

Кушнир Павел Михайлович

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

концертмейстер

концертирующий пианист

УВЕ ЛАУЗЕН. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Цель предлагаемой статьи — представить читателю искусство немецкого художника Уве Лаузена (нем. *Uwe Lausen*). Европейским искусствоведением Лаузен осваивается как в контексте исследования различных культурных и политических течений прошлого века, так и в качестве самостоятельной фигуры. О нём пишутся книги, статьи, диссертации. Каталог *OCLC* содержит 80 немецкоязычных и 52 англоязычные публикации, непосредственно связанные с творчеством Лаузена. Их количество снижалось непосредственно после смерти Лаузена, но затем снова возросло и достигло пика в конце прошлого десятилетия — в 2008 и 2010 годах вышло по 18 публикаций. Кроме каталогов выставок, это по большей части научные работы. Например, статьи Клауса-Хартмута Ольбрихта (*Claus-Hartmut Olbricht*) о живописи Лаузена как агитационном искусстве (*OCLC* 888282574), об остро сатирическом мировосприятии художника (*OCLC* 888282516). Известный немецкий историк искусства, коллекционер, а также доктор медицины и автор книги о культурологическом аспекте боли Аксель Хинрих Муркