

УДК 821.112.2.09»145/146»:7.045.5

## ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ СМЕРТІ В НІМЕЦЬКОМУ СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ “ТОТЕНТАНЦІ”

Діана Мельник

*Львівський національний університет імені Івана Франка  
(вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000)*

Проаналізовано три зразки німецького тотентанцу (Вюрцбурзький (1443), Гейдельберзький (1450–1460) та Любекський (1463)), на основі яких визначено особливості трактування смерті у цьому жанрі середньовічної німецької літератури на найранішому етапі його формування.

*Ключові слова:* образ смерті, тотентанц, середньовічна література, memento mori.

В епоху пізнього Середньовіччя у Німеччині виникає великий пласт літератури, що тематизує плінність людського буття, а смерть перетворюється на центральний образ як у літературі, так і у зображальному мистецтві. Французький демограф Філіпп Ар'є у книзі “Людина перед обличчям смерті” наголошує на тому, що існує зв'язок між установками відношенням до смерті, яке домінує в даному суспільстві на певному етапі його розвитку, і самосвідомістю особистості, характерного для даного суспільства. Відповідно зміна ставлення до смерті позначає і зміни у свідомості й у трактуванні людиною самої себе. Першу стадію еволюції цієї самосвідомості Ф. Ар'є позначає як “приручену смерть”, таку, яка не викликала страху, бо була звичним явищем. В свідомості архаїчних людей між мертвими та живими існувала певна гармонія [1]. Що пояснюється і наявністю культу предків, і сучасними магічними побутовими практиками, які базуються на віруванні про повернення душ померлих у певні дні обрядових циклів. У вікінгів, зокрема, існували портали – поріг будинку чи брама зі символами, які слугували дверима у інший світ [8, с. 188–189]. Смерть була звиклим побутовим явищем, яке сприймалося як перехід у інший світ, і не пов'язувалася з кінечністю буття тіла. Мотив невинної смерті з'являється, за свідченнями Вільгельма Фегзе, у європейській літературі Середньовіччя у Х ст. [9, с. 1], що великою мірою було спричинене так званою Ключійською реформою, спрямованою на реформування монастирів і поглиблення аскетизму монаршого життя. Одна з вимог цієї реформи полягала у поширенні ідеї плінності земного життя, що в літературному плані вилилося у низку поетичних творів, об'єднаних мотивом memento mori, які виокремилися в самотній жанр середньовічної літератури.

Страх перед смертю формується пізніше, в епоху зрілого середньовіччя, й пояснюється не стільки страхом перед самою смертю, скільки страхом в очікуванні “суду” над грішною душею. Ф. Ар'є, зокрема, звертає увагу на те, що саме у XII ст. сцени суду починають оздоблювати портали храмів, покликані стати застереженням для прихожан,

нагадуванням про необхідність праведного життя [1]. У той самий період мотив *memento mori* з'являється й у ліриці міннезінгерів. Зокрема, у вірші Гайнріха фон Мелька (1150–1160) “Von des todes gehugede” (“Про роздуми про смерть”) жінку померлого лицаря підводять до тіла її колишнього чоловіка, ознаки тління якого описуються в досить натуралістичній манері, щоб вона усвідомила плінність людського життя й тлінність юності й краси. Останні слова вірша спрямовані до читача з закликом засилитися над тлінністю власною життя й перетворюються на нагадування про страх перед смертю:

owê, dirre chläglîche stebe  
unt der wirsist aller tôde  
der mant dich, mensch, dîner broede.  
nuo sich encît umbe,  
ê dich dîn jungiste stunde  
begrîffe diu dir ie ze furchten was [10].

*(На жаль, це жалібне вмирання / та найгірша з усього смерть/ нагадує тобі, людино, про твою тлінність. / збагни завчасно, / поки твоя остання година тебе наздожене, / чого тобі боятися – тут і далі – переклад автора статті. – Д. М.)*

Цей вірш позбавлений дидактичного тону, у ньому звучить лише туга за земним життям й оплакується тлінність людського тіла, краси, юності в душі поезії міннезангу. Однак уже ці поетичні рядки свідчать про проникнення теми смерті в літературу, яка з часом набула й повчального характеру. Література, як і зображальне мистецтво епохи зрілого Середньовіччя, були покликана на те, щоб викликати страх перед смертю, прямо чи опосередковано спонукаючи людину до покаяння пошуків спасіння душі.

