 1880-те г.

**Жорж Сьора** (1859–1891) нарича своя метод, чиято рационална същност може да се открие в оптичката наука с откритията на **Шеврьол**, *Chromo* – *Luminarism* или *оптическа живопис*, а **Пол Синяк** (1863–1935) е заинтригуван от този похват, когато вижда мозайките във Венеция и Константинопол. **Джон Гейдж** сравнява двете художествени практики – на мозаечното съчетаване на кубчета смалта в разнообразни нюанси на цветовете, възприемани от дистанция със светлинно цветно звучене, и метода на неоимпресионистичния поантилизъм, основан на феномена на оптичкото смесване: светлината, отразена от долепени петна в два или повече цвята, ще се смесят върху ретината, формирайки един трети цвят, по-сияен, отколкото ако е бил получен чрез смесване предварително върху палитрата. За майсторите на мозайки, както и за неоимпресионистите, оптичкото смесване е било стремеж към чистотата, близко до действията на елементите на природата. Гейдж напомня, че има една съществена разлика в значението на прилагането на светлината в мозайките и в живописа на XIX в. Художниците поантилисти култивират равномерно мека повърхност така, че да няма участък на хвърлени сенки от напластена боя и също поставянето на картините под стъкло, вместо да ги покриват с фирниз, което *закотвя* зрителя в една гледна точка. Докато средновековният художник няма концепция за светлината в термини на цветовете и възможността за използване на два цвята за пресъздаване на

бяла светлина – принципът на комплементарността, допълването – откритие на XVIII век, който е от такова значение за метода на Сьора. Майсторът на мозайки е постигал светлинност не чрез използването на контрастни цветове, а чрез включването на материали с висока отражаемост: стъкло, метални повърхности от злато и сребро. Тези повърхности са използвани да дадат една мека и непостоянна текстура, тъй като искрящите повърхности под различен ъгъл се променят от движението на осветлението в хода на времето. Възприятието на тяхната светлинна вибрация включва и движението на погледа на зрителя.

Екстатичното въздействие на красотата на грееси небесни форми, при което може да се преживее трансмисията на съзерцаващия към съзерцаваното, можем да съпоставим с хипнотичното внушение на визуалните *лабиринти* на инициалите и книжните миниатюри в ранносредновековните ирландски евангелия.

**Умберто Еко** посочва *Книга на Келс* и *Линдисфарнските евангелия* и вижда изобилието от привидно безразборни плетеници и спирали, несъответстващи на представите за пропорция и цялостност, всъщност подчинени на много строги математически схеми, които едновременно удържат и изявяват *авантюристичното чувство за невъздържана пропорция в тази хесперийска естетика*.<sup>10</sup>

Преходите, състоянията помежду – *генерална пауза, луфт* или поемане на дъх – заемат кратко пространство, в което очакването преди насоката, която задава следващото, продължението, са особено наситени с едновременните възможности за развитието на смисъла.

---

<sup>10</sup> **Еко, У.** *Линдисфарнските евангелия: непропорционална пропорция и много светлина*. – В: Средновековното мислене, Изток-Запад, София, 2018, с. 978.

Във финалната част, след кулминацията на драматичния, експресивен първи дял, има една продължителна генерална пауза, в която остава да звучи само най-високият възможен тон в първа цигулка, в пианисимо, без *вibrato* и постепенното възникване през шепот на изговарянето на Яворовата *Нирвана* е началото на втория дял. Това възникване на словото, върху най-високия възможен тон – звука на светлината, въвежда едно настройване за чуване и виждане на сътворението на света от предвечните води чрез звука и светлината, според митологичните представи на Изтока и Запада.

В симфонията *Нирвана* двата текста – на Яворов и на Енох – са свързани по вертикала: от бездънието на жадната за себепознание душа (*призивно прохладните води на духовния безкрай на нирвана*) до спускането на *огнезрочното* видение на *Дървото на живота* – отражение на Божието присъствие, превъплътено в образ – *превод*, поносим за човека, в екстатичното познание, дадено на Енох. (Енох от евр. *Chanowk* – *посветен*). Вертикалността, като комуникативна ос в общуването Бог – човек, кръстообразно пресича хоризонтите *мрачни*, които *се не навеждат над всевечните води - кристални*.

Семиотичните оси на аналогии и отражения съответстват на характерната за символистичната поезика огледалност, особено в Яворовата *Нирвана*, не само по отношение на структурата на стихотворението, а и чрез символиката на водите като проекция на състоянието на търсеция себепознание индивид и по-точно в състоянието на оглеждане в отсъствието на огледални отражения. Темата за търсенето на собствената идентичност се свързва с акта на творене, тъй както сътворението е отражение и начин за себепознание.

В дуалистичната традиция – *небесно* – *земно* избраниците, които, възнесени, могат да преминават между двата свята, обикновено биват

водени от ангел, който им разяснява *виденията на тайните*.

Във финалната част на симфонията, в солото на сопрана и алта, като единение, чуваме вестителя на Духа – квинтесенция на Делото.

Не само поезията на **П. Яворов**, а и творческият замисъл на композитора В. Казанджиев за внушението на симфонията, видението на раждането на светлината от мрака, просветлението – посвещение, съответстват на характерното за изкуството на модернизма интерпретиране на есхатологични мотиви в очакваното настъпване на нова епоха, на действителния съюз на трансцендентното в човешкия дух.

