

РЕЦЕНЗИЯ

от

проф. дфн Мони Ешуа Алмалех,

за дисертационен труд, „Симфониите *Нирвана, Вечна светлина и Каскади* от Васил

Казанджиев. Визуални съответствия“,

представен от

Пенка Любенова Казанджиева

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

в професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство.

Настоящата рецензия се представя в изпълнение на заповед № Рд-09-218 от 31.05.2019 г. на Ректора на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ за сформирание на Научно жури за оценка на труда на Пенка Казанджиева.

1. Данни за кандидата

През 1993 г. Пенка Казанджиева завършва ВИИИ „Н. Павлович“ (НХА), специалност „Плакат и приложна графика“. В периода 1994 – 2009 г. преподава „История на изкуството“ в НМУ „Любомир Пипков“, а през 2009 – 2010г. води курсовете „Театрална семиотика и комуникация“ и „Светлината и сянката“ в департамент „Театър“ на НБУ.

От 2008 г. е хоноруван, а от 2011 г. е редовен преподавател по „История на изкуството“, „Стилознание“, „Сцена, декор, костюм“ и „Семиотика на сцената“ в НМА „Панчо Владигеров“. Пак там е научен ръководител и рецензент на студенти в Магистърска програма „Музикотерапия“.

Като художник е автор на множество корици на книги, на сценични костюми за театрални и оперни постановки, на сценичен дизайн за различни сценични прояви.

Като член на постановъчния екип е носител на награда „Кристална лира“ за постановъчен екип операта „Нос“ от Д. Шостакович в Русенска опера (2012 г.).

Пенка Казанджиева пристъпва към докторантура в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ като докторант на самостоятелна подготовка без научен ръководител.

Интересът ѝ към музиката датира от десетилетия – участва като хористка в Камерна капела „Полифония“ в множество концерти, конкурси и фестивали у нас и в чужбина.

2. Общо описание на представените материали

Докторантката е представила дисертационен труд, автореферат, публикации по темата и автобиография, както и необходимите дипломи.

Разработката се състои от 287 стр. Съдържа въведение, пет глави, заключение, две приложения, 75 нотни примера, визуални примери с 36 репродукции и библиография, и интервюта с Васил Казанджиев.

Публикува три статии (2014, 2015, 2016) по темата на доктората в *Сборник на Академични пролетни четения в НМА „Панчо Владигеров“*.

3. Обща оценка на представените материали

Ще започна със следната уговорка. Възможността да се намери превод от езика на цветовете към езика на звуковата материя е равна на нула, ако използваме методите на природо-математически науки. Това е така по простата причина, че звуковата вълна е механична и във вакуум тя не може да се разпространява. Тъкмо обратният случай е светлината, която има друга физическа структура: тя е електромагнитна вълна плюс елементарната частица фотон, и затова има противоречиво поведение. Светлината, т.е. видимият спектър и цветовете, се разпространяват във вакуум със скоростта на светлината, която е най-голямата скорост, известна на човечеството до днес – 299 792 458 метра в секунда.

Ако се опитаме да приравним червения цвят с нотата „до“, и така по ред на нотите в една октава, музикалните произведения преведени на цветове ще резултират в една сивкаво-кафява маса поради смесването на цветовете.

Решението за отношението ‘цвят – звук’ (музика или човешка реч) е в теория и философия на изкуството, в психологическите асоциативни връзки, в архетипите, в културно-антропологическите аспекти на фолклорни и религиозни ритуали, в анализа на картини и музика с различни методи и подходи, в психология на творчеството и психология на възприятията на изкуството – поезия, музика, изобразително изкуство. С една дума, интердисциплинарна хуманитарна област.

Пенка Казанджиева е поела именно по този път и това е правилното решение.

Дори прототипите за цвят, установени в края на ХХ в., и техните културизации в световната култура в големи исторически отрязъци – традиционна фолклорна сватба и погребение, художествена литература, реклами – не може да донесе научно познание в търсенето на съотношението ‘светлина музика – визия в цветове – визуална композиция – морални и нравствени стойности’. Прототипите и техните културизации във визуалния език на цветовете през вековете са изследвани (Алмалех, М. „Цветовите в балканския фолклор. Езикът на цветовете“, 1997; Алмалех, М. „Езикът на цветовете: Цветовите в балканския фолклор; Библейско червено; Рекламата – цвят и символи“, 2007), но в тези книги основна цел е доказването на универсални значения на цветовете на фона на множество локални значения.