В епоху пізнього Середньовіччя в німецькій літературі виникає великий масив текстів, об'єднаних єдиним мотивом “*memento mori*”. Сюди відносять поезію *memento mori*, *vado mori*, *Streigesprache* (розмови-суперечки зі смертю), *Totenklage* (тужіння), а також “тотентанц” (“Танок смерті”). Причиною виникнення такого типу літератури називають передусім епідемію чуми в XIV ст., яка сильно вплинула не лише на демографічну та економічну ситуацію в Європі, а й сильно похитнула усталені світоглядні принципи та культурні підвалини.

Тотентанц займає особливе місце серед цих жанрів, позаяк поєднає у собі одразу кілька видів мистецтва: танець, який ліг в основу терміна і диктує структуру жанру, текст і зображення, і відповідно до свого позначення вступає в певний дисонанс зі змістом. Синкретичність цього жанру пояснює й складнощі, які виникають при його дослідженні, яке окреслює велику кількість векторів і, залежно від аспекту, який перебуває у фокусі дослідження, отримує різне трактування: як зразок візуального, драматичного мистецтва, чи як жанр літератури. В критичній літературі, присвяченій дослідженню середньовічного тотентанцу, увага приділяється переважно його візуальному аспекту, текст відходить на задній план і слугує лише вербальною ілюстрацією для зображених фігур. Це і не дивно, позаяк саме в зображальному мистецтві Середньовіччя та Відродження танок смерті досяг свого розквіту: на фресках у монастирях та храмах, а пізніше у гравюрах Гольбайна Молодшого та Альбрехта Дюрера. Однак, за свідченням одного з найгрунтовніших дослідників тотентанцу Георга Кайзера, текст слід розглядати як первинну структуру щодо зображення, оскільки останні є “лише допоміжним засобом” [11, с. 23] для тлумачення ідеї тотентанцу, таким, яким вони були у Бібліях для

бідних чи в оздобленні церков. Зображення мали цілком прагматичне завдання, а саме були “настановчим засобом для неписьмених” [11, с. 23]. Німецький літературознавчий лексикон окреслює тотентанц як “зображення танцю, веденого персоніфікованою смертю, як засіб суспільної критики в літературі, музиці та образотворчому мистецтві” [12, с. 657]. З огляду на літературу, однак, уточнюється, що під “тотентанцом” слід розуміти графічно-літературний жанр, який вирізняється такими критеріями, як наявність типового інвентарю фігур, що репрезентують суспільство, образ смерті, оснащений різними атрибутами (музичні інструменти, ознаки тління, зброя) і відповідно зображення танцю. Таке визначення ще раз наголошує на пріоритеті графічного зображення танцю та смерті зокрема, позаяк усі перелічені ознаки стосуються формального змісту тотентанцу й лише частково враховують змістову та ідейно-тематичну складову цього жанру, акцентуючи передусім на його суспільному значенні в епоху пізнього середньовіччя, в якому виражається критичне ставлення до суспільства загалом. Беручи за основу саме візуальне вираження танку смерті, культуролог Єронім Йоффе також трактує його як одну з можливих форм соціального протесту в епоху пізнього середньовіччя, вважаючи танок смерті своєрідним судовим процесом над порядками старого світу, над його правителями та можновладцями: “<...> це очищення та оновлення світу, очищення від феодалних володарів <...> й оновлення рівністю та справедливістю” [2, с. 721], при цьому фігура смерті виконує роль судді, який карає за несправедне життя і нагороджує за праведне.

Зважаючи на те, що більшість дослідників схиляється до думки про те, що тотентанц слід вважати жанром мистецтва і визнаючи первинність тексту над зображенням, визначатимемо тотентанц саме як жанр середньовічної літератури, який вирізняється з-поміж інших жанрів, об’єднаних мотивом *memeto mori*, чітко визначеними ознаками. На рівні структури тотентанц як жанр вирізняє його діалогічна форма, що представляє обмін репліками фігури смерті з фігурами людей та тяглість, яка забезпечується на формальному рівні поняттям танцю, на текстовому – повторюваністю слів смерті. На змістовому рівні тотентанци об’єднуються завдяки тематизації плінності, тлінності людського життя та рівності усіх перед смертю, незалежно від соціального статусу, віку чи маєстності.