Фрагментираният Аз в изкуството на символизма, търсещ да постигне екзистенциалната не-двоичност на света, сливането на индивидуалното с цялото, е моделът, в който се полага Яворовата лирика на раздвоението. Стихотворението *Нирвана* е включено в излязлата през 1910 г. книга на Яворов *Подир сенките на облаците*, в цикъла *Прозрения*. То е посветено на Боян Пенев – интелектуален еквивалент на жаждата за знания, носеща осъзнато страдание за духа:

***Нирвана***

*Б. Пеневу*

*Спят вечните води, безбрежните води - бездънни,*

*но в тях се не оглеждат небесата звездни,*

*и бродим ний наоколо безсънни,*

*и тръпнем пред безмълвните им бездни.*

*Спят вечните води, бездънните води - безбрежни,*

*Над тях се не навеждат хоризонти мрачни...*

*И впиваме ний поглед безнадеждни,*

*и тръпнем пред догадките си здрачни.*

*Предвечните води, всевечните води - кристални,*

*бездънни и безбрежни, призивно прохладни...*

*Но страх ни е да пием, нас - страдални,*

*безсънни, безнадеждни, знойно жадни.*

В източната философия *Nirvana* е състояние на изчистения, недуалистичен ум, преминал през *четирите степени на съзерцанието*. Достигнал *нирвана*, човек, без да губи индивидуалността си, започва да живее във всичко, да чувства в себе си всичко.

В Яворовата *Нирвана* непроницаемостта, невъзможността за познание, прилагането на отрицателните форми (*безбрежни, бездънни, безсънни, безмълвни, бездни, безнадеждни*), на принципа на свързаността на опозициите, отпраща към *недостъпността в умопостигането на божественото*, изразена в сложно-съставната лексика на негативната теология на **Псевдо-Дионисий Ареопагит**. В неговия език, *генериращ сам себе си в кръга на невъзможното, в ненаситимото желание за постигане на Абсолюта като краен смисъл на човешкото съществуване*, множеството представки *пре-* и *свърх-*, като *пресвещен, преизобилен, свърхначален, свърхбитие*н характеризират излизането отвъд всяко сравнение, *пътя на отрицанието по преизобилие*. За автора на Ареопагитския корпус *свършеното незнание е знание за стоящия свърх всичко познавано Бог. Неговия задпределен мрак, недостижим за всяка светлина и скрит за всяко знание*.<sup>11</sup>

В симфонията трагичната кулминация в разгръщането на Яворовия текст върху думите *жадни...страдални...безнадеждни*, е достигане до дъно, *кратък лумфт* (по думите на композитора), след който започва началото на третия дял с песнопението на хора с текста на Енох. Този момент, промяната на фактурата е *вдигането на завесата – начало на нов етап*, на

---

<sup>11</sup> Христов, И. Предговор – В: **Св. Дионисий Ареопагит** *За небесната йерархия, За църковната йерархия*. ЛИК, София, 2001 с. 8.



*екстатичното познание, обръщане от сребровъздушните стени на кръгозора към видението на Дървото на живота, златовидно, огнезрачно.* Книгата на Енох е нещо като мост между Стария и Новия завет. Свързана със старозаветната есхатологическа традиция, тя е всъщност обърната към бъдещето на християнската апокалиптика.

Енох е прототип на мъдрец, на посветения, олицетворение на постигналия висшето познание, описал небесната йерархия, Божия престол, доближил се до Твореца на всичко видимо и невидимо и спечелил вечния живот, без преди това да мине през ада на смъртта. Живял 365 години!

Фрагментът от славянската версия на книгата на Енох, който В.Казанджиев включва в симфонията *Нирвана*, е взет от превода на Боряна Владимирова, с една замяна на израза *като златно* с по-съзвучната на следващия епитет *огнезрачно* дума – *златовидно*, както е в превода на К. Куев:

*На третото небе...е Дървото на живота... Навред то е златовидно, пурпурно и огнезрачно... Там почива Господ, когато слиза в Рая.<sup>12</sup>*

В пребогатата символика на възобновяването, дървото е най-мощния универсален символ на възкресението, теофания на живия космос в процес на непрестанно обновление. То е мистична връзка, ос, център, от който произраства във всички измерения йерархично подредената, балансирана структура на света. Свързващият елемент, душата на тази животворяща подредба, е водата.

В книгата на Енох пише, че Господ лично му е разказал как е създал всичко от небитието и как от невидимото го е направил видимо. От смесването на светлина и тъмнина, полученото нещо – *тъмно и огромно отвътре*,

---

<sup>12</sup> **Петканова, Д.** *Видение из небесата. Книга за светите тайни Енохови.* – В: *Апокрифната литература в България. Стара българска литература.* 1т., Български писател, София, 1981, с. 51

*обвито в светлина отвън*, става водата, разпростряна между светлината и тъмнината. Седемте звездни кръга са кристализация на светлината и водата – *стъкло и лед*. Принципната прозрачност, светопропускливостта на така създадената от Бога вселена, е основна характеристика на двупосочното свързване между Твореца и сътвореното.

