

## ПРЕЗ ОКОТО НА КИТАЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА, ПРЕЗ ОКОТО НА ЙЕРОГЛИФА

### СТИХЪТ СЕКВА – СМИСЪЛЪТ ОТЕКВА НЕИЗЧЕРПАН

Такова обяснение намира новата поетическа форма *дзю-дзю* („пресечени строфи“) през V в. „Пресечените строфи“ са всъщност пресечени осемстишия (класическото „регулирано осемстишие“ *лю шъ*), без двата му начални и двата му крайни стиха. Така се получават „несиметричните четиристишия“ с отворен край. Последният стих обикновено открива нова тема или предлага необичаен поглед. „Пресечените строфи“ са преход към свеждането на поетическата образност до още по-кратката и още по-несиметрична форма на *танка* и *хайку* в японски вариант (Ацев, 89).



Имам чувството, че създанието „*Стихът секва – смисълът отеква неизчерпан*“ е провокирано от музикално възприятие. Представям си замиращите звуци на цитра и отекването им в дълбока тишина, дълбоко в сърцето. В стремежа си да извлекат звука на естеството, звуците на цитрата няма как да наподобят или да се свържат с каквото и да е от социалния живот. Те са звуковият начин за означаване на природно-космически съдържания. Така цитрата може да наподобява в стиховете на Су Шъ тинестата река Вей със „*звукът ѝ гъст и тътнещ*“ или струящите в скалите води на реката Хан („Цитрата на четирите сезона от Уханната гора“), или боровия вятър (в „Цитрата наречена боров вятър“):

*Не мята вече клони, листи не огъва,  
Дъхът му сипкав – сякаш секнал.  
Вятър ли на борове свиря,  
Борове на вятъра ли свирят? (Ацев, 70)*

Това са само част от наподобяванията.

Да слушаш музиката на цитра истински „чувайки“ я, то значи да „обезприсъстваш“ себе си, да преодолееш присъщите си страсти, вечните си нужди и желания и да прозреш безсловесно, казано по будистки. Такова е внушението на стихотворението на Хуан Тиндзиен (1045-1105) „Слушайки как Чун Дъ-дзюн свиря на цитра“:

## КРИТИКА И ЕСЕИСТИКА

### СВЕТЛАНА СТОЙЧЕВА



Проф. дфн Светлана Стойчева е родена е на 03.12.1959 г. в Провадия, Варненска област. Завършва българска филология в Шу "Еп. Константин Преславски". От 1989 г. е редовен преподавател в СУ "Св. Климент Охридски" към Катедрата по педагогика на изкуствата във ФНПП и Катедрата по българска литература; от 1992 г. хоноруван преподавател по митология, фолклор и литература за деца в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов"; от 1995 г. член на редколегията на сп. "Литературата"; от 2000 до 2004 учебна година е лектор по български език и култура в Пекинския университет за чужди езици, Китай.

*Светла луна и тиха река сред безмълвната пустой.  
Ръжавите майсторът дръпва и дървото безценно докосва.*

.....  
*Пръсти умели тъй рядко се срещат,  
А още по-рядко – ухо, което умее да чува.  
Щом съберат се – белият цвят  
на прозрението сам се разпуква.  
Забравяш за цитрата, забравяш и себе си вече.  
Звукът не излиза от пръсти по струни.  
Сърцето, вгълбено, замлъква.....*

.....  
*Думите също забравил – истинното естество постигам.  
Цитрата пускаш, зад прозореца луната в реката се скрива.  
Тръбите на всемира глъхнат пуси, струните, настроени,  
застиват.*

Кой дърпа струните на всемира? Къде са „аз“ и „той“ – няма отговор.

Стиховете в „пресечените строфи“, образно казано, се свеждат до няколко дръпвания на струните и до безсловесното отекване на музиката им във вътрешната тишина. Струните-образи-йероглифи могат и да се повтарят в стиховете на отделните автори или по друг начин казано: стиховете на различни автори могат да изглеждат като отделни дръпвания на едни и същи струни – в края на краищата древнокитайският мъдрец обитава приблизително едно и също природно „жилище“, има приблизително една и съща нагласа, нагледи, а и не отхвърля духовното спътничество; или казано метафорично чрез стиховете на векове по-късния японски поет Исса: „В сенките на цъфналите клони// пълни непознати// няма.“ (Ацев, 198).

Интересен буквален пример са стиховете на Ван Вей (701-761) и Пей Ди (VIII в.). Пей Ди е приятел и спътник в странстванията на Ван Вей и нарочно репликира неговия цикъл „Реката Ван-чуан“ със свои цели двадесет четиристишия (Ацев, 92). Ето един пример:

„Магнолиева ограда“ от Ван Вей:

*Есенните хълмове се радват на последните лъчи.  
Догонват птици първите ята на юг поели.  
В пъстреещия лес зелени борове се открояват.  
Не може място де да спре вечерната мъгла да си намери.*

(Ацев, 94)

„Отговор“ с „Магнолиева ограда“ от Пей Ди:

*След заник слънце мрачина мрачнее.  
Крясък на птица водата в потока разплисква.  
Все край потока и все по-навътре пътеката вие се вие.  
Трепет потаен – надали свършек ще има.*

Това, което Ван Вей изразява чрез поантата на мъглата, неможеща място да си намери, Пей Ди изразява чрез виещата се в безкрайното навътре пътека в „*трепет потаен*“. И в същото време стихотворенията са озаглавени „Магнолиева ограда“, която не откриваме в самия текст. Къде е тази красива преграда в пространството? Или това са магнолиевите дървета, на които може би буквално са се облегли съзерцаващите – тяхната обща гледна точка (макар че никога не би могъл да съвпадне досущ ъгълът на гледане на двама души), от която обаче външният и вътрешният поглед виждат и общо, и различно?

Да вземем друг пример с припокриващи се заглавия на същите автори: „Плитчината с белите камъни“. Вариантът на Ван Вей:

*Прозрачна плитчина над наноса с камъни бели.*

*Тръстиките отвъд – ръка протегнеш ли, ще ги докоснеш сякаш.*

*Люлее се пред прага ми вода – на изток и на запад –*

*в лунна светлина нанесения пясък плакне.*

Поетическият отговор на Пей Ди:

*От камък на камък пристъпвам, взрян във водата.*

*Изгря с вълните, минава денят във захлас.*

*Слънцето чезне – хлад над потока се вдига.*

*Облаци плуват – без плът и без цвят.*

Общото заглавие оказва единствено общата посока на погледа, но това, което „виждат“ двете стихотворения, съвсем не е едно и също. Двата погледа рисуват своята естетизирана картина, разполагайки не само с видимото, но привличайки обекти и от поетическата памет (а тя винаги е препълнена, като се има пред вид, че всеки кандидат за чиновник е бил ако не реален, то потенциален поет, като е трябвало да знае „тонове“ стихове). Пей Ди например използва поетически асоциации от други текстове. Крум Ацев декодира една от тях, добавяйки в бележките към стихотворението двустушието на Ю Син: „*Преди да се спуснеш по моста, глътка вино първо отпий.*// *От камък на камък ако ще стъпваш, първо цитрата точно настрой.*“ (Ацев, 97)

Идентично е съзерцаващото съзнание в двата текста. Плитчината е призмата, през която се пречупва и отразява цялото пространство в космически ширина и височина. Това „умение“ на водата е поразявало въображението на старокитайските поети и е едно от средоточията на познанието.

Ето защо може да се говори за общи поетически обекти на съзерцание, общи съзерцателни жестове и ситуации, които действително отекват като различни звуци от един и същ инструмент. Различното е в различните диалогични вариации, които създават мелодията на една обща медитираща поезия.

### СЪЗЕРЦАНИЕТО КАТО ВЗАИМОПРОНИКВАНЕ НА СУБЕКТ И ОБЕКТ

Не е възможно да отидете в парк или в планина в Китай и да не попаднете на беседка за отдиш – с типичния ѝ извит покрив като крило на птица (*фей ѝен*). Той е идентичен на извитите покриви на храмове, пагоди, палати, градски врати дори. Китайската беседка никога няма да бъде построена на завой, а най-вероятно е от нея да се открива невероятна гледка. Нейното присъствие е ясно засвидетелствано както в древнокитайската поезия, така и в древнокитайската живопис – често може да се види като потайно място в някой планински пейзаж (най-често напомнящ на Жълтата планина, планината на китайските художници).

В стихотворението на Ли Бо „Седнал съм сред планината с беседката на благоговението“ беседката се появява само в заглавието, като названа гледна точка и като важен елемент от знаците на отшелническата планина:

*Зареяно към висините ято птици чезне.*

*Самотен облак скита се в уединение безгрижен.*

*Един във друг загледани – не можем да си се наситим.*

*И – само планина накрая има.*

Според бележките на Ацев (Ацев, 99), в заглавието става дума за историческата беседка Джао-тин (Беседка на ясният поглед), намираща се в планината Ча-шан (Обзорната). На мнозина отшелници тя ще да е била любимо място за съзерцание и медитация, щом е влязла в поезията още от V в.

Цитираният от преводача коментар на същите стихове, поместен в „Тански стихове с тълкования“, е особено ценен не само като веща интерпретация, а защото може да се прочете и като една от най-дълбоките формулировки на същността на съзерцанието: „С безусърдна отдалеченост, ясност и чистота, око̀то на сърцето се разтваря просветлено. Какво друго остава в този момент на пълна взаимност, освен самата планина? В това е и дълбокото постигане на чудодейството, наречено „усамотено седене“ (Ацев, 99).

Как се внушава „безусърдното“ отдалечаване на субекта в стихотворението на Ли Бо? Първо, проследяването на „зареяното“ и „чезнещо“ ято птици предполага съответен поглед – не по-малко „зареян“ и „чезнещ“, безгранично вперен нагоре. После, олицетворението на облака („Самотен облак скита се в уединение безгрижен.“) подготвя за още по-важното – любовното взаимопроникване на субекта и обекта на съзерцание: „Един във друг загледани – не можем да си се наситим.“ Така интимното сливане с облака несъмнено изчиства

пространството от каквото и да е присъствие, от каквото и да е „тук“ и „сега“, а субекта – от плът и черти. Бихме нарекли резултата „възвишено отсъствие“, както нарича поезията си Ду Му (Ацев, 104). Единствено планината остава „накрая“ – отдалечена, въпреки физическото присъствие на съзерцаващия сред нея. Само тя не може бъде стопена – в нея се крие самият смисъл на съзерцанието.

### СЪЗЕРЦАНИЕ „ПО ЗАНИК СЛЪНЦЕ“

Съзерцанието е действие на вътрешното зрение, което прониква в единния характер на природата; то именно слепва малкото и голямото и отново и отново завърта света около слънцето – източникът на жизнената енергия. Много преди да бъде научно оповестена хелиоцентричната система на Вселената, съзерцателите-мъдреците са знаели и орбитата на Земята, и орбитата на Луната, и най-вече – орбитата на човешкия дух. Именно орбитата на човешкия дух, свързана със слънцето, е достойние само на постигналите просветление чрез съзерцание и медитация.

Формулата „По заник слънце“ е толкова важна за древнокитайските поети-съзерцатели, колкото среднощната доба за магьосниците:

„Спрял колесницата, на кленовия лес по заник се любувам...“ (Ду Му, Ацев, 104).