Тук израства огромният проблем за индивидуалното, субективното в творчеството, в стимулите за творчество, различни за всеки един творец, както и при възприемането на художествените произведения. Или както казва Умберто Еко, личната енциклопедия на всеки един от нас е различна и тя предопределя различното разбиране и възприемане на различните текстове, филми, картини, симфонии... В „Цвят и слово. Психолингвистични и прагматични аспекти“ (Алмалех 2001) са различени словесните еквиваленти (значения) на цветовете, напр. любов, страст, омраза, яд и др. за червено; свежест, младост, живот, здраве, късмет и др. за зелено и т.н. Те са подредени в речник на асоциативните значения на цветовете и целият патос на това изследване също е доказване на универсалните значения на

цветовете във визуалното и в словесното (звукото), редом до наличните индивидуални значения.

Информацията и методиката в тази книга се доближава до природо-математическите науки и по мое мнение тя не може да послужи за анализ на съотношението, посочено по-горе по една проста причина – любовта, омразата, злобата, ядът, свежестта, свободата могат да бъдат различни за различните индивиди, да не говорим за различните епохи. От друга страна, в разсъжденията на Аби Варбург, избран за отправен метод от Казанджиева, проличава нагласа да открие неща, близки на прототипите (най-типичен представител на един род) и/или архетипите (обща представа и изживявания), но все пак подчинени на „последивота“ в субективното в творческия процес и във възприятието на изкуството. Все пак в размислите на Варбург съществува насока към общи процеси, иконографски схеми, които се съхраняват в колективната памет, и възпроизвеждани периодично от творците. Възприемането от Ренесанса, например, на чистотата, яснотата на жестове и пози от варварското древно изкуство е търсене на общи неща.

Пример за субективното е стимулът за Васил Казанджиев – яворовото стихотворение „Нирвана“. Сред големия брой видове нирвана в индуизма и будизма композиторът се мотивира за симфонията „Нирвана“ от стихотворението на Пею Яворов, а не от индуизма.

Голямата парадигма на хуманитарните науки е която позволява въобще да се работи по избраната тема и съотношения. Проблем с хуманитарните науки е субективизмът при писане и при четене.

Пенка Казанджиева е докторант на самостоятелна подготовка без научен ръководител.

Степента „доктор“ е образователна и научна едновременно. Очаква се, че в периода на докторантурата докторатът ще повиши своето образование в областта на темата, върху която трябва да напише текст. Липсата на научен ръководител би могла да бъде негативен фактор по отношение на образователния напредък на докторанта. В случая с Пенка Казанджиева обаче моето мнение е, че липсата на научен ръководител не е повлияло на образователната и научната страна на текста, представен за защита. Според мене личната култура, мотивацията, нагласата и положителният труд на докторантката напълно компенсират работата на един евентуален научен ръководител, което личи от използваните ключови български и чуждестранни автори. Може да се каже, че липсата на научен ръководител се усеща само в административния аспект на работата. Познаването на важни, по мое мнение, трудове на български автори, като Мирослав Дачев, Лидия Денкова, Нева Кръстева, Цочо Бояджиев, Милена Божикова, Александър Фол и други, които се стремят в текстовете си да анализират явленията със здрав разум и подбрани методи, е положително. Оценявам го като положително, защото такъв вид автори са привлечени в помощ на авторката във връзка с темата, целите и задачите на текста, а не въобще.

Смятам, че изборът на основен метод, използвайки текстовете и мненията на Аби Варбург е отлично решение, допълнено от мненията на други хуманитаристи, работили след Варбург.

Кандински и Гьоте са ключови, макар че моето мнение за цветовете значения в областта на психологията на цвета у Гьоте са много по-хаотични, бих казал изкуствоведски мотивирани, за разлика от неговите брилянтни физически опити със

светлината и цветовете. Лично за мене по-интересно е съответствието между цвят и музикални инструменти, посочено от Кандински, но си позволявам да кажа, че у друг художник или композитор съотношенията може да са други, ако въобще има чувствителност към подобни съотношения. И у Гьоте, и у Кандински има отделни, но не изцяло, съпадения с прототипите за цвят (Рош, през 70-те години на ХХ в.; Вежбицка, 1990). За да изпълни своите цели и задачи докторантката не може да прескочи влиянието на окултното, на теософията на Блаватска, учението на Щайнер, които оказват влияние върху разбиранията на Кандински за изкуството и връзката на творчеството с високо духовните стойности, разбирани като скрити зад материалното.

Познаването на множество източници изисква висока култура от страна на читателя на текста на Казанджиева. Мнението на Адорно за отношението между музика и рисуване, например, в крайна сметка се свежда до ролята на материалите, с които работи композитора. Така се осмисля иначе странното подзаглавие „Диктатът на времето и пространството на ателието“ (с. 133), който се свежда до използваните от Васил Казанджиев материали:

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 композитора Казанджиев при изписването на нотния текст, начинът, по който осмислят, дори символно, като ритуал, създаването на творбата. Също и чисто сетивно, като благородна патина, история, съответстваща на особеното протичане на времето, необходимо за самото онагледяване на музиката. Включително и взискателното търсене на подходящ музикален инструмент: *...мислех да си купя синтезатори, електроника, на които да работя, но впоследствие се убедих, че пианото е незаменимо.* (с. 133–134)

Този фрагмент от труда е илюстрация на трудността, пред която е изправена авторката на дисертацията: достатъчно често в труда се навлиза не само и толкова в субективното, индивидуалното, но се налагат и отправки към мистично-окултното, влияещо на композитори, художници, поети, особено когато се анализират примери от края на ХІХ и първата половина на ХХ век, които са времена на драстични промени, сред които са увлеченията именно в мистично-окултното, редом до социално-психологическия шок от Първата световна война и последиците от нея. Всичко това, заедно с развитието на модерността, търсеща високо духовното в нови форми в музиката, изобразителното изкуство, литературата. Смятам, че авторката се е справила много добре с тази територия, напускаща владенията на науката и отправяща се в сумрачните и хлъзгави територии на психологията на творчеството, бих добавил археологията на творчеството.

Пример за тази трудност е ако посочим, че ранният „Битълс“ създава блестящи музикални произведения без музикантите да познават „материалите“, свързани с нотите и тяхното писане...

Тук е мястото да отбележа, че трудът съдържа интервюта с композитора Васил Казанджиев, които хвърлят ясна светлина върху творческите му замисли, намерения, духовни стимули и начина, по който той ги реализира в изследваните симфонии. Това е един уникален принос на дисертацията, който дава възможност не само за документална бъдеща работа и на други изследователи, но внася конкретика и

яснота в творческата лаборатория на композитора и диригента Васил Казанджиев. Много интересни за мен са онези редове, в които Казанджиев разказва с какви музикални средства, жанрове и традиции препредава положителните качества на един човек, на Добрин Петков. Знаейки доброто име на Добрин Петков, съм сигурен, че друг композитор би превел неговите качества с други средства. Авторката е наясно и неведнъж подчертава ролята и мястото на субективното, индивидуалното. Към това трябва да добавя и подчертаването на факта, че трите разглеждани симфонии са плод на късното, зрялото творчество на Васил Казанджиев.

Петта симфония е посветена на Добрин Петков, а името ѝ е „Вечна светлина“. В богословието е известно, че всяко име на Бог назовава само едно негово качество и с това Го ограничава. В този смисъл посвещението носи ограничителност на темата за Вечната светлина.

Изказванията на Васил Казанджиев за тази симфония и анализът в труда разкриват многопластовостта на стимулите на композитора – текстове (Яворов, Енох), картини (Търнър), идеи за светлината.

В целия труд, включително и различаването на ранния от късния творец, Пенка Казанджиева показва богата обща и специална култура. Показателен е примерът с ранния и късния Микеланджело по темата *Pieta* (с. 142–143).

Друга интересна тема и голяма трудност е вплитането на отношението ‘текст – визия – музика’. Авторката включва и апокрифни текстове, като „Евангелието на Никодим“, за да го съотнесе към темата с *Pieta* и към *Stabat Mater* и северно-европейските мистични автори:

Тази популярна иконична тема произлиза от апокрифни източници (напр. Никодимовото евангелие, залегнало по-късно в *Stabat Mater*), от мистичните автори от Северна Европа и от Италианските и Византийски произведения на XII и XIII век. *Pieta*, свързана тематично с *Depositio* (Полагане) и *Lamentatio* (Оплакване) се асоциира с *Vesper* – Вечерната меса на Разпети петък. Визуалната история на *Pieta* я определя като вид *Andachtbild* – образ, популярен през XIV век в Германия, израз, който може да се преведе като концентрация на мислите върху дадена сцена, която някой вижда в дадена ситуация, или дори концентрация на мислите върху дадена метафора. (Jones 2009, p. 56.; с. 143)