Водена от една перспектива, обхващаща не само визуалната страна на опозициите: плътност – прозрачност, светонепроницаемост – светопропускливост, замъгленост – яснота, прилагам тези характеристики като категории, чрез които виждам съответствия в музикалнообразните представи не само по отношение на симфонията *Нирвана*. Следващата Пета симфония *Вечна светлина* още по-експресивно филтрира съпоставянето на тези опозиции, които в Шестата *Каскади* протичат *каскадно* в множество фасети-време като отпечатьци в паметта.

Съпоставяйки различни преводи на оригиналния библейски текст, **Мони Алмалех** разглежда т.нар. *макросветли присъствия* в двете големи теми в юдейския мистицизъм, обхващащи посоката *отгоре – надолу* – от Бога към човека, *Деянията на Сътворението (Маасей Берешит)*, и *отдолу – нагоре* – от човека към Бога, *виденията, Деянията на Колесницата (Маасей Меркабах)*.<sup>13</sup> Описанието на *Колесницата*, или *Тронът на Господ*, във видението на Езекиил, 1: 26; 10:1, свързва макросветлото присъствие на синята светлина със *сапфира*, като дума и цвят (*подобие на престол, наглед като камък сапфир*). Думата *сапфир* е също в основата на термина *сефира* от кабалистичната книга *Zohar, (Зохар)*, в символика на *Дървото на живота*, състоящо се от десет *сефирот* (мн. ч. от *сефира*) плюс една *невидима* единадесета. *Сефирот* – първосътворените субстанции,

---

<sup>13</sup> **Алмалех, М.** *Чистият сапфир и синята светлина на Трона на Господ* – В: Цит. съч. *Светлината в Стария завет*. Кибеа, София, 2010, с. 374.

представящи етапите в еманациите на Божия Дух, *пречупват и излъчват светлина едновременно*. Яснотата на сапфира като чисто небе, самата същност на Божественото като всепроникване на светлината, сравняването на небесния свод с *най-страшния кристал/лед*, се съпътства от *Господната слава* във вид на *облак* над Синай, в който влиза Мойсей, за да получи плочите със закона и заповедите. Този облак, за всички останали израилтяни, е *огън пояждащ*. Друг символ на Божията природа е горящият храст.

Традицията свързва двете планини – Синай и Тавор – в концепцията за *Божият мрак* – *онази непристъпна светлина, в която обитава Бог – непрогледен заради пределната си яркост и непристъпен от преизобилното свръхсъщностно светоизлияние*.<sup>14</sup>

В мистическото богословие на **Дионисий Ареопагит**, *по същността си Бог е трансцендентен, скрит в съкровения мрак на своето пребиваване, ала същевременно непрестанно излиза от себе си, от собствената си съкровеност, и в тези си излияния или енергии се съобщава на тварния свят*.<sup>15</sup> Енергиите са из-явленията на неизразимата и съкровена в себе си божествена тайна. Формата на зримостта на божествената природа и приобщаването към нея е *светлината*, която е най-съответстваща на несътворената енергия на Бога. За **Григорий Палама**, единението на човека с живия триипостасен Бог, с божествената светлина е *духовно съзерцание, единение на целия човек, а не само на неговата познавателна способност*,<sup>16</sup> съединяване с *енергията* на Бога. В Таворската светлина

---

<sup>14</sup> **Псевдо-Дионисий Ареопагит**, *Писмо V. До дякона Доротей*. – В: Цит съч. с. 143.

<sup>15</sup> Пак там, с. 387–388.

<sup>16</sup> **Бояджиев, Ц.**, *Паламитските спорове*. – В: *Две университетски лекции*., Слово, Велико Търново, 1997, с. 59.

просветлено е тялото Христово. В старозаветните теофании светлината е страшна и нетърпима за човека, а в тялото Христово става съразмерна с човешката природа.

*Неделимото различие* на същността и енергията, позволяващо реалното общение на човека с Бога, в същото време съхранява трансцендентността на Бога, без която би се смила границата между Него и човека, а с това – и унищожаването на отношението помежду им именно като любовно-мистично отношение.

Енергиите–видения на *неизразимото*, пределната за възможностите на човешката поносимост светлина – тази пределност прозвучава в заключителния епизод на симфонията *Нирвана* тържествено, с наситена степен на екзалтация. На самия финал отсияването на окончателният акорд *в пианисимо в корни, като ехо, като отзвучаване на светлината*, отваря пространство, продължителност, усетливост за безкрайното в човека.

#### **IV. Пета симфония *Вечна светлина*. Сакралната символика на светлината в дилемата на късното творчество**

Пета симфония *Вечна светлина*, написана в памет на **Добрин Петков**, актуализира сакралната символика на светлината в късното творчество. В тази симфония обръщането на В. Казанджиев към музикалните форми на Ренесанса и Барока дава ключ за интерпретирането на произведението посредством тези епохи, благодатни за визуалното въображение.

В късното творчество, предпоставено като такова от определен завършек във времето, архаичните черти, които късната творба приема, въвеждайки миналото в настоящето, може да бъдат обяснени като стремеж за избавяне от протичащото време, което е в основата на това своеобразно *поглеждане*

---

*назад с очи, вперени напред.*

Проблемът за времето не от гледна точка на историзма, а относно *диктатът* на персоналното време, течащо, хетерогенно, възвратимо, но и с неумолимо нарастващо осъзнаване за преходността и уязвимостта на човешката надежда и цивилизация, бележи творческия стил на зрялата възраст.

