

НЕМСКИЯТ МИНЕЗАНГ В ПЕРСПЕКТИВАТА НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ПОЕЗИЯ

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Немският минезанг (нем. Minnesang, ср.г.нем. minnesanc, от ср.г.нем. minne – «любов») представя една от най-блестящите страници на европейската средновековна литература и култура. В контекста на европейските литератури значението му може да бъде сравнявано единствено с поезията на «стилновистите», възникнала под въздействието на сицилийската школа и на провансалската традиция в Северна Италия. Минезангът и «сладостният нов стил» притежават и една обща пресечна точка – сицилийската поезия, възникнала в италианския юг на прелеза между XII и XIII в. при наследниците на Фридрих I Барбароса. Ала типологически погледнато, минезангът има много по-малко общи черти с *dolce stil novo*, отколкото с галисийско-португалската трубадурска лирика, с която никога не е бил в пряко взаимодействие. Най-общо казано, както иберийският, така и германският лиризм се отличават с по-голямата си демократичност, с по-подчертаната си близост до едно фолклорно в същината си светоусещане и преживяване на света. Но в това отношение минезангът е много по-сложен и противоречив, отколкото галисийско-португалската куртоазна поезия. Немският минезанг, както е известно, не е единно културно явление. Нямам предвид историческото му развитие, за което е валидна традиционната подялба на немското литературознание - ранен, зрял и късен минезанг. Териториално минезангът се развива в обширните граници на Свещената римска империя на германската нация, създадена от династията на Хоенщауфените и просъществувала около едно столетие. (Херцогът на Швабия Фридрих I, наречен от италианците Барбароса заради рижата му брада, е провъзгласен за император на Свещената римска империя в 1155 г., а Италия е завинаги изгубена за Хоенщауфените след смъртта на Фридрих II Швабски през 1250 г. Последният от династията на Хоенщауфените е неговият внук Конрадин (1251-1268), известен и като минезингер, който предприел поход в Италия, но бил разбит от брата на френския крал Карл Анжуйски и обезглавен.)

Между 1160-1280 г., които в общи линии вметват трите фази на немския минезанг, германската куртоазна поезия се развива в обширните териториални граници на империята, обхващащи земи от Елзас и Лотарингия

и поречието на Рейн на запад, до Тюрингия и Бохемия на изток и земите на италианския юг. Особено значение за културната панорама на епохата имат земите по средното поречие на Дунав, които биват присъединени в 1157 г. от Фридрих I към империята, но по-късно се обособяват под управлението на династията на австрийските херцоzi Бабенбергер.

В ранната фаза от развитието на немския минезанг се обособяват два независими един от друг териториално-етнически центъра - дунавски (*donauländisches*) и рейнски (*rheinländisches*). И парадоксалното е в това, че ранният минезанг (1160-1190) възниква и се развива най-напред в източно-немските, в австрийските земи, а не по поречието на Рейн, където контактите между немските минезингери, провансалските трубадури и северофренските трувери са били доста активни и където са възникнали естествени условия за възприемане на теми и мотиви от романския лиризмъ.

Немските изследователи, занимавали се с твърде сложния и неразрешен и до днес въпрос за влиянието на провансалската лирика върху германския минезанг, в общи линии споделят едностранчивия възглед на Бумке, според който литературните взаимоотношения между Германия и романските страни са отношения между приемаща и даваща култура. Разбира се, няма никакво съмнение, че провансалската лирика е първична по отношение не само на немския минезанг, но и на цялата късносредновековна европейска поезия. По времето, когато Кюренбергер създава първите си песни (около 1160 г.), провансалската поезия има вече повече от шест десетилетия зад гърба си (с известна предпазливост можем да отнесем ранните кансони на Гийем IX де Пейтиу към последните години на XI в.). Но парадоксът, както подчертахме, е в това, че ранният немски минезанг възниква не по рейнските земи, където връзките със северофренската куртоазна култура са били доста оживени, а в средното поречие на Дунав, където подобни контактологически връзки не е имало.

В общокултурен план въпросът за взаимодействията между немския минезанг и романската куртоазна култура не предизвиква спорове и противоречия. Историците на културата са единодушни в становището, че разпространението на идеята за куртоазната любов става в условията на възрастване на значението на придворната култура (ср.г.н. *hovescheit* отговаря твърде точно на пров. *cortezia*, *cortejar*) и на характерното за онази епоха династическо сродяване отвъд етническите предели на дадена народност. В този смисъл куртоазната култура несъмнено е наднационално и космополитично явление, каквото са рицарството и свързания с него роман. Впрочем, това са явления от един и същ разред, доколкото служенето на «дамата на сърцето» и рицарските задължения не само не си противоречат, но в редица случаи и взаимно се обуславят. (Затова и в гениалния роман на Сервантес «Дон Кихот», с който се преобръща последната страница на средновековната европейска култура, идеята за странстващото рицарство е

неотделима от служенето на дамата на сърцето – дон Кихот е немислим без неговата измислена любов към Дулсинея дел Тобосо.)

Един по-внимателен поглед върху взаимодействията на немския минезанг от т.нар. рейнски център свидетелства, че всъщност влиянието на провансалската лирика върху него е опосредствано, възприема се чрез труверската поезия и култура. Съвременните немски изследователи употребяват термина «втора провансалска вълна на влияние» («die zweite provenzalische Einflusswelle»)(1), като под това разбират главно въздействието на херцога на Шампан, по-късно крал на Навара, Тибо и неговия поетически кръг. Особено значение във взаимодействията между немския (рейнския) минезанг и френската култура играе Араският център на труверската култура. Като се има предвид близостта между Арас и Фландрия и Брабант със земите по средното течение на Рейн (и особено Кьолн и неговата област), не бива да ни изненадва твърдението на немската изследователка Силвия Ранаваке за съществуването на «културна общност Арас – Фландрия – Брабант – Долен Рейн.»(2)

Особено голям интерес представляват за изследователя взаимодействията на немския минезанг с романската култура в пределите на Южна Италия и Сицилия. Определено може да се заяви, че докато при т.нар. западни взаимодействия германската куртоазна култура обикновено е приемащата, в италианския юг тя е по-скоро оплодяващият фермент. Голяма заслуга за утвърждаването на куртоазната култура в Италия има Фридрих I Барбароса, който води със себе си някои от видните представители на ранния немски минезанг и утвърждава там модела на куртоазния аристократически двор. Приближен на Фридрих I е бил най-изтъкнатият поет от рейнската поетическа школа Фридрих фон Хаузен, посетил Италия заедно с императора през 1175 г. и 1186 г. и присъствал на срещата му с френския крал Филип Огюст през 1187 г. Впрочем, Фридрих фон Хаузен е участвал и в третия кръстоносен поход, предприет от Фридрих I през 1190 г., и загинал в Мала Азия малко преди смъртта на самия император. Към свитата на Фридрих I е принадлежал и друг изтъкнат творец от онази епоха – Хайнрих фон Фелдеке, създателят на немския куртоазен епос чрез романа «Еней», който е преработка на анонимния старофренски роман. Известно е например, че Фелдеке е присъствал на тържествената церемония по посвещаването на синовете на императора в рицарско звание на празника на Света Троица през 1184 г.

Подобни факти обясняват куртоазната атмосфера, подготвила появата на следващия император-минезингер, какъвто е Хайнрих VI, наследил короната след смъртта на баща си през 1190 г. Изявите на императора като поет са били обаче твърде епизодични и повечето от изследователите са на мнение, че трите любовни песни на Хайнрих VI са създадени преди провъзгласяването му за император. Значението на император Хайнрих за развитието на немския минезанг се свързва главно с поетическия мотив от

песента му «Поздравявам милата си с песен» за отказ от кралската корона в името на любовта, който бива разработван многократно след него в немската поезия:

Waz gît mir dar umbe diu liebe ze lône?
dâ biutet si mirz sô rehte schône;
ê ich mich ir verzige, ich verzige mich ê der krône.

(Как ще възнагради тя любовта ми?(3)
Тя ми предлага своята благосклонност
и преди да се откажа от нея, бих се отказал
от короната.)

От синтеза между немския минезанг и трубадурската лирика през първите десетилетия на XIII в. в Сицилия възниква специфична местна аристократическа култура под егидата на Хоещауфените. Моментът на прехода се осъществява в началните години от управлението на Фридрих II (след 1220 г.), когато възниква сицилийската поетическа школа. Докато Хайнрих VI пише песните си на средногорнонемски език, Фридрих II и неговият син Конрад вече пишат канцони на говоримия волгаре от епохата. Имаме всички основания да допуснем двуезичието в двора на Хоенщауфените, тъй като синът на Конрад IV Конрадин създава няколко песни на средногорнонемски език. За този синтез на културите допринася превръщането на императорския двор на Фридрих II в международен център на куртоазната култура. Още А. Жанроа обръща внимание върху факта, че в Сицилия пребивават трубадури като Аймерик де Пегиян, От де Карет, Елиас Кайрел, Фолкет де Романс, Жоанет д'Обюсон, Гилям Фигейра и др.(4)

Друга специфична форма на контакти между трубадури, трувери и минезингери е съвместното им участие в кръстоносните походи. Особено чести са тези походи в края на XII и първата половина на XIII в. Редица рицари-трубадури вземат участие в Третия кръстоносен поход (1189-1192 г.), предводителстван от Фридрих I Барбароса, от френския крал Филип II Август (Огюст) и от английския крал Ричард Лъвското сърце, а така също в Четвъртия кръстоносен поход (1199-1204 г.), довел до падането на Константинопол и възникването на Латинската империя. Същото се отнася и до Шестия кръстоносен поход (1227-1228 г.), предвождан от император Фридрих II.

Участието на немските минезингери в кръстоносните походи от края на XII – началото на XIII в. е много по-активно в сравнение с това на провансалските трубадури и това е една от безспорните причини за по-честите изяви на германските поети в жанра на т.нар. кръстоносна песен (Kreuzlied) в сравнение с трубадурите (cansos de cruzada). В Третия кръстоносен поход взема участие не само споменатият Фридрих фон Хаузен, но и

баварският минезингер Албрехт фон Йохансдорф, който е в свитата на Леополд V Австрийски.

Вероятното участие на Хайнрих фон Морунген в Четвъртия кръстоносен поход в свитата на Дитрих фон Майсен лежи в основата на по-късните легенди за дългото пребиваване на поета в Ориента и дори в Индия в търсене на следи от Свети Тома, които по всяка вероятност са недостоверни. Сред малцината трубадури, взели участие в кръстоносните походи, заслужават да бъдат споменати Гауселм Файдит и Пейре Видал. Гауселм, чието име Файдит всъщност е псевдоним и означава «изгнаник», също е участник в Четвъртия кръстоносен поход и вероятно е бил в контакти с немските минезингери. Що се отнася до Пейре Видал, той е една от най-колоритните фигури на европейската средновековна поезия, майстор на екстравагантната песен, назована от приятеля на Данте, «стилювиста» Кавалканти, *oltra misura* (букв. отвъд мярката, т.е. такава, която надхвърля куртоазната добродетел *mesura* (умереност)). «Безмерна» е претенцията на П. Видал за короната на Византия въз основа на брака му с гъркиня от Кипър, но тя не е толкова учудваща във времето на падането на Константинопол при обсадата му от кръстоносците и основаването на Латинската империя (1204 г.).

Мястото на австрийските земи в началния стадий от развитието на немския минезанг се оценява от учените като средищно за осъществяване на търговските и културните контакти между Изтока и Запада, доколкото династията на Бабенбергите се сродява и с византийската корона. Един от най-изтъкнатите изследователи на средновековната история и култура Фридрих Хеер говори за «несъгласието между Изтока и Запада» в своето монументално изследване «Средновековният свят»(5). Няма да се спирам на оспоримостта на подобно твърдение, но по отношение на германската културна история наблюденията на австрийския учен са безусловно достойни за внимание: «В германския изток минават винаги едно-две поколения, преди да бъде възприет и асимилиран културният продукт на запада и този процес трае толкова по-дълго, колкото по-дълбоко на изток се прониква. Куртоазната поезия на провансалците и отчасти тази на Северна Франция се възприема и преосмисля творчески в германския югоизток едно поколение по-късно. Към 1160-1180 г., по времето на Мари дьо Франс и Кретиен дьо Троя (половин век, след като дядото на Алиенора е съчинил първите си песни), в германска среда разцъфтява една архаична народна поезия, която не знае или не иска да знае нищо за куртоазната дистанция между мъжа и благородната дама. Тази поезия използва куртоазни форми с голяма непоследователност. Това е поезия без предразсъдъци, страстна, изящна и прелестна, в която мъжът и жената се срещат и си говорят без забикалки, без оглед на това какво ще кажат или на конвенцията. Една поезия, в която древната «наивна» връзка на човека с вселената, с бога, с при-

родата и нещата е изразена по жизнерадостен, пълен, а понякога и груб начин.»(6).