Струва си да отбележа едно увлечение към опозициите, присъщо на много автори, включително и на Казанджиева. Тази страст към различаването на два противоположни елемента в една система и структура е основно във възникналия в началото на XX в. структурализъм чрез бащата на структурализма и семиотиката, професорът по езикознание Фердинанд де Сосюр. Ясно е, че опозицията на два елемента е ключова за музикалните текстове. Обединяващото в различните структуралистични школи (Руската, по-късно и съветската, Пражката, в която сред централните фигури са двама учени, идващи от Русия (Якобсон и Трубецкой), Датския структурализъм, Американския структурализъм, Швейцарския и Френския структурализъм) е използването на опозицията като основно отношение. В най-качествените си реализации структурализмът е свързан генетично със семиотиката още от Сосюр и намира сложни продължения у Греймас във втората половина на XX в. Проблемът на структурализма е в превръщането на значението и смисъла в слуги на синтаксиса, т.е. подчинени на крайния брой правила за подреждане на елементите в темпорално разгърнати конструкции (изречения) – един казус, близък до темпоралността на музиката, изтъквана от Адорно в неговото разсъждение за отношението ‘музика-

визуално' и посочено от авторката. Тази слабост на структурализма, изсушаващ до неузнаваемост художественото произведение, предизвиква Умберто Еко да стартира своята семиотична дейност, в която успява да съчетае и несъчетавани дотогава неща, и да превърне семиотиката в това, което тя е призвана да бъде – философията на XX век, която може да анализира и литература, и кино, и интернет, и комуникацията между хората, и визуалното, и звуковото, и текста, и културата като цяло.

Мирослав Дачев стартира научната си дейност с монография върху цветовете при българските символисти (1997). Трудът съдържа литературоведски, но и много семиотични инструменти и размишления. Много скоро Дачев прехвърля границите на науката за литературата и се насочва към съпоставката „слово и образ“ в творчеството на Сирак Скитник и Теодор Траянов (2003). Казанджиева успешно прилага семиотичния подход на Дачев от неговите есета по семиотика и поетика („Подир сенките на знаците“, 2001), в които при анализа на яворовата „Нирвана“ посочва различните видове огледалност като семиотична машина за създаване на знаци. Към днешна дата Дачев остава верен на интереса си към отношението 'слово-образ' със съставянето на забележителни албуми за християнски светци с авторски снимки от Атон и цяла Европа, придружени с негови коментари.

Казанджиева обвързва семиотичната машина на огледалността със симфонията „Нирвана“ и третира произведението като акт на творчество, който е „отражение и себепознание“ за собствената идентичност на композитора.

В последния дял (*Splendido*) на симфонията *Нирвана* от В. Казанджиев, отрицанието на често използваната в стихотворението на Яворов представка *без-(безбрежни, бездънни, безсънни, безмълвни, бездни, безнадеждни)* се осмисля апофатично, съотнесено към последвалия фрагмент от апокрифната книга на Енох: *...На третото небе е Дървото на живота. Навред то е златовидно, пурпурно и огнезрачно. Там почива Господ, когато слиза в Рая.* (с. 110)

За декодирането на творческия процес у композитора на авторката се налага да се обръща към мистични произведения като книгата на Енох, която впрочем е канонична за етиопската коптска църква, чийто славянски текст е използван от композитора в Симфония № 4 „Нирвана“, както и към дуализма с опозицията 'земно – небесно'.

Това използване на мистични или дуалистични, или чисто психологически натрупвания в мотивациите на творците на изкуство е неизбежно при разглеждането на произведенията и е особеност на труда на Казанджиева. То обаче е оправдано с оглед на обекта и предмета на изследване на дисертацията. По-важното е, че с тези аспекти не се прекалява. Пример за това е връзката, която авторката намира между трите симфонии: „Четвърта симфония *Нирвана* на В. Казанджиев завършва с отразената в ми мажорния акорд светлина, като едно префокусиране към *Вечната светлина* на следващата, Пета симфония.“ (с. 111).

Следващият цитат от труда, по мое мнение е ключов за разбирането и оценяването на труда и е обяснение за различните средства и подходи, използвани от авторката:

Не само поезията на Яворов, а и творческият замисъл на композитора 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. Идеята за съответствията на изкуствата, на тяхното вътрешно единство във формалните им принципи, реализирана в творчеството на модерните художници, поети и композитори, се основава върху единството на душевния живот на човека. (с. 111)

Казанджиева системно прокарва своето разбиране, че всички експерименти в модерното изкуство са мотивирани от стремеж към духовност и са плод на „единството на душевния живот на човек“. По мое мнение това е вярно, но не напълно за всички творци.