Студиото, ателието е пространството – външно и вътрешно, където се осъществява *изобретяването, мъчното и сложно изработване на личността* чрез преобразяващата, игрова същност на творческия процес като висша форма на свобода.

Някои от връзките между живописата и музиката се основават в материалите и технологията на тяхното обозначаване – *écriture*, изписването, като кодиране на техния език. В този контекст може да бъде подчертано специфичното значение и въздействие на материите и инструментите (хартията, моливи, писалки, пергели и триъгълници, мастила, попивателни), с които си служи композиторият Казанджиев при изписването на нотния текст, начина, по който осмислят, дори символно, като ритуал, създаването на творбата. Включително и възискателното търсене на подходящ музикален инструмент.

Композиторият В. Казанджиев за посвещението и реализирането на симфонията *Вечна светлина*:

*Идеята да се припомни изключителната личност на Д. Петков ме доведе до претворяването ѝ в необичаен за съвременната музика своеобразен неокласицизъм, едно обръщане към най-първите форми в музиката на Ренесанса и Барока. Това не е случайно, защото аз виждам тази личност през призмата на вечните шедеври на старите майстори от тези епохи. Самото название на частите дава ясна представа за това намерение: ричеркар, токата и мотет.*

... В тази симфония, като музикален образ на личността и човека Добрин Петков, всяка част отразява различни черти от неговия характер.

... Относно заглавието „Вечна светлина“ – то възникна спонтанно, поради начина, по който тази личност е осветила пътя ми. Освети, даде светлина на развитието на българските музиканти, на културата ни.

Много светла личност, изтъкана от добродетели и извисени идеи.

Въпреки че първоначално заглавието не беше съзнателно обвързано с реквиемите, съвпадането на българския израз с латинския – *Lux Aeterna* придаде още по-дълбок смисъл. Така последната част на симфонията може да се третира като един светъл реквием в памет на Добрин Петков.<sup>17</sup>

*Lux Aeterna* в римокатолическата заупокойна литургия са началните думи на последната част – *Communio*, свързана с причастието – *communio*, споделянето на духовната общност между живите и мъртвите, на небето и на земята, всички те като част от мистичното тяло на Христос.

Транспонирана, същността на причастното духовно общение събира в единно перспективно пространство ангели и светци от различни периоди във времето в присъствието на Светата Дева с Младенеца в т.нар. *Sacra Conversazione* – *Свещено общение* – мотив в религиозната живопис на Италианския ренесанс, който от XV чак до края на XIX век заменя по-старите йератични олтарни форми.

Последната скулптура на **Микеланджело** – *Pieta Rondanini* съответства на проблема за късното творчество и също така фокусира вниманието към генериращата символни значения мощ на човешкото тяло, най-важния обект за скулптора. Той е работил няколко пъти върху темата *Pieta*, като използва различни техники и композиционни решения. Започвайки с

---

<sup>17</sup> Фрагменти от интервю с В. Казанджиев през ноември 2013 г.

поставената в базиликата „Сан Пиетро“ във Ватикана *Pieta*, създадена от Микеланджело когато е бил 25-годишен, целта е била следването на античния идеал в ренесансовата идея за красота в идеализираното тяло на Христос, положено върху скута на младоликата, изпълнена с *милост* – *светла печал* Мария. Но когато над 80- годишен се обръща към същата тема в *Pieta Rondanini*, той редуцира всичко до самата същност и възвръща към живот един иконографски модел от времето на средновековието.

Микеланджело *живее* с тази скулптура десетте последни години от живота си, като работи върху нея буквално до сетните си дни. Както се вижда от следите от по-ранни версии върху мраморния къс, той продължава да си я представя по нов начин, оставяйки я във вид, който изглежда незавършен *non finito*. В цялостта на скулптурата драматичното напрежение от свързаността в едно тяло на фигурата на Божията майка, която изправена поддържа мъртвия си син и тази на самия Исус, и двете готически издължени, произлизащи сякаш една от друга, се подсилва от впечатлението, че по-скоро Той, Спасителят е понесъл на раменете си цялата скръб на света. *Извеждането* от суровата природна маса на камъка, общото оформяне на горната част на фигурите със следите от длетото (известни като *gradina*) и съвършено изваяните, гладко полирани нозе на Исус, изтънени, крехки, внушават представата за лекота, като отнемане на тежестта, на страданието, като изчистване, порив към преодоляване на гравитацията – смърт. Горната част на Христос е слята с тази на незавършената Мария, което иконографски допринася за съдържащата се в *Pieta Rondanini* мощна символика и на раждането, и на смъртта.