Естетическата оценка, която Фр. Хеер дава на ранния «дунавски» минезанг, е точна и справедлива, но от типологическа гледна точка неговата постановка за «несъгласието между Изтока и Запада» се оказва несъстоятелна, ако проблемът за въздействието на провансалската лирика върху европейската средновековна поезия излезе от тесните рамки на билатералните литературни взаимоотношения и се постави в по-широк културен контекст. Сравнителният анализ на провансалската лирика и галисийско-португалската поезия недвусмислено показва, че и иберийският лиризм се оказва «архаична народна поезия», ако си послужим с определението на Хеер за «дунавския» минезанг. Географски погледнато, галисийско-португалската поезия е най-западният вариант на европейската куртоазна лирика през Средновековието и в такъв случай релацията Изток-Запад, с която си служат някои европейски историци на културата, се оказва несъстоятелна. Не само в рамките на европейската култура, но и в по-широк план отношението Изток-Запад се оказва закостеняло в перспективата на културната типология и взаимоотношенията между културите, както показва изследването на Н.И. Конрад «Западът и Изтокът».

Редица португалски изследователи обръщат внимание върху знаменателния факт, че съществува определена типологическа близост между галисийско-португалската *cantiga de amigo* и немската «женска песен» (*Frauenlied*). И в двата случая става дума за тип песен, повлияна от фолклора, при който е налице диалог между девойката и нейния любим.

За най-ранните изяви на немския минезанг по дунавските австрийски земи е характерна формата на т.нар. размяна (*Wechsel*), т.е. размяна на реплики, диалог и дългият стих, известен в немското литературознание като «кюренбергов стих». (Всъщност още в епохата на минезанга е било познато определението *in Kurenberges wise*, което може да се преведе като «кюренбергов маниер».

Появата на сходни тенденции в отдалечени териториално и етнически литератури не може да се обясни само с наличието на общ посредник, какъвто е провансалската лирика за галисийско-португалската поезия и за немския минезанг. Очевидно в случая трябва да бъдат привлечени механизмите на културно-типологическото въздействие, за да намерим задоволителен отговор на тези сложни въпроси. Типологическа доминанта в случая са сходните обществени условия в епохата на зрелия феодализъм, позволили формирането на куртоазна култура както в Западна, така и в Централна Европа. Най-съществената черта на тази придворна култура, която позволява да я разглеждаме като предвестник на бъдещата ренесансова култура, е постепенното преодоляване на аскетичния християнски идеал чрез утвърждаването на нова идея за жената и любовта, свързана с преот-

криването на женската красота и с едно ново жизнеутвърждаващо чувство, непознато за средновековната култура. Новият ритуал на «служене на дамата» безспорно имитира васалната служба на сюзерена, но предполага изключително богата гама от индивидуални варианти, като се започне от недостъпността на «жестоката красавица» и се стигне до чувствената наслада на споделената любов. При наличието на обща типологическа основа конкретните форми на осъществяване на куртоазния идеал не е задължително да се повтарят механично в различните култури. Макар че съвременното немско литературознание не е постигнало впечатляващи успехи в сравнителното изследване на провансалската лирика и германския минезанг, то вече отчита сложността на типологическите процеси и контактологическите влияния. За това можем да съдим и по постановките в «Кратка история на немската литература», дело на авторски колектив. В нея авторът на раздела «От началото до 1525 година» Волфганг Шпийвок определя по следния начин значението на френските образци и възможността за самостоятелни процеси въз основа на обща типология: «Развитието на светската аристократическа култура става в Германия през XII и XIII в. под значителното въздействие на френски образци. Във Франция феодализирането се извършва бързо и възникват големите основополагащи културни центрове, които пораждаат литература с европейско значение и още в XII в. влияят върху практиката на източноевропейското изкуство и култура...

Разбира се, при оценката на подобни културни явления от различни народни култури трябва да се има предвид, че сходството не винаги е отношение между образец и подражание. Най-новите изследвания показват, че сходни социално-икономически условия могат да пораждаат идентични културни явления.»(7).

Един от първите немски минезингери от «дунавската» група споменава около 1160 г. думата *Trûtlîet* със значението на «любовни песни». Значително по-късно, след Петия кръстоносен поход (1217-1219 г.), в поезията на създателя на т.нар. селски минезанг (*höfische Dorfpoesie*) Найтхарт фон Рювентал се появяват понятията *winelîet*, *winelîedel*, със значение на *Liebeslied*, но селска, нерицарска любовна песен. *Wine* е стара немска дума, означаваща любовна връзка, която очевидно е противопоставена у фон Рювентал (Ройентал) на отдавна утвърденото в немската куртоазна поезия понятие *Mînne*, равнозначно на провансалското *amor*. Но по-знаменателен е фактът, че думата *winelîet* възхожда още към епохата на Карл Велики (VIII в.). В известния сборник от това време *Capitulare* (789) категорично се забранява на *nonpapes non regulares* (т.е. на всички ония, които не са редовни монаси), «*winileodos scribere vel mittere*» («да пишат и разпространяват любовни песни»).

За съжаление всички изследователи на проблема са принудени да признаят, че между каролингския *Capitulare* и песните на Найтхарт фон Рювен-

тал не са засвидетелствани никакви простонародни любовни песни.

Първа изява на немската любовна поезия е една анонимна песничка от сборник с латински писма от XII в. (т.нар. Tegernseer Liebesbriefe). Тя е истински шедьовър на наивно лирическо чувство, заключено в кратко послание. Ето какво гласят нейните шест стиха:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozen
in mînem herzen:
verlorn ist das sluzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.

(Ти си мой, аз съм твоя:
можеш да бъдеш сигурен в това.
Ти си заключен
в моето сърце:
изгубен е ключът,
ти трябва да останеш завинаги в него.)(8)

Един от значителните изследователи на немския минезанг Хениг Бринкман не пропуска случая да посочи в книгата си «Произход и развитие на минезанга» очевидната аналогия между това безименно стихотворение и откъса от едно латинско писмо, който гласи: «quem (te) teneo medullis cordis inclusum» («както те пазя заключена в моето сърце»).

Интерес представлява твърдението на немския литературовед, че първият лирически жанр на куртоазната поезия е било «любовното писмо» (Liebesbriefe). Той се позовава на френския учен П. Мейе, който още през 1867 г. в изследването си върху «школата на Шартр» споменава жанра *le salut d'amour* («любовно послание»). Бринкман твърди, че то се среща най-напред у Раймбаут д'Ауренжа, а по-късно – у Арнаут де Марьой. Според него *Salut* е близко по жанр до кансоната, но между тях не съществува «историческа връзка», тъй като в «посланието», според Бринкман, «отсъства лекият игрив тон (*Plauderei*)»(9). Ала много по-съществено е следното наблюдение на немския учен: «*Salut* е продължение на средновековната латинска епистола. Както при Балдерих, Хиларий и други, писмото не е условна фикция, а действителна размяна на писма между мъж и жена. Арнаут (де Марьой, б.м., С.Х.) пише на дамата си: «*rendetz me ma satut*»(10)(«върнете ми моето писмо»).

Що се отнася до произхода на немския минезанг, Бринкман резюмира становището си по следния начин: «Дали в Германия е имало жива любовна поезия, която да е придала характера си на минезанга? И аз отговарям: да, имало е. От началото на XI в. в Ренания вече е разпространена еротическата поезия на вагантите, а в Горна Германия (*Oberdeutschland*) и особено в Бавария са били познати любовните стихове в размерена реч. Тази

поезия е била създавана от духовници и монахини. Ако те са станали основоположници на немския минезанг, първите минезингери трябва да благодарят на духовниците за изкуството им» (11).

За съжаление в богатата на документален материал книга на Х. Бринкман всичко е подчинено на предпоставената теза за произхода на немския минезанг от латинските «любовни писма», а това я прави твърде едностранчива. Извеждането на немския минезанг единствено от средновековната латинска традиция е също толкова трудно, както свързването му с фолклорните мотиви, които не могат да бъдат документирани преди началото на XIV в., т.е. през късната фаза на немската куртоазна поезия.

Без да влизаме в излишни подробности, следва да отбележим, че във вагантската културна традиция се забелязва определена двойственост, която не е без значение и за разпространението ѝ. Идеен център на вагантството е Парижкият университет, където в началото на XII в. се откроява фигурата на Пиер Абелар. Силно въздействие върху вагантите (*clerici vagi*, т.е. странстващи духовници) оказват Абелар и неговият ученик Зигер дьо Брабант, в чието учение има и авероистични тенденции. Поетическата продукция на вагантите е свързана обаче предимно с германските земи. Ръкописните сборници, съставени през XII-XIII в., времето на разцвета на немския минезанг, обикновено са двуезични, написани са на латински и на немски език. Най-значителният измежду тях е сборникът, известен под името «*Carmina burana*» (букв. Байренски песни, по латинизираното име на манастира «Св. Бенедикт фон Байрен»), където е открит този ръкопис от XIII в.

Мисля, че в много по-значителна степен, отколкото латинските послания, вагантската поезия е оказала въздействие върху немския минезанг със своя демократизъм, жизнерадост и ново отношение към жената и любовта, достигащо на моменти до непристойност. Впрочем, в най-новите изследвания върху средновековната немска литература това становище вече си е пробило път, както свидетелства категоричното твърдение на В. Шпийвок в «Кратка история на немската литература»: «Със сигурност тя (немската поезия, б.м., С.Х.) – и преди всичко в ранната фаза – е укоренена в народната песен и във влиянието на латинската вагантска поезия.»(12).

Тъй като няма да се спираме отново на влиянието на вагантската поезия, ще си позволя да цитирам едно стихотворение от сборника «*Carmina burana*» – «Щом разцъфтах като девица», в което стиховете на средногорнонемски се редуват с латинските. Наличието на пролетната обстановка, както и сходните с античната идилия мотиви сякаш дават основание за заключенията на Фр. Шьонбах за връзката с християнството и античността и особено на проникновено изследване на В.Ф. Шишмарьов върху пасторелата. С еротичните мотиви «Щом разцъфтах като девица» като че ли най-

много напомня за идилията на Теокрит (особено XXVII идилия «Любовен разговор»). Но анонимната вагантска песен е много по-стегната и кратка от идилията на Теокрит и в нея се натъкваме на съседна рима, която е ново явление в европейската средновековна поезия и без съмнение е възникнала в църковните песнопения. Впрочем ето пълния текст на споменатата вагантска песен:

Virgo dum florebam
Omnibus placedam
Flores adunare
Ibi deflorare
Sed non indecenter
Valde fraudulenter
Valde indecenter
Multum violenter
Nemus est remotum!

(Щом разцъфтах като девица,
на всички се харесвах.
Да береш цветя
и там да те обезчестят,
но не непристойно,
много коварно,
много неприлично,
твърде насилствено,
че горичката е отдалечена.

Planxi et hoc totum
Non procul a via
Tympanum cum lira
Dixit: sedeamus!
Ludum faciamus!
Non absque timore
Dulcis est cum ore
Corpore detecta
Cuspide erecta
Bene venebatur
Ludus compleatur(13)

Плаках и така нататък,
недалеч от пътя -
тъпан и лира.
Той ми каза: «Да поседнем
и да си поиграем!»
Той е боязлив,
но сладкоречив.
Тялото обнажи,
копието вдигна,
добре половува.
Свърши се играта!)

Подобна груба еротика е немислима в поезията на немския минезанг дори от най-ранния период. Но още в стиховете на легендарния Кюренберг, създателя на дългия стих и строфата, в каквата е написана и анонимната «Песен за Нибелунгите», срещаме прелестна поетичност и непосредственост, присъщи тъкмо за народната песен и за вагантските стихотворения. В началото на немската авторска песен несъмнено стои прелестното стихотворение на Кюренберг за опитомения сокол, написано като типична «женска песен» от името на влюбената жена, която изпраща птицата-вестител на любовта:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr,
dô ich in gezamete als ich in wolte hân
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hône und floug in anderiu lant.
Sît sach ich den valken schône vliegen:

er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen
und was im sîin gevidere alrôt guldîn.
got sende si zesamene die geliebe wellen gerne sîn.(14)

(Тогава отглеждах сокол цяла година
и когато го опитомих, както пожелах,
перата му увих със чисто злато,
той се изви високо в небесата и отлетя в чужд край.
Сетне видях сокола да долита:
от краката му висеше копринена лента,
а перата му блестяха като чисто злато.
Господи, съедини ония, които се обичат!)

Фолклорният корен на мотива за сокола-вестител на любовта не подлежи на съмнение. Но в тази песен на Кюренберг се натъкваме и на други древни мотиви, свързани със символиката на златото и среброто, внушаващи представата за благосъстояние и щастие. Соколът се появява често в ранния немски минезанг и това е свидетелство за взаимодействието на куртоазната поезия с фолклора, въпреки че то е трудно доказуемо поради обстоятелството, че народните песни са записани доста по-късно. В лириката на друг представител на «дунавския» минезанг Дитмар фон Айст, когото една миниатюра от Големия Хайделбергски ръкопис представя като пътуващ търговец със син плащ и шапка, яхнал магаре, отново срещаме мотива за сокола:

Ez stuont ein vrouwe alleine
und warte über heide
unde warte ir liebes,
sô gesâch si valken vliegen.
'sô wol dir, valke, daz du bist!
du vliugest, swar dir lieb ist,
du erkîusest dir in dem walde
einen bóum, der dir gevalle.
alsô hân ouch ich getân:
ich erkôs mir selbe einen man,
den erwêlten mîniu ougen.
daz nîident schoene vrouwen.
owê wan lânt si mir mîn lieb?
Joch engérte ich ir dekeines trûtes niet!»