Завдання цієї розвідки полягає у з’ясуванні трактування образу смерті у середньовічному тотентанці як жанрі літератури на основі його текстурального та візуального втілення. Відтак за основу взято два танки смерті, що були записані в епоху пізнього середньовіччя у двох регіонах Німеччини: верхньонімецький танок смерті (1443, 1450–1460), який став основою для Базельського танку смерті та нижньонімецький танок смерті або так званий Любекський танок смерті (1463), записаний із фресок каплиці церкви Святої Марії.

Верхньонімецький тотентанц зберігся у двох варіантах: так званому Вюрцбурзькому, рукописному, датованому 1443 роком, та Гейдельберзькому, у вигляді блокбуха, виготовленого у 50–60-х рр. XV ст. Однак дослідники зазначають, що мова текстів вказує на те, що верхньонімецький тотентанц був створений у XIV ст. [11, с. 11]. І. Реутін зазначає, що саме цей тотентанц поширювався на німецьких землях в другій половині XIV – початку XV ст., спочатку у вигляді пергаментних смуг-сувоїв розміром 50 на 150 см (Spruchband) або на пергаментних аркушах (Bilderbogen), і використовувався на

зразок латинських *exempla* як допоміжний засіб у проповідях [5, с. 362]. Німецькомовні критичні джерела дещо обережніші в твердженнях, позаяк письмових підтверджень існування таких текстів до Вюрцбурзького тотентанцу немає (Фегзе, Розенфельд).

Особливість тотентанцу 1443 року полягає у його двомовності, що відрізняє цей зразок тотентанцу від тих, що виникли пізніше: латинський текст передусім німецькому, що може свідчити про те, що німецький є перекладом чи переспівом первинного латинського тексту, який, зокрема, міг слугувати першоджерелом усіх тотентанців. Це припущення важливе з огляду на те, що Вюрцбурзький тотентанц має ряд особливостей, які відрізняють його від решти зразків тотентанцу, а відтак дасть змогу простежити певну еволюцію цього жанру.

Вюрцбурзький тотентанц позбавлений діалогічної форми: слів смерті, яка б зверталася до учасників процесії, тут немає. Після прологу, у якому до слухачів звертається двоє проповідників, у відповідній послідовності розташовуються слова фігур, які смиренно приймають звістку про смерть і долучаються до процесії. Використання поняття фігури мотивоване тим, що йдеться не про зображення особи як типового представника окремого прошарку населення із типовими рисами та ознаками, які вирізняють його з-поміж інших соціальних станів та професій, але позбавленого будь-якої індивідуальності.

Крім того, Вюрцбурзький тотентанц вочевидь мав обрамлену структуру, на що вказує ремарка до слів другого проповідника: *Item alius doctor depictus predicando in opposita parte de contemptu mundi* (інший доктор теології, зображений на іншому боці, проповідує про тлінність світу), і цілком можливо, писався для уже попередньо виготовлених зображень, які розташовувалися по черзі, вибудовуючи таким чином хоровод із фігур мовців. Позаяк зображення не збереглися, невідомо, чи були там образи мерців, чи ні і чи текст було продиктовано зображенням, чи навпаки.

Верхньонімецький тотентанц із блокбуху також написаний чотирирядковим віршем, і в мовному аспекті не відрізняється від тотентанцу 1443 року. Однак він уже має виразну діалогічну структуру: з'являються слова смерті, які чергуються зі словами кожної окремої фігури – представника окремого прошарку суспільства. Текст відкривається прологом, який представляє слова проповідника, про що свідчить зображення духовної особи за кафедрою. Вірші, що зображають діалог фігур зі смертю, розташовані попарно, вгорі та внизу зображення, при цьому згори подаються слова смерті, а внизу – відповіді фігур.