Нева Кръстева е авторка, която прокарва пътя на анализа на модерното изкуство през мистичните мотивации на творците, както и в използването на огледалността като инструмент за създаване на образност и въздействие. Цитатът е показателен и по отношение на преводимостта на музикален език на тези мотивации и творчески инструментариуми.

Позволявам си да приведа използвания от Казанджиева цитат на Кръстева, защото той е вярно тълкуване на процесите:

Оста на симетрия обръща огледално образа (алхимичните термини са transfiguration, transformation, transmutation, защото се подразбира преминаване през смъртта), но стабилизира формата. Благодарение на ракохода тя се „втвърдява“, става статична; в алхимията това е обработеният lapis във формата на куб. На музикален език, достигането до същността (заставането пред Бога) би се изразило чрез промяна на фактурата с цел да се открие Божието име (поема). Така, рязкото терцово съпоставяне на акорди (A'dur-F-dur), както във финала на Деветата симфония при Бетовен-Шилер „Der Cherub steht vor Gott“, бележи „вдигането на завесата“ – начало на новия етап в екстатичното познание. (Казанджиева, с. 113)

Определянето на трите разглеждани симфонии като една мега-композиция е оригинално. В крайна сметка, аз приемам синергийното им определяне като триединството Светлина, Памет и Време.

4. Оценка на личния принос на кандидата

- Интервютата с композитора В. Казанджиев, проведени и записани за целите на настоящия труд, разкриват творческия замисъл и прийомите за реализирането на симфонии № 4 *Нирвана*, № 5 *Вечна светлина* и № 6 *Каскади*. Счита ги за ценен принос, който може да послужи за бъдещи изследователски проекти и интерпретаторски интерес към тези произведения.
- Фактите, постъпили от тези интервюта илюстрират тезата на авторката за възможна преводимост на различни метафори, базирани на различни възприемчиви и когнитивни канали – образ, звук (музика, но и писмена реч).
- Съгласен съм с извода на авторката, че „визуалните съответствия на автора композитор към посочените симфонии се основават на разнообразни трансформации на идеята за светлината, паметта и времето, които, както музиката, са възможно най-неуловимата „течаща“ реалност.
- Това насочва към проблема за субективното в областта на изкуството и на хуманитарните науки. Смятам, че сериозен принос на авторката е, че е успяла да се справи с този основен проблем по научно издържан начин, макар и с помощта на неизбежните за психологията на творчеството аспекти, които

имат общо с мистицизма, с авторовите асоциации. Справянето виждам не само в използваната богата литература по тези въпроси, а и с това, че тя извежда метафориката на светлината към високо духовни стремежи на творците.

- Интервютата и анализите на авторката разкриват индивидуалните пътища на творческия процес при композитора.
- Смятам, че семиотичните аспекти са необходимо и достатъчно използвани и дават добри резултати, но Казанджиева използва и други хуманитарни методи и подходи. Всичко това придава научна стойност на труда.
- Текстът по своята стилистика стои по-близо до атрактивен есеистичен стил, а не към суховатия научен стил, характерен за жанра дисертация. Това помага на читателите и може да служи за основа на книга, която да пропагандира както самата авторка и нейната богата култура, така и самите симфонии. Смятам, че тази особеност може да се използва за преподаване в актуалната постмодерна епоха, в която има бели петна в културната енциклопедия на голяма част от студентите
- Смятам, че методиката и подходът на Аби Варбург в проекта му за интерпретация на визуалното е успешно приложена към трите симфонии на Васил Казанджиев. Наред с това е застъпена психологията на музикалното творчество чрез личните социални, вербални и митологично-религиозни импулси, стоящи зад реализацията на симфониите.

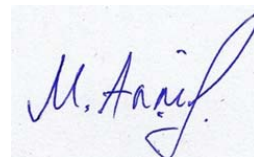
5. Критични бележки и препоръки

- Смятам, че авторката се е съобразила максимално, за своите възможности, към препоръките от предварителното обсъждане, но все пак остават някои неизчистени като заглавия аспекти на труда. Например, вместо Въведение или Увод е налице атрактивно заглавие.
- Проличава известна неопитност, навярно поради липса на научен ръководител, по отношение на съставяне на автореферата.

6. Заключение

Забелязаните недостатъци не променят моето положително мнение за труда и ще гласувам Пенка Любенова Казанджиева да получи образователната и научна степен „доктор“ в професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство.

Член на Научното жури



Проф. дфн Мони Алмалех

23. 08.2019 г.