(Една жена сама стоеше
и чакаше на поляната,
и чакаше своя любим,
кгато видя да прелита сокол.
«Добре ти е на тебе, соколе,
летиш си, където поискаш,
избираш си в гората

дървото, което ти хареса.

И аз така направих:

избрах си един момък,

на когото се спряха очите ми.

Ала красивите жени ревнуват.

Уви, защо не ми го върнат?

Никой чужд любим не ми трябва.)

Макар да има съществено различие в ситуацията при двете песни, общото е в използването на сокола за обективизиране на любовното чувство. Той или е пратеник до любимия човек, или поема функцията на потенциален участник в диалог.

В провансалската лирика също има типови ситуации с птици, но разликата е твърде съществена. В песните на трубадурите най-често се появява чучулигата, символизираща свежестта на утрото и светлия порив на любовното чувство. При това тя не влиза в активно взаимодействие с поета, както соколът с девойката в немския минезанг. Като илюстрация на това съществено различие може да послужи първата строфа от прочутата кансона на Бернарт де Вентадоур «Когато чучулигата потрепне»:

Can vei la lauzeta mover.de joi sas alas contra-l rai. que s'oblid' e-s laissa chazer.per la doussor c'al cor li vai.ai tan gran enveya m'enve.de cui qu'eu veyau jauzion.meravilha ai car desse.lo cor de dezirer no-m fon.

(Когато чучулигата потрепне от радост със криле срещу лъча, забрави се и се остави да пада от сладостта, препълнила сърцето ѝ, и мене ме обзема завист към ония, които се наслаждават, че се учудвам как сърцето ми не се разтапя от копнеж.)

Наред с чучулигата в провансалската лирика се срещат скорецът и славеят, но не и соколът от немския минезанг. Но и за трубадурите не е непознатата ситуацията с птицата-вестител, както свидетелства кансоната на Пейре д'Алверня «Славеят в своето гнездо»:

Rossinhol el seu repaire.m'iras ma dona vezer.e diguas li-l mieu afaire.et ill digua-t del sieu ver. e man sai.com l'estai.mas de mi-ll sovenha.que ges lai.per nuill plai.ab si no-t retenha.

(Славею в своето гнездо, ти ще отидеш да видиш моята повелителка и ще ѝ кажеш какъв е моят хал и истината ще ѝ кажеш и ще ми довериш как е тя и дали си спомня за мене, но нека не те задържа при себе си под никакъв претекст.)

Най-съществената разлика обаче не е в това, че предпочитаната птица в немския минезанг е соколът, докато провансалските трубадури се «колебаят» между чучулигата, славея и скореца, а във функционалността на жен-

ските образи. Преобладаващият лирически персонаж в провансалската лирика е самият трубадур. В кансоната повелителката е «обективизирана», посланието е насочено към нея, нерядко тя се намира далече. В ранния «дунавски» минезанг жената е субект на изживяването, нейно е посланието към любимия или пък то се излива в жалба по него. Нещо повече, жената е необикновено активна и изобретателна в отстояване на любовните си чувства. Вярно е, че ранната фаза от немската любовна поезия с основание не се разглежда от специалистите като същински минезанг с куртоазни черти. Но обстоятелството, че той се заражда по средното течение на Дунав и без непосредственото влияние на провансалската поезия, е от изключително значение за по-сетнешното развитие на немската поезия. Според мене не е случайност, че двата най-високи върха на минезанга - Райнмар фон Хагенау и Валтер фон дер Фогелвайде, принадлежат не към рейнската школа, а са укоренени в поетическите традиции по дунавските земи. Валтер и Райнмар всъщност продължават традициите на фолклорния лиризм и с това предопределят и някои по-късни черти на немската поезия.

Интересно е и мнението на литературоведа Хелмут де Боор, автор на двутомна «История на немската литература» заедно с Рихард Невалд. В тома, посветен на «придворната литература» (1170-1250), Хелмут де Боор пише по повод активното присъствие на жената: «Многобройните «женски строфи» в дунавската ранна лирика, които напълно липсват в по-късния минезанг и които откриваме сетне като «поетическа роля», а не като «женска поезия», свидетелстват за това»(15).

За все още некуртоазния характер на ранния минезанг свидетелства и една «утринна песен» (tagelied), приписвана на Дитмар фон Айст, в която темата за раздялата на влюбените не е разработена в духа на провансалската куртоазна традиция от албата. Докато в албата влюбените буди верният страж-оръженосец, в песента на Дитмар те са пробудени от песента на птиците. Тази неканонична интерпретация буди определени асоциации с трагедията на Шекспир «Ромео и Жулиета», в която сцената на пробуждането на младите герои е гениална перифраза на тема «утринна песен». Впрочем, ето първите две строфи от стихотворението на Дитмар фон Айст:

«Slâfest du, vriedel ziere?
wan wecket uns leider schiere;
ein vogellîn sô wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân.»
«Ich was vil sanfte entslâfen,
nu rûfestû, kint, wâfen.
Iiep âne léit mác niht sîn.
swaz dû gebiutest, daz leiste ich,
(vriundîn mîn).»

(Спиш ли, приятелю прекрасен?
За съжаление нас ни буди
една лоша птичка,
кацнала сред клоните на липата.»
- Аз бях сладко заспал,
но успокой се, мило дете.
Няма любов без мъка.
Каквото поискаш, ще го направя, приятелко моя.)

В последната строфа на тази «утринна песен» девойката плаче горчиво, защото любимият я напуска и отнася със себе си радостта. Нека напомним, че тези стихове се отнасят към 70-те години на XII в. Трябва да настъпи първото десетилетие на XIII в., за да се появят албите на прочутия Волфрам фон Ешенбах, в които «пазачът» заема своето място.

Най-изтъкнатите представители на ранния немски минезанг са граф фон Регенсбург, граф фон Ритенбург и Майнлох фон Сефелинген наред със споменатите Кюренберг и Дитмар фон Айст. Двамата графове, които по мнението на изследователите са братя, и Майнлох фон Сефелинген не са поети от ранга на Кюренберг и Дитмар фон Айст. У Хайнрих фон Ритенбург срещаме песни в духа на семплия «дунавски» лиризм, като «Славейт замлъкна», «Откакто се обърна времето» и др. От типологическа гледна точка по-интересен е обаче Майнлох, у когото се преплитат черти на ранната любовна поезия и на новата куртоазна идея за любовта, дошла от Прованс и Северна Франция. Майнлох фон Сефелинген е от Швабия и вероятно е първият немски поет, който е получил подтици от провансалската поезия. Интересно е мнението на де Боор, според когото дългата кюренбергова строфа у Майнлох «е сякаш претворяване на откъс от Андреа Капелан» (16). Дали швабският поет е могъл да има предвид трактата на шампанския капелан «За любовта» е твърде съмнително, като се има предвид, че той е бил съчинен около 1185 г., но безспорно е, че в неговите дванадесет безспорно документирани строфи за първи път се появява идеята за «любовната служба», а така също и мотивът за целомъдреното страдание. Майнлох не е оригинален, когато изрича любовното заклинание: «*seneliche swaere tragen verholne in dem herzen – kiusche*» («да укриеш в сърцето душевната мъка като целомъдрие»).

Новото у Майнлох фон Сефелинген е в малко наивната гордост, свързана със служенето на дамата. Тя е нехарактерна за провансалските трубадури. И у немския минезингер откриваме интересния мотив за възвисяващата сила на любовта, ала преобърнат – колкото повече служи на дамата, толкова по-мила и по-хубава става тя. А в края на строфата, която ще цитирам, е намерена наистина ефектна поанта – «и ако умра от любов, пак ще възкръсна, за да ѝ служа».

Ich bin holt einer vrouwen, ich weiz vil wol umbe waz.
sît ich ir begunde dienen, si geviel mir ie baz und ie baz.
ie lieber und ie lieber sô ist si zallen zîten mir,
ie schoener und ie schoener vil wol gevâllêt si mir.
Si ist sâelic zallen êren, der besten tugende pfligt ir lîp.
sturbe ich nâch ir minne
und wurde ich danne lebende, sô wurbe ich aber unde daz wîp.

(Служа на една дама и зная защо го правя.
Откакто започнах да ѝ служа, тя ми харесва все повече.
Все по-мила и по-мила ми става с времето,
все по-хубава и по-хубава – все повече ми допада.
Душата ѝ е най-голямата добродетел, която възвисява.
И ако умра от любов,
пак ще възкръсна, за да ѝ служа.)

У провансалските поети любовта е по-метафизично и по-изтънчено чувство. Най-големите майстори на кансоната не са сигурни в чувствата на повелителката на сърцето им, както изповядва Бернарт де Вентадоур в своята прочута кансона «Не е чудно, че пея». (*Aquest'amors me fer tan gen.al cor d'una dousa savor.cen vetz mor lo jorn de delor.e reviu de joi altra cen.* – «Тази любов ме наранява нежно в сърцето с нежната си прелест. По сто пъти на ден умирам от мъка и сто пъти възкръсвам от радост.»)

По-подробни аналогии между Майнлох и Бернарт са обаче неуместни, тъй като германският минезингер стои в преддверието на голямата куртоазна поезия, докато Бернарт де Вентадоур е един от най-бележитите представители на направлението, изобразяващо т.нар. *fin'amors* («изящната любов»).

Но още преди да сме пристъпили към по-подробно разглеждане на особеностите на зрелия минезанг, у който несъмнено се откриват много повече успоредици с романската куртоазна лирика, уместно е да обърнем внимание върху едно традиционно предубеждение, свързано с германската поезия, замъгляващо донейде истинските ѝ контури. В редица изследвания се набляга върху едва ли не фаталния характер на «любовната служба» при минезингерите, върху това, че тя е «тежка служба» и в този смисъл се правят аналогии с провансалската лирика с подчертано народопсихологическа багра. Подобни заключения намират място и в редица популярни издания от типа на хрестоматии и справочници. За да не бъде голословен, ще цитирам обобщението на Фр. Хеер от споменатия вече негов капитален труд «Средновековният свят»: «Между 1180-1220 г. владее куртоазната поезия, царството на любовта. Германският модел на това царство несъмнено възприема основния образ на провансалския модел, но го трансформира по характеристичен начин: при него всичко е по-сериозно, понякога по-

интимно, по-важно и значително по-меланхолично. Онова, което в Прованс е бляскава, весела, иронична и остроумна игра, в Германия става тежка служба. Благосклонността, «милостта» и «почитането» на дамата се наточават с всичко онова, което религията отнася към бога и милостта на Дева Мария. Верността и лоялността (*triuwe*), които свързват куртоазния обожател с неговата повелителка, онаследява отношенията на феодалния рицар към неговия сюзерен, на християнина към господ-бог. Но по-късно преобразяването на света става там по-радикално: остава само една реалност – отношенията между двамата влюбени. Богът, природата, светът и времето вече са само обкръжаваща ги декорация. И сам бог понася изпит по куртоазия (*hovescheit*): куртоазният бог е покровител на влюбените и се приспособява към тях, както гласи един прочут стих от Готфрид Страсбургски, също както вървят по ръката широките ръкави на куртоазната мода»(17).

Позволих си толкова дълъг цитат, защото той е един от малкото, в които се прави опит за съпоставка между немския минезанг и провансалската лирика, макар и не в собствено литературоведски труд. Не бих се наел да оспорвам твърденията на Фр. Хеер, но ми се струва, че тезата му е в най-добрия случай едностранчива. Общото противопоставяне между провансалската лирика и минезанга по линия сериозност – остроумие е по принцип защитимо, но то олеква в значителна степен при положение, че се изпуска една друга опозиция в рамките на немската куртоазна поезия – естествена простота – куртоазност. Контрастът между *fin'amors* и *fol amors* в провансалската лирика е много по-несъществен, отколкото противопоставянето между демократично-плебейското и куртоазното начало в минезанга. При това куртоазното и демократичното не са белези само на определени етапи в развитието на немската поезия или само на отделни поети, какъвто е например създателят на т.нар. селски минезанг Найтхарт фон Рювентал. В една или друга степен тези два елемента се откриват у повечето именити представители на минезанга. Най-висш синтез на тези две начала безспорно е лириката на австрийския минезингер Валтер фон дер Фогелвайде, който е според мене явление, типологически сходно с Данте в италианската поезия от края на XIII – началото на XIV в.

Преди да се спрем по-подробно на представителите на «рейнската» школа в немския минезанг, следва да обърнем внимание върху още едно съществено различие спрямо провансалската лирика, обикновено подминавано от изследователите. Жанровата система на минезанга е доста победна в сравнение с тази на провансалската поезия. Всъщност тя се изчерпва с песента (*Lied*), кръстоносната песен (*Kreuzlied*), утринната песен (*Tagelied*) и шпруха (*Spruch*). Макар че пасторалните мотиви се срещат твърде често в песните на минезингерите, не е обособен самостоятелен жанр пасторела. Едни от най-привлекателните жанрове на провансалската

лирика, каквито са тенсоната и партиментът, практически отсъстват в немската поезия. Почти не е засвидетелстван и жанрът на плана, т.е. песента-жалба, въведен още от Маркабрю.

Лайхът (Leich), който обикновено се успоредява със северофренското ле (Lai), всъщност е поема, достигаща до неколкостотин стиха, каквато в провансалската поезия не откриваме. За минезанга не е характерна 4и сирвен-тата като своеобразна форма на сатирична поезия. В замяна на това в него е широко застъпен жанрът на шпруха, който е образец на дидактическа поезия. Буквалното значение на думата «шпрух» е «изречение, сентенция, притча». Шпрухът е един от най-старите жанрове в немската поезия. Неговото възникване се свързва с творчеството на южнонемския шпилман със знаменателния псевдоним Шперфогел (Врабецът), писал шпрухове между 1160-1170 г. Жанров ответник на шпруха не можем да открием не само в провансалската, но и в северофренската, в каталонската, в галийско-португалската, в сицилийската и в тосканската поезия. Неговите корени очевидно са в старогерманските фолклорни традиции. Единствен ответник на шпруха е гномическата поезия в «Старата Еда» (XII в.), представена в 137-те строфи от «Слова на Високия» (на бог Один). С откритата си назидателност шпрухът днес не е в състояние да отговори на естетическите потребности на съвременния читател, но през епохата на Средновековието той е бил един от любимите жанрове в германските земи.

Докато в жанрово отношение немският минезанг е изненадващо самостоятелен в сравнение с разгърнатата жанрова система на провансалската лирика, в областта на строфическата форма безспорно минезингерите са подражавали на своите френски колеги. Синкретичната формула на провансалците - *motz e son*, е пренесена и на германска почва като *wîse unde wort* (букв. «мелодия с думи»). Че минезингерите са познавали песните на трубадурите и са се учили от тях, свидетелства фактът, че твърде често те са използвали техни широко популярни мелодии. С основание Хелмут де Боор пише в своята «История на немската литература»: «Познанията ни за старите мелодии на немския минезанг са крайно ограничени, докато при-тежаваме сравнително много мелодии от провансалските труадуре. Те са могли да бъдат плодотворни и за немския минезанг, доколкото той е подражавал на провансалските строфически форми непосредствено» (18).

Силвия Ранаваке, авторка на интересно изследване върху сравнителната типология на формите в минезанга и поезията на труверите през епохата на Средновековието, обръща внимание върху несигурността на редица обстоятелства, свързани с подобно сравнително изследване: «Тази несигурност се подсилва от обстоятелството, че песенното изкуство на Франция, било в народно-песенно, било в средновековно-латинско одеяние, е въздействало още върху най-старите немски минезингери. Твърде често възниква съмнението дали нашите певци са взели направо от Франция една

романска въздействена строфа или от втора ръка, посредством по-стари немски поети»(19).

Окончателен отговор на въпросите, които си поставя немската изследователка, не може да има и затова е естествено в редица случаи да се работи с предположения и аналогии. С. Ранаваке прави убедителни аналогии между песенно-строфичната характеристика на романската естампида (пров. *estampide*, сев. фр. *estampie*) и немската «утринна песен», открива т.нар. строфа на Гийлем IX в песните на Лихтенщайн и Винтерстетен, както и влиянието на «провансалските *dansa*-форми» върху «немските четиристрични строфи с многобройни повторения на групи»(20). Но С. Ранаваке е съсредоточила вниманието си главно върху периода на късния немски минезанг (1220-1270), когато взаимодействията между двете съседни култури се осъществяват чрез посредничеството на северофренската поетическа школа от Арас и поради това изводът ѝ за опосредстваното влияние на провансалската лирика върху минезанга е верен само за изследвания период.

На прехода от ранния към зрелия минезанг (т.е. до края на епохата на Фридрих I Барбароса през 1190 г.) въздействието на провансалската поезия се е осъществявало главно в кръга на рейнските поети и е свързано с постепенния отказ от дългия кюренбергов («нибелунгов») стих и от епическите съседни рими. Едва след Фридрих фон Хаузен рейнските поети въвеждат в минезанга десетосричния стих (т.нар. дактил) по подражание на романския десетосричен стих. Но установяването на строфата с разносрични стихове, придаващо голямо мелодическо разнообразие на песента, става едва в поезията на Райнмар фон Хагенау и Валтер фон дер Фогелвайде на прелеза между XII и XIII в. За да не влизам в подробности, достъпни за специалисти по стихознание и музикология, ще отбележа само още една специфична особеност на немската поезия, която е непозната за провансалската лирика. По отношение на римата минезингерите безспорно се учат от трубадурите, макар и да не достигат виртуозността им при изнамиране на екзотично звучащи рими. Типично немска особеност обаче са т.нар. *Waisen* (букв. сирачета, т.е. неримувани стихове). Де Боор посочва значението на неримувания стих в строфата от типа ааввв. Съществуват и по-сложни строфи без «сирачета» от типа авсавс, аасввс и т.н.21.

Към рейнската поетическа школа принадлежат Фридрих фон Хаузен, Бернгер фон Хорхайм, Блигер фон Щайнах, както и елзасецът Улрих фон Гутенбург и швейцарецът Рудолф фон Фенис. Сред поетите от рейнската школа се откроява и името на създателя на германския рицарски роман Хайнрих фон Фелдеке. Влиянието на провансалската лирика върху поетите от рейнската школа проличава в това, че у Хаузен, Гутенбург, Хорхайм и Фенис се откриват широко популярни романски мелодии. В областта на стиха дългият кюренбергов стих вече изчезва от употреба и наред с често

срещания кратък четирисричен стих в поезията навлизат провансалските 10- и 11-срични стихове.

Заслужава да се посочи и друга самобитна черта на германската куртоазна култура, която немските изследователи по необясними причини пренебрегват, засягайки проблема за романските влияния. Във френската куртоазна литература има съвсем очевидно обособяване и профилиране на творците в областта на рицарския роман и в областта на куртоазната поезия. Авторите на куртоазен епос не са лирици и обратно. Нито един провансалски трубадур не е автор на рицарски романи. Макар да се предполага, че Кретиен дьо Троа е автор и на стихове, недостигнали до нас, той е известен само като майстор на куртоазния епос. В немскоезичните земи подобна профилираност не съществува. Там редица автори на рицарски романи са и превъзходни поети. Освен родоначалника на немския куртоазен роман Фелдеке, преработил на средногорнонемски френския анонимен роман за Еней, се открояват имената на Хартман фон Ауе, Волфрам фон Ешенбах и Готфрид Страсбургски. Х. фон Ауе превежда на немски широко популярните през онази епоха романи на Кретиен дьо Троа «Ерек и Енида» и «Ивайн, Рицаря с Лъва», както и религиозната повест «Григорий». Но очевидно той не е бил лишен от творческа мощ, тъй като е написал и една оригинална повест в стихове «Клетникът Хайнрих», в която некуртоазната идея на Кр. дьо Троа от «Ерек и Енида» за възможността от съвпадение между любов и брак е изведена на нова степен като идеологизирана защита на т.нар. долна любов (*niederen Minne*), т.е. любов към момиче от народа). В повестта на фон Ауе болният от проказа Хайнрих се излекува благодарение на любовта си към обикновена девойка.

Баварският поет Волфрам фон Ешенбах е по-известен като автор на рицарските романи «Парцифал» и «Титурел», в които е разработена мистичната тема за търсенето на Светия Граал, свещения съсъд, в който според легендата е била събрана кръвта на разпнатия Христос. Но В. фон Ешенбах има значение и за развитието на минезанга със своите «утринни песни», в които следва провансалските алби.

Съществувало е съперничество между Волфрам фон Ешенбах и Готфрид Страсбургски, автора на рицарския роман «Тристан и Изолда» по най-популярния в Средновековието сюжет от келтските легенди. В романа си Готфрид осмива «тъмния стил» на Волфрам, за когото е известно, че не е умее да пише. Романът на Готфрид Страсбургски е най-зрялата преработка на темата за Тристан и Изолда и едва ли е случайност високата оценка на Енгелс за романа в статията му «Немските народни книги».

Ако се върнем към творчеството на лимбургския рицар Хайнрих фон Фелдеке, трябва да посочим, че в песните му се забелязва и френско-провансалско влияние, и въздействието на вагантската поезия. Някои от песните му звучат като шпрухове. В сравнение с поетите от «дунавската» гру-

па пейзажът у Фелдеке е по-конкретизиран - редом с липата се появяват букът и плодното дръвче, в стиховете му влиза косът, любимата птица в немската поезия.

Немските изследователи с основание посочват като ключова дума в поезията на Фелдеке понятието *blîscap* (ср.гор.н. *blîdhnissa*, *blîdida*, «радост, веселие»), а то от своя страна е в очевидна успоредица с основната емоционална тоналност на ранния минезанг. Ето една от малките прелестни песни на Фелдеке, която навежда на интересни съпоставки:

Ez tuont vogelîn schîn,
daz siu die boume sehent gebluot,
ir sanc machet mir den muot
sô guot, daz ich vrô bin
Noch trûric niht kan sîn.
got êre sîdiu mir daz tuot,
al ûber den Rîn.
daz mir der sorgen (ist) gebuot,
aldâ mîn lîp verre ist in ellende.

(Птиците вече известяват,
е дърветата са в цвят.
Песента им ме развеселява,
толкова съм радостен,
че повече не мога да бъда тъжен.
Господи, бъди милостив и към оная,
която е отвъд Рейн
и ще изличи мъката ми,
когато душата ми е много скръбна.)

Тази песен е интересна не толкова със загатнатия пролетен пейзаж, който е много по-сполучливо шрихиран в други творби, колкото с появата на мотива за «далечната любов» (*Ferne-Minne*). Той е в очевиден паралел с провансалския мотив за «далечната любов» (*amor de loing*), въведен от Жауфре Рюдел. Достатъчно е да направим обаче едно бегло сравнение с прочутата кансона на Бернарт де Вентадоур «Изгубиха ме нейде към Вентадоур», за да се убедим, че няма никакви основания да се допуска провансалско влияние върху Фелдеке. Неговата кратка песен носи семплото очарование на народнопесенното, а мотивът за любимата, която е далече, е само бегло загатнат в един стих. Срещу това в кансоната на провансалския трубадур мотивът е идеен стожер на цялата творба: поетът е напуснал Вентадоур, защото неговата повелителка е била жестока и безчувствена. За разлика от немския минезингер, който изразява чувствата си по непосредствен и съвършено некуртоазен начин, Бернарт де Вентадоур е впрегнал цялото си поетическо майсторство, за да сътвори образа на поета, осенен от

нещастна любов. Ще си позволя да цитирам втората кобла на кансоната, в която трубадурът прибегва до поредица от изискани сравнения, за да внуши своята обреченост в любовта:

Aissi co-l peis qui s'eslaiss'el cadorn.e no-n sap mot tro que s'es pres en l'ama.m'eslaissei eu vas trop amar un jorn.c'anc no-m gardei tro fui en mei la flama.que m'art plus fort no-m feira focs de forn.e ges per so no-m posc partir un dorn.aissi-m te pres s'amors e m'aliama.

Както рибата, която се втурва към стръвта и не знае, че въдицата ще я хване, един ден аз се втурнах към голямата любов, и без да се пазя, се озовах наскред пламъка, който ме обгаря по-силно от огън на пещ. Но въпреки това не мога да се отлъча от нея нито на сантиметър, така ме е пленила любовта и ме е вързала.)

Влиянието на провансалската лирика върху поезията на Фелдеке се изразява единствено в наличието на еднозвучните рими (rims unissonans), които са много характерни за поезията на трубадурите през XII в. Интересен тематичен паралел е и стихотворението му за Тристан, за което редица немски литературоведи смятат, че е перифраза на песен, приписвана на Кретиен дьо Троя. Всъщност образът на прочутия герой от келтския епос е само едно разгърнато сравнение, в което се споменава за любовната напитка, под чието въздействие е изпаднал. Втората строфа на това кратко стихотворение обаче е напълно некуртоазна, представя една пейзажна скица на приближаващата зима и скръбта, която тя вещае. Заслужава да се отбележи и краткия четиристишен стих, който е твърде характерен за представителите на рейнската школа и придава на поезията им стремителен, танцувален характер:

Sît diu sunne ir liechten schîn
 gegen der kelte hât geneiget
und diu kleinen vogellîn
 îr sânges sint gesweiget,
Trûric ist daz herze mîn.
ict waene, ez wil winter sîn,
 der uns sîne kraft erzeiget
 an den bluomen, die man siht
 in liehter varwe
 erblîchen garwe;
dâ von mir beschîht
leit und anders niht.

(Откакто слънцето скланя лъчите си
към идващия студ
и мъничките птици
вече са спрели да пеят,
сърцето ми е тъжно,

усещам, че скоро ще дойде зима,
която показва силата си на цветята,
чиито пъстри багри
скоро ще помръкнат.
А за мене това е
мъка и нищо друго.)

