

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“
Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

**„СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ МЕЖДУ ИТАЛИАНСКАТА И
КАНТОНСКАТА ОПЕРА НА БАЗАТА НА „ТРАВИАТА“ И
„ЛЕГЕНДА ЗА ЛЮБОВТА НА БЯЛАТА ЗМИЯ“**

Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Ян Ян Ден

Научен ръководител: доц. д-р Пламен Първанов

Пловдив, 2026 год.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на2026 г.

Дисертационният труд съдържа общо 161 страници, които включват Увод, Три глави, Заключение, Приноси, Библиография и Списък на научните публикации по темата на изследването.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на, от часа в зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ на открито заседание на научно жури в състав:

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	4
Обект на изследването.....	4
Предмет на изследването.....	4
Цел на изследването.....	4
Задачи на изследването.....	4
Методи на изследването.....	5
Актуалност на темата.....	7
ГЛАВА ПЪРВА. ВЕРДИ И ОПЕРАТА „ТРАВИАТА“	9
ГЛАВА ВТОРА. КАНТОНСКАТА ОПЕРА „ЛЕГЕНДА ЗА БЯЛАТА ЗМИЯ: ЛЮБОВ“	17
2.1. Кантонската опера от Гуандун „Легенда за бялата змия: Любов“	18
2.2. Резюме на сюжета	20
2.3. Изграждане на образа на Бай Суджън	23
ГЛАВА ТРЕТА. ТРАВИАТА И БАЙ СУДЖЪН	26
3.1. Италианската опера и кантонската опера	26
3.1.1. Различия в произхода и културния контекст	26
3.1.2. Различия в музикалните форми на изразяване	28
3.1.3. Различия в начина на пеене.....	31
3.1.4. Различия в естетическите принципи на сценичното изпълнение.....	34
3.1.5. Общи черти между западната и кантонската опера.....	35
3.2. Изграждане на образи и културни значения в контекста на източната и западната култура	38
3.2.1. Камелия и лотос	38
3.2.2. Блясъкът на нощния живот и естетиката на природната празнота	40
3.3. Изкупление и прераждане	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	51
Списък на научните публикации по темата	52
БИБЛИОГРАФИЯ	53

УВОД

Обект на изследването

Обект на настоящото изследване са италианската опера и кантонската опера като две самостоятелни, исторически формирани музикално-сценични системи, представлящи различни културни, естетически и изпълнителски традиции на Запада и Изтока.

Предмет на изследването

Предмет на изследването е сравнителният анализ между италианската опера „Травиата“ от Джузепе Верди и кантонската опера „Легенда за любовта на бялата змия“, с акцент върху музикално-драматургичните особености, сценичния език, вокално-изпълнителските средства, изграждането на женските образи и културните представи за любовта, саможертвата и женската съдба.

Цел на изследването

Целта на дисертационния труд е чрез сравнителен анализ на „Травиата“ и „Легенда за любовта на бялата змия“ да бъдат изведени сходствата и различията между италианската и кантонската опера по отношение на художествената форма, музикалния стил, сценичното представяне, вокалната изразност и ценностните представи за жената в западния и източния културен контекст. Тази цел е пряко заявена в увода на труда, където изследването е насочено към съпоставяне на двете художествени форми чрез техните изразни средства, сценично представяне, музикален стил и ценностни представи за жената.

Задачи на изследването

- Да се проследят историческите предпоставки за възникването и развитието на италианската опера и кантонската опера.
- Да се очертаят основните художествени, музикални и сценични характеристики на двете оперни традиции.

- Да се анализира операта „Травиата“ в контекста на творчеството на Джузепе Верди и на италианската оперна традиция.

- Да се разгледа кантонската опера „Легенда за любовта на бялата змия“ като представителен образец на южнокитайската музикално-сценична култура.

- Да се съпоставят образите на Виолета и Бай Сучжън като женски персонажи, изградени в различни културни и естетически системи.

- Да се изведат общите теми в двете произведения – любов, саможертва, социална/духовна преграда, личен избор и трагична съдба.

- Да се анализират различията във вокалния стил, музикалната структура, сценичното поведение и символиката на двете оперни форми.

- Да се открие значението на подобен сравнителен подход за межкултурния диалог и за по-задълбоченото разбиране на оперното изкуство в условията на глобализация.

Методи на изследването

В дисертационния труд са приложени следните методи:

- Историко-теоретичен метод – за проследяване на възникването, развитието и културния контекст на италианската и кантонската опера.

- Сравнителен метод – като основен подход за съпоставяне на двете оперни традиции и на избраните произведения.

- Музикално-драматургичен анализ – за изследване на връзката между музика, сюжет, сценично действие и изграждане на персонажите.

- Културологичен анализ – за осмисляне на западните и източните ценностни представи, заложи в двете произведения.

- Образно-семантичен анализ – за разглеждане на женските образи на Виолета и Бай Сучжън.

- Анализ на конкретни художествени примери – чрез

разглеждане на избрани сцени, арии, сценични ситуации и изпълнителски особености.

- Емпиричен подход, основан на личния изпълнителски опит на автора –изследването се опира и на личния опит в обучението и изпълнението на белкантово пеене и кантонска опера.

За да бъде съпоставката между „Травиата“ и „Легенда за любовта на бялата змия“ методологически ясна, настоящото изследване въвежда няколко основни сравнителни равнища. Първото от тях е драматургичното равнище, чрез което се проследява развитието на действието, мястото на женския образ в конфликта и начинът, по който любовната линия се превръща в носител на по-широки социални, етични и културни значения. Второто равнище е музикално-вокалното, насочено към вокалната характеристика на Виолета и Бай Сучжън, към връзката между интонация, тембър, фраза, динамика и психологическо състояние. Третото равнище е сценично-изпълнителското, при което се разглеждат мимика, пластика, костюм, сценично движение и условност на театралния език. Четвъртото равнище е културно-семантичното, свързано със символите, чрез които двете произведения изграждат представите за жената, любовта, жертвата и нравствената граница.

Прилагането на тези критерии позволява двете произведения да бъдат разглеждани както в контекста на собствените им художествени традиции, така и в общото поле на музикално-сценичното изкуство. Италианската опера и кантонската опера притежават различен исторически произход, различна вокална система, различен сценичен код и различна естетическа логика. Въпреки това и двете форми изграждат сложни драматични образи чрез взаимодействие между глас, действие, музика, жест, пространство и символ. Именно това взаимодействие дава възможност сравнението да надхвърли външното описание и да се насочи към по-дълбоко осмисляне на начините, по които различните култури представят женската съдба, любовта и личния избор.

Настоящият труд приема, че сравнителният подход е особено подходящ при изследване на произведения, принадлежащи към различни художествени системи. Той позволява да се открият както специфичните особености на всяка традиция, така и общите драматургични и емоционални ядра, които правят двете творби съпоставими. В този смисъл анализът на „Травиата“ и „Легенда за любовта на бялата змия“ се основава върху взаимното осветляване на различните музикални, сценични и културни модели, чрез които се изграждат образите на Виолета и Бай Сучжън.

Актуалност на темата

Любовта е една от най-дълбоките и устойчиви теми в изкуството, свързана с нежност, отдаденост, страст, личен избор и саможертва. Именно тя стои в основата както на италианската опера „Травиата“, така и на кантонската опера „Легенда за Бялата змия · Любов“. В „Травиата“ Виолета преживява любовта като път от светско удоволствие към нравствено себеотрицание и трагична съдба. В китайската легенда Бай Суджън следва любовта си въпреки границата между човешкия и духовния свят и въпреки противопоставянето на монаха Фахай. Двете героини принадлежат към различни културни системи, но са обединени от верността към собственото чувство и готовността да направят личен избор.

Западната опера и кантонската опера са две самостоятелни музикално-сценични традиции, които съчетават музика, театър, слово, движение и сценичен образ. Италианската опера, възникнала през XVII век, се основава на западната класическа музикална система и поставя силен акцент върху вокалната техника, драматичното изграждане, оркестровия съпровод и мащабната сценична реализация. Кантонската опера, формирана в южнокитайския регион Гуандун, се изпълнява на кантонски диалект и обединява пеене, речитатив, актьорска игра, пластика, бойни движения, символични жестове, характерен грим, костюм и сценични условности. Нейният художествен език е тясно свързан с културата на региона Линнан и с традиционната китайска театрална естетика.

Въпреки различията в произхода, вокалната система, сценичния код и естетическите принципи, двете форми разкриват богатството на човешките емоции чрез синтеза между музика и театър. Западната опера се отличава с вокална изисканост, сложна музикална структура и драматургична цялост, докато кантонската опера впечатлява със своя символен сценичен език, регионална специфика и многостранни изпълнителски средства. И в двата случая музикално-сценичното изкуство се превръща в израз на културна памет, обществен опит и естетически ценности.

Настоящото изследване има за цел чрез сравнителен анализ на „Травиата“ и „Легенда за Бялата змия · Любов“ да изведе сходствата и различията между италианската и кантонската опера по отношение на изразните средства, сценичното представяне, музикалния стил и ценностните представи за жената в западния и източния културен контекст. Изследването използва литературен преглед, анализ на конкретни художествени примери и сравнителен подход, като се опира и на личния опит на автора в обучението и изпълнението на белкантово пеене и кантонска опера.

В условията на глобализация подобна съпоставка придобива особена актуалност, защото насърчава по-задълбоченото разбиране на различни художествени традиции и подпомага межкултурния диалог. Трудът разглежда западната и кантонската опера като ценни проявления на културното наследство на Изтока и Запада и предлага перспектива към тяхното съхраняване, осмисляне и развитие в съвременния свят.

ГЛАВА ПЪРВА

ВЕРДИ И ОПЕРАТА „ТРАВИАТА“

Джузепе Верди (Giuseppe Verdi, 1813–1901) е една от най-представителните фигури в италианското оперно творчество. В по-голямата част от своите произведения той изразява силно чувство за патриотизъм, героизъм и стремеж към национална независимост. Неговата поява бележи разцвета на италианската опера през XIX век. Още в детството си, обучавайки се при органиста на местната църква, той проявява изключителен музикален талант.

Верди лично преписва партитурите си, а успешната премиера на първата му опера „Оберто“ му вдъхва голяма увереност и поставя началото на интензивната му композиторска дейност. От този момент нататък, почти всяка година се появява ново негово оперно произведение. Той учи композиция при композитора Лавиня, който е изтъкнат музикален педагог и диригент в „Ла Скала“. Лавиня високо оценява таланта на Верди, грижливо го обучава и подпомага развитието на неговите творчески способности, което допринася значително за напредъка му като композитор.¹

В своето творчество Верди съчетава традициите на италианската музика със собствен оригинален стил. Неговите произведения отразяват духа на времето и печелят широка подкрепа сред италианската публика. Той се стреми към богат и въздействащ звуков колорит, изгражда героични образи и създава сложни, романтични персонажи, като по този начин формира своя уникален музикален език. Поради това Верди, заедно с Росини и Пучини, е определян като един от тримата велики майстори на операта от епохата на романтизма, като именно Верди се счита за най-значимия представител. Освен „Травиата“, сред най-влиятелните му произведения се нареждат „Набуко“, „Риголето“, „Ломбардците в първия кръстоносен поход“, „Трубадур“, „Макбет“, „Ернани“, „Бал с маски“,

¹ [Френски] Пиер Пети, превод от Ян Вей, “Верди: Илюстрирана биография” (Китайско университетско издателство Ренмин) 【法】皮埃尔·柏蒂著. 杨威译的《威尔第画传》(中国人民大学出版社)

„Сицилиански вечерни“, „Аида“, „Дон Карлос“, „Отело“, „Реквием“, както и комичните опери „Мнимият Станислав“ и „Фалстаф“.

В оперното творчество на Верди се срещат както произведения, следващи традиционните норми на италианската класическа опера, така и живи и колоритни комични опери. Това разнообразие е насочено към различни типове публика с различно ниво на естетическа подготовка. Част от неговите творби отразяват реалния живот, докато други са вдъхновени от митологията и исторически сюжети. Създадените от него класически оперни арии и до днес присъстват активно в национални и международни вокални конкурси, както и в обучението по вокално изкуство. Темите в неговите опери често са тясно свързани с класически литературни произведения. Верди неизменно се придържа към принципа, че творчеството му трябва да бъде изградено върху основите на италианската оперна традиция, като чрез прецизни музикално-драматургични средства изразява дълбоките и първични човешки емоции. Той се стреми към художествена и житейска достоверност, пресъздавайки любов, омраза, вътрешни конфликти, човешки желания и стремеж към власт.

Неговото музикално творчество се отличава със силно изразена индивидуалност и изключителна способност за музикална характеристика на персонажите. Чрез музиката му могат ясно да се усетят както вътрешните преживявания, така и външният образ на героите. Драматургията в оперите му е въздействаща и реалистична, а хармонията и оркестровият съпровод се преплитат органично, създавайки силно художествено внушение. Дори кратките музикални откъси притежават висока художествена стойност, което обуславя дълготрайната жизненост на неговото творчество. Откъси от оперите на Верди често звучат в концертните програми на изтъкнати музиканти, както и в престижни международни конкурси. Неговите шедеври като „Травиата“, „Аида“ и „Трубадур“ са сред най-популярните произведения в репертоара на световните оперни сцени и често гарантират пълен салон. Тези произведения намират широко приложение и във

вокалното обучение, като изпълнението им допринася значително за развитието на сценичното присъствие и повишаването на нивото на певческото майсторство.

Главната героиня в известната италианска опера „Травиата“ – Виолета – в литературния първоизточник е образ, силно близък до реалния живот, а в оперната интерпретация сценичният ѝ образ е ярък и изразителен. В съзнанието на всяка сопрано певица ролята на Травиата заема изключително високо място, а нейните технически трудни арии представляват върховно предизвикателство както за вокалното майсторство, така и за сценичното изпълнение. От гледна точка на художествения образ на Виолета, успешното изграждане на класически оперен персонаж изисква дълбоко разбиране на музикално-драматургичните характеристики на ролята. Вътрешният характер на героя, както и промените в емоционалните състояния, трябва да бъдат органично свързани с музиката и предадени чрез гласа, жестовете, мимиката и сценичното поведение.

„Травиата“ е опера в три действия, в която образът на Виолета се развива ясно и последователно. В първо действие тя е обичана и търсена светска дама – красива, очарователна, но същевременно уверена и горда, невярваща в трайната любов и търсеща единствено краткотрайни удоволствия. Във второ действие, след като открива любовта, тя живее спокойно и уединено със своя любим в провинцията, но намесата на Жермон я поставя пред безизходица и я принуждава, в името на любовта, да се откаже от нея. В трето действие, завърнала се към светския живот, Виолета среща отново своя любим, потискайки дълбоките си чувства и натрупаната болка. Едва в края, когато истината излиза наяве, Алфредо се връща при нея и тя умира в неговите обятия.

Верди изгражда различните образи на Виолета чрез музикалния език на трите действия, а изпълнителката пресъздава сценичния образ чрез изразителни средства като мимика, жест, костюм и сценично присъствие. Вокалните партии на Виолета са изключително сложни, а успешното им изпълнение изисква задълбочено познаване на музикалната

фразировка, формата и структурата, както и прецизен контрол върху динамиката, темпото и вокалната техника – фактори, които са от решаващо значение за изграждането на образа. Виолета присъства на сцената през по-голямата част от операта, в която като главна героиня участва в приблизително 80% от действието. Сред нейните вокални изпълнения се открояват две особено известни арии. В първо действие те разкриват суетата и лекомислието на младата героиня, а в трето действие – дълбокото ѝ отчаяние пред недостижимата любов и мечтан живот. В тези арии се преплитат различни вокални стилове – от лирична и дълбока изразност, през виртуозна колоратурна техника, до бавно и емоционално наситено пеене – които изграждат най-якия и въздействащ музикален образ на Виолета.

Образът на Виолета е изграден чрез постепенно преобразяване на нейния вокален и драматургичен профил. В първо действие вокалната линия носи блясък на салонния свят, в който героинята съществува като привлекателна, обаятелна и външно свободна фигура. Подвижността на гласа, виртуозните пасажки, контрастът между лирична фраза и колоратурна изява разкриват сложността на нейното състояние. Виолета се представя като жена, която владее светския език на удоволствието и лекотата, но в същото време в музиката ѝ се усеща вътрешно колебание. Тази двойственост е важна за изграждането на образа, защото още в началото Верди подсказва, че зад външния блясък стои личност с дълбока емоционална чувствителност.

Във второ действие вокалният образ на Виолета придобива по-голяма съсредоточеност и психологическа дълбочина. Любовта към Алфредо променя нейната вътрешна перспектива и я извежда към нов тип поведение. Срещата с Жермон е централна за развитието на героинята, защото поставя нейния личен избор в конфликт със социалния ред и семейната чест. В тази сцена вокалното изграждане изисква прецизност на фразата, овладяна динамика, дълбоко дишане и способност за постепенно разгръщане на вътрешното напрежение. Виолета вече не е само блестяща светска жена, а личност, която осъзнава

тежестта на решението си и приема страданието като част от своя нравствен избор.

В трето действие Верди достига до особена простота и вътрешна оголеност на израза. Вокалната партия на Виолета вече носи белезите на физическото изтощение и на духовната концентрация. Музикалната линия се освобождава от предишния външен блясък и се насочва към интимна изповедност. Трагизмът се разкрива чрез крехкостта на гласа, чрез прекъснатата надежда и чрез усещането за последно завръщане към любовта. В този финален етап образът на Виолета достига своята най-висока човешка и драматургична завършеност. Тя остава в съзнанието на зрителя като героиня, чиято сила произтича от способността ѝ да обича, да страда и да запази достойнството си в пределна житейска ситуация.

Особената стойност на ролята се състои в това, че Верди проследява развитието на Виолета чрез различни вокални състояния. В първо действие преобладават блясъкът, подвижността и контрастността. Във второ действие водещи стават лиричната дълбочина, драматичното напрежение и психологическата достоверност. В трето действие музикалният език се съсредоточава върху изповедността, крехкостта и трагичната чистота на образа. Така вокалната партия не само представя съдбата на героинята, но и изгражда нейното вътрешно движение от светска роля към нравствено самоосъзнаване.

Операта е изключително изискано синтетично изкуство. Чрез музика, изпълнена с драматично напрежение, и завладяващи арии, Верди изгражда образа на главната героиня, разкривайки нейната трагична съдба и житейски изпитания. В тази опера тя се представя като искрена, добра и нравствено възвишена личност, готова да се жертва в името на любовта – образ, който оставя дълбок и незаличим отпечатък в съзнанието на публиката. В мелодично отношение Верди използва искрени и въздействащи интонации, близки до италианската народна музикална традиция, за да подчертае жизнеността на персонажите и да разкрие техните емоционални състояния. Той последователно се придържа към принципа да изразява

драматичното съдържание чрез мелодията, като отдава особено значение на нейната художествена сила. Създадените от него оперни мелодии са изключително въздействащи, мелодични и запомнящи се, като тяхната художествена стойност трудно може да бъде достигната от много композитори както от неговото време, така и от по-късни епохи.

Разглеждайки цялостното развитие на музикалната история, виждаме, че художествената стойност и класическото значение на оперното творчество на Верди са неоспорими и неизличими, като оказват силно влияние върху творчеството на следващите поколения композитори. Повечето от неговите опери притежават уникално художествено очарование. Независимо дали става дума за ранните му произведения като „Макбет“ и „Набуко“, за зрелия му творчески период с опери като „Трубадур“, „Риголето“, „Аида“ и „Травиата“, или за късните му творби като „Отело“, всички те се отличават с изящна мелодика и дълбоко въздействие. В тях се отразяват истинските човешки емоции от реалния живот, което придава на музиката му непреходна художествена стойност.

Операта „Травиата“ се състои от три действия и е седемнадесетата опера на Верди. Оригинален ѝ заглавие е „La Traviata“, което може да се преведе като „Падналата жена“. Литературната основа е автобиографичният роман „Дамата с камелиите“ (*La Dame aux camélias*), публикуван през 1849 г. от френския писател и драматург Александър Дюма-син (1824–1895). Либретото на операта е написано от Франческо Мария Пиаве², като Верди също участва активно в неговото създаване и адаптация. Този период бележи зрелия етап в оперното творчество на композитора. По времето, когато романът е публикуван, Верди живее в Париж и именно тогава прочита това живо и дълбоко въздействащо произведение. С присъщата си художествена интуиция, той осъзнава, че романът не само притежава силно емоционално въздействие, но и представлява

² Франческо Мария Пиаве (F.M. Piave, 18.05.1810 – 05.03.1876) е известен италиански либретист, роден на остров Мурано край Венеция. Той често сътрудничи с Верди, като сред най-значимите им съвместни произведения са „Травиата“, „Силата на съдбата“, „Риголето“ и „Макбет“.

отлична основа за оперен сюжет. Образът на Виолета пробужда у Верди спомени за неговата починала съпруга, както и за жените, оставили следа в живота му през различни периоди. Прототипът на героинята Маргарита в романа е висшестояща куртизанка, поради което и Виолета в „Травиата“ е представена като дама от висшето общество с подобен социален статус. Тематиката на произведението по онова време е новаторска и тясно свързана с реалния живот, което допълнително мотивира Верди да адаптира романа в оперна форма. Именно в този зрял творчески период той пристъпва към създаването на „Травиата“.

След сценичната премиера на драматичната версия на „Дамата с камелиите“, Верди е дълбоко впечатлен от съдържанието на произведението и решава да го пренесе на оперната сцена. В процеса на адаптация, либретистът Франческо Мария Пиаве променя имената на героите – Маргарита Готие става Виолета, а Арман Дювал – Алфредо. Сюжетът представя трогателната любовна история между куртизанка от парижкото висше общество и Алфредо. Верди пристъпва към създаването на операта с изключителен ентузиазъм и завършва композицията само за два месеца. „Травиата“ е поставена за първи път през март 1853 г. в театър „Ла Фениче“ във Венеция. Неочаквано обаче, премиерата претърпява неуспех. Причините за това са разнообразни. На първо място, сценичната среда, изобразяваща съвременния живот, се оказва непривична за публиката, свикнала с исторически сюжети и традиционни костюми. Модерното облекло на персонажите предизвиква недоумение и дори отхвърляне. Освен това, изпълнителката на ролята на Виолета не отговаря на представите на публиката за героинята, а външният ѝ вид поражда неволна комичност, особено в третото действие, когато героинята трябва да изглежда тежко болна. Това води до неуместни реакции от страна на зрителите, които не успяват да съпреживеят трагичния финал. Допълнително, двама от главните мъжки изпълнители се представят под нивото на очакванията, като демонстрират слаб вокален контрол и недостатъчна сценична ангажираност. Като цяло,

неподходящият подбор на изпълнители, липсата на сценична убедителност и непривичната за времето постановка допринасят за неуспеха на премиерата.

Година по-късно, на 6 май 1854 г., Верди представя операта отново – този път в театър „Сан Бенедето“. Новата постановка постига огромен успех. По-добрият подбор на изпълнители и съгласуваността между тях, както и по-убедителното сценично представяне, печелят одобрението на публиката. От този момент, „Травиата“ се утвърждава като едно от най-значимите и често изпълнявани произведения в оперното творчество на Верди..

ГЛАВА ВТОРА

КАНТОНСКАТА ОПЕРА „ЛЕГЕНДА ЗА БЯЛАТА ЗМИЯ: ЛЮБОВ“

„Легендата за Бялата змия“ е една от четирите големи традиционни китайски народни легенди, с дълга история на разпространение. От устното предаване до писмената фиксация тя претърпява множество трансформации в различни исторически етапи, което води до появата на разнообразни версии, допринасящи както за нейното обогатяване, така и за устойчивата ѝ жизненост. Нейното съдържание, културни значения и емоционални изрази се променят според времето и мястото, поради което в началото на династия Цин тя се свързва с местните традиционни театрални форми – едно от основните проявления на китайското народно изкуство – и продължава да се развива според различните сценични форми и естетически изисквания. Така, тази широко позната легенда придобива както общи черти, така и регионални особености в различните видове китайска опера. На сцената сложният сюжет, ярките персонажи и трогателната любовна тема се представят чрез синтеза на традиционна литература, народна музика и визуални художествени елементи, което прави въздействието ѝ по-непосредствено; честите нови сценични интерпретации допринасят за по-широкото ѝ разпространение и съхранение, а от своя страна местните театрални форми, благодарение на популярността на легендата, привличат повече публика и постигат по-широк обществен отзвук и емоционална съпричастност.

От гледна точка на съхраняването на традиционната култура, превръщането на „Легендата за Бялата змия“ в сценично произведение отразява вътрешната логика на взаимното допълване и съвместното развитие между народните легенди и народното изкуство. Почти всички регионални китайски театрални форми включват тази история, като кантонската опера е една от първите, които я въвеждат на сцена. От началото на XX век до днес в рамките на кантонската опера се създават множество нейни версии, отразяващи взаимното

влияние между културата на Гуандун и самата легенда, която чрез разпространението на този жанр придобива широка популярност и признание в региона на Гуандун–Хонконг–Макао. Особено показателен е случаят от 2019 г., когато Guangdong Cantonese Opera Theatre и Zhujiang Film Group създават филма „Бяла змия: Любов“, базиран на „младежка версия“ на традиционната постановка – проект, получил висока оценка както от публиката, така и от академичните среди. Иновативната интерпретация на легендата и обновяването на формата на кантонската опера не само възвръщат широкия интерес към историята след анимационния филм „Бяла змия: Начало“, но и привличат неочаквано млада аудитория към този традиционен театрален жанр. Произведението едновременно стъпва върху предишните адаптации, но и въвежда смели нововъведения в съдържанието и сценичната форма, като по този начин не само предлага нов прочит на легендата, но и допринася за популяризирането и развитието на кантонската опера като важно нематериално културно наследство.

2.1. Кантонската опера от Гуандун „Легенда за бялата змия: Любов“

Легендата за „Бялата змия“ първоначално няма съществена връзка с региона Линнан. Още от минския текст „Записки за трите пагоди на Западното езеро“ нейното действие е трайно фиксирано в конкретната пространствено-времева рамка на Западното езеро в Ханджоу, като последващите ѝ изменения засягат главно развитието на сюжета и изграждането на персонажите, но не и тази рамка. Поради това, като народна легенда, тя не притежава особено силна привлекателност или културна връзка с местните предания на Линнан, но въпреки това се предава и там, като кантонската опера се превръща във важен художествен носител, чрез който легендата е интегрирана в регионалната история и местното културно съзнание.

Тясната връзка между кантонската опера и легендата за „Бялата змия“ по нищо не отстъпва на тази в традиционни жанрове като кунцю и пекинската опера. Според исторически данни, още в края на династия Цин и началото на Република

Китай „Бялата змия“ вече се е превърнала в един от постоянните репертоарни спектакли на кантонската сцена, като „белозмейските“ постановки заемат важно място в цялостната история на кантонската опера през XX век. Постановката на сцената версия всъщност представлява адаптация на редакцията на Фан Чънпей на „Легенда за пагодата Лейфън“ от епохата Цин и споделя общ източник с използваните по същото време версии в кунцю и други жанрове. В рамките на целия XX век развитието на кантонската опера и разпространението на легендата се оказват взаимно обуславящи се процеси: след като от 20-те години насетне „Бялата змия“ се утвърждава като постоянен сценичен репертоар, кантонската опера се превръща в културен носител, който активно разпространява легендата в Гуандун и извън него, като по този начин предание, което не е първоначално свързано с региона Линнан, успява чрез сценичната традиция да се съхрани и утвърди в много по-широко географско пространство.

Развитието на кантонската опера през XX век натрупва значителен сценичен опит за предаването на легендата за „Бялата змия“, а и през XXI век тя остава един от основните репертоарни сюжети. Въпреки това, както драматургията, така и сценичният модел в голяма степен продължават да следват установените през XX век образци. Дори новите постановки, като версията на Сяншанската кантонска трупа от Джуншан (2009) или съвместната продукция на Шанхайската кунцю трупа и хонконгското дружество „Ба Хъ“ на 21-вия Шанхайски международен фестивал на изкуствата, включваща сцени като „Внезапната промяна“, „Кражбата на вълшебната билка“ и „Срещата на прекъснатия мост“, макар да въвеждат леки изменения и нови решения в пеенето и сценичното движение, насочени към съвременния вкус, като цяло не постигат съществен пробив, което разкрива известна консервативност и изоставане в развитието на темата в кантонската опера на новия век. Преломен момент настъпва през 2014 г., когато считаният за „върховен храм на кантонската опера“ Гуандунски кантонски театър, стъпвайки върху адаптациите от 50-те години насам (включително тези на Йе Шаодъ и Фън Чжифън), предприема

смели иновации и създава новата постановка „Бялата змия: Любов“, получила висока оценка както от публика, така и от критика. Последвалата едноименна филмова версия също постига едновременно пазарен успех и художествена стойност, показвайки възможността за съвременно обновление на традицията чрез творчески прочит. Както отбелязва сценаристът и режисьор на сценичната версия Мо Фей, това е експериментален опит да се отговори на въпроси като как традиционната опера може да се обновява и развива, как да се преосмисли нейното идейно съдържание в диалог със съвременната публика, как да се съчетаят традиционни и модерни художествени средства и как да се върне днешният зрител, особено младият, към театъра с дълбока историческа традиция – цели, които изискват съвременно интерпретиране и иновативно популяризиране на самата легенда.

2.2. Резюме на сюжета

Макар „Бялата змия: Любов“ да е нова кантонска адаптация, тя е създадена върху максимално запазване на структурата на легендата и традиционния оперен модел. Както сценичната, така и филмовата версия използват класическата форма на откъсни сцени, като цялото произведение е разделено на пет части – „Зараждане на любовта“, „Сътресение на любовта“, „Молба за любов“, „Болка от любовта“ и „Продължение на любовта“, към които са добавени пролог и епilog. В съответствие с новото заглавие, съдържанието поставя в центъра именно „любовта“, което служи като водещ мотив и обединява всички части. Чрез класически епизоди като разходката по езерото и заема на чадъра, изненадата на Празника на драконовите лодки, кражбата на вълшебната билка от Кунлун, наводняването на манастира Дзиншан, повторната среща на Моста на прекъснатите връзки и раздялата при пагодата Лейфън, произведението постепенно разгръща и задълбочава представата за непреходната, дори пред лицето на живота и смъртта, любов между Бай Сучжън и Сюй Сиен.

Историята започва с хилядолетната бяла змия Бай Сучжън и зелената змия Сяоцин, които приемат човешки облик и слизат

в света на хората. Край Моста на прекъснатите връзки до Западното езеро Бай Сучжън случайно среща кроткия и изискан аптекарски ученик Сюй Сиен. Един пролетен дъжд и един чадър на заем преплитат съдбите им неразривно. Тук кантонската опера разгръща напълно своя лиричен потенциал, като чрез плавни и изразителни вокални линии и фини сценични движения предава с изключителна деликатност тяхната любов от пръв поглед и сдържаната, но дълбока емоция. За разлика от традиционните версии, които акцентират върху мотива за „отплата за добрината“, кантонската опера „Бялата змия: Любов“ поставя в центъра смелостта и чистотата на Бай Сучжън в нейния съзнателен стремеж към истинска човешка любов.

Но любовта между човек и дух е обречена на изпитания. По време на Празника на драконовите лодки Сюй Сиен, следвайки съвета на Фахай, убеждава Бай Сучжън да изпие вино с реалгар. За да не събуди подозрение у съпруга си, тя неохотно се съгласява, но разкрива истинската си същност, което ужасява Сюй Сиен до смърт. За да го спаси, въпреки че е бременна, Бай Сучжън смело се отправя към планината Кунлун, за да открадне вълшебната билка. В този момент кантонската опера демонстрира изключително впечатляваща сценична хореография на бойните сцени: двубоят между Бай Сучжън и двамата небесни пазители съчетава енергията на традиционното сценично бойно изкуство с характерната за жанра ритмична и естетична изразност, разкривайки решителността ѝ да жертва всичко в името на любовта.

След като успява да спаси съпруга си с вълшебната билка, бурите не стихват. Фахай затваря Сюй Сиен в манастира Дзиншан с намерението да прекъсне тази „неправомерна връзка“. За да го освободи, Бай Сучжън не се колебае да наводни манастира, влизайки в открит сблъсък с Фахай. На сцената кантонската опера разгръща величествена картина – развяващи се водни знамена и дълги коприни, които символизират бушуващите води, превръщайки се едновременно в израз на свръхестествената ѝ сила и материализация на бурните ѝ вътрешни чувства. Когато Бай Сучжън запява „Аз,

която хилядолетия се усъвършенствах, за да достигна просветление, заради теб доброволно слизам в човешкия свят“, темата за „любовта“ достига нова висота – любовта вече надхвърля личното между мъж и жена, и се извисява до настойчива защита на свободния избор и искрената същност на човешкото сърце.

След битката при Дзиншан Бай Сучжън е тежко изтощена и край Моста на прекъснатите връзки отново среща избягалия от манастира Сюй Сиен. Този път той вече осъзнава дълбочината на нейната любов и е разкъсван от разкаяние. Тук кантонската опера постига особено силно въздействие: чрез продължителни дуети постепенно се разгръщат недоразуменията, вината, прошката и възстановеното доверие между двамата. Традиционният образ на „неверния мъж“ е преосмислен – слабостта и колебанието на Сюй Сиен са представени по-човешки, а неговият окончателен избор подчертава силата на искреното чувство.

В края, след като ражда дете, Бай Сучжън е затворена от Фахай под пагодата Лейфън, но за разлика от традиционния трагичен финал кантонската опера „Бялата змия: Любов“ внася нотка надежда в тъгата: Сюй Сиен остава непоколебим в своята вярност, Сяоцин усърдно усъвършенства силите си, а синът им Сюй Шилин в крайна сметка издържа държавните изпити и освобождава майка си от пагодата. Така цялото произведение завършва с идеята, че „любовта може да разтърси небето“, оставяйки дълбок и продължителен отзвук.

Кантонската опера „Бялата змия: Любов“ е създадена с участието на активно действащи млади и средно поколение изпълнители като основен творчески състав, като ключовите фигури са: сценарист – Мо Фей, адаптация за кантонска опера – Чън Дзинжун, музикално оформление на вокалните партии – Бу Цанжун, аранжиратор и разработка на вокалите – Чън Хуейджъ. В главните роли участват: Бай Сучжън – Дзън Сяомин, Сюй Сиен – Уън Жуцин, Сяоцин – Джу Хунсин, Фахай – Уан Йенфей.

Кантонската опера „Бялата змия: Любов“ представлява изцяло пресъздаване на класическия сюжет, като чрез

характерния за жанра художествен език – трогателната и проникновена изразност на банхуан пеенето, съчетанието на твърдост и мекота в южния стил на сценичен бой, и поетичната условност на сценичното пространство – разгръща темата за „любовта“ с изключителна дълбочина. Тя съхранява естетическата същност на традиционния театър, като същевременно въвежда съвременна хуманистична перспектива, вдъхвайки нов живот на хилядолетната легенда на съвременната сцена и утвърждавайки идеята, че истинската любов може да надмогне граници като произход, социален статус и дори живота и смъртта, превръщайки се в най-топлата светлина, която озарява човешкото съществуване. Това произведение е не само възхвала на любовта между Бай Сучжън и Сюй Сиен, но и възторжен химн на всички искрени човешки чувства.

2.3. Изграждане на образа на Бай Суджън

Преосмислянето на темата в „Бялата змия: Любов“ се осъществява чрез възстановяване и едновременно извисяване на образа на любовта. Макар адаптацията да се основава на утвърдените през XX век версии на кантонската опера „Бялата змия“, нейният пролог започва със структурата на „предопределената съдба“, въведена още във версията на Хуан Туми „Легенда за пагодата Лейфън“, като още в началото разкрива произхода на „любовта“: Бялата госпожа и Сюй Сиен първоначално са били двойка лотоси пред Буда, предопределени да се срещнат, а поради това, че в предишния си живот Сюй Сиен е спасил Бялата змия, тя се посвещава на хилядолетно усъвършенстване с надеждата отново да срещне своя благодетел. Мотивът за предишния живот е типичен за традиционните китайски разкази и чрез него се засилва неизбежността на възникването на любовта, поради което в началото на произведението се пее: „Да изпълня желанието си, съхранявано хиляди години, само за да те срещна.“ Въпреки, че започва с този модел на предопределеност, „Бялата змия: Любов“ съзнателно отслабва неговата роля.

Продължителността на „Бялата змия: Любов“ е приблизително 2 часа и 13 минути, като спектакълът се състои

от общо седем части: пролог, пет „цзе“ (в кантонската и другите традиционни китайски опери „цзе“ означава структурна единица, сходна със сцена или действие в съвременния театър, но по-гъвкава; тя не е строго обвързана с време и пространство, а се определя от завършен музикален и драматургичен фрагмент, а подбраните откъси от такива части се наричат „откъсни сцени“) и епилог. Отделните части са озаглавени съответно: „Спомен за любовта“, „Зараждане на любовта“, „Сътресение на любовта“, „Молба за любов“, „Болка от любовта“, „Продължение на любовта“ и „Незавършена любов“, като всяко заглавие съдържа думата „любов“, подчертавайки, че цялото действие се развива около тази централна тема.