Иконологичното съпоставяне на противоположности и създаване на взаимовръзки е метод, който прилагам като възможен подход за приближаване към Д. Петков, чрез опит да се открие с какво определени художници и картини, към които се е случвало той да изрази пристрастие,

са резонирали с неговата личност. И също как тяхното творческо възприятие и психологическо въздействие *емпатийно* биха внушили съответен израз, при което напреженията между изкуството и живота не се поляризират, а сублимират във висока степен на присъствие – истинност. Вписването на сакралното в съвременната действителност на художника, **Питер Брьогел** (1525–1569) съчетава със светопропускливостта на багрената субстанция и картографска прецизност към детайлите, едновременно с широкообхватност на пространствените планове, представени от един висок хоризонт. Ако краищата на една картина са нейната граница, където художникът превъзмогва междата с реалния свят, където изкуството започва и свършва и където погледа навлиза и напуска образа, то границите на Брьогеловите живописни пространства определят множество неуловими пътища, по които може да се чете изобразеното. Брьогел е сред художниците, наред с Ван Гог и Златю Бояджиев, чиито картини са впечатлявали Добрин Петков (споделено от съпругата му Вера Петкова), но особено въздействаща за него е била възпламенената от духа материя в живописата на **Ел Греко** (Доменикос Теотокопулос 1541–1614). Художничката **Анастасия Панайотова**, близка приятелка на семейството на Д. Петков, си спомня за разговор с диригента по повод Ел Грековата картина *Апостолите Петър и Павел*, в която светлината се явява от самите фигури, а пространството се излъчва от изразителните погледи и жестове на ръцете. Дешифрирането на поетиката на жеста, внушаваната от него субстанция, утвърждава могъщата креативна сила на ръцете.

Според замисъла на композитора В. Казанджиев, извеждането на принципите на естетиката на диригента Добрин Петков, интонацията на жестовете му, сугестивния заряд на личността му, в първата част – *Ричеркар* на симфонията *Вечна светлина*, са заложиени в просветленото съзерцателно, *оргелово* звучене, в *кулминацията в целия оркестър в целия*



*диапазон от звучности – от най-ниския до най-високия, с приземяването от висшите сфери, изчистеност.*<sup>18</sup>

Втората част – *Токата*, е драматичното преминаване от интроверсията, от вътрешната илюминация към финалното екстатично устремяване до абсолютното просветление в третата част – *Мотет*. Това преминаване през смесването, през големите контрасти, с мощна енергия, пулсация с разнообразни ритмични структури, режещи хармонии, мълнии, искрящи каскади от тонове, водопади от пасажии, апокалиптично-мъчителния процес на това висше изкуство,<sup>19</sup> самият композитор сравнява с картина на Ел Греко. В неговия пейзаж *Буря над Толедо* (1600 г.) пространството обединява множеството гледни точки и моменти във времето в апокалиптична едновременност на взаимни прониквания на светлината и тъмнината. Това е междинната област *на облака*, на сблъсъка между мрака и ослепителния блясък на светкавиците, където между буреносното небе и развълнуваната, разлюляна от светлини и сенки земя, Ел Греко е положил крехките, като от стъкло контури на иначе тежкия каменен град. Това не е просто пейзаж, а портрет на темперамент, на човешко преживяване, състояние на духа.

Образите, произвеждащи смисъла на една картина като едновременност на видимото и невидимото, заплитат нишката на погледа между двете, упътван от партитурата на изображението чрез различни елементи за преминаване или непреминаване *отвъд*.

В живописата на XV в. – период на оформяне на визуалната култура на Модерността, придвижването на погледа се организира с помощта на различни форми на отвори, пролуки, процеци – *прозрачности*, и на

---

<sup>18</sup> От интервю с В. Казанджиев през ноември 2013 г.

<sup>19</sup> Пак там.

прегради, затворени пътища, прекъсвания – *непрозрачности*.

След драматизма на втората част – *Токата*, като серия каменни елементи, които губят плътност, прозрачността, извисяването във финалната част – *Мотет* на симфонията *Вечна светлина*, кристализира в едно видение на духовно просветление – в звученето на различните образи на *пеещите хармонии* на *ангелския хор*, на оргеловия хорал, на двете сола – на челото и цигулката, на *звездните отблясъци* на челестата.

Оптическият характер на това описание насочва към сродното, едновременно метафизическо и мистическо значение на светлината в живописата на Ян ван Ейк. Неговият описателен визуален език е живописен превод на феномени като блясък, прозрачност, сянка, отражение и рефракция, много ангажиращ, естетически, чувствителността на зрителя към функциите на светлината. Това натоварва всяка повърхност в изображението и тази на самата картина, с потенциала за загатнат мистичен смисъл. Внушението, че самата материя е направена видима в живописната сцена чрез реалната и картинната светлина, се разпростира отвъд простото описание, ставайки вид метафора на Въплъщението.

В енигматичната за иконографите на ХХ в. картина *Мадоната на канцлера Ролен* (1435 г.) визуализираната молитва на Ролен в присъствието на Мадоната – светилище, съсъд за въплътения Бог, и Младенеца, обединява духовно човешката и божествената реалност. На фона в далечината двата бряга – на земния град и на небесния град са свързани от мост, който в предния план действа като визуално предаване на Христовата благословия към другия бряг – на Ролен, от благославящия жест на Младенеца към молитвено събраните длани на канцлера. Така и една друга семиотична ос, свързваща интериора с тройната арка (*Светата Троица*), далечния пейзаж с двата града и градината (*Hortus conclusus*) в междинното пространство, едини вечност и време (*aevum*), потопени в благодатна, всеприсъстваща

светлина, която едновременно създава и *разчита* образите.

Тембърът, водещият компонент във финалната част – *Мотет* на симфонията *Вечна светлина*, Казанджиев описва чрез *пълнотата на всички проявления на светлината*, изброявайки нейните изразителни, видими нюанси - *от студената лунна светлина, през блясъка на слънцето, до приятната, топлеца матова светлина и почти убита, на залеза.*<sup>20</sup>

Това е земната, отмервана от ритъма на редуващите се в хода на времето светлини, човешка визия, чрез зрими образи.