Безспорно най-значителният поет от рейнската група е Фридрих фон Хаузен. Някои изследователи дори са склонни да говорят за «школа на Хаузен». У този поет, приближен до династията на Хоенщауфените, вече много по-ясно се долавят черти, присъщи на провансалската лирика. Де Боор изброява мотивите, които Хаузен заимства от трубадурите: «Познати са му получените в провансалската лирика изразни образци на тази любов: любовта от детство, любовта насън, приложението на рицарската бойна терминология спрямо любовта, спора с персонифицираната любов; душевното объркване в резултат от любовта; любовта отдалече (*Ferne-Minne*), противоречието с пазача и др.»(22). Още Х. Бринкман обаче обръща внимание в цитираното изследване върху някои тематични паралели у Фр. фон Хаузен и провансалците. Такъв е паралелът за любовта от детство у Хаузен и Вентадоур, приведен от Бинкман:

ich hân von kinde an si verlân
daz herze mîn und al die sinne

pois fom amdui efan
l'am ades e la blan

(още от дете аз ѝ отдадох
сърцето си и всички свои чувства.
(Фридрих фон Хаузен)

(че още когато двамата бяхме
деца, аз я обичам и я обожавам.
(Бернарт де Вентадоур)

Особено интересно е обаче да се направи сравнение между «кръстоносната песен» на Хаузен и тази на френския трувер Конон дьо Бетюн. И двамата поети са взели участие в Третия кръстоносен поход, но докато той се оказва фатален за немския минезингер, пикардиецът Конон дьо Бетюн участва и в Четвъртия кръстоносен поход и умира чак през 1220 г. Двете кръстоносни песни представят един от редките за куртоазната поезия случаи на съвсем пряко възпроизвеждане на един и същ тематичен мотив. В случая става дума за раздвоението между любовната «служба» и дълга към бога, една от често срещаните в «кръстоносната» песен теми. Най-често това раздвоение се разрешава в полза на участието в кръстоносния поход и е свързано с жалба по повелителката на сърцето, която трябва да бъде оставена. Няма никакво съмнение, че първообразът принадлежи на френския трувер, защото Фр. фон Хаузен твърде точно следва формата и духа на оригинала. И двете песни са издържани в десетсричен стих, като е предпо-

четена формата на октавата. Почти еднакви са и римните схеми на двете творби: ававвава (у К. дьо Бетюн), ававваав (у Фр. фон Хаузен). Един сравнителен анализ на първите две строфи и показал не само в какво минезингерът е следвал френския трувер и как е изявил зрелостта на своя талант. Между другото, не изключвам възможността двамата поети да са били в кръга на владетелите, застанали начело на Третия кръстоносен поход, и след като е слушал «кръстоносната» песен на Конон, у Хаузен да е възникнало желанието да претвори мотива по свое виждане. Ето началото на песента на Конон дьо Бетюн:

Ahi! Amours, com dure departie
me convendra faire de la meillour
ki onques fust amée ne servie!
Deus me ramaint a li par sa doucour
si voirement que m'en part a dolour.
Las! qu'ai je dit? ja ne m'en part je mie!
si li cors vait servir nostre seignour,
li cuers remaint del tout en sa baillie.(23)

(Уви, Амур, колко тежка раздяла
ми предстои с най-добрата,
която някога е била обичана и ѝ е служено.
Господ ме задържа при нея чрез нежността ѝ
така неотвратимо, че си тръгвам с болка.
Уви, какво говоря? Не, аз не тръгвам, не,
ако тялото ми ще служи на всевишния,
сърцето ми остава в нейна власт.)

А ето и интерпретацията на Хаузен, която бележи един от най-високите върхове на немската средновековна поезия:

Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden,
diu mit ein ander wâren nu manige zît.
der lîp wil gerne vehten an die heiden,
sô hât iedoch daz herze erwelt ein wîp.
Vor al der welt.daz mûet mich iemer sît,
daz siu ein ândêr niht volgent beide,
mir habent diu ougen vil getân ze leide.
got eine mûese scheiden noch den strît.
(Сърцето ми и моето тяло искат да се разделят,
а те толкова дълго време бяха единни.
Тялото иска да воюва с езичниците,
а пък сърцето се стреми към една жена,
първа сред всички други. Ужасно ме гнети,
че спора им не мога да разреша.

Очите ми са виновни за тази мъка.

Само господ е в състояние да разреши този спор.)

Дори едно бегло сравнение показва, че и двете стихотворения са плод на вдъхновени творци, обзети от силно и непосредствено чувство. За първи път в европейската поезия в тях зазвучава мощно мотивът за несъгласието между плът и дух, но не в духа на традиционния християнски дуализъм, който отдава откровено предпочитанията си на «безсмъртната» душа, а като равнопоставена среща на две стихии, като противопоставяне между чувство и дълг. Това безспорно е една от вечните теми в изкуството, независимо от обстоятелството, че в «кръстоносните» песни придобива конкретно-исторически очертания. И все пак, струва ми се, че при немския минезингер мотивът е прераснал във философска дилема, открояна с неподозирана духовна сила. Струва ми се, че в разговора с Вагнер от първата част на «Фауст» знаменитият възклик на Гьотевия герой за двете души, които обитават в гърдта му, възхожда към «кръстоносната» песен на Фридрих фон Хаузен, още повече, като се има предвид, че гениалният немски поет е бил отличен познавач на песните на минезингерите и на майстерзингерите:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

(Ах, две души гърдта ми обитават
и как копнеят да се разделят!
Едната в сласт любовна за света
се хваща с органи, дълбоко впити,
а другата се вдига от прахта
към висшия простор на праотците.
Пр. Кр. Станишев)

Интересно е разработен у Фр. фон Хаузен и типично провансалският мотив за любовта насън. Той е водещ в краткото стихотворение «Насън видях», в което любовното страдание е възпроизведено с удивителна простота и сила на внушение:

In mînem troume ich sach
ein harte schoene wîp
die naht unz an der tach:
do erwâchete mîn lîp.
Dô wart si leider mir benomen,
daz ich enweiz, wâ si sî
von der mir vröide solte komen,

daz tâten mir diu ougen mîn.

der wolte ich âne sîn.

(Насън видях

една жена прекрасна,

която превърна нощта в ден

и пробуди моята душа.

За съжаление ми я отнвеха

и аз не знам къде е тя,

която трябваше да ми донесе радост.

Вината е в моите очи.

По-добре да бях ослепял.)

В провансалската поезия понятията за любов са много по-регламентирани. Както вече посочихме, понятието «радост» в нея е свързано и с чувствеността, и с пълното сливане с любимата. То се обозначава като *joî major* («главната радост»), която е същевременно и *joî perpetual* («вечна, непреходна радост»). Твърде често обаче тази «главна радост» се оказва постижима единствено насън, както твърди второстепенният трубадур Гийем де Сент-Дидие: «*Lo major jois qu'anc en mon cor senti.fon en durmens*» («Главната радост, която почувствах в сърцето си, беше насън.») Най-често обаче мотивът за съня е натоварен с алегорично значение в провансалската лирика, както свидетелства един партимен, в който същият Гийем де Сент-Дидие се изявява в ролята на тълкувател на един алегоричен сън. Може би Гийем де Сент-Дидие е създал «фиктивен» партимен, създаден изцяло от трубадура в тази форма, за да привлече вниманието на слушателите. Така или иначе, това е творба, сътворена в духа на средновековната литература с характерните за нея алегии. Нека припомним, че и първата велика творба на прелеза между Средновековието и Ренесанса – «Божествена комедия» на Данте, е обременена от многобройни символи и алегии, породили потребността от тълкуването им още по времето на поета. Достатъчно е да се цитират първите две строфи от фиктивния партимен на Гийем де Сент-Дидие, за да се убедим колко по-непосредствено и въздействащо звучи кратката песен на Фр. фон Хаузен:

En Guillem de Saint Deslier vostra semblanza.mi digatz d'un soin leughier qe-
m salvatge.qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza.m'adurmi ab lo salut d'un
ver messatge.en un vergier plen de flors.frescas de bellas colors.on feri uns ven-
ziznels.qe frais las flors e-ls brondels.

Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza.q'eu en conoisc ni m'es vis en
mon coratge. Lo vergire segon q'en penz signifianze.es d'amor las flors de dom-
nas d'aut paratge.e-l venz dels laujenjadors.e-l bruiz dels fals fegnedors.e la
frasca dels ramels.nos vambi'en jois novels.

(Гийем де Сент-Дидие, кажете ми своето мнение за един лек и обър-

кан сън, който сънувах оня ден. С надежда бях заспал, че ще ме сподират верен пратеник, в една градина, пълна с цветя, свежи и с пъстри багри, когато се втурна бърз вятър, прекършвайки цветя и клонки.

Сеньор, ще ви кажа какво мисля за този сън. Това, което мисля и преценявам, е, че градината има значение на любов, а цветята са благородни дами. Вятърът – това са клеветниците и шумотевицата на лицемерите, а пречупването на клонките ни препраща към нови радости.)

В следващата строфа се появява и «необикновено дърво» (*arbre d'estragna guiza*), което според тълкуването на съвременния изследовател М.Р. Юнг представя «изключителната дама». Впрочем, ето интересното заключение на Юнг: «Цветята и дърветата представят дамите, чиито три типа описва Гилйем: необикновената дама (*d'estrayna guiza*), загрозена все пак от твърде голямата си благосклонност към множество ухаждори; благородната дама, която страда от някои слухове и най-сетне – красавицата, безстрастна и недостъпна, обект на копнежите на спящия»(23).

В лириката на рейнските минезингери и особено на Фр. фон Хаузен се появява нова, куртоазна представа за любовта, но и тя е доста по-различна от разбиранията на провансалските трубадури за *fin'amors* и *fals amors*. Преди всичко трябва да се отбележи, че немското *wân-minne* («безнадеждна любов») въобще не стои в опозиция спрямо некуртоазната идея за любовта. В провансалската лирика противопоставянето между «истинска» и «неистинска» любов цели не само да подчертае предимствата на първата, но и да изтъкне нейния облагородяващ характер. Ето как е формулирано разбирането за преимуществата на *fin'amors* в една кансона на Пејре д'Алверня:

Bon'amors ha un uzatge.co-l bos aurs quan ben es fis.que s'esmera de bon-tatge.qui ab bontat li servis.

(«Добрата любов е подобна на същинското злато, когато е чисто. Тя се пречиства от добротата, щом служи на добротата.») Макар и куртоазна по същество, немската *wân-minne* не изглежда така моралистична, както провансалската. У нея е подчертан моментът на илюзорността, на невъзможността от осъществяване на възжелението, който ѝ придава по-подчертано психологически характер. Средногорнонемското понятие *wân*, което възхожда към готското *wens*, означава «заблуда, илюзия, необосновано съждение». За първи път мотивът на «безнадеждната» любов се среща в една песен на Фр. фон Хаузен:

*Wâfenâ, wie hat mich minne gelâzen!
diu mich betwanc daz ich lie mîn gemûete
an solhen wân der mich wol mac verwâzen.*

(На помощ! Какво стори от мене любовта!

Тя ме принуди да насоча всичките си стремежи
към безизходна надежда, която ще ме погуби.)

Другата принципна разлика между провансалската лирика и немския минезанг е в това, че докато т.нар. *niederen minne* («груба, ниска любов») се среща предимно в типовата ситуация на ухаждането на селско момиче от трубадур в пасторелата, в немската поезия идеята за «низката» любов (т.е. към жена от по-низше съсловие) съзнателно се идеологизира. Особено характерно е това за минезанга между Хартман фон Ауе и Найтхарт фон Рювентал, т.е. през първите четири десетилетия на XIII в. Вече посочихме, че немският преводач на «Ерек и Енида» е безспорно повлиян от некуртоазната идея на Кр. дьо Троа за възможността от съвпадение между любов и брак. Но в поезията на Х. фон Ауе се забелязват две основни тематични интерпретации на любовта.

В това отношение Хартман фон Ауе напомня за първия трубадур Гилйем IX де Пейтиу, който не се срамувал от подобни приключения. Но докато на моменти Гилйем IX става непристоен в духа на вагантската поезия, у немския минезингер идеята за «низката» любов е идеологизирана, тя е светоотношение и начин на живот. Явно е, прочие, че противоречието между «невъзможната» любов и «низката» любов отразява реалната противоречивост на куртоазната любов като първа форма на преодоляване на християнско-догматическия аскетизъм. Куртоазната идея за любовта не е в състояние да изключи еротиката и това довежда до неизбежното напрежение между «любовното служене» като форма на нравствено усъвършенстване и културно издигане и естествения стремеж към сбъждане на любовните възжелания.

В немското литературознание е прието да се говори за «висока аристократическа поезия» (*die hochhöfische Lyrik*). Под това понятие се разбира най-високият етап в развитието на немския минезанг през последното десетилетие на XII в. и първите три десетилетия на XIII в. За най-значителни представители на «високата аристократическа поезия» с основание са смятани вече споменатият Хартман фон Ауе, Албрехт фон Йохансдорф, Хайнрих фон Морунген, Райнмар фон Хагенау и Валтер фон дер Фогелвайде. Обикновено за граница между периодите на ранния и зрелия минезанг се смята смъртта на Фридрих Барбароса – 1190 г., макар че това датирание поставя редица трудно разрешими проблеми. Така например Ал. фон Йохансдорф и Х. фон Ауе са участвали в похода на Фридрих и са започнали поетическото си творчество преди посочената дата. За фон Ауе се смята, че началната фаза на поезията му се отнася към 1180-1185 г. Йохансдорф се изявява на поетическото поприще още по-рано, към 1172 г. С основание се смята обаче, че и двамата са били живи около 1210 г. и са познавали другите трима големи представители на зрелия минезанг Райнмар, Морунген и Фогелвайде.