Образът на Бай Сучжън се изгражда чрез съчетание между вокална изразност, пластическа условност и символично сценично поведение. В кантонската опера героинята се разкрива чрез цялостен сценичен код, в който пеене, говор, движение, поглед, ръкав, поза и пространствена ориентация имат съществено значение. Това придава на образа многопластовост. Бай Сучжън е митологично същество, влюбена жена, съпруга, майка и фигура, която отстоява правото си на човешко щастие. Нейното присъствие на сцената обединява приказно, лирично и драматично начало.

Вокалната характеристика на Бай Сучжън е свързана с постепенна промяна на емоционалната плътност. В началото любовното чувство се представя като стремеж към човешки живот, хармония и близост. В сцените, в които конфликтът с Фахай се засилва, вокалният израз придобива по-голяма напрегнатост и драматична наситеност. Повторната поява на любовната тема има важна драматургична функция, защото съхранява емоционалната връзка между Бай Сучжън и Сюй Сян. Чрез нея любовта присъства като вътрешна устойчивост, която поддържа образа дори в моментите на изпитание.

Сценичната пластика на Бай Сучжън също има съществена роля за изграждането на образа. Движенията не служат само за външно онагледяване на действието, а концентрират състояния като нежност, колебание, решителност, болка и защита. Условността на кантонската сцена позволява едно движение,

един поглед или един сценичен атрибут да придобие висока семантична стойност. В този сценичен език тялото, гласът и пространството образуват единна художествена система.

Особено важно е, че Бай Сучжън не се изгражда чрез психологически реализъм в западния смисъл, а чрез натрупване на символни знаци. Нейната женственост се разкрива чрез изящество, пластическа плавност и вокална чувствителност, докато нейната сила се проявява чрез решителност, сценична енергия и способност за съпротива. Тъкмо това съчетание между нежност и активност прави образа значим в контекста на кантонската опера. Бай Сучжън е носител на любовно чувство, но и на воля за избор. Тя не остава пасивна фигура в рамките на легендата, а се превръща в действащ център на драмата.

В този смисъл сценичният образ на Бай Сучжън има културна и символна дълбочина. Той съчетава представата за свръхестественото с човешката необходимост от любов, дом и признание. Нейната съдба разкрива напрежението между личното чувство и установения ред, между природното и духовното, между женската преданост и силата на избора. Именно чрез това напрежение кантонската опера постига своята емоционална и сценична въздейственост.

ГЛАВА ТРЕТА

ТРАВИАТА И БАЙ СУДЖЪН

Виолета от „Травиата“ и Бай Сучжън са героини от различни епохи, среди и художествени произведения, но и двете могат да бъдат разглеждани като „маргинални жени“ в своето общество. Чрез стремежа си към чиста любов те постигат нравствено възвисяване и своеобразно самоизкупление. Настоящата глава използва тези две героини като отправна точка, за да анализира и съпостави приликите и различията между италианската опера и китайската кантонска опера.

3.1. Италианската опера и кантонската опера

Италианската опера и китайската кантонска опера се различават съществено в множество аспекти, като тези различия произтичат от съответните им културни традиции, историческо развитие и социална среда.

3.1.1. Различия в произхода и културния контекст

Оперното изкуство е повлияно от традиционната философска мисъл на западния театър. Теориите на древногръцкия философ и естетик Аристотел оказват дълбоко въздействие върху развитието на западното сценично изкуство. Аристотел подчертава ключовото значение на сюжета в драмата, като отбелязва: „Сюжетът е основата на трагедията, образно казано – нейната душа.“ И още: „В трагедията сюжетът е първият и най-важен елемент.“ По същия начин това влияние пряко се пренася и в развитието на операта. Сюжетът е свързан със самия драматургичен текст, като при избора на добро либрето най-важните критерии са дали структурата на действието е логична и стегната, и дали притежава достатъчна драматичност. Операта, както и другите западни театрални форми, произхожда от сходен културен контекст. В западната сценична традиция тя следва духа на подражателността и репрезентацията, характерни за западната култура, като чрез външния обективен свят се изразява вътрешният субективен свят. Театралната теория и практика се съсредоточават върху възпроизвеждането и имитирането на външната реалност. Под

влиянието на тези естетически идеи сценичното изкуство на западната опера се развива в посока към реалистичност, като постепенно оформя естетика, стремяща се към постигане на максимална правдоподобност на всички равнища на изпълнението.

Китайската традиционна опера е кристализация на дълговековната китайска култура, достигнала висока степен на зрялост и носеща силно изразен национален дух, като представлява синтез на класическата китайска естетика. В продължение на повече от две хилядолетия феодално развитие, конфуцианската и даоистката мисъл оказват дълбоко и трайно влияние върху китайското общество, като именно те формират основата на традиционната културна система, като конфуцианството прониква особено дълбоко в сферата на изкуството. Конфуций разглежда „жън“ (човечността) като върховен морален идеал и подчертава необходимостта от спазване на „ли“ (нормите на поведение). Традиционната опера съчетава литература, мисъл и музика, като кантонската опера не прави изключение, а нейната музикалност също отразява конфуцианските принципи. В това отношение, музиката следва практичност и хармония, като възплъщава диалектични категории като „празно и пълно“, „простота и сложност“, „наситеност и лекота“, „твърдост и мекота“, които се обединяват в цялостно художествено равновесие.

Като куртизанка, Виолета заема деликатно и двусмислено място в социалната йерархия на тогавашна Франция. Макар чрез своята красота и талант да се движи свободно в салоните и сред висшето общество на Париж, тя остава изключена от ценностната система на почтеното буржоазно семейство. През XIX век френската буржоазия отдава изключително значение на моралния облик и семейната репутация, като бракът често служи за утвърждаване на социалния статус и за поддържане на имуществените връзки. Затова, жена с произход като този на Виолета, дори с благородна душа и искрени чувства, се възприема като заплаха за установения ред. Решителната съпротива на Жорж Жермон срещу връзката ѝ с Алфред не се дължи само на грижа за бъдещето на сина му, а и на опасението,

че подобна връзка ще опетни честта на семейството и ще застраши брачните перспективи на дъщеря му. В общество, в което произходът, моралната „чистота“ и приличието са от първостепенно значение, всяка близост с жена от подобна среда може да доведе до сериозни последици за цялото семейство. Тази сурова система от морални ограничения и класови предразсъдъци е дълбоко вкоренена в социалната структура на европейската буржоазия през XIX век.

От своя страна Бай Сучжън, като змия-дух, която доброволно слиза в човешкия свят в търсене на земна любов и човешка топлина, следва поведенчески норми, дълбоко повлияни от традиционната китайска етика. Макар да е различна по природа, тя съзнателно се стреми да се съобразява със съчетание от конфуциански добродетели и даоистка идея за усъвършенстване: грижи се за дома, уважава съпруга си, желае потомство, защитава семейството и дори предизвиква наводнението на планината Дзиншан, за да спаси Сюй Сян. Зад тези действия стои не само личното чувство, но и силното ѝ желание да бъде призната като „човек“ и да се саморегулира според човешките норми. За да бъде приета от човешкия свят, тя трябва да се подчинява на реда на „ли“ – ред, произтичащ както от конфуцианските представи за семейство, полови роли и обществен морал, така и от даоистките идеи за духовно усъвършенстване и нравствено съвършенство. Подобно на жените в традиционното общество, дори и като свръхестествено същество, тя трябва да спазва женските добродетели и да изпълнява ролята си на съпруга и майка, за да придобие социална легитимност. Затова, трагедията и борбата на Бай Сучжън не са само любовен конфликт, а дълбока алегория за връзката между „да станеш човек“ и „да следваш ритуалния ред“ – тя се противопоставя не само на религиозната власт, олицетворена от Фахай, но и на цялостното разбиране на епохата за това какво означава да бъдеш човек.

3.1.2. Различия в музикалните форми на изразяване

Още от епохата на Ренесанса, италианската опера поставя силен акцент върху драматизма и емоционалното напрежение,

като тази особеност е дълбоко вкоренена в културната ѝ традиция, особено при изобразяването на любов и трагедия, където силната емоционална експресия въздейства пряко върху публиката. Основните ѝ музикално-драматични форми са речитативът и арията: речитативът служи за развитие на действието и диалога, с по-свободен, близък до речта ритъм, докато арията акцентира върху лириката и вътрешния монолог, отличавайки се с мелодичност и изразителност. Чрез контраста между блестящите високи регистри и дълбоките ниски тонове певците пресъздават драматичните конфликти – например, теноровите височини често изразяват героизъм и страст, а басовият тембър внушава трагичност или величественост. Това тясно взаимодействие между музика и драматургия превръща италианската опера в едно от най-ценните явления в световното сценично изкуство и ѝ осигурява трайно влияние върху развитието на изпълнителските практики по света.

Както се разкрива в прочутата ария „È strano!... Sempre libera“ от първо действие, композиторът Джузепе Верди, чрез обширни колоратурни пасажии и бързи вокални движения изключително фино изобразява бурните вътрешни колебания на Виолета. Тези виртуозни фрази едновременно показват нейната привидна лекота и жизненост като куртизанка, но и подсказват смущението и трепета ѝ пред истинската любов. Мелодичната линия първоначално се издига със скокообразни интонации, след което преминава в плавно низходящо движение, напомнящо редуването на смях и въздишка, докато акомпаниментът с непрекъснати шестнадесетини поддържа напрежението и придава усещане за едновременно вълнение и тревожност. В кулминацията арията завършва с мощен висок тон ми бемол, който не само демонстрира техническото майсторство на изпълнителката, но и извежда емоционалния изблик на героинята до предел, като подготвя почвата за понататъшното развитие на драмата.

От своя страна, кантонската опера се отличава с по-намекващ и вътрешно съдържан израз, като се стреми към дълбока художествена атмосфера и деликатна, непрямка изразност, вместо към открита и пряка експресия. Тя подчертава

принципа „ясна дикция и закръглен тон“, което изисква от изпълнителя точна артикулация и плавно, завършено звучене, както и „водене на гласа чрез чувството“, т.е. пеенето трябва да изхожда от искрена емоция и чрез гласа да разкрива вътрешния свят на персонажа. Чрез фини вокални техники като глисандо, вибрато и нюансирани динамични промени, съчетани с прецизен контрол върху произношението, актьорът предава широк спектър от емоции – от радост до тъга, като по този начин усилва художественото въздействие.

Кантонската опера включва четири основни елемента на изпълнение: пеене, говор, сценично действие и бойни техники. Пеенето представлява вокалната част, съчетаваща характерната кантонска звукова система и мелодика. Говорът обхваща речитативните и говорни пасажии, при които се акцентира върху ритъма на речта и емоционалното изразяване. Сценичното действие включва жестове, походка, поглед и мимика, чрез които се изгражда образът на персонажа. Бойните елементи демонстрират физическа виртуозност и сценични схватки. Движенията и изразенията на актьорите са изключително богати и чрез гъвкав език на тялото и фини мимически нюанси усилват драматичния ефект. Същевременно се обръща внимание на плавния сценичен ритъм и преходите между отделните части чрез музика, осветление или движение на актьорите, като водещо остава емоционалното изразяване на персонажите, което придава на спектакъла цялостност, многопластовост и силно въздействие върху публиката.

Ариите на Бай Сучжън обикновено се изпълняват с мек и плавен изказ, развиващи се спокойно и повествователно, което отразява нейния нежен и добродетелен характер. По отношение на диапазона, те не се стремят към крайно високи тонове, например не достигат до свръхвисокия регистър над т.нар. high C, което съответства на традиционната естетика на китайската опера, където приоритет има емоционалното изразяване, а не вокалната виртуозност. Въпреки това, в третата и петата сцена, за да се подчертаят драматичните кулминации и конфликти, са включени обширни бойни епизоди. Чрез динамични движения и сценични сблъсъци, особено в противопоставянето с Фахай,

тези сцени ярко разкриват устойчивостта и силните чувства на Бай Сучжън, като обогатяват образа ѝ и засилват драматичното напрежение.

Освен това акомпаниментът в западната и кантонската опера се различава съществено. В западната опера се използва класически симфоничен оркестър, включващ инструменти като цигулка, виола, флейта, кларинет, пиано, арфа и други традиционни класически инструменти.