При цьому перший чотиривірш, що належить смерті, звертаючись до людської фігури, характеризує її соціальний статус та типове для представників цього прошарку діяльність, обов'язково вказуючи і на відповідні атрибути влади (скіпетр, корона чи посох для папи, єпископів, імператорів та кайзерів, червоний капелюх у кардинала), професії чи соціального статусу (як от меч у лицаря та дворянина, скапуляр у монахині, чи грубі черевики у селянина як символ його злиденного й важкого життя). Натомість смерть позбавлена атрибутів. У тексті її супроводжують тільки звуки музичних інструментів.

Обидва верхньонімецькі тотентанці зображають 24 фігури (у Гедельберзькому, щоправда, додано фігуру фармацевта), вибудовані в чітку соціальну ієрархію, починаючи від Папи, імператора з імператрицею, і завершуючи дитиною та її матір'ю, розгортаючи

таким чином об’ємну картину середньовічного суспільства. Фігури смиренно приймають звістку про смерть і не оплакують свого земного життя, хоч і неохоче долучаються до процесії, натомість у досить чітких формулах-кліше нагадують про плинність як земних насолод (влади, краси, багатства), так і скорбот (злиденного життя та важкої праці), повторюючи щораз думку про рівність усіх перед смертю. Покажемо, зокрема, є чотиривірш папи:

Ich was eyn heiliger bobist genant  
Die weyle ich lebete ane forchte bekant  
Nw werde ich gefurt frefillich  
Czum tode ich were mich oppiglich [13]

(мене величали святим папою/ поки я жив – не знав страху/ тепер ж мене брутально ведуть /до смерті, я боронюся з усіх сил).

Попри намагання протистояти смерті, слова фігур звучать як констатація факту, водночас відсутні самі дії: вони не випрошують помилювання, не намагаються продовжити свого земного життя. Фігури не вступають у відкритий діалог зі смертю, не сперечаються з нею (як це, зокрема, характерно для Streitgespräch), а відчуваючи владу смерті, хоч і не бажаючи, та все-таки долучаються до танцю. Ця смиренність підкреслює дидактичний тон тексту. Навіть на зображеннях, які супроводжують текст Гейдельберзького тотентанцу, протистояння смерті виражається лише у положенні голови фігур, яка повернена у протилежний бік від руху хороводу.

Про себе ж смерть говорить переважно у третій особі (Der tod wil euch den tancz hofygen [13] (смерть хоче запросити вас до танцю (hofygen – догоджати, підлабузнюватися); Der tod hot euch alleyne dirsliehen [13] (смерть до Вас підкралася – до імператриці); Do gebt euch der tod eyne crancz [13] (Смерть подасть Вам вінок – до короля); der tod wird mit euch schallen [13] (Смерть втішить Вас – до патріарха), хоча на початку кожного чотиривірша займенник “Я” таки з’являється (merkt off meuner rawken don, Ich tancze euch vor frawe keysereyn; Springt mir noch der rat yst meun; ich wil euch fueren bey den henden [13]).

Відтак виникає питання, чи смерть безпосередньо присутня в танці і виконує певні дії, чи лише керує процесією, виконуючи роль всемогутнього володаря, натомість фігур до танцю провадять мерці, що прийшли у світ живих і відповідно промовляють до них. На зображеннях переважають фігури з ознаками тлінності: скелети, обтягнуті шкірою, з розітнутими черевами, а дитина, до якої смерть приходиться останньою, бачить перед собою “чоловіка у чорному” [13]. При цьому зображені фігури мерців переважно чоловічої статі. Єдиною жіночою фігурою, яка відрізняється й анатомічно, є фігура, яка веде до танцю дворянина. У тексті водночас немає жодних уточнень чи посилай на те, ким може бути ця фігура й чому вона зображена саме в образі старечого жіночого тіла. Примітно, що в окремих випадках зображені скелети мавпують фігури людей. Так, скелет, що веде до танцю фігуру жінки, має на голові вінок із стрічками, висміюючи таким чином юність і жіночність веденої нею людської фігури.

Примітно, що в окремих чотиривіршах міститься чітка вказівка на слуг смерті (todes knechte), мерців (toten), яких подекуди називають мавпами (“Ir must tanczen ouch mit desen affen” [13]). Зважаючи на те, що у XI–XII ст. у всіх церковних документах, що критикують світські розваги, мавпа фігурує як зразок небажаної людської поведінки й

тракувалася як образ грішника [4, с. 211], у тотентанці образ мавпи можна трактувати і як грішників, яких смерть щойно кличе до танцю, так і тих, хто повернувся за живими (тобто грішні душі давно померлих, які тепер виконують роль слуг смерті). Єпископ, за яким приходить смерть, однак порівнює уже її з мавпою, називаючи її слуг почварами: “Nw czyen mich dy vngeschaffen / Czu dem tode als eynen affen” (потвори мене тягнуть до смерті як мавпи) [13].

Проте вже у Любекському тотентанці, написаному 1463 року, – смерть повноголоса. Фігури не лише чують її слова, але й вступають із нею в суперечку, проклинаючи її: “O dot, dyn letlike figure/ Vorandert my alle myne nature” (О смерте, огидна ти, постате / змінила все моє життя!) або ж намагаючись умилостивити її: “Och, lat mi nach leven, des bidde ik di!” (О, дай мені ще пожити, прошу тебе!) [цит. за: 6, с. 58, 73].

Структура цього тотентанцу відповідає й структурі попередньо аналізованих зразків: відкривається прологом – словами проповідника, зверненими до мирян із закликом замислитися над праведністю свого життя та неминучістю смерті. Однак, за словами проповідника, йдуть уже слова смерті, які теж можна вважати своєрідним прологом до дійства, у якому смерть запрошує усіх до танцю. У Любекському тотентанці смерть виконує дещо іншу роль, порівняно із верхньонімецькими тотентанцями. Тут вона вже виступає не просто у ролі всевладної невидимої сили, звукам музики якої не можуть опиратися ні вельможі, ні духовенство. У Любекському тотентанці вона – суддя, який дає оцінку життю фігур та засуджує їх гріховність (смерть – імператору):

Du werst gekoren – wil dat vreden! –  
To beschermen unde to behoden  
De hilgen kerken der kerstenheit  
Myt deme swerde der rechticheit.  
Men hovardie heft di vorblent,  
Du hesst di sulven nicht gekent,  
Mine kumste was nicht in dinem sinne!  
Du ker nu her, frou keiserinne! [цит за. 6, с. 58]

(Коронованим ти був, щоб захищати і оберігати / святу церкву Христову, мечем справедливості // але високе становище тебе засліпило / ти сам себе не пам’ятав / не думав і про мій прихід! / Пані імператрице, іди і ти сюди!)

Однак на зображеннях Любекського тотентанцу знову ж таки з’являються лише мерці – скелети, які ведуть до танцю фігури, виграючи на музичних інструментах. Як і в попередньо аналізованих тотентанцах, вони різняться за зовнішнім виглядом – одягнені у шмаття різного розміру, або ж зовсім оголені, що свідчить про те, що це не може бути одна й та сама фігура смерті, яка промовляє до людей, відсутня також їх диференціація за статевими ознаками.

Жак Ле Гофф вважав смерть великим відсутнім середньовічної іконографії. На середньовічних зображеннях нема образу смерті, натомість вони рясніють зображеннями тлінних тіл і скелетів, що стають символами тлінності людського життя. В середньовічному ж тотентанці смерть є присутньою і відсутньою водночас: слухач, читач чи споглядач відчують її присутність, з огляду на текстуальне втілення тотентанцу. Смерть наділена голосом – промовляє до людських фігур. Однак глядач спостерігає лише процесію із мерців, у процесі відокремлення зображення від тексту втрачається

містичність тотентанцу та, відповідно, й враження, яке мав справляти на реципієнта цей жанр. Літературі як часовому виду мистецтва не обов'язково було зображати смерть – у тексті, на відміну від зображення фігур, не йдеться про атрибутику смерті, є лише її голос і звук інструментів, що закликають до танцю.