Хайнрих фон Морунген е един от най-значителните представители на «високата аристократическа лирика», у когото куртоазното преклонение

пред дамата на сърцето се отлива в несподелен копнеж и болка. Той прекарва живота си в Тюрингия, където негов покровител е Дитрих фон Майсен. Известно е, че Морунген е погребан през 1222 г. в лайпцигския манастир «Св. Тома» като *miles emeritus* («заслужил воин») и може би това обстоятелство подклажда легендата, че минезингерът е ходил чак до Индия по следите на своя патрон св. Тома. Изглежда откликът от песните му е бил твърде голям, защото през късното Средновековие се е появила и народна балада за «благородния Мьорингер», в която е възпроизведен популярният религиозен сюжет за съпруга, който след двадесет години се завръща в родния край като поклонник.

Де Боор с основание подчертава, че никой от съвременниците на Морунген не е толкова «Овидиев», както него. Наистина у тюрингския минезингер мощно прозвучава мотивът за любовта-болест, която води към страдание и смърт. От древния поет този мотив е преминал най-напред в провансалската лирика, където се появява и специфичното определение за прекомерна обич – *sobramar*, което е трудно преводимо. Античните образи на Нарцис, на Венера и Парис, които се появяват в песните на Морунген, без съмнение също възхождат към Овидий. Трудността обаче е в това, че не можем да определим с категоричност дали овидиевите мотиви са проникнали в поезията на Морунген направо от поезията на древния поет или чрез посредничеството на провансалците.

По-определено провансалски е мотивът за осъщественото насън любовно възжелание, който се среща и у други минезингери. Но обработката на мотива у Морунген е принципно различна в сравнение със средновековния алегоризъм на Гилйем де Сент-Дидие. При него той се появява в една «утринна песен», оркестрирана под формата на *Wechsel*, т.е. своеобразен диалог между рицаря и дамата, които тъгуват един за друг. Всъщност *Wechsel*-ът не е диалог, а редуване на реплики, които разкриват различни гледни точки и също е една оригинална особеност на немския минезанг, която няма точен отговорник в никоя друга от националните разновидности на куртоазната лирика. Ето «мъжката» строфа, в която се появява мотивът за любовта насън:

Owê

Si kuste âne zal

in dem slâfe mich.

dô vielen hin ze tal

ir trehene nider sich.

Iedoch getrôste ich sie,

daz sî ir weinen lie

und mich al umbevie.

Dô tagte ez.

(Уви, безчислени целувки

насън усетих аз.

И нейните сълзи
се стичаха по мене.
Но аз я утеших
и плачеца към мене
здро̀во я притиснах.
Разсъмваше.)

Морунген се движи изцяло в кръга на wân-minne («безнадеждната любов»), формулирана за първи път от Фр. фон Хаузен. Шпийвок формулира по следния начин основните мотиви в песните му: «Тематичните елементи са възхвала на дамата, жалба заради невъзнаградена служба, описание на мъките, които коравосърдечната повелителка носи на влюбения рицар.»(24).

Но веднага трябва да се посочи, че независимо от ограничения тематичен кръг всичките 33 песни на Морунген се отличават с истинска виртуозност при разработката на сходни мотиви. Заслужава да се посочи и първата поява на мотива за «отмъщението» спрямо бездушната повелителка, когато прочете какво пише върху надгробieto на умрелия любим. Този мотив, който преминава от ренесансовата поезия чак до епохата на романтизма, е засвидетелстван за първи път в песента на Морунген «Виждал ли е някой жени» и въобще не се среща в провансалската лирика. За съвременния читател мотивът е деградирал до кичова изява на сълзливо-сентиментални чувства, но очевидно при появата му в началото на XIII в. той е будил други естетически изживявания. Още в края на втората строфа мотивът е вече предпоставен чрез потребността лирическият персонаж «да раздели любовта и скръбта», защото иначе двете ще го отведат в гроба. А ето и последната строфа на песента, в която е формулирано «отмъщението» спрямо жестоката повелителка на сърцето:

Wan sol schrîben kleine
reht ûf dem steine,
der mîn grap bevât,
wie lieb sîmir waere
und ich ir unmaere;
swer danne ûber mich gât,
Daz der lese dise nôt
und ir gewinne kûnde,
der vil grôzen sûnde,
die sî an ir vrûnde
her begamgen hât.

(И нека да напишат
право върху камъка
над моя гроб
колко съм я обичал,
а пък аз съм ѝ бил нелюбим.
А който премине оттам
и прочете това,
той ще разбере,
че голям грях
пред своя приятел
сторила е тя.)

Друг типично немски мотив в лириката на Морунген е този за «краля без корона», идещ от император Хайнрих VI. Вече посочихме, че прочутата песен на Хайнрих VI по всяка вероятност е написана преди провъзгласяването му за император и поради това готовността за отказ от короната

все още има до голяма степен метафоричен характер, но този дързък образ е грабнал въображението на немските минезингери и често се появява в песните им от първата половина на XIII в. Само за сравнение ще припомним, че в прочутата тенсона между крал Алфонсо II де Арагон и Гираут де Борнел, в която се разисква въпросът дали жените могат да обичат безкористно един крал, в последната кобла Алфонсо II благоволява да заяви, че *eu am las bonas finamen* («аз обичам благородно добрите»). В песента на Морунген е подчертана възвисяващата идея, че щастливата любов струва повече от всякакви земни блага:

Ich bin keiser âne krône,
sunder lant:daz meinet mir der muot;
der gestuont mir nie sô schône.
dane ir liebes, diu mir sanfte tuot.
(Аз съм император без корона
и без земя, но съм самоуверен,
защото обичам една красавица,
по-хубава от която няма.)

Внимателният анализ на куртоазната лирика на Морунген показва, че немският минезингер е несравнимо по-малко куртоазен в сравнение с трубадури от типа на Бернарт де Вентадоур, Раймбаут д'Ауренжа, Гираут де Борнел и др. И той, подобно на повечето минезингери, е по-простодушен, но това в никакъв случай не обосновава твърденията на Фр. Хеер и на някои други изследователи, които твърдят, че германските поети са по-склонни към умозрителност и морализация. Напротив, песните им се отличават с непосредственост на чувството, която сме склонни да отъждествяваме с фолклорния лиризм, въпреки очевидните методологически трудности, свързани с паралелното изучаване на минезанга и немския фолклор. Морунген е първокласен поет с много живо, непосредно чувство и аз се изкушавам да го цитирам още веднъж. Песента «Повелителко, ти си моята мъка» е истински шедьовър на средновековния германски лиризм, а очевидното чувство за хумор, проявено от минезингера, ни кара да си спомним за прелестните любовни миниатюри на младия Хайне:

Vrowe, mîne swaere sich,
ê ich verliese mînen lîp.
ein wort du spraeche wider mich:
verkêre daz, du saelic wîp!
Du sprichest iemer neinâ neinâ nein,
neinâ neinâ nein.
daz brichet mir mîn herze enzwein.
maht dû doch eteswenne sprechen jâ,
jâ jâ jâ jâ jâ jâ?
daz lît mir andem herzen nâ.
(Повелителко, ти си моята мъка

и аз губя душата си.
Една само дума ми кажи;
Промени я, благословена жена.
Ти все говориш: «не-не-не,
не-не-не.»

и това ми къса сърцето надве.
Защо най-сетне не кажеш: «Да,
да, да, да, да, да, да»?
и мъката ще изчезне от сърцето ми.)

С Райнмар фон Хагенау и Валтер фон дер Фогелвайде не само стигаме до върховете на немския минезанг, но се завръщаме отново в австрийските предели, които са люлка на германската куртоазна поезия. Двамата поети са интересни не само в сложните си взаимоотношения, които най-често са били конфликтни, но и като представители на две различни направления в минезанга. Интересно е, че оценките за двамата са твърде различни в немската литературна медиевистика. Така например Х. Бринкман определено дава предпочитание на Райнмар, като твърди в книгата си: «С Райнмар минезангът се отдалечава още повече от средновековната латинска поезия. Той достига такава висота, над която е немислимо ново издигане»(25).

В случая предпочитанията се предопределят от гледната точка на изследователите. Ония, които разглеждат «правата» линия в минезанга като продължение и доразвитие на *wân-minne* («безнадеждната любов»), не може да не предпочитат Райнмар, който «надстроява» върху завоеванията на Фридрих фон Хаузен и Хайнрих фон Морунген. В. фон дер Фогелвайде е съвършено неканоничен тип поет, който прекрачва пределите на своята епоха и всъщност чертае перспективите на новата немска поезия. Поради това той нерядко е стъписвал литературоведите със самобитността си. Дори такъв опитен изследовател като Бурдах го определя по най-нехарактерния за него признак, наричайки го «странстващ поет» (*Fahrende*). Бринкман взема повод от Бурдах и назовава Валтер «шпилман», като влага в самия избор на понятието принизяващ смисъл, тъй като шпилманите са странстващи певци от типа на жонгльорите, хугларите и т.н. в романските литератури.

Възлов момент в творческата биография на Валтер фон дер Фогелвайде е 1198 г., когато младият поет е бил принуден да напусне столицата на австрийските херцоzi Бабенбергер. Разривът между него и другия придворен поет, по-възрастния Райнмар фон Хагенау, е настъпил при управлението на Леополд VI, след което В. фон дер Фогелвайде прекарва останалите три десетилетия от живота си като странстващ певец. Негови покровители са били владетелят на Тюрингия Херман, благотелят на Морунген Дитрих фон Майсен, епископите на Кьолн и Пасау, херцогът на Каринтия

Бернхард, докато към 1220 г. император Фридрих II Швабски му дарява ленно владение в крайдунавските земи и по такъв начин поетът най-сетне бива материално осигурен.

Явно конфликтът между Райнмар и Валтер е бил на естетическа основа и е бил свързан с враждебността на по-младия поет към умъртвяващата непосредствеността на поетическото чувство стилизацията на «безнадеждната любов». Де Боор, който развива тази идея, прави следния извод: «Но за просто връщане към старата лирика у младия поет не е можело да става дума. Той е искал да бъде модерен и тъй като е искал да се освободи от образците на Райнмар, се е присъединил към Морунген»(26).

Така в епохата на зрелия минезанг се оформя знаменателният триъгълник Морунген-Райнмар-Валтер, като Морунген е вдъхновител на двама по-млади от него и напълно различни като художествен натюрел и устремни творци.

За популярността на Райнмар през онази епоха свидетелства фактът, че в началото на XIII в. не по-малко прочутият Готфрид Страсбургски го назовава перифрастично «славеят от Хагенау». Съхранени са около тридесет негови песни, като един от най-авторитетните му изследователи Карл фон Краус открива сред тях цял свързан цикъл и пресилено го обявява за «любовен роман» (Liebesroman)(27). Вътрешната обединяваща идея на този «любовен роман» е определена от Краус като «история на едно вътрешно съзряване в любовта и за «високата» любов»(28).

Основното различие между Морунген и Райнмар е в непосредствеността на любовното чувство. Докато при първия страстта е реално и преживяно чувство, у другия чувствата са стилизирани и приглушени. Де Боор не пропуска да отбележи изказаната още от Вехслер мисъл, че Райнмар не е бил влюбен в жена, а в способността си да обича. Впрочем, това мнение за поета се е затвърдило в немското литературознание още в началото на XIX в., когато романтикът Л. Уланд го нарича «схоластик на нещастната любов». Но така или иначе, Райнмар фон Хагенау (в антологията на Хуго Мозер и Хелмут Тервоорен «Пролетта на минезанга» поетът е обозначен като Райнмар Стари (der Alte), тъй като не е изключено под името фон Хагенау да се крие друг творец е забележителен лирик, един от най-големите майстори на класическия немски минезанг.

Райнмар е един от малцината минезингери, автор на планъ (песен-оплакване), написан през 1194 г. по повод смъртта на австрийския ерцхерцог Леополд V. Но за разлика от плана на Бертран дьо Борн, както и на другите трубадури, изявили се в този жанр, планят на Райнмар е написан под формата на «женска песен», т.е. от името на вдовицата. Скръбта в тази песен е изразена по съвсем прост начин, напомнящ за фолклорните образци на «женската песен». Любопитно е притова, че «запевът» напомня за т.нар. майски песни, чрез които някои изследователи (Г. Парис, Англаде, К.

Люис) се опитват да изведат куртоазната лирика от фолклора:

‘Si Jehent, der sumer der sî hie,
diu wunne diu sî komen,
und daz ich mich wol gehabe alz ê.
nu râtent unde sprechent wie.
der tât hât mir benomen,
daz ich niemer überwinde mê.
(Твърдят, че лятото се връща
и радостта си идва с него
и на мене това ми е приятно.
И нека не ме упрекуват,
защото мъртвият ме взе със себе си
и аз никога не ще се съвзема.)

Но планят в чест на Леополд V е случаен епизод в поезията на Райнмар, «песен по поръчка», каквато той не е могъл да не съчини като придворен поет. Значително по-голям интерес представляват любовните му песни. Колкото и да е куртоазен, минезингерът не страни от образността на ранния дунавски минезанг с присъщите му фолклорни интонации. Така в песента «Надявам се, че любовта си заслужавам» се появява любимият на Кюренберг сокол, символизиращ радостта и устрема на влюбената душа. Разбира се, соколът от минезанга не е соколът от фолклорните песни. Едва ли е случайност, че една от цветните миниатюри, украсяващи т.нар. Голям Хайделбергски ръкопис (около 1310-1330 г., известен също така и под името Manessische Handbuchschrift, фамилията на поръчалия го цюрихски аристократ Рюдигер Манесе), представя лов със соколи, едно типично аристократическо занимание през Средновековието.