Акомпаниментът в кантонската опера се е формирал в продължение на дълъг исторически процес, съчетавайки източни и западни влияния, и оформяйки собствена специфична система, която се дели на два основни типа – „вънчан“ (лиричен състав) и „вучан“ (ударен състав). „Вънчан“ включва струнни лъкови, духови и щипкови инструменти като гаоху (или цигулка, ерсян), ерху (или цинху), даху (или виолончело), сяо, бамбукова флейта, суона, хоутун, янцин или юецин, пипа или цинцин, сансян, джунжуен или дажуен. „Вучан“ се състои основно от ударни инструменти като дървени плочи, барабани, чинели и гонгове. Сред характерните инструменти на кантонската опера са ерсян, бамбукова цигулка, гаоху, йеху, хоутун, голям гонг, големи чинели и високостенен гонг, като гаоху играе водеща роля в „вънчан“ състава. „Бялата змия: Любов“ до голяма степен запазва традиционния състав на кантонския оркестър, но същевременно въвежда и западни оркестрови инструменти като цигулка, виолончело, контрабас, саксофон, арфа, ксилофон, флейта, кларинет и джаз барабани. Тези инструменти взаимодействат с традиционните народни инструменти и създават богата звукова палитра. В определени моменти от развитието на действието се използва и електронно звучащ оркестър с добавени звукови ефекти, което допринася за по-силното художествено въздействие и за по-яркото изграждане на сценичната атмосфера.

3.1.3. Различия в начина на пеене

Италианската опера традиционно се изпълнява на италиански език, тъй като той притежава богата система от гласни и плавна сричкова структура, което го прави

изключително мелодичен и подходящ за вокално изразяване. Тази езикова особеност е тясно свързана с белкантовата техника на пеене – вокален стил, възникнал през Ренесанса в Италия, който поставя акцент върху чистотата на тона, гъвкавостта и изразителността, като изисква прецизен контрол на дишането и резонанса за постигане на драматична дълбочина. В резултат италианската опера се утвърждава като важна част от западната класическа музика, с емблематични произведения на Джузепе Верди и Джакомо Пучини, които се радват на световно признание и продължават да оказват силно влияние върху развитието на оперното изкуство.

Ролята на Виолета в операта „Травиата“ включва две изключително красиви солови арии, написани от Джузепе Верди, като особено значима е арията от първо действие „Ah, fors'è lui“, която е едновременно най-важната и най-трудната в цялото произведение и служи като своеобразен критерий за майсторството на сопраното. Тази ария представлява вътрешен монолог на героинята и изисква от изпълнителката дълбоко разбиране на сложния ѝ емоционален свят, като трябва да се предадат последователно нюанси като копнеж, съмнение, тревога, вътрешна борба, отрицание, самосъжаление, пробуждане и в крайна сметка отказ. Вокалното изпълнение предполага фина динамична и темброва диференциация – потихи нюанси при съмнение и безпокойство, и по-силно звучене при изразяване на любовния порив, както и промяна на тембъра според емоцията – мек при страдание и по-ярък при вълнение. Речитативните пасажии са ритмично свободни и следват емоционалния поток, докато арийните части се отличават с променливо темпо, преминаващ от по-бързо към по-бавно и отново към ускоряване, като особено значение има задържането върху тона ми в думата „amor“, за да се подчертае емоционалният акцент. Динамиката изисква изразени контрасти с постепенни усилвания и отслабвания вътре във фразата, например при октавни низходящи скокове, които отразяват вътрешния разпад и напрежение. Технически арията поставя високи изисквания към колоратурната техника, включва множество орнаменти и бързи пасажии, които трябва да бъдат

изпълнени точно и плавно, включително редуване на легато и стакато в части като „tumulti“. Високият регистър е съсредоточен около преходната зона на сопраното (между f и fis в малката втора октава), което изисква стабилност и свързаност на звука, като някои високи тонове трябва да се изпълняват с полуглас за постигане на мек, почти въздишащ ефект. Контролът на дишането е от ключово значение, особено при дългите фрази, където трябва да се изберат подходящи места за поемане на въздух и да се поддържа равномерна опора, за да се запази плавността на мелодията. Глисандото трябва да бъде естествено и ненаатрапчиво, а чрез контрастни средства като акценти, прекъсвания и широки интервални скокове се изгражда убедителен образ на вътрешните противоречия и емоционалната еволюция на Виолета.

Кантонската опера, като древно китайско традиционно сценично изкуство, се изпълнява на кантонски език, разпространен основно в провинция Гуандун, Хонконг и Макао. Този език не е само средство за ежедневна комуникация, но и носител на богато културно и историческо наследство. Затова езиковият и културният контекст на кантонската опера е особено близък до китайската публика, най-вече в южните райони, тъй като отразява местните обичаи, емоционални модели и ценностни представи. Тази културна близост улеснява възприемането и създава силно чувство за съпричастност, което задълбочава художественото въздействие.

Бай Сучжън, като главна героиня в произведението пее основно с техниката „дзъ хоу“ (фалцетен регистър), като продължава традицията за мек и извивен вокален стил при ролите „дан“. Тази техника изисква използване на носов резонанс и плавно преминаване между естествен и фалцетен глас, за да се постигне ясен и звънък тембър, съхраняващ характерната нежност и изящество на женските партии в кантонската опера.

3.1.4. Различия в естетическите принципи на сценичното изпълнение

Италианската опера отдава голямо значение на драматичността и визуалния ефект на сцената, като осветлението играе ключова роля в създаването на разнообразни сценични картини, съобразени с развитието на сюжета и музиката. Чрез различни цветове, контрасти между светло и тъмно и динамични светлинни ефекти се подчертават емоциите и психологическите състояния на персонажите, като същевременно се изгражда убедителна сценична среда. Осветителният дизайн използва средства като прожектори, цветни филтри и проекционни технологии, съчетани с ритъма и емоционалните промени в музиката, за да засили пространственото усещане и времевата атмосфера. Например, при изобразяване на вътрешен конфликт, често се използва силен страничен контраст и студени тонове, докато при романтични сцени преобладават меки, топли светлинни преходи, които усилват лиричното внушение.

В традиционните постановки на „Травиата“ сцената обикновено се представя чрез исторически стил, вдъхновен от европейската култура на XIX век. Декорите включват класически интериори, арки, пищни полилеи и тежки завеси, а костюмите подчертават разкоша и елегантността на епохата, като целта е да се постигне историческа достоверност и класическа сценична естетика. В последните години обаче някои режисьори предлагат модернизирани сценични интерпретации, например превръщат балната сцена от първо действие в нощен клуб, а образът на Виолета се трансформира от традиционната дълга рокля в по-съвременен стил с къса и откровена визия, за да се доближи до съвременния начин на живот. Подобни новаторски решения не само съкращават дистанцията между произведението и публиката чрез актуализирани костюми и сценография, но и въвеждат модерни технологии в осветлението, като LED екрани, неоновы ефекти и динамични светлинни решения, чрез които се предават вечните емоционални конфликти и човешки теми на класическата творба на съвременен визуален език.

Кантонската опера се отличава със стремеж към простота, естетичност и символично изразяване, като осветлението не търси сложност, а по-скоро създаване на атмосфера и художествено внушение. Чрез използването на основни цветове като червено, жълто и синьо, в съчетание с традиционни осветителни средства като „облачни“, „водни“ и „мостови“ светлини, сцената придобива поетична, условна визуалност, отразяваща духа на китайската естетика. Осветлението не служи само за визуална красота, а играе важна роля и в сценичния ритъм и преходите – чрез промени в светлината и сянката, цветови преливания и движение на светлината, в синхрон с актьорската игра, емоционалните състояния и музикалния ритъм, се засилва драматичното въздействие и ритмичната структура на представлението.

В съвременната кантонска опера „Бялата змия: Любов“ сценичният дизайн едновременно съхранява традиционни елементи и въвежда нови визуални решения. Например в първата, четвъртата и петата сцена декорът е изключително опростен – централният образ е мост, а чрез осветление и актьорска игра се активира въображението на зрителя, продължавайки символичното и поетично сценично мислене на кантонската опера. Във втората и третата сцена обаче се заимстват похвати от западната опера, като се използват по-конкретни и обемни сценични конструкции, което обогатява визуалните пластове на спектакъла. Това съчетание между условност и реализъм разширява изразните възможности на сцената и засилва усещането за потапяне в действието, постигайки убедителен баланс между традиция и съвременност.

3.1.5. Общи черти между западната и кантонската опера

Западната и кантонската опера, като две значими сценични форми, въпреки различията си в произхода, езика и културния контекст, проявяват съществени сходства в редица аспекти, включително художествената структура, изразните средства и социалните функции.

И в двете форми музиката и драмата са дълбоко преплетени, като музиката изпълнява централна изразна функция. В западната опера композиторите използват арии, речитативи, ансамбли и хорове, за да изразят емоциите на персонажите и едновременно с това да развиват сюжета. В кантонската опера пък се разчита на системата банхуан, различни мелодични форми и ритмични модели като „люшуйбан“ и „ерхуан“, в съчетание с ударни инструменти, за да се изграждат образи и драматично напрежение. Музиката не е просто фон или съпровод, а основен носител на разказа и емоционалното съдържание.

На равнище изпълнение както западната, така и кантонската опера подчертават органичното единство между музика и сценично действие. Оперните певци трябва да притежават стабилна вокална техника (белканто или национални вокални стилове) и актьорски умения, като в произведения като „Травиата“ и „Турандот“ пеенето и сценичното движение заедно изграждат цялостния образ на персонажа. В кантонската опера изпълнителите овладяват четирите основни умения – пеене, действие, говор и бойни техники, като в рамките на „вънчан“ и „вучан“ постигат съгласуваност между глас и тяло, използвайки движения, жестове и мимика, за да предадат емоциите и да обединят музикалното повествование с визуалното изразяване.

От културна гледна точка и двете форми представляват важни художествени явления, израснали от собствената си културна среда и носещи дълбоки исторически традиции. Западната опера възниква през Ренесанса в Италия и постепенно се развива в синтетично изкуство, олицетворяващо европейската класическа естетика, обединяващо тоналната музика, драматургията и сценичното изкуство. Кантонската опера, от своя страна, е дълбоко вкоренена в региона Линнан, като съчетава южни музикални традиции, местни песенни форми и народни разказни практики, отразявайки начина на живот, моралните ценности и естетическите възприятия на населението от областта Гуандун, а класически произведения като „Императорската дъщеря сред цветята“ и „Пурпурната

фиба“ са се превърнали в важни символи на културната идентичност на Гуандун, Хонконг и Макао.

Въпреки своята дълга, столетна, дори многовековна история, операта и кантонската опера не се ограничават само в рамките на традицията, а непрекъснато се обновяват и развиват чрез синтез с нови художествени средства. В операта през XX век се появяват произведения като „Воцек“, които въвеждат атоналност, а в по-ново време се експериментира с електронна музика, мултимедийни сценични технологии и межкултурни теми; кантонската опера също, запазвайки традиционните вокални системи, включва западни инструменти, модерна сценография и създава нови произведения с актуална тематика, с цел да привлече по-широка публика, особено младите зрители.

На равнище възприемане от публиката и двете форми притежават силно емоционално въздействие и изпълняват функция на културна идентификация. Западната опера чрез своята мащабна музикална тъкан, вокално напрежение и сценична зрелищност потапя зрителя в трагични или епични емоционални преживявания. Кантонската опера, от своя страна, чрез познатия диалектен звук, стилизираната сценична игра и сюжетите от народната традиция пробужда чувство за принадлежност към местната култура и дълбока емоционална съпричастност. Независимо дали става дума за публика в оперен театър или за почитатели в кантонска оперна среда, зрителите осъществяват чрез сетивното преживяване своеобразен диалог със собствената си културна традиция.

Следователно, въпреки очевидните различия между западната и кантонската опера по отношение на музикалната система, езиковия носител и историческия произход, и двете форми споделят общи принципи в същността на музикалния театър, в комплексния характер на сценичното изкуство, в начина на предаване на културната традиция и в способността си да се обновяват в съответствие с времето. Тези сходства не само разкриват универсалните модели на човешкото емоционално изразяване, но и създават основа за взаимно обогатяване и културен диалог между източните и западните сценични изкуства.

3.2. Изграждане на образи и културни значения в контекста на източната и западната култура

„Травиата“ и „Бялата змия“ са произведения, чиито заглавия са свързани с образите на техните главни героини, като и в двата случая се представя трудният процес на самоутвърждаване на жени с маргинален социален статус в рамките на доминиращата обществена ценностна система.

Образът на Виолета разкрива пълно разслояване между външната социална идентичност и вътрешното самоосъзнаване – първоначално тя е обект на желание и социална украса в парижкия висш свят, но с пробуждането на истинската любов се стреми да се освободи от наложените ѝ роли и да се превърне в искрен вярващ в любовта, дори до степен да се самопожертва в името на доказването на нейната чистота.

Докато при Бай Сучжън става дума за прекрачване на границите между различни същности и етични норми – тя е змия-дух, усъвършенстван в продължение на хилядолетие, но настойчиво се стреми да се впише в човешкия ред, изграждайки чрез брак и семейство образа на „добродетелна съпруга и майка“, опитвайки се да обича, да живее и да бъде призната като човек.

Същевременно пътят на пробуждане на двете героини отразява различни представи за пола и етиката. Виолета постига духовно освобождение чрез любовта, но именно тя я довежда и до физическа гибел. Бай Сучжън се стреми да намери признание в рамките на брака, но въпреки това остава отхвърлена от моралния ред заради своята „нечовешка“ същност. И двете са съзнателни, действащи жени, но същевременно са продукт на социалните структури и културните представи – техните борби, преобразяване и трагичен край очертават дълбоката криза на идентичността и специфичната трагична красота на женския образ в рамките на традиционната ценностна система.

3.2.1. Камелия и лотос

Тези две произведения не само притежават силно символична структура на сюжета, но и изграждат дълбоко

съпоставяне чрез употребата на ключови образи, разкривайки фундаменталните различия между източната и западната трагична естетика в символното изразяване.

В „Травиата“, камелията функционира като централен образ, който преминава през цялото произведение и символизира диалектичното единство между красотата и преходност. Цветето в ръцете на Виолета е едновременно метафора за нейната крехка и чиста душевност, и знак за неизбежната краткотрайност на съдбата ѝ. В началото на първо действие тя прилича на камелия, която предстои да разцъфне – красива, свежа и изпълнена с жизненост, олицетворяваща надеждата на зараждащия се живот. След като се влюбва в Алфредо, тя се разгръща като разцъфнало цвете, отдавайки се на сладостта на любовта и живота, като тук камелията се превръща в носител на страстни чувства. А в последното действие тя вече наподобява повяхващо цвете, бледа и изтощена, завършваща живота си чрез саможертва на болничното легло. Разцъфтяването и увяхването на камелията не е само символ на времето, но и материализирано проявление на романтичното усещане за неизбежността на съдбата, подчертавайки декадентската красота на угасващия живот пред лицето на социалните норми и телесните ограничения, и изразявайки трагичното величие на стремежа към самоосъществяване въпреки предопределения крах.

В „Бялата змия: Любов“ се използва различна система от образи: свещеността на лотоса и подвижността на водата изграждат основния естетически тон. Още в началото се появява песента на духа на лотоса, чрез която цветето се превръща в символ на добродетел и задава чистия емоционален облик на цялото произведение. Срещата между Бай Сучжън и Сюй Сян е осъществена чрез магията на дъжда – той е едновременно посредник на съдбовната връзка и метафора за чувствата, които като тих дъжд проникват незабележимо. В сцената „Наводняването на планината Дзиншан“ водата вече не е просто природен елемент, а външно проявление на гнева и любовта на героинята, като бушуващият порой се превръща в символ на нейната съпротива и обсебеност. В китайската

традиция лотосът олицетворява моралната чистота и способността да останеш неподвластен на покварата, а водата носи философските представи за „мекото, което побеждава твърдото“ и за непрекъснатото преобразяване на ин и ян. Дъждът, езерото и вълшебните билки, които Бай Сучжън владее, от една страна разкриват стремежа ѝ като „нечовешко“ същество да овладее природните закони и да осъществи любовта си с човек, а от друга – подчертават неизбежното ѝ подчинение както на природния ред, така и на човешките морални норми. Именно напрежението между контрол и покорство поражда трагичното измерение на нейната съдба.

Тези образи не само движат развитието на сюжета, но и представят различните начини, по които Изтокът и Западът изразяват трагичната естетика: западната традиция, както в „Травиата“, подчертава борбата между индивидуалната свободна воля и съдбата, възхвалявайки човешкото достойнство и сияние дори в предопределения провал. Докато източната трагика, представена в „Бялата змия: Любов“, акцентира върху саможертвата в рамките на моралния ред, върху съгласуването между чувства и етика, като трагедията не води до пълно унищожение, а достига до своеобразно равновесие чрез компромис и духовно възвисяване, близко до идеята за единство между човека и небето. И в двата случая природните образи са ключови, но разкриват коренно различни жизнени нагласи и естетически идеали.

3.2.2. Блясъкът на нощния живот и естетиката на природната празнота

Операта „Травиата“ изгражда своето повествователно напрежение чрез силно изразен реализъм и наситени сетивни елементи. На сцената блясъкът на парижките салони, сияещите полилеи, течащото вино и разкошните костюми не са просто фон, а символ на материалното общество, което обкръжава и притиска чистите чувства. Всеки детайл разкрива преплитането на желание и пари, а наситените цветове и плътната визуална среда създават безкомпромисен реалистичен изказ – едновременно възхваля на светската разточителност и тиха

обвинителна реч срещу неизбежната илюзорност и крах на тази съдба.

От своя страна кантонската опера „Бялата змия: Любов“ се насочва към източната естетика на внушението и съчетанието между реално и нереално. „Счупеният мост“ в нея отдавна е надхвърлил географското си значение и се е превърнал в символ на кръговрата на времето и поетичен носител на борбата със съдбата. Произведението широко използва принципа на празнотата (Fog/Void), който не само създава ефирна сценична атмосфера, но и продължава дълбоката традиция на китайското изкуство „с малко да се изрази много, думите да свършват, а смисълът да остава безкраен“. То не разчита на външна пищност, а изгражда красотата чрез вътрешното излъчване и въображението на зрителя.

3.3. Изкупление и прераждане

Виолета: възвисяване чрез страдание и християнско изкупление. В западната литературна и оперна традиция трагедията на Виолета не се изчерпва със социално-класовия конфликт, а представлява духовно пречистване, наситено с християнската идея за изкупление (Christian Redemption). Саможертвата като път към изкупление: като „паднал ангел“ в парижкото общество, нейният образ носи белега на „първородния грях“ според католическата етика. Отказът ѝ от истинската любов и връщането към предишния ѝ живот, за да запази честта на любимия, е форма на съзнателно себеотдаване. В музикалния език на операта тази жертва често се изразява чрез чисти, почти църковни по звучене арии, които внушават, че душата ѝ се освобождава от телесното и се стреми към духовна чистота. Метафората на кръста: нейните страдания наподобяват носенето на кръст – чрез физическата слабост (туберкулозата) и духовното отчуждение тя достига морално пречистване. В последното действие, сцената с прощаването пред огледалото (Addio del passato) и молитвата за божествено опрощение бележат окончателната ѝ трансформация от куртизанка в почти свята фигура. Този трагичен модел подчертава идеята, че в

рамките на божествения ред човек постига духовно спасение именно чрез страдание.

Бай Сучжън: пробуждане на бунтарката и завършеност на жизнената воля. За разлика от Виолета, образът на Бай Сучжън в „Бялата змия: Любов“ не се основава върху покаяние за „грех“, а върху упоритото отстояване и осъзнаване на „чувството“. Превръщането от „змия“ в „човек“ като израз на жизнена субектност: в центъра на нейния образ стои преодоляването на границата между видовете. Това не е само външна метаморфоза, а дълбок стремеж към човешкия свят, към топлината на всекидневния живот и истинските емоции. В източната философия подобна настойчивост не се възприема като демоничност, а като стремеж към „истинската природа“ в хармонията между човека и вселената. Нейният противник не е божественото, а закостенелият морален ред на феодалната етика, възплътен във фигурата на Фахай. Завършеност чрез съпротива: чрез образите на водата и тушовата живопис нейната любов се превръща в непрекъснат поток – ту нежна като срещата на моста, ту бурна като наводнението на Дзиншан. Дори когато е затворена под пагодата Лейфън, нейният образ не означава окончателен крах, а по-скоро упорито „живеене въпреки всичко“. Тази трагедия е типично източна: тя не търси спасение в отвъдното, а утвърждава смисъла на чувството в самия земен свят. Именно тази решимост да действа „въпреки невъзможното“ превръща Бай Сучжън в траен символ на женската съпротива в китайската култура.

Жизненият път на Виолета представлява възходяща линия – издигане от калта на земния свят към свещеното небе. В западния контекст на „Травиата“ това „движение нагоре“ по същество е пречистване от телесния грех и морално преобразяване на душата. Преход от скверност към чистота: в началото Виолета е потопена в блясъка и лицемерието на парижкото общество, свят на материални желания и телесна търговия. Но когато избира да се откаже от любовта си в името на честта на Алфредо и неговото семейство, нейните чувства се издигат над сетивното и придобиват по-висше измерение. Тази жертва, особено чрез възвишените оперни арии, придобива

почти религиозна стойност. Стремех към божествено опрощение: трагичният ѝ край не е самата смърт, а духовното пречистване, постигнато чрез бедност, болест и самота, наподобяващо Христовото страдание. В последните мигове, когато поглежда отвъд прозореца, музиката вече не изразява привързаност към земния свят, а копнеж за небесно опрощение. Това е „възходящ“ образ, който насочва зрителя към съзерцание на човешкото страдание и към усещане за почти свещено освобождение чрез духовна чистота.

За разлика от духовното възвисяване на Виолета, образът на Бай Сучжън в „Бялата змия: Любов“ се развива като процес на дълбоко вглеждане навътре в самата същност на живота – движение от „различното“ към автентичната човешка природа. Постигане на човешкото чрез вътрешно прозрение: нейното „навътре“ е крайно изследване на темата за чувството. Макар да е змия-дух, тя разбира човешката топлина и морал по-дълбоко от самите хора. Всяка нейна борба – било нежността при срещата на моста, било яростта на наводнението – е процес на освобождаване от външната ѝ „демонична“ природа и приближаване до най-чистото и искрено човешко сърце. Стремех към завършеност на вътрешното „аз“: този образ не се обръща нагоре към божественото, а се насочва навътре към сърцевината на съществуването. В логиката на източната философия за единството между човека и вселената, Бай Сучжън търси състояние на пълна вътрешна цялост и освобождаване от привързаности. Дори когато е затворена под пагодата Лейфън, тя остава духовен победител, защото е утвърдила правото на чувството да съществува. Тази завършеност не се измерва с външен успех, а с това, че чрез крайното си постоянство тя достига най-висшето утвърждение на собствената си човешка същност.

В крайна сметка тези два женски образа се сливат в две висши проявления на източната и западната трагична естетика:

Западната „красота на разрушението“ (Sublime of Destruction): очарованието на Виолета се състои в това, че „най-прекрасното се разпада пред очите ни“. Тази естетика подчертава силата на конфликта, сблъсъка на енергии и

величието на живота в момента на неговото угасване. Чрез разрушаването на тялото се разкрива неприкосновеността на духа, а зрителят преживява усещане за възвишено (The Sublime), породено от съчетанието на страх и състрадание.

Източната „красота на несъвършенството“ (Beauty of Imperfection): трагедията на Бай Сучжън насочва към едно „тъжно, но не разкъсващо“ усещане, с дълъг послевкус на недоизказаност. Подобно на използваното в „Бялата змия: Любов“ сценично и музикално „празно пространство“, тази естетика не търси крайното разрушение, а постига вечност чрез недовършеността – в усещането, че „мостът е прекъснат, но връзката не е прекъсната“. Тя наподобява незавършен сън: макар пагодата Лейфън да разделя влюбените, в съзнанието на зрителя остава безкрайно пространство за въображение и размисъл за любовта, създавайки ефирно, но дълбоко въздействащо художествено напрежение.

Съпоставката между Виолета и Бай Сучжън разкрива два различни модела на женска другост. Виолета е поставена извън устойчивия морален ред на обществото поради своя социален статус. Тя е част от светския живот и същевременно носи белега на жена, чието минало затруднява приемането ѝ в пространството на семейството и законната любов. Нейната трагедия произтича от противоречието между личното ѝ нравствено преобразяване и социалната памет за предишното ѝ положение. Верди изгражда тази трагедия с изключителна човешка чувствителност, като показва героинята в процес на вътрешно извисяване.

При Бай Сучжън другостта има различен характер. Тя произтича от нейната свръхестествена същност и от преминаването на границата между нечовешкия и човешкия свят. Нейният стремеж към любов, брак и семейство е стремеж към признаване в човешкия ред. Конфликтът с Фахай изразява сблъсък между любовното чувство и нормативната представа за допустимото. Бай Сучжън желае да бъде приета като жена, съпруга и майка, но нейният произход я поставя в напрегнато отношение спрямо установената духовна и морална система.

Виолета и Бай Сучжън са сходни като героини, които се стремят към любов и признание. Различен е характерът на границата, пред която са изправени. При Виолета тази граница е социална и морална. При Бай Сучжън тя е митологична, духовна и онтологична. И при двете героини любовта е сила на вътрешно преобразяване. Тя променя начина, по който те възприемат себе си, своето място в света и своята отговорност към любимия човек.

Саможертвата е другият важен общ елемент в изграждането на двата образа. Виолета се отказва от личното си щастие, за да предпази Алфредо и неговото семейство от обществено страдание. Нейното решение е болезнено, но разкрива нравствената висота на героинята. Бай Сучжън отстоява любовта си чрез активност, борба и готовност да наруши границите, наложени от духовния ред. При нея жертвата има по-динамичен и митологичен характер, защото е свързана с усилието да защити правото си на човешка любов.

Двата образа представят различни модели на трагичното. Трагедията на Виолета се развива в социално-психологически план. Тя е свързана с болестта, отказа, разкаянieto, закъснялото признание и смъртта. Трагедията на Бай Сучжън принадлежи към митологично-символното пространство. В нея личната любов се сблъсква с космически, духовен и морален ред. Така двете произведения разкриват различни културни представи за страданието, но ги обединява идеята, че женският образ достига своята най-голяма сила в момент на пределно изпитание.

Вокалното изграждане на Виолета и Бай Сучжън също показва различната природа на двете оперни системи. При Виолета драматичното развитие се проследява чрез белкантовата вокална линия, чрез контрастите между виртуозност, лиризм и изповедност, чрез промяната в тембровата и динамическата характеристика на партията. При Бай Сучжън вокалният образ се разгръща в единство с речитативност, пластика, символен жест и условно сценично пространство. В единия случай гласът носи психологическата трансформация на героинята. В другия случай гласът участва в по-широк синтез от сценични знаци.

Сценичното присъствие на двете героини също е различно по характер. Виолета се изгражда в рамките на западната оперна драматургия, където психологическата достоверност, реалистичното сценично поведение и музикалното развитие на образа имат водеща функция. Бай Сучжън се изгражда чрез условия език на кантонската опера, където движението, позата, костюмът и символният реквизит носят концентриран смисъл. Това различие показва богатството на двете традиции и разкрива как един сходен драматургичен проблем може да получи различна художествена форма.

Съпоставката между Виолета и Бай Сучжън показва, че женският трагичен образ може да бъде изграден чрез различни културни езици, без да загуби своята емоционална сила. Виолета въздейства чрез психологическа дълбочина, вокална трансформация и човешка крехкост. Бай Сучжън въздейства чрез символна наситеност, сценична пластичност и митологична сила. И двете героини превръщат любовта в пространство на избор, страдание и духовно извисяване. Именно това ги прави значими образи в контекста на сравнителното изследване между италианската и кантонската опера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд е структуриран в увод, три глави, заключение, приноси и библиография. В увода са очертани обектът, предметът, целта, задачите и методите на изследването, както и актуалността на разглежданата проблематика. Основният изследователски фокус е насочен към сравнителния анализ между италианската опера „Травиата“ от Джузепе Верди и кантонската опера „Легенда за любовта на бялата змия“, като вниманието е съсредоточено върху музикално-драматургичните особености, сценичния език, вокално-изпълнителските средства, женските образи и културните представи за любовта, саможертвата и женската съдба.

Първа глава е посветена на Джузепе Верди, на историческия и художествен контекст на италианската опера, както и на мястото на „Травиата“ в развитието на западната музикално-сценична традиция. В нея са разгледани основни аспекти от творческия път на композитора, особеностите на италианската опера, развитието на белкантовия стил и драматургичната специфика на произведението. Специално внимание е отделено на образа на Виолета като един от най-ярките женски персонажи в оперното творчество на Верди, чието развитие се проследява чрез връзката между вокалната линия, сценичното поведение и вътрешната драматургия на ролята.

Втора глава разглежда кантонската опера като самостоятелна музикално-сценична система с дълбоки исторически, регионални и културни корени. Представени са нейният произход, развитие, музикални особености, сценичен език и връзката ѝ с традиционната китайска култура. В центъра на анализа е поставена операта „Легенда за любовта на бялата змия“, основана върху една от най-популярните китайски легенди. Образът на Бай Сучжън е разгледан като сложен женски персонаж, в който се съчетават митологично, любовно, семейно и духовно начало. Анализът откроява значението на гласа, пластиката, символния жест и сценичната условност при изграждането на този образ.

Трета глава има обобщаващ и сравнителен характер. В нея са съпоставени италианската и кантонската опера по отношение на произход, културен контекст, музикални форми на изразяване, начин на пеене, сценична естетика и художествени принципи. Основно място заема сравнението между Виолета и Бай Сучжън като женски трагични образи, поставени в различни културни и ценностни системи. Чрез анализа се открояват както специфичните особености на двете традиции, така и общите теми за любовта, избора, страданието, жертвата и стремежа към признание.

Изградената структура позволява темата да бъде разгърната последователно като съчетава исторически, музикално-аналитичен, културологичен и интерпретационен подход и насочва вниманието към възможностите на сравнителното изследване за по-задълбочено разбиране на оперното изкуство като поле на межкултурен диалог.

Италианската опера „Травиата“ и китайската кантонска опера „Бялата змия: Любов“ – две произведения, родени в различни културни среди – в рамките на настоящото сравнително изследване влизат в своеобразен диалог, преодоляващ времето и пространството. Виолета и Бай Сучжън – едната сред блясък и разкош на парижките салони, другата в мъгливата поетика на дъждовното Западно езеро. Едната достига до пробуждане чрез любовта, но завършва с физическа гибел, другата се изправя срещу всичко, дори наводнява планината Дзиншан, за да защити чувството си. Техните съдби изглеждат далечни, но се пресичат в една вечна тема – саможертвата в името на любовта.

От гледна точка на художествената форма, западната и кантонската опера поемат по напълно различни пътища. Операта поставя арията в центъра и се стреми към вокален блясък и емоционална експлозия – колоратурната ария на Виолета „Ah, fors'è lui“ извежда вътрешната ѝ борба и копнеж до крайност; кантонската опера се опира на банхуан системата, изисква чистота на дикцията и „водене на гласа от чувството“, а в „Размисли пред тоалетката през есента“ тихото, извито пеене на Бай Сучжън разгръща нежността на хилядолетното очакване.

В сценично отношение „Травиата“ търси реализъм и драматично напрежение – блясъкът на парижкия салон контрастира рязко с бледостта на болната Виолета; „Бялата змия: Любов“ продължава традицията на условността – една хартиена чадърка и един мост са достатъчни, за да очертаят между реално и въобразено радостта и страданието на любовта между човек и дух.

Но зад различията във формата стои по-дълбока културна логика. Трагедията на Виолета е резултат от острия сблъсък между индивидуалната съдба и обществените норми в западната култура. Тя изминава път от обект на желание в парижкото общество до жена, която се самоизгнани в името на любовта и накрая достига духовно пречистване на смъртното си ложе – този възход „от земното към небесното“ е наситен с християнската идея за изкупление. Смъртта ѝ не е край, а завършек на духовното възвисяване. От своя страна упорството на Бай Сучжън се корени в източната представа за хармония между „чувството“ и „ритуала“. Макар да е змия-дух, тя разбира човешката топлота по-дълбоко от хората. Противопоставянето ѝ на Фахай е всъщност защита на истинското чувство срещу закостенелия ред. Дори затворена под пагодата Лейфън, тя оставя следа в света чрез „чувството“ – това вглеждане навътре не търси възход на душата към небето, а пълнота на емоционалното преживяване. Съвременните сценични интерпретации на „Травиата“ създават нов диалог между класиката и днешната публика; „Бялата змия: Любов“ от своя страна смело заимства западни музикални техники и въвежда водеща „тема на любовта“, която преминава през цялото произведение, съчетавайки традиция и модерност и привличайки по-млада аудитория. Това показва, че нито западната, нито кантонската опера са застинали исторически форми, а живи изкуства, които продължават да се развиват в диалог със своето време.

В обобщение, „Травиата“ ни разкрива директния сблъсък между индивида и съдбата в западната традиция, докато „Бялата змия: Любов“ ни позволява да почувстваме дълбокия, ненаатрапчив отзвук на източната естетика – тъга, която не

разкъсва, а остава дълго в съзнанието. Две художествени форми, две жени с различни съдби, в крайна сметка насочват към едно и също: стремежът на човека към искрена любов и търсенето на собствената стойност са универсален език, който надхвърля културните граници. В съвременния глобализиран свят разбирането на това съзвучие в различието е може би най-дълбоката стойност на межкултурния диалог.

Към тези наблюдения може да се прибави и значението на изпълнителската перспектива при анализа на двата образа. Виолета и Бай Сучжън са персонажи, чието изграждане зависи не само от драматургичната структура на произведенията, но и от конкретната сценична и вокална реализация. В този смисъл сравнението между тях показва, че женският образ в операта се създава в пресечната точка между композиторския замисъл, културния код, изпълнителската традиция и личното присъствие на певицата на сцената.

Изследването откроява и педагогическия потенциал на подобен сравнителен подход. Анализът на Виолета и Бай Сучжън може да бъде полезен в обучението на млади вокални изпълнители, тъй като насочва вниманието към връзката между вокална техника, сценично поведение, стилова принадлежност и културно разбиране на образа. Подготовката на подобни роли изисква не само овладяване на музикалния текст, но и умение за осмисляне на художествения контекст, в който гласът се превръща в носител на характер, съдба и вътрешно състояние.

В по-широк план трудът показва, че оперното изкуство продължава да бъде значимо поле за изследване на човешките отношения, културната памет и представите за женската идентичност. Съпоставянето на западна и източна музикално-сценична традиция разкрива възможности за нови прочити на класически и традиционни произведения, както и за по-активно включване на межкултурната проблематика в съвременното музикознание. Така дисертационният труд не само разглежда две конкретни произведения, но и поставя въпроса за мястото на операта като жива художествена форма, способна да свързва различни култури, естетики и изпълнителски практики.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- За първи път се осъществява целенасочен сравнителен анализ между италианската опера „Травиата“ и кантонската опера „Легенда за любовта на бялата змия“ като представителни произведения на две различни музикално-сценични култури.
- Трудът извежда съществени сходства между двете произведения, свързани с темите за любовта, саможертвата, женската вяръност, личния избор и трагичната съдба.
- Изследването откроява различията между западния и източния оперен модел по отношение на вокалната техника, драматургичната организация, сценичната символика, ролята на оркестъра/инструменталния съпровод и начина на изграждане на емоционалното въздействие.
- Дисертацията предлага културологичен прочит на женските образи на Виолета и Бай Сучжън, като ги разглежда не само като сценични персонажи, а и като носители на различни представи за любовта, женската добродетел, социалната норма и личната свобода.
- Трудът допринася за по-доброто познаване на кантонската опера в българска академична среда, като представя нейния художествен език, сценична символика, вокално-изпълнителски особености и регионална културна специфика.
- Изследването разширява възможностите за межкултурно осмисляне на оперното изкуство, като поставя в диалог две традиции, които са различни по произход, но близки по способността си да изразяват дълбоки човешки чувства.
- Дисертационният труд има приложна стойност за вокално-изпълнителската и педагогическата практика, тъй като насочва вниманието към различни модели на сценично присъствие, вокална изразност и изграждане на женски оперен образ.
- Изследването предлага основа за бъдещи сравнителни проучвания между западни и китайски музикално-сценични жанрове, особено в контекста на глобализацията, културния обмен и съхраняването на националните художествени традиции.

Списък на научните публикации по темата

1. Янян, Ден. (2025). Подходи при интерпретация на песни по древна китайска поезия вокалното обучение. Анализ на песента „Горските цветя избледняват през пролетта//Сборник доклади „Пролетни научни четения 2025“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ISSN 1314-7005 (Print) ISSN 2738-7720 (Online), с. 296-303.