„По залез хладни планини очите ми съзряха...“ (Пей Ди, Ацев, 96)

„Есенните хълмове се радват на последните лъчи...“ (Ван Вей, Ацев, 94)

„Отблясък далечен – до дълбините на леса проникнал – // върху свеж мъх грее отразен“ (Ван Вей, Ацев, 92)

„Бяло, слънцето зад планината далече чезне...“ (Ван Джъ-хуан, Ацев, 90)

„По заник слънце – лъх от планината свеж...“ (Тао Циен, Ацев, 22)

„Под залязващото слънце лотоси в плам аленеят...“ (Ван Ан-шъ, Ацев, 113)

Преходното време на залеза на слънцето се оказва най-информативно за тайнствените връзки между нещата в природата, за способността им магически да се преобразяват. По залез, преди да се скрие, огненият диск обхожда цялата природа, обагря я с лъчите си, хвърля я в мекия си огън, в който границите се размиват и нещата се оказват Едно. В тази всеобща метаморфоза участва и самият съзерцаващ чрез акта на „любунането“: „...на светлината иззад късни облаци се наслаждавам“ (Ян Дзю-юан; Ацев, 120). През неговите очи залезът е спектакъл на пречупената светлина, в който и най-малката тревица или листенце излъчват блясъка и багрите на залеза. Самата материя сякаш придобива

съвършено друг характер, а визията ѝ може да се сравни най-вече със скъпоценните и полускъпоценните камъни и другите минерали. Те също светят чрез пречупена светлина. Ето защо за съзерцателя това е най-точното време на Усещането и Узнаването.

### ХЛАДНАТА ПЛАНИНА В КРЪГА НА ЗАЛЕЗА

При възприятието на залеза естествено доминират цветовете на огъня. Гледката на хладната планина, потопена в огъня на слънцето, съдържа символиката на възраждащата се и преобразуващата се материя. Нека си представим пламналите заскрежени листа през погледа на съзерцателя от стихотворението на Ду Му „По планината“:

*Пътека стръмна в камък изкачва Планината хладна издалеч.*

*Дълбоко – дето бели облаци извира – мярва се човешка стряха.*

*Спрял колесницата, на кленовия лес по заник се любувам.*

*Листата заскрежени аленеят – от пролетните цветове по-ярки.*

Погледът се движи от максимална отдалеченост, чак откъдето извираат облаци над Хладната планина, все по-приближаващо, до близкия кленов лес, и спира в ярките, аленеещи заскрежени листа. Стихотворението е като че ли преполовено на две: на макро- и на миниатюрен свят. За източния мъдрец връзката между тях е несъмнена: именно чрез малкото се доказва отражателната същност на вселената. Аленеещите на залеза заскрежени листа отразяват най-добре и най-ефектно угасващите слънчеви лъчи. Това не е просто външна визия, а явление на съзречащото съзнание.

В първите два стиха стръмната пътека към планинския връх и мяркащата се стреха сред белите облаци изграждат сюжета на отшелника. Според дешифрирания от Крум Ацев контекст на стихотворението, той е базиран на легендарната история за поета-отшелник, живял тъкмо на хребета Хан-шан, или Хладната планина, в планината Тай-шан. Отшелникът наричал така и мястото, което обитава, и себе си, и състоянието на съзнанието, което преследва (Ацев, 105). Състоянието на съзнанието, назовано „хладна планина“, е свръхчовешко отвъд-състояние. Именно това съзнание „гледа“ ярките аленеещи листа. Това е именно постигането на „възвишеното отсъствие“ и единението с всеобщата природа. А тялото е в покой: „Спрял колесницата“.