Ich wache, mir liebe geschehen wil.
mîn herze nebet sich ze spil,
ze vrôiden swinget sich mît muot,
alse der valke envluge tuot
und der are ensweime.
Joch liez ich vriunde dâ heime.
wol mich, (unde) vinde ich die
wol gesunt, alse ich si lie.

(Надявам се, че любовта си заслужавам.

Сърцето ми трепти от възбуда,
духът ми възвисява се от радост,
както соколът в полет
замира на криле.

Ала дома оставих мойта дама
и ще се радвам да я срещна пак
жива и здрава, както я оставих.)

Колкото и да е стар образът на сокола в немската поезия, у Райнмар за-

белязваме ново претълкуване на птицата в сравнение с провансалската лирика. Разликата между минезанга и поезията на трубадурите не е само в различieto между предпочитаните птици. У Райнмар образът е използван като разгърнато сравнение, докато при трубадурите полетът на птицата обикновено е аналогия, както във вече цитираната кансона на Б. де Вентадоур «Когато видя чучулигата да литва». Наистина първата кобла, съдържаща аналогията сравнение с птицата, притежава високи поетически достойнства, но краткото сравнение е вече по-»модерен» похват. Това е и естествено, като се има предвид, че дейността на трубадура се отнася към 1150-1180 г., докато творческият период на Райнмар обхваща следващите две десетилетия, през които куртоазната поезия също се развива и обогатява.

Но и определението на Уланд за Райнмар като «схоластик на нещастната любов» не е невярно, тъй като в песните му има голяма доза умозрителност. Така например в «Ще бъда стар за окайване» минезингерът въвежда нехарактерния за трубадурите мотив на бъдещата старост, който съдържа неочаквани психологически измерения, но за съжаление в песента има и подчертана дидактичност. Като споделя в четвъртата строфа как разбира смисъла на живота, Райнмар постановява:

Wil diu schoene triuwen pflegen
und diu guote,
sô ist mir als wol ze muote,
als der bî vrouwen ist gelegen.
(ще общувам само с хубави жени
и с добри,
защото само така ще имам настроението,
което е достъпно край жените.)

С оглед на това не бива да се учудваме, че у Райнмар се появява една съвсем нова опозиция *mînne* – *unmînne* (нелюбов), която на пръв поглед наподобява провансалската *fin'amors*-*fals amors*, но е доста по-неопределена, доколкото «нелюбовта» не е дефинирана, тя е просто отрицание на *mînne*. В началото на XIII в. се появява дори и специално наречие, производно от новото понятие. Валтер фон дер Фогелвайде е бил упрекван, че пише *unmînnescliche*, т.е. некуртоазно. Отклонявайки се от куртоазните образци на Райнмар, неговият по-млад съвременник очевидно се е разграничавал радикално и от идеята му за любовта, служейки си обаче с някои понятия на Райнмар. В. фон дер Фогелвайде не се вмества в никакви традиционни представи за поезия и поради това е поставял в затруднение и сериозни литературоведи. Единодушно е обаче мнението, че той се е създал като поет под въздействието на вагантски и на фолклорни образци. Поради това лириката му звучи с естествена простота, която веднага намира отклик у съвременния читател и се възприема много по-лесно в сравнение с

творбите на другите куртоазни поети. Неговото определение за любов е напълно некуртоазно, защото избягва формулата на любовното служене, на подчинението на мъжа-обожател пред повелителката на сърцето му. Откриваме го в кратката песен «Кой ще ми каже, що е любов?»:

Minne ist zweiner herzen wünne:
teilent si geliche, sôst diu minne dâ.

(Любовта е радост за две сърца;
ако я споделят, там трябва да е любовта.)

Това неканонично разбиране вече предопределя насочеността на минезингера към т.нар. *niedere minne* (т.е. ниска любов към обикновена девойка). В поезията му, която обхваща 60 шпруха и около 30 песни, достигнали до нас, изследователите открояват цял цикъл песни на «низката» любов. Напълно споделям мнението на Х. Бринкман и Х. де Боор, че В. фон дер Фогелвайде е получил импулс за тези песни от вагантската поезия, където твърде често се среща образът на девойката (*virgo* или *puella*). «Валтер започнал да се освобождава от конвенционалния минезанг – пише Бринкман, – когато се запознал с вагантската поезия. Това ще да е станало след отпътуването му от Виена през 1198 г. По пътя към Рейн той може да се е срещал с ваганти и да е слушал вагантски песни»(29).

От друга страна обаче поетът е останал верен на куртоазното разбиране за облагородяващото въздействие на любовта, както свидетелства следното двустиие:

Swer guotes wîbes minne hât,
der schamt sich aller missetât.

(Който има любовта на добра жена,
той се срамува от недостойни постъпки.)

Твърде интересно е изследването на Х. Гьоц върху лайтмотивните думи в немския минезанг. Сред тях се открояват думите *liebe*, *minne*, *mâze* (последната отговаря на провансалската *mezura* – «мяра»). Интересни семантични гнезда оформят думите за стойност (*soelde*, обозначена от Гьоц като *Glück*, т.е. «късмет, шанс», *tiure* («скъп»), *wert* («ценен»), за страдание [*sorge* («грижа»)], *giuwe* («скръб, печал»), *arebeit* (букв. «работа», но в смисъл на «усилие» и затова *arebeit* = *dienest*, т.е. на «любовна служба»), *kumber* («мъка, грижа, горест»); за надежда *wân* (букв. «очакване, надежда, но също така и «необосновано съждение, илюзия»), *trôst* («утеха»), *gedinge* («надежда»)(30). Не е трудно да се забележи, че лайтмотивните думи в немския минезанг не се различават принципно от тези на трубадурската лирика, защото са призвани да обслужват един и същ куртоазен идеал, свързан с любовното «служене» на дамата по образец на васалната служба. Разликата между трубадури и минезингери следователно не е толкова в това, че си служат с различни езици, колкото в различните поетически традиции, които онаследяват, в несъвпадащата им чувствителност и мантали-

тет. Що се отнася до В. фон дер Фогелвайде, най-същественото в неговия поетически речник е очевидният преход към нови термини след 1198 г., когато напуска виенския придворен кръг и става странстващ певец. Става дума за постепенното изместване на думата *minne* от *liebe* и на куртоазното *vgouwe* («дама») от просторечното *wîp* («жена»). Този преход не означава промяна на поетическия стил, а радикално преосмисляне на куртоазната доктрина. Скъсвайки решително с куртоазния стил на елзасаца Райнмар, на първо време Валтер се насочва към лириката на широко популярния си по-възрастен съвременник Морунген и възприема чрез него провансалското по същество откритие за красотата на женското тяло като венец на творението в знаменитата си песен «Жена, така прекрасно сътворена». Няма да се поколебая да заявя, че тази песен е истинска предренесансова апология на жената вдъхновителка, сравнима с канционите на Данте и сонетите на Петрарка:

Si wundervol gemdchet wîp,
daz mir noch werde ir habedanc!
Ich setze ir minneclîchen lîp
vil werde in mînen hōnen sanc.
Gerne ich in allen dienen sol:
doch hân ich mir dise ûz erkorn.
ein ander weiz die sînen wol:
die lobe er âne mînen zorn;
habe ime wîse unde wort
mit mir gemeine: lobe ich hie, sô lobe er dort.

(Жена, така прекрасно сътворена,
да бъде моя твоята благодарност!

Поставям твоето прекрасно тяло
във звучната си песен.

На всичките жени бих служил,
но аз само една съм си избрал.

Друг може би би гледал друга –
да си я хвали, както ще.

Слова и звуци както са ни общи –
той хвали там, а аз пък хваля тук.)

Валтер фон дер Фогелвайде е изминал голям път напред в сравнение с наивния еротизъм на провансалските трубадури, който е изблик на зле потискана чувственост и любовен копнеж. За сравнение ще цитирам само една кобла от «изгнаника» Гауселм Файдит:

Q'enquer sent las doussas sabsors.qe de greu malandnssd-m sors.qan li bdisiei
doussamen.son bel blanc cor covinen.ab honrat.dous cous
comjat.privadamen.adoncs frais.lo doutz bdis.mon marimen.

(Че още чувствам сладостта, която ме избавя от мъката, когато целувах
нежно нейното хубаво бяло тяло и почтено, и разрешено, тайно се прекъс-

на сладката целувка, о моя горест.)

Валтер е единственият измежду средновековните поети, който успява да се измъкне от конвенционалния куртоазен шаблон и в песните му оживява реалната противоречивост на любовта. Така в 69-то стихотворение (според изданието на Хелмут Проце) долавяме интонациите на младия Хайне от «Юнашески страдания»:

Bin ich dir unmaere,
des enweiz ich niht: ich minne dich.
Einez ist mir swaere,
du sihst bî mir nin und ûber mich.
Daz soltû vermîden.
ich enmac niht erlîden
solhe liebe âne grôzen schaden:
hilf mir tragen, ich bin ze vil geladen.
(Дали съм ти противен,
наистина не зная, но те обичам аз.
Едничко ме потиска –
ти гледаш покрай мене и над мен.
Трябва да избягваш това,
че аз не искам да страдам –
такава любов вреди.

Помогни ми да я понеса, че ми е тежко!).

Разбира се, славата на прочутия минезингер е свързана главно с песните, посветени на обикновена девойка, които са истински шедьоври на европейската средновековна поезия. По същество пасторалният мотив за срещата под липите, който се среща в немския минезанг, е типологически сходен с провансалската пасторела, но по всяка вероятност е възприет от немските поети чрез посредничеството на северофренската поезия, където се среща много по-често, отколкото в провансалската. Но очарователната песен на В. фон дер Фогелвайде, известна като «Под липите» по първия ѝ стих (' 72, според цитираното издание на Х. Проце), е нещо свършено ново в европейската поезия дори в сравнение с гениалната пасторела на Маркабрю «Оня ден под един плет». В нея народнопесенно и личностно са преплетени по начин, който превръща поетическата сплав в ново качество, каквото европейската поезия от този период не познава. Формално поетът е изградил творбата под формата на «женска песен» – девойката си спомня за времето, прекарано с любимия. По забележителен начин е вплетена и песента на славей като отклик на тържествуващата любов в края на всяка строфа:

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ muget ir vinden

(Под липите,
на ливадата,
която беше ложе на двама ни,
още можете да намерите,

shône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

както и ние,
помачкани цветя и трева.
Покрай гората в долината –
Тандарадей!,
как сладко славеят запя.)

Разбира се, би могло да се спори (и немските литературоведи още спорят) дали тези строфи са интуитивна изява на гениален певец, или изразяват едно по-високо, нехарактерно за Средновековието личностно съзнание. Несъмнено е обаче, че Валтер фон дер Фогелвайде е гениален новатор, който съумява да обедини в лириката си фолклорното и куртоазното начало, като ги облъхне с дъха на личностното преживяване. По-куртоазна в сравнение с «Под липите» е следващата песен «Вземи, госпожо, този венец» (' 73), която също възпроизвежда типично пасторална ситуация: певецът предлага на красива девойка от кръга на танцуващите венец в знак на възхита от красотата ѝ:

'Nemt, frouwe, disen kranz:
also sprach ich zeiner wol getânen maget:
'Sô zieret ir den tanz,
mit den schoenen bluomen, als si ûfe traget.
Hete ich vil edele gesteine,
daz mûeste ûf iuwer houbet,
ob ir mirs geloubet.
sêt mîne triuwe, daz ichz meine.»

(«Вземи, госпожо, този венец»:

тъй рекох на една хубава девойка;

«Ти украсяваш танца

с красивите цветя, които носиш на главата си.

Ако имам скъпоценни камъни,

те щяха да красят главата ти,

възхвала за тебе.

Повярвай ми, сериозен съм с тебе.)

На В. фон дер Фогелвайде са посветени многобройни изследвания, в които се разискват редица спорни и все още неразрешени въпроси от творчеството му. Не са намерили разрешение например въпросите за родното място на минезингера и за характера на името му. Без да се впускам в разсъждения върху тези второстепенни с оглед на темата въпроси, ще отбележа, че с различни аргументи се твърди (или оспорва) раждането на Валтер в Швейцария, Франкония, Долна Австрия, Тирол, Швабия, Бохемия и дори Унгария. Лично аз споделям мнението на австрийския изследовател К.К. Клайн, който назовава Южен Тирол родина на поета въз основа на убедителен анализ на един стих от т.нар. литературно отклонение из романа на Волфрам фон Ешенбах «Вилехалм»(31).

Неясен е и въпросът с името на минезингера. Учените все още се коле-

баят между тезата за реално фамилно име (то е засвидетелствано в Тирол между Шеленберг и Митенвалде) и значещо име (сенял, псевдоним), под каквито са известни много именити трубадури и минезингери [Серкамон, Г. Файдит в провансалската, Шперфогел, Н. фон Рювентал (Ройентал) – в немската поезия]. Според твърдението на Х. Проце: «*von der Vogelweidesder* – «*von Habenrcht*, т.е. който зависи от лова с птици и е безимотен като птиците под небето, ту тук, ту там си търси препитание» (32).

И все пак, въпреки огромния брой изследвания върху лириката на забележителния минезингер, в тях отсъства тъкмо компаративният поглед върху явлението. За съжаление Валтер фон дер Фогелвайде е ситуиран в най-добрия случай на фона на немската средновековна поезия, където той се откроява като самотен и недостижим връх. А именно от тази компаративна гледна точка можем да поставим немския минезингер в контекста на цялата европейска поезия и да стигнем до неочаквания, ала напълно защитим възглед, че В. фон дер Фогелвайде е явление от ранга на Данте в типологически план. Подобно на великия флорентинец и Валтер е според мене преходно явление, което бележи границите на две културно-исторически епохи. И неговото самосъзнание е от нов тип, свързано е не само с нов тип поетика, но и с ново творческо самочувствие. Разликата е може би само в това, че ранноренесансовите процеси в Тоскана започват само едно-две десетилетия след смъртта на Данте, докато в Германия те започват цели две столетия след Валтер. Но подобен «зев» между Предренесанса и Ренесанса не е изключение. Нека припомним само отстоянието между «Кентърбърийски разкази» (1386-1400) на Чосър, които са най-значителната изява на английската предренесансова литература, и времето на ранния английски Ренесанс (1550-1580 г.), за да се убедим, че то е също около две столетия.

Бих задълбочил тази аналогия с твърдението за известни биографични паралели между двамата именити творци. След изгнанието от Флоренция в края на 1301 г. Данте прекарва остатък от живота си, като скита от град на град, разчитайки на знатни покровители за прехраната си. След напускането на Виена през 1198 г. Валтер скита в продължение на повече от двадесет години като странстващ певец, преди да получи към края на живота си ленно владение от Фридрих II. Ала има нещо много по-съществено от обикновения биографичен паралел – и Данте, и Валтер се изявяват като политически поети, взели твърде активно участие в събитията от своето време. Отдавна е известно, че една от най-ярките предренесансови черти на Данте, разгърната с най-внушителна поетическа сила в «Комедията», е неговата страстна, непримирима «партийна» оценка на хора и събития. Същото може да се твърди и по отношение на В. фон дер Фогелвайде. По-голямата част от творческото му наследство се състои от шпрухове, които от днешно литературоведско гледище са сатири и епиграми, отразяващи

сложните етапи в борбата на германските императори с папската курия, претендираща и за светска власт въз основа на легендата за прословутия «Константинов дар». Немските изследователи констатирали очевидния факт, че за първи път след Шперфогел в творчеството на Валтер шпрухът отново заема важно място в поезията, при това без да противоречи на песенната лирика. Но необичайното обединяване на шпруха и песента не е изтъквано от тях като ново качество, макар да е очевидно, че политическите шпрухове бележат едни от най-високите върхове на Валтеровата лирика.

Има и други любопитни аналогии. И Данте, и Валтер са поддръжници на идеята за силна власт, чрез която да се осъществи обединението – на Италия за първия, на Германската империя – за втория. И двамата поставят проблеми пред изследователите чрез своето постоянство в променливостта. В изгнание гуелфът Данте става почти открит гибелин. Валтер е за силна императорска власт, но се люшка между претендентите за короната Отон IV и Фридрих II. Трите си «императорски шпруха» (*Kaisersprüche*) поетът пише през 1212 г., когато приветства Отон IV във Франкфурт, но малко по-късно се отмята от него и заема страната на Фридрих II, който му се отплаща, дарявайки му ленно владение. В сложния идеологически спор между *sacerdotium* (духовна власт) и *imperium* (империя) В. фон дер Фогелвайде е един от най-пламенните защитници на императорската власт. Същевременно той е сред най-злостните противници на папската курия и на самия папа, когото той назовава «магьосник, Юда, дело на сатаната, съюзник на езичниците в битката за Божи гроб». Прочутият минезингер уличава църквата в тежките грехове – *superbia*, *luxuria* и *avaritia* (високомерие, разврат и скъперничество). И в това отношение е очевиден паралелът с Данте, който поставя в ада своите политически противници папите Бонифаций VIII и Николай III и яростно ги клейми за непростимите им грехове. Удивително е, че немските изследователи, които с основание посочват Валтер като същински предтеча на реформаторите от XVI в., не виждат паралела между него и Данте и не дръзват да направят извода за немския минезингер като качествено ново, предренесансово явление, възникнало в условията на забележителна политическа активност в Централна Европа по времето, когато в Прованс започват опустошителните религиозни войни (т.нар. албигойски кръстоносен поход), довели до унищожаването на най-цветущата средновековна култура.

Достатъчно е да прочетем само няколко шпруха на Валтер, за да се убедим, че те са образец на «политическа» поезия, която далеч надхвърля личното оскърбление в образците на провансалската сирвента. Дори когато назовава пряко папата или императора, поетът не пропуска случая да спомене и *tiutschen* («немците»), които понасят последствията от грабителската политика на папската курия. И още нещо, шпруховете на Валтер са за-

редени с огромна интелектуална и емоционална енергия, те са страстни, язвителни и ни напомнят за темперамента на Данте, чийто духовен двойник скубе в ада косите на своя политически противник Фарината дели Уберти. Ето един от шпруховете на поета (' 21):

Ahî wie krislenfiche nû der bâbest lachet,
swenne er sînen Walhen seit: «ich hânz alsô gemachet!
Daz er dâ seit, des solte er niemer hân gedâht.
er giht: «ich hân zwên Allaman under eine krône brâht
Daz siez rîche sulen stoeren unde wasten.
ie dar under fûllen wir die kasten:
ich hân si an mînen stoc gement, ir guot ist allez mî
ir tiuschez silber vert in mînen welschen schrîn.
in pfaffen, ezzet hûener und trinket wîn,
unde lât die tiutschen leien magern und vasten.»

(Ах, как благочестиво се подсмива папата,
когато говори на своите приближени: «Ето що сторих!

А което той казва, по-добре да не го е помислил.

Та продължава: «Двама алеманци сложих под една корона,
за да съсия цялото им кралство.

И в тая суматоха ние пълним касите,
привързах ги към мойта каса, мое е богатството им,
немското им злато се стича в гуелфския ми скрин.

Попове, яжте пилешко и пийте вино,
а пък немците нека да гладуват и да постят.»)

Не бива да пропускаме и друга аналогия, свързана с повишеното творческо самочувствие на Данте и Валтер, отразяващо несъмнено характеристиките на преходния, предренесансовия тип култура. В. фон дер Фогелвайде преодолява куртоазната поетика, защото отлично съзнава нейната вкостеняла условност. Затова той изрича думи, които биха били най-малкото странни в устата на един куртоазен поет: «sterbet si mich, so ist si tôt» («като ме убива и тя е мъртва»), защото не ще има кой да възпява тази дама на сърцето. Нещо повече, любовната инвектива прераства у минезингера в жесток мотив, какъвто напразно ще търсим в куртоазната лирика на романските народи: когато поетът, когото дамата измъчва, остарее, и тя вече няма да бъде млада, а младежът, у когото дири утеха, ще я шиба с камшик по повехналата кожа.

У Данте това самочувствие приема по-идеологизиран характер. Още в края на «Нов живот» (1292-1296) младият творец изказва творческата си «закана» да напише за Беатриче онова, «що не е написано за никоя друга жена».

Личното ми убеждение е, че Данте е много по-тясно свързан със средновековното мислене и култура, отколкото Валтер. Пристрастието му към кабализма и мистиката, дълбоката му религиозност и пристрастието му

към символите и алегорията са все подчертано средновековни черти на неговата поетика, които отсъстват у немския минезингер. Разбира се, Данте е много по-дълбок и проблемен като творец, докато у В. фон дер Фогелвайде на преден план изпъква един изумителен лирически дар, необременен от условностите на епохата. Едва ли е случайност, че през късносредновековната епоха майстерзингерите високо го ценят, като го приемат за «дванадесетият майстор» в поетическия цех. И макар че по-късно е забравен, въздействието му върху немската поезия е неоспоримо. Преоткриването му от Бодмер през XVIII в., епохата на Просвещението и предромантизма в Германия, е свързано с възкресяването на интереса към народната песен и средновековната поезия. По-късно романтикът Уланд издава стиховете му под наслов «Валтер, един старогермански поет» (1822). Разбира се, аналогията между Валтер и Данте е чисто типологическа. Като творци те са твърде различни по темперамент и натюрел. Мисля, че Валтер е по-близък по поетически темперамент до друг гениален предренесансов поет – французина Франсоа Вийон (1431-1463). Знаменитата «Елегия» на В. фон дер Фогелвайде, писана към 1227 г. в Австрия, напомня за баладата на Вийон «Ала къде е ланският сняг», но съдържа по-дълбоко философско обобщение. В началото за първи път в новата европейска поезия мощно зазвучава мотива за живота-сън, който става водещ в испанската барокова поезия от XVII в.:

Ouwê war sind verswunden alliu mîniu jât!
ist mir mîn leben getroumet, oder ist ez wâr?
daz ich ie wânde ez waere, was daz allez iht?
dar nâch hân ich geslâfen und enweiz es niht.
nû bin ich erwachet, und ist mir unbekant
daz mir hie vor was kûndic als mîn ander hant.
liute unde lant, dâtinne ich von kinde bin erzogen,
die dint mir worden fremde rehte als ez sîgelogen.
(Уви, къде изчезнаха всичките мои години?
Дали е бил само сън моят живот, или е истина?
Онова, което ми се е струвало истина,
не е ли било само илюзия?
Аз само съм спал и нищичко не знам,
а сега съм се пробудил и всичко ми е непознато,
което по-рано ми бе познато като собствената ми ръка.
Хората в оня край, където съм израсъл от дете,
са ми станали чужди, сякаш всичко е лъжа.)

След като в анализа е достигната връхната точка в развитието на немския минезанг в лицето на Валтер фон дер Фогелвайде, чиято лирика вече бележи подстъпите към ново, предренесансово поетическо самочувствие и творчество, стават безпредметни позоваванията върху по-второстепенни творци от ранга на Готфрид Страсбургски, Валтер фон Ешенбах, Найдхарт

фон Рювентал, Танхойзер и други, които за разлика от него остават в пределите на минезанга.

Немският минезанг съставя бележита страница от европейската средновековна култура. По-сетнешните високи върхове на немската лирика (XVIII и XIX век) са немислими без неговите художествени достояния.

БЕЛЕЖКИ

1 *Silvia Ranawake*. – Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Mennesang und Trouverelied an der Wende zum Spätmittelalter. München 1976, (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalter. Band 51, s. 340)

2 *Op.cit.*, s. 343

3 Всички стихотворни цитати по-нататък са по изданието: *Des Minnesangs Frühling*. I. Texte, beard. von *H. Moser und H. Tervooren*. S. Hirzel Verlag, Stuttgart, 1977.

4. Вж. по-подробно у *A. Jeanroy*. – *La poésie provençale du Moyen âge*, I, p. 254-258

5 *Friedrich Heer*. – *El Mundo Medieval (Europa 1100-1350)*. Ediciones Guadarama, Madrid, 1963, p. 208.

6 *Ibid.*

7 *Kurze Geschichte der Deutschen Literatur*. Autorenkollektiv (*Wolfgang Spiewok*: *Anfänge bis 1525*) Volk und Wissen, Berlin, 1983, s. 35.

8. Цит. по: *Хрестоматия по истории немецкого языка*. М., «Высшая школа», 1978, с. 64.

9 *Hennig Brinkmann* – *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale, 1926, s. 63.

10 *Op. cit.*, s. 64.

11 *Op. cit.*, s. 91.

12 *Op. cit.*, s. 39.

13 Цит. по: *Поэзия трубадуров, минизингеров и вагантов*. М., 1974, с. 558.

14 *Cit. nach H. Brinkmann*. *Op. cit.*, s. 112.

15 *Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* von *Helmut de Boor und Richard Newald*, C. H. Beck'sche Verlags buchhandlung, München, 1969, *Die Höfische Literatur*, von H.B.s.239.

16 *Op. cit.*, s. 248.

17 *Op. cit.*, p. 209

18 *Op. cit.*, s. 226.

19. Op. cit., s. 332.
- 20 Op. cit., s. 340.
- 21 Op. cit., s. 227-228.
- 22 Op.cit., s.257.
- 23 Cit.ap. Anthologie des textes francais du IX au XV-e siècle. Москва, 1975, c. 82.
- 23 Cip. ap. *Jacques Roubaud* – Les Troubadours. Ed. Seghers, p. 191.
- 24 Op. cit., s. 42.
- 25 Op. cit., s.49.
- 26 Op. cit., s. 289.
- 27 *Carl von Kraus*. – Die Lieder Reinmars des Alten, Abh. d. Bayer. Ak. d. Wiss. Philos.philol.u.hist. Kl. Bd. XXX, abh. 4 n. 6, MIONchen, 1919, s. 69.
- 28 Ibid.
- 29 Op. cit., s. 152.
- 30 Leitwörter des Minnesdngs. Abhandl.d.Sächs.Akad.d.Wiss.zu Leipzig, philol.-hrst.Klasse, Bd. 49, H. 1, Berlin, 1957.
- 31 Cit. nach: *Helmut Protze* – Einleitung zur «Lieder und Sprüche» von Walther von der Vogelweide. Verlag Philipp Reclam, 1970, s. 7.
- 32 Ibid.