<https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Proletni%20cheteniq/Proletni%20cheteniq%202025.pdf>

2. Янян, Ден. (2025). Класификация и приложение на китайските вокални произведения при професионалното вокално обучение в гимназиален етап//Сборник доклади „Пролетни научни четения 2025“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ISSN 1314-7005 (Print) ISSN 2738-7720 (Online), с. 290-295.

<https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Proletni%20cheteniq/Proletni%20cheteniq%202025.pdf>

3. Янян, Ден. (2024). Радостен пейзаж и тъга. Характеристики на художествената песен на Рихард Щраус „По залез“//Сборник доклади „Пролетни научни четения 2024“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ISSN 1314-7005 (Print) ISSN 2738-7720 (Online), с. 246-251.

<https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Proletni%20cheteniq/Proletni%20cheteniq%202024.pdf>

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Статии и дисертации (Papers, Articles & Dissertations)

1. Radu-Țaga, Consuela. "The Operas of Pascal Bentoiu: Themes, Collective Character, Ars Choralis", *Review of Artistic Education*, Vol. 17, No. 1, 2019, p. 126-133.
2. Newark, Cormac. "The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart", *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 49, No. 3, 2018, p. 486-487.
3. Kim, Mi Young. "The comicality represented in the 18th & 19th centuries Western Comic Opera", *Journal of the Musicological Society of Korea*, Vol. 13, No. 2, 2010, p. 67-104.
4. White, Kimberly & Poriss, Hilary. "Fanny Tacchinardi-Persiani, Carlo Balocchino and Italian Opera Business in Vienna, Paris and London (1837-1845)", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 30, No. 2-3, 2018, p. 259-304.
5. LI, Qianru. "The Non-Verismo Tendency of the Verismo Opera La Bohème: A Comparative Study of Murger's Novel and Puccini's Opera", *Studies in Literature and Language*, Vol. 11, No. 6, 2016, p. 55-59.
6. Smart, Mary Ann. "How political were Verdi's operas? Metaphors of progress in the reception of I Lombardi alla prima crociata", *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 18, No. 2, 2013, p. 190-204.
7. Fabbri, Franco. "Five easy pieces 1964-2006: 40 years of music and politics in Italy, from B(ella ciao) to B(erlusconi)", *Forum Italicum*, Vol. 49, No. 2, 2015, p. 638-649.
8. Boyd, Harriet. "Remaking reality: Echoes, noise and modernist realism in Luigi Nono's *Intolleranza 1960*", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 24, No. 2, 2012, p. 177-200.
9. Хоу Фучун. „Влиянието на европейската опера от XIX век върху вокалното изкуство“ [J]. Редакция на списание „Гласът на Хуанхъ“, 2004, №5, с. 16–17.
10. Хъ Чънхуа. „Кратък анализ на Верди и неговото оперно творчество“ [J]. „Драматург“, 2005, №3, с. 59.
11. [Русия] Й. И. Хохловкина (авт.), прев. Мяо Лин. „Общ преглед на западноевропейската опера“, в: „Оперно изкуство“, 1998, №5.
12. Цзън Сиенлин (авт.). „Първоначално изследване върху изграждането на трагичния образ в операта „Травиата“ на Верди“, магистърска дисертация, Фудзиенски педагогически университет, април 2004 г.

13. [САЩ] Чарлз Хам (авт.), прев. Тао Син. „Опера“, в: „Оперно изкуство“, 1997, №6.
14. Ли Мън (осн. автор), Фан Мин, Чън Шиюан, Се Бинчоу, „Към изследване на традицията на кантонската опера и проблемите на нейното наследяване и развитие“, в: Изследователски център по театър на провинция Гуандун (съст.), „Подбрани материали за изследване на кантонската опера“, 1983, с. 408.
15. Оуян Юцянь (авт.). „Към изследване на кантонската опера“, в: Изследователски център по театър на провинция Гуандун (съст.), „Подбрани материали за изследване на кантонската опера“, 1983, с. 85, 87.
16. Май Сяося (авт.), „Кратка история на театъра в Гуандун“, в: Изследователско дружество по театър на провинция Гуандун (съст.), „Подбрани материали за изследване на кантонската опера“, Изследователски център по театър на провинция Гуандун, 1983, с. 18, 21.
17. Чън Фейнон (авт.). „Произход и история на кантонската опера“, в: Изследователско дружество по театър на провинция Гуандун (съст.), „Подбрани материали за изследване на кантонската опера“, Изследователски център по театър на провинция Гуандун, 1983, с. 145.
18. Фан Сиша, Фън Тин (авт.), „Изследване върху иновативното развитие на кантонската опера – ‘червеният боб на юга’“, в: „Културна креативност“, 2022, №5, с. 71.
19. Чън Чаопин. „От всички краища на света се събират – ‘червеният боб на юга’ разсъждава: обзор на Международния фестивал на кантонската опера в Янчън (1996)“ [J]. „Изкуство на Гуандун“, 1997, №1.
20. Сю Инго. „История и театрални форми на китайско-американския театър“ [J]. „Китайска литература“, 2012, №3, с. 116–123.
21. Шън Юджу, „Нови промени в задграничното разпространение на съвременната кантонска опера“ [J]. „Театър (вестник на Централната академия за драма)“, 2015, №4, с. 88–97.
22. Гао Янфан. „Стогодишен преглед и размисъл върху изследванията на „Легендата за Бялата змия““ [J]. „Вестник на Гуанси нормален университет (философия и социални науки)“, 2013, т. 49, №6, с. 51–57.
23. Лу Син. „За падането на пагодата Лейфън“ [N]. „Юйси“ (седмичник), бр. 1, 17.01.1924, с. 1.

24. (Жън) Фан Цю. „Еволюцията на историята за Бялата змия“ [N]. „Чънбао · Академия“, 06.10.1936.
25. Цин Ню, Лин Юн. „Текстологично изследване на „Легендата за Бялата змия““ [N]. „Месечник на Китайско-френския университет“, т. 2, бр. 3 (12.1932) и бр. 4 (01.1933).
26. Дай Буфан. „Опит за анализ на сюжета на „Легендата за Бялата змия““ [N]. „Венъи бао“, 21.11.1953, бр. 11.
27. Уан Цзи. „Проучване върху произхода на сюжета на „Легендата за Бялата змия““ [A]. В: „Подбрани изследвания по народна литература“, съст. Китайско дружество за изследване на народното изкуство, Чанша: Хуананско народно издателство, 1982.
28. Фу Цзехуа. „Бележки за липсващите текстове в колекцията „Джуйюсюан““ [M]. В: „Драматичен бюлетин А“ на Пекинското общество за национален театър, Тиендзин: Книжарница за древни книги, 1999, с. 551.
29. Мо Цуйлю. „Потопяне в класическата красота на младостта — режисьорска концепция за младежката версия на кантонската опера „Легендата за Бялата змия““ [J]. „Червеният боб на юга“, 2013, №4, с. 20.
30. Лян Гоин (авт.). „Наследяване · конструиране · иновация — изследване на вокалната музика и културно-екологична интерпретация на новата кантонска опера „Бялата змия: Любов““, магистърска дисертация, Консерватория „Синхай“, април 2025 г.

II. Монографии и книги (Books & Monographs)

1. [Френски] Пиер Пети, превод от Ян Вей. “Верди: Илюстрирана биография”. Китайско университетско издателство Ренмин.
2. [САЩ] Доналд Дж. Граут, Клод Палиска. „История на западната музика“, превод Ю Джъган. Пекин: Народно музикално издателство, 2010, с. 221.
3. Wagner, Richard. [Заглавието липсва в текста], Christopher Publishers Limited, 2014, p. 5.
4. Шан Цзясан. „История на развитието на европейското вокално изкуство“ [M]. Пекин: Издателство „Хуаюе“, 2004, с. 29–148, 129.
5. Лю Синцун, Лю Джънфу. „История на европейското вокално изкуство“ [M]. Пекин: Китайско младежко издателство, 1999, с. 96–114.

6. Лю Шиюй, Джан Нин (съст.). „Верди“ [М]. Пекин: Издателство „Нов свят“, 2002, с. 1–29.
7. Фил Г. Гулдинг (авт.), прев. Фей Биен и др. „Класация на класическите композитори“. Хайнанско издателство, септември 1998, с. 325.
8. Пол Хенри Ланг (авт.), прев. Гу Лиенли, Ян Янди, Джан Хундао, Тан Ятин. „Музиката в западната цивилизация“. Гусейджоу: Народно издателство, март 2001, с. 562.
9. [Русия] Борис Асафиев (авт.), прев. Джан Хунмо. „Теория на интонацията“. Народно музикално издателство, август 1995, с. 50.
10. [Великобритания] Питър Саутуел-Сандърс (авт.), прев. Чън Минчжъ. „Верди“. Дзянсу: Народно издателство, септември 1999, с. 91.
11. Лю Шижун (авт.). „Оперният майстор Верди“. Шанхай: Народно издателство, септември 1999, с. 144.
12. [Великобритания] Дерик Кук (авт.), прев. Мао Юрун. „Езикът на музиката“. Народно музикално издателство, юни 1981, с. 6.
13. Верди. „Травиата“, оперен либрето (китайско издание). Народно музикално издателство, 2000, с. 40.
14. [Великобритания] Джералд Абрахам (авт.), прев. Гу, ред. Цян Жънкан, Ян Янди. „Кратка оксфордска история на музиката“. Народно музикално издателство, 1999, с. 806.
15. Уан Куй (авт.). „Кантонска опера“. Джъдзян: Народно издателство, 2012, с. 14.
16. Лай Боцзян, Хуан Дзинмин (авт.). „История на кантонската опера“ (поредица „История на китайските театрални жанрове“). Китайско театрално издателство, 1988, с. 10, 12.
17. Ли Джичоу (авт.). „Очарованието на кантонските мелодии“ [М]. Издателство на университета Дзинан, 2011.
18. Уан Дзюшо (авт.). „Поредица за нематериалното културно наследство: Кантонска опера“ [М]. Джъдзян: Народно издателство, 2012.
19. Редакционен комитет на „Голям речник на кантонската опера“ (съст.). „Голям речник на кантонската опера“ [М]. Гуанджоу: Издателство „Гуанджоу“, 2008, с. 285–286.
20. Уан Жутао (съст.). „Подбрани текстове от „Тайпин гуандзи““ [М]. Дзинан: Издателство „Цилу“, 1981, с. 477.

21. Фан Дзинлан (авт.). „Изследване върху вариантите на сюжета на „Легендата за Бялата змия““ [М]. Тайпе: Издателство „Уандзюанлоу“, 2003, с. 88.
22. Джао Дзиншън (авт.). „Изследване на тангцъ (разказно-песенния жанр) · „Легендата за Бялата змия““ [М]. Шанхай: Търговско издателство, 1983.
23. Ци Бяодзя (авт.). „Сборник от изследвания върху китайския класически театър (т. 6)“ [М]. Пекин: Китайско театрално издателство, 1982, с. 104.
24. Фу Цзехуа. „Сборник „Легендата за Бялата змия“: предговор“ [С]. Шанхай: Шанхайско издателство за древни книги, май 1987.
25. (Цин) Хуан Туми. „Сборник „Каншан ге“: раздел „Нанцю“, т. 4; „Актьорите молят за създаването и разпространението на новата пиеса „Циюнши““ [М]. В: „Сборник с поезия и проза от династия Цин“, Шанхай: Шанхайско издателство за древни книги, 2010, с. 429.
26. Фу Цзехуа (съст.). „Сборник „Легендата за Бялата змия““ [М]. Шанхай: Шанхайско издателство за древни книги, 1987, с. 1–2, 322.
27. (Цин) Хуан Тубо. „Юефу от „Каншан ге“ – „Пагодата Лейфън““ [М]. Пекин: Издателство на Националната библиотека, 2013, с. 1–2.
28. А Ин (авт.). „Разказ и записки за легендата „Пагодата Лейфън““ [М]. Шанхай: Обединено издателство за литература и изкуство, 1955, с. 27.
29. (Цин) Фан Чънпей. „Легенда за пагодата Лейфън“, т. 1: „Авторско предисловие“ [М]. Печатно издание, Шуйджудзю, декември 1771.
30. [Древна Гърция] Аристотел (авт.), прев. и бел. Чън Джунмей. „Поетика“. Търговско издателство, юли 1996 (1-во издание), с. 65.
31. Сян Дуанци (авт.). „Практика в акустичното проектиране на театрални сгради“ [М]. Пекин: Издателство на Пекиния университет, 1990.