Лиризмът на пеещите мелодии и хармонии, видоизменянето и преминаването в различни образи на звученето на сякаш *ангелски хор*, напомня всъщност на *човешки гласове*. След оргеловия хорал, самият край, *това, което*, по думите на композитора, *доближава музиката до слушащата публика, са двете сола – соло чело, което е израз на широкообхватната хуманност на Добрин Петков... и соло цигулка, което се извисява към небесата и се стопява в тях, символ на първоначалното навлизане на Д. Петков в музиката*. Но замиращото, *чезнещо във висините соло на цигулката*, е съпроводено и с *едни постепенно раздалечаващи се звездни отблясъци, поверени на високите тонове на челестата – звезди, които се отдалечават все повече в безкрайността на Вселената.*<sup>21</sup>

Сливане на земното и небесното, сакрализиране на човешкото чрез хармониите на Вечната светлина.

Петата симфония *Вечна светлина* на В. Казанджиев, създадена с *идеята да се припомни изключителната личност на Добрин Петков*, е не само израз на благодарност и почит към неговата личност, а и нов вид присъствие.

Преживяването от живото концертното изпълнение на симфонията

---

<sup>20</sup> Пак там.

<sup>21</sup> Пак там.

действително е повлияно и водено от диригента Казанджиев чрез постоянството на усещането за пулсация и заедно с това, генерирането на енергия и проявление на пространство и съответно различно протичане на време. Като непрестанно обновление на Сътворението. Излизането на сцената на този диригент излъчва едно вече много по-отдавна започнало звучене на музиката, която в концертната зала, като през микроскоп, става явена, чуваема от публиката. Погледът отвъд, преди и след събитието на концерта, извиква въпроса: къде е границата? Кога започва и кога свършва произведението? Дали не възниква още от момента на раждането...

## **V. Шеста симфония *Каскади – Rückblicke* – погледи, обърнати назад**

Симфонията *Каскади* е развитие на концепцията за повратното обръщане на *вътрешния човек към самия себе си*. Значението на музикалното въздействие и на творческия процес в създаването на симфонията може да бъде интерпретирано в смисъла на мощно, изпълващо със заряда на всеобемащо настояще, активиране на една все по-далече в миналото достигаща памет. Редуването на разнообразни звукови климати от темброви реплики и съчетания, структурира вид многофасетъчно картографиране на една политемпорална едновременност.

В последованието на трите симфонии – *Нирвана*, *Вечна светлина* и *Каскади* като една композиция, синергийно, метасмисълът, който като сплав *изкристализира*, е единството на троицата *Светлината*, *Паметта* и *Времето*.

Композиторът В. Казанджиев за структурата и музикалното развитие на симфонията *Каскади*:

*Намерението ми да напиша шеста симфония, въпреки напредналата ми възраст, е свързано с идеята за крупно произведение, вместено в една от*

най-сериозните форми в музиката като симфонията, но да направя опит да погледна върху нещата от живота откъм игровата, забавната им страна. Всъщност, като цяло, тази симфония е едно разгърнато скерцо. Започвайки с псевдодраматичен акцент, което е всъщност една заострена шега, това слага началото на поредица от най-различни ситуации със скерцозен характер. Това е доминиращото настроение в цялото произведение, но то не изключва възможността за отделни моменти, особено в бавните епизоди, които са с лиричен, поетичен и мисловен характер.

... Третирам думата „каскади” в две направления. Първо, като поредица от падащи водопади един след друг и второ – като много виртуозни и изключително трудни каскадърски номера, които се изпълняват във филмите от майстори на еквилибристиката и дублират големите киноактьори. Това обяснява изключителните виртуозни пасажи в пределно бързо темпо и скокове на широки интервали, обхващащи две, три и повече октави във всички инструменти: дървени, медни, струнни и ударни. Стремещът на изпълнителите е, преодолявайки тези проблеми, да демонстрират максимална освободеност, да създават чувството у слушателя, че свирят без никакви затруднения, напълно свободно и естествено. Първата половина на симфонията е хаотична, а втората – организирана. Може би на това се дължи симфонизма в музиката, че тръгвайки всъщност от хаоса, формата постепенно започва да се конструира, изкристализира в по-стабилни структури...<sup>22</sup>

Дилемата на зрялото творчество на късната възраст – реалността на невидимото и на видимото, единението на хаос и космос – хаосмос, е кодирана в двойствения смисъл на заглавието на шестата симфония на

---

<sup>22</sup> Фрагменти от интервю с композитора от ноември 2016 г.

В. Казанджиев – *Каскади*.

Взаимодействието, преплитането, от една страна – на енергията на стихийните метаморфози на водите, от друга – премерения, *кайрологичен* момент за действие в съдбоносна и опасна ситуация, протичат каскадно, като низ от трансформации на образи, цветове, съзерцания на времето. В шеста симфония *Каскади* патосът е и двете: зашеметяващата природна сила, стихия, водите, и символната им свързаност като *Мнемозина* – паметта, вътрешната душевност, припомнянето. Цялостното протичане на симфонията, без отграничени, артикулирани части (тя е едночастна), като поток, на пръв поглед изглежда като една голяма импровизация. Но всъщност, тя представлява дълга поредица от различни по продължителност и характер епизоди, в които настроенията и състоянията се променят с калейдоскопична бързина. Редуването на разнообразни звукови климати от темброви реплики и съчетания, структурира, така да се каже, вид многофасетъчно картографиране на една политемпорална едновременност, подобно Борхесовия *Алеф*.