Неслучайно стиховете са цитирани в писанията на будистката школа Чан заедно с историята за наставника Фън-сюе. Преди да напусне света, той събрал монасите за проповед. На въпроса на какво се усмихва в мига между Отсам и Отвъд, отговорил: „Спрял

*колесницата, на кленовия лес по заник се любувам. Листата заскрежени аленеят – и от цветовете пролетни по-ярко.”* А самото даоистко тълкование, дадено през XVIII в., е: *„В горните два (стиха) – пътуването през планината. В долните два – смисълът на пътуването през планината.”* (Ацев, 105)

По-късно образът на аленеещите под скрежа кленови листа се оказва често повтарящо се клише в поезията на следващите столетия, особено в японските хайку, като символ на просветленото съзнание при допира с Абсолюта (Ацев, 105). Интересно е, че Абсолютът се оказва постижим не в абсолютно зададеното, а в преходното – характерът на това природно явление залез. Но улови ли се, влезе ли в него не чрез действие-гледане, а чрез съзерцание-любване, то е равносилно на заставане на Пътя, на участие в Чудото.

### **ОПИТИ ВЪРХУ „НИТО... НИТО...”**

*Човек под нито ведро, нито свъсено небе.*

*Лодка недопираща вълните, недокована от ветрове.*

*Така – хем безпределно весел, хем безкрайно натъжен –  
улавям с поглед южните и губя северните върхове.* (Ацев, 115)

Цитираното стихотворение на старокитайския поет Ян Ван-ли (1127-1206) показва отказ от каквато и да е точна определеност и от конкретика на обстоятелства и преживявания. Но тук не става дума за идеята за относителността на природата и нещата. Подобна поезия бихме нарекли по-скоро „опити върху златното сечение”, или „опити върху всеобхватността”. Тя намира особено благодатна естетическа почва в японската култура. Крум Ацев предлага отделни преводи от японския сборник „Апокрифни стихове от времената на Тан” (618-907), излязъл XVIII в., малко след появата му в Китай, под заглавие „Пълно събрание на поезията от династия Тан”. Японската „редакция” на танската поезия личи преди всичко в подбора на текстове с тънка неуловимост на смисъла.

Характерът и интерпретацията на тази поезия са подчертани от допълнителния знак, добавен единствено към японското заглавие, преведен от Ацев като съчетание на „символите за ход, движение и заек – животно, свързано от далекоизточната образност с неустановено местожителство, своеволност, неуловимост – в идеограма, чийто смислов спектър варира от „убягващ”, „изчезнал”, „преминал отвъд” до „изключен” и „изключителен” (Ацев, 117). Преводачът обяснява как изостреният японски естетически вкус към фрагмента и изобщо към необичайните жанро-

ви поетически форми дава нов живот на заличени, но запазени в отпечатъци надписи по стени на храмове и скали, възстановени по памет наздравици и реплики в мерена реч между прочути поети и монаси, редове от поетически дневници и версии на стихотворения, отдавна изгубени в Китай, но пренесени и разпространени в Япония.

### ДА ХВАНЕШ КРАСИВИЯ МИГ НА УНИВЕРСУМА

Изгубени в Китай, но запазени в Япония – тук наистина може да се търси само естетическо обяснение. Старокитайската поезия се „апокрифира“ и „архивира“ в японската култура (разбира се само избраната част), извлича се дзен-будисткият ѝ смисъл. Например двустишието на Ли Бо „Цвят от снегове“ (Ацев, 118) не е запазено в Китай, но в Япония то звучи напълно „японски“ и дзен-будистки:

*По нефритовите стъпала цяла нощ луната се разхожда.*

*Златните палати с цвят застила, тръгвайки си, пролетта.*

Както при „залезните“ стихотворения, и в това „лунно“ двустихие насладата е в отражението и естетическото преобразяване на света. Светещите нефритови стъпала и блестящите златни палати превръщат картината в абсолютно декоративно пано – тя вече няма нищо общо с природната.

Сякаш японският вкус придава особен акцент точно на тази декоративна изтънченост. Не е случаен от тази гледна точка и изборът на точно тези стихове на старокитайския поет Чън Жун (Ацев, 119):

*Тополовият пух по двата бряга вятърът в сняг превръща.*

*Върху лотосовите листа, вира покрили, перли пръска дъжд.*

Стихотворението на Чън Бяо „Роса по лотосовите листа“ (Ацев, 125) звучи като реплика на цитираните стихове на Чън Жун, а и на още много други подобни поетически опити:

*Сякаш бисерни сълзи от очите на русалка,*

*капнали връз дрехата ѝ – всеки миг ще се отронят.*

Стиховете всъщност са едно сравнение, преобразуващо явлението „Роса по лотосовите листа“ в неповторима художествена „перлена“ картина. Капките бисерни сълзи миг преди да се отронят – това е повече от красиво сравнение. Първо, уловеният миг не е обикновен и не би бил достъпен за „просто“ око. Мимолетната картина на отронването на капките би се открила единствено на дълго съзерцаващото око. Единствено то може да улови красотата на мига на самия ръб на появата и изчезването ѝ. А освен това този „уловен“ миг е допълнително естетизиран – ло-



тосовите листа са сякаш дрехата на русалка. Фантазията образ отваря окончателно вратите към другомасщабен свят. Това отново е умението на допълнително естетизиращото съзерцание. То именно преобразува и превръща физическото в метафизическо.

Рожба също на мига са оттенъкът и отблясъкът. В стиховете на Ин Йо-фан вятърът рони не листи, а „росен блясък“: „Алени бананови листа раздвижил, вятър рони росен блясък“ (Ацев, 126).

Може ли да дефинираме, че източният поет е този, който улавя универсума, като рисува най-изпълзващото се – мимолетното. А като го „улови“, го предава с поразителна езикова „гънкота“ (израз, с който Крум Ацев обяснява естетическия принцип на *танка* и *хайку*). Езиковата „гънкота“ тук съответства и на специфично пестеливата откъм щрихи и багри старокитайска живопис. В нея „изговарям“ и „изрисувам“ е почти едно и също, затова и най-точното название на източния мъдрец е поет-художник.

Още един пример ще дадем със стихотворението „На Сюан свещенослужител в пурпурния храм“:

*По аленеещата от листа земя роса избива –  
като че се кани да вали.*

*Пурпурните покриви мъгла обвива –  
над хоризонта утринна заря гори.* (Ацев, 121)

Цялата картина е положена в прехода на изгрева, оцветяващ за кратко и земята, и покривите в алено и пурпурно. „Избилата“ роса по листата придава специфичен блясък на цветовете, но и тя е плод на особена неясна преходност: „...като че се кани да вали“. Накрая се появява и мъглата като спояваща цялата картина, свързваща покривите, листата и земята.

Мъглата изобщо се оказва важна художническа техника в източната поезия. Тя не забулва, т.е. не затруднява проникването на погледа, а по-скоро го освобождава от прокараните граници на видимото.

### ГОРАТА НА ВГЛЪБЕНИЕТО

Това словосъчетание може да се възприеме като друга метафора на събраните древнокитайски текстове в японска редакция. Става дума за съставения в Япония сборник със заглавие „Дзенрин кушу“, преведено от Крум Ацев като „Изрази и стихове, събрани от гората на вглъбението“. Преводачът добавя значението на думата „вглъбение“, извеждано от санскритския термин за съзерцание *дхяна*: на китайски *чан*, на японски *дзен*. „Гората“<sup>9</sup> се свързва с обиталището на философската школа. (Ацев, 129)

Ако разгърнем метафората, в гората на вглъбението има ехо и тъкмо това „ехо“ представлява поезията – „отекващи реплики“ (израз на Ацев) на дълбоката истина, която никога не се равнява на буквалното, примамливо просто, изразяване. Преводачът е напълно наясно, че тук той има работа не с първообрази, а с „проекции върху обичайната за възприятията ни езикова плоскост“ (129). Това, което предлага, е опит за синтезиране на първообраза с помощта на идеографичния оригинал. Самото негово граматическо, естетическо и философско естество предполага множество словесни варианти, експериментирани от Ацев и неговите съмишленици в курса „Превод на извънсловесното“, който той води в НБУ. Първият му опит е със следното двустишие:

*Безплътни облаци от хребета извират.*

*Луната, плътна, в сърцевината на вълните се потапя.*

Каквито и варианти да се предлагат като превод на това двустишие (вече е ясно, че китайските йероглифи не предполагат точни граматични, синтактични и оттам – логични параметри), важното е те да не нарушават равновесието на двете универсални категории йоу (присъствие, изявеност, има) и у (отсъствие, непроявеност, няма), много ясно разграничени в буквалния превод на идеографския запис на двата стиха: „отсъствие-облак-раждам се-хребет-над; присъствие-луна-падам-вълна-сърце/вина“ (Ацев, 131). Преводачът цитира и тяхното философско дефиниране от Лао-дзъ (VI в. пр. Хр.):

*Безброят от неща в поднебесния свят се ражда от присъстващото (явното, осезаемото, битието). Присъстващото (явното, осезаемото, битието) се ражда от отсъстващото (неизявеното, извънсетивното, небитието).* (Ацев, 131) Като буквална илюстрация на този философски парадокс може да се приведе тристишието на японския поет Содо (Ацев, 146):

*В дома ми тази пролет*

*няма нищо – всъщност*

*има всичко.*

Такава е основата на тази поезия, която ще опитаме по-ясно да дешифрираме.

В будизма съзерцанието *дхяна* има за обект духовен, а не външен предмет, което означава, че по същество е безобектно. Така че видимото в „гората на вглъбението“ непрекъснато се разколебава. Такъв видимо-невидим релеф изгражда поетическата фраза на калиграфа Ван Фан-ю. Основните значения на нейните пет знака са: „планина-цвет-има-няма-по средата“, а интерпретациите ѝ, приложени от Крум Ацев, са между най-простата:

„Цветовете на планината се появяват и чезнат“ или „ту ги има, ту ги няма“ и философската: „Излъчването на планината – по средата между осезаемост, феноменалност, битие, присъствие и неосезаемост, извънфеноменалност, небитие, отсъствие; между + и –, частица и поле, където протича вседвижещата енергия ци“ (Ацев, 133).

Синтез на противоположности и „пречупена“ сетивност предлагат стиховете на китайския поет Ду Сюн-хъ от IX в.:

*Топъл лъх – гласовете на птиците се разпокъсват.*

*Извисено слънце – сенките на цветовете се съгъствяват.*

Поетическото цяло се постига от синтеза на „разпокъсвам“ и „сгъствявам“, високо и ниско, и от уникалното пресичане на различни по характер сетивни усещания: лъхът на вятъра, гласът на птиците, гъстите сенки.

Вторият вариант на превод, който Ацев предлага, е като че ли с повече търсена формална логичност:

*Знай във вятъра – пресипва песента на птиците.*

*Слънцето – високо – тежки сенки под цветята.*

А коментарът на Шибаяма Дзенкей от дзенбудисткия храм Нандзен-джи край Киото е: „Изящна природна картина, пълна с

печалното очарование, което таи пролетта, достигнала предела на своя разцвет. Вътрешно усещане за абсолютна пълнота и завършеност в един конкретен образ – частно проявление на Истинната същност.“ (Ацев, 135)



Друго подобно частно проявление на „Истинната същност“ са стиховете:

*Вятърът затихва, цветове да падат продължават.*

*Птица крясва, планината още повече се притаява.*

Сега остава да дръпнем струните на японската поезия хайку, за да усетим как се превръща постигането на смисъл отвъд думите и лирическото мълчание в жанр; защо този именно жанр провокира днешните съвременни западни поети и всъщност: постигаемо ли е нищото?