Таким чином, смерть у середньовічному тотентанці трактується як невидима й невблаганна сила, перед якою зрівнюються усі соціальні стани та вікові категорії. Це й сила, яка не потребує візуального втілення задля досягнення мети – її голосу підкоряються не лише її суги – мерці і грішні душі, а й сильні світу цього – папи, імператори та кардинали.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти [Электронный ресурс]/Филипп Арьес. – М. : Прогресс – Прогресс-Академия, 1992. – Режим доступа : [http://royallib.com/read/ares\\_filipp/chelovek\\_pered litsom\\_smerti.html](http://royallib.com/read/ares_filipp/chelovek_pered litsom_smerti.html).
2. *Йоффе И.* Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI–XVIII вв. // Иероним Йоффе. Избранное: Культура и стиль. – М. : РАО Говорящая книга, 2010. – С. 659–900.
3. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф : пер. с фр. / общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича. – М. : Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.
4. *Пастушок Г.* Символіка середньовічного блазня в семіотично-релігійному контексті “Бестіарію” / Пастушок Г. // Вісник Львівського національного університету. Серія іноземні мови. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 18. – С. 211–219.
5. *Реутин И.* Пляски смерти / Реутин И. // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2003. – С. 360–364.
6. *Шалагінов Б. Б.* Карнавал і містерія : Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва / Шалагінов Б. Б. // Всесвіт. – 2011. – № 3–4. – С. 249–256.
7. *Blessin St.* Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallin). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption / Stefan Blessin [hrsg. von Hartmut Freytag]. – Weimar ; Wien : Böhlau-Verlag, 1993. – 482 S.
8. *Eriksen M. H.* Doors to the dead. The power of doorways and thresholds in Viking Age Scandinavia [Электронный ресурс] / Marianne Hem Eriksen // Archaeological Dialogues / Volume 20 / Issue 02 / December 2013. – Pp. 187 – 214 Режим доступа до статті : [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S1380203813000238](http://journals.cambridge.org/abstract_S1380203813000238)
9. *Fehse W.* Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Codex Palatinus № 314 B. 79a – 80b / Wilhelm Fehse. – Halle : Max Nimeyer Verlag, 1907. – 68 S.
10. *Heinrich von Melk* Von des todes gehugede [Электронный ресурс] / Heinrich von Melk. – Режим доступа : [http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Von\\_des\\_todes\\_gehugede;\\_Vom\\_Priesterleben\\_\(Heinrich\\_von\\_Melk\)](http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Von_des_todes_gehugede;_Vom_Priesterleben_(Heinrich_von_Melk)).
11. *Kaiser G.* Der Tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze Georg Kaiser [Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von G. Kaiser]. Frankfurt, 1982, S. 23.
12. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte / [hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar]. – 3. überarb. Auflage. – Bd. 1 Berlin : De Gruyter, 1997–2003. – 913 S.

13. Vierzeiliger obedeutscher Totentanz Heidelberger Blockbuch, um 1460–1465 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.totentanz-online.de/medien/literatur/heidelberger\\_blockbuch.php](http://www.totentanz-online.de/medien/literatur/heidelberger_blockbuch.php)

*Стаття надійшла до редколегії*

*01.12.2015 р.*

*Статтю прийнято до друку*

*20.02.2016 р.*

## **INTERPRETATION OF THE DEATH IMAGE IN MEDIEVAL GERMAN “TOTENTANZ”**

Diana Melyk

*Ivan Franko National University of Lviv  
(1, Universytetska st., Lviv 79000)*

The article analyzes three samples of German totentanz (Wurzburg (1443), Heidelberg (1450–1460) and Lübeck (1463)), on the basis of which the peculiarities of interpretation of the death image in this genre of medieval German literature at the earliest stage of its formation are determined.

The feature of totentanz of 1443 is noted for its bilingualism, which distinguishes this sample totentanz from another that arose later: the Latin text preceding the German, which may indicate that the German one is a translation or rehash of the initial Latin text, which, in particular, could serve as the primary source of all totentanzes. This assumption is important because Wurzburg totentanz has several features that distinguish it from other samples and thus helps trace the evolution of a genre.

Death in medieval totentanz was treated as invisible and implacable force equalizing all social status and ages. This is a force that does not require visual embodiment to achieve the goal: its appeal is obeyed not only by the servants – dead and sinful souls, but by existing powers: the Pope, cardinals and emperors.

*Keywords:* image of death, totentanz, medieval literature, memento mori.