В разглежданите симфонии на В. Казанджиев, творческата интуиция следва една програма, която метафорично може да бъде описана като изграждане на мост, арка между безвремието на *предвечните води*, *...бездънни и безбрежни* на Четвърта симфония *Нирвана*, през *присъствието* на никога незавършващия сегашен момент *aevum* на Пета симфония *Вечна светлина*, до водите на времето, като всеобемаща памет в Шестата симфония *Каскади*. Композиторът, посредством колоритния спектър на тембрите, следва безкрайната игра на преплитане и отражения на най-изменчивото и неуловимото – светлината и водите, като динамично структуриране и изграждане на формата, както на отделното произведение, така и на поредицата от трите.

В симфонията *Каскади* Казанджиев целенасочено прилага така съзнателно

следваните от него мяра и чувство за форма в музиката по отношение на възможно най-флуидния образ.

Композиторът не споменава да го е търсил съзнателно, но намирам семантичната обвързаност на числото шест с кратните на него бройни системи за измерване на времето в кръгови цикли (12, 24, 30, 60, 360) като красноречив пример за проява на вид творческа интуиция. Може би неслучайно тази късна творба от зрялото творчество на Казанджиев активира асоциативни зависимости, конструирани в паметта от нелинейното явяване на събития и образи в светлината на завръщащото се, кръгово време.

Борхесовият модел на *Градината с разклоняващите се пътеки* – *архиобраз на многообразието, вечният лабиринт на времето*, на всичко-възможното, стихийното, метафорично е приложен от **Л. Денкова** като модел на *природното, битийно разнообразие*, на което човек *придава форми, така че единственото, от което му остава да се страхува е безобразното*.<sup>23</sup>

Придаването на форма, улавянето посредством описание, каскадното изброяване на трансформации под напора на времето, чиято разрушителна сила се неутрализира именно от метаморфозата, при която нищо не изчезва напълно, по примера на Овидий, този късноренесансов, бароков принцип намира мощно проявление чрез енергийния заряд и богатата символика на водите.

Сугестивната сила на светлината, времето и водите активират въображението и са неизчерпаем източник на идеи, похвати и откровения в

---

<sup>23</sup> Денкова, Л. *Безстрашната наука*. – В: *На път към деня*. Нов български университет, София, 2017, с. 229.

неизброими произведения на изкуството.

За твореца едновременното сливане, разтваряне в обекта, но и дистанцираното му обхващане, единението на интуиция и интелект, е възможност за себеизследване, при което творческият процес е процес на припомняне (Платоновото познание като анамнеза) с посредничеството на преработените от въображението образи.

**Пол Валери** в есето си *Въведение в метода на Леонардо да Винчи*<sup>24</sup> се опитва да проникне в тайнствената природа на творческото съзнание, да улови в рисунките и записките отговор на въпроса по какъв начин *пълната неустойчивост* може да застине в пластическа поза, да бъде система, изобщо, може ли?

За разбирането на Ренесансовата култура като художествен метод има едно ключово хуманистично понятие – *varietà* – *природно разнообразие*.

Любознателността, чийто върховен израз се нарича *способност за отъждествяване*, е типична характеристика на ренесансовия антропоцентризъм. *Безмерно разрастналият се индивид не се вмества в себе си, става многосмислен, явява се като една безкрайна заявка за личността – незавършеността е нейна основна структурна черта. Твори разнообразие и твори себе си, като вариета.*<sup>25</sup>

В записките си, посветени на хидродинамиката, където Леонардо безкрайно прибавя въображаеми книги за водата, изброява 64 термина, описващи водната стихия – най-очевидното тържество на тази характерна ренесансова представа за разнообразие. **Л. Баткин** отбелязва как

---

<sup>24</sup> **Валери, П.** *Въведение в метода на Леонардо да Винчи*. – В: *Човекът и раковината*. „Народна култура“, София, 1988, с. 204.

<sup>25</sup> **Баткин, Л.** *Леонардо да Винчи и особености ренесансного творческото гения*. Искусство, Москва, 1990, с. 237 – 238.



благодарение на неотслабващата енергия на изброяването, всяка дума се изрича така, че тя за пръв път и с цялата предметна определеност посочва още едно особено действие на водата. Описанието представлява само по себе си *ритмична тъкан*, думите в него се привличат както по сходство или по контраст, но преди всичко – по съзвучие и ритъм.

Към коментара на Баткин, че Леонардо, следвайки необходимите за личността граници, започва да прилича на това, за което мисли и пише, следва отбелязанието от **В. Зубов** паралел между своеобразната звукова картина на вечно мятащата се водна стихия и указанията как да се изобразява потоп в живописата. За Леонардо потопът не е краят на света, а възможност с нова острота и максимална загадъчност да види различните облик и движения на водата, ветровете, облаците и хората.

Търнър, подобно на Леонардо, описващ потопа, също е запленил от водата така, както и от огъня, в който няма структура, няма ред и е постоянно, безкрайно движение – една мощна емблема на убеждението, че промяната, а не стазисът е управляващият принцип на света.

След концертното изпълнение на симфонията *Каскади*, в различните отзвучия и рецензии, особено показателен е подтикът да се опишат различните образни асоциации, които поражда възприятието на произведението, според индивидуалните очаквания, проекции, въображение и съображения.

В цитираните рефлексии и рецензии за симфонията *Каскади* описанията на нейното възприятие като присъствие на образи от различни епохи, които материализират различни видове време, отразяват, многофасетъчно, привидно *фрагментарния характер на живота*.

Проблемът за разликата между това как, от една страна се мисли или говори за музиката, и от друга, как тя се преживява, подчертава значението на метафоричното обяснение не за начина, по който хората чуват дадени

музикални пиеси, а за начина, по който си ги представят.

Често преди възприятието на едно произведение, независимо музикално или на друг вид изкуство, ние предвиждаме преживяването по някакъв начин. И тук въпросът е дали едно произведение е ограничено само в неговия собствен свят, или може да се разпростре отвъд неговото въображаемо пространство към други сфери на преживяване. Въпросът за установяване на границите на всяка творба, необходим при изследванията на възможните връзки между музиката и живописата, насочва към проблема за начина, по който определяме какво е обектът на изкуството и къде свършва. Дали продължава преди и след неговото буквално събитие? Дали периодите време преди и след една композиция съставляват части от нея? В разговор с Казанджиев по повод *първоначалния взрив* в симфонията *Каскади*, сходен с началото на по-ранната пиеса *Илюминации*, композиторът обяснява търсенето на звуково внушение за универсален динамизъм с общия и за двете произведения стремеж *към духовно извисяване и проникване в тайните на вселената*.

Кратко интервю с В. Казанджиев, провокирано от прилагането на един психологически подход в търсене на корените на личния символизъм на композитора и от възможностите на творческия процес като процес на себеизследване и припомняне дава отговор чрез въпроса за най-ранните спомени на твореца. Общите мотиви в тях съставляват ядрото или констелацията, чиято гравитация определя орбитите на стремежите и творческите търсения на Казанджиев – композиторът и диригентът.

Шестата симфония *Каскади*, творба на късния стил, създадена през новото хилядолетие с *погледи, обърнати назад*, е изблик на натрупания житейски опит, но и израз на въображението и съзидателната енергия на композитора.

Следващата Седма симфония, композирана от Казанджиев за един месец –

първия на 2018 година, се явява едновременно разтваряне на същността на първосътворените елементи в микрокосмически и макрокосмически измерения, и квинтесенция на неизчерпаемия *свят от възможности* във фантазията на твореца.

## ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път симфониите *Нирвана*, *Вечна светлина* и *Каскади* от Васил Казанджиев са обект на изследователски труд.
2. За първи път подходът към произведения на В. Казанджиев е изведен от концепцията за преводимостта на различните изкуства чрез спойката между тях – светлината и въображението – като съответствия на духовното, според принципите на модернизма.
3. В интердисциплинарния подход към обекта на дисертационния труд визуалните съответствия към посочените симфонии се основават на разнообразни трансформации на идеята за светлината, паметта и времето, които както музиката са възможно най-неуловимата „течаща“ реалност.
4. Чрез вербалния монтаж на визуални съответствия към трите симфонии от В. Казанджиев за първи път се прилага в изследване на музикални произведения методът на Аби Варбург в проекта му *Атлас Мнемозина*. Неговото определение като *Иконология на интервалите* подчертава търсенето на значението не само на самите образи, а и на динамиката на връзките, енергията на протичането между възпроизведените от тях визуални архипелази.  
Дискурсивното редуване на описание на генезиса на симфониите според творческата програма на композитора и интерпретативна рефлексия през метафорите на светлината функционира едновременно като приближаване и дистанциране.

5. Тези късни симфонии от В. Казанджиев – плод на творческа зрялост, са разгледани и през призмата на едно психологическо насочване към личния символизъм на твореца. Приносното значение на този подход се отнася до изследването на мнемоничните процеси в автобиографичната памет.

С навлизането на психологическите подходи в изкуствознанието, както и на изкуството в развитието на модерната психология, особено актуално и плодотворно е приложението на възможностите на музикално-образната асоциативност в практиките на музикотерапията.

6. Интервютата с композитора В. Казанджиев за творческия замисъл и прийомите за реализирането на симфониите – Четвърта *Нирвана*, Пета *Вечна светлина* и Шеста *Каскади*, записани за целите на настоящия труд, считам за негов най-ценен принос като основа за бъдещи изследователски проекти и интерпретаторски интерес към тези произведения.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. *Трансформации на светлината – Четвърта симфония „Нирвана“ от Васил Казанджиев.* – В: Академични пролетни четения в НМА „Панчо Владигеров“, 2014 г.

2. *Поетика на „Извайване на времето“ в киноизкуството. Звук и пространство в документалния филм „Хенри Мур“, 1980.* – В: Академични пролетни четения в НМА „Панчо Владигеров“, 2015 г.

3. *Диктатът на времето и творчеството на зрялата възраст. Относно Пета симфония „Вечна светлина“ от Васил Казанджиев.* – В: Академични пролетни четения в НМА „Панчо Владигеров“, 2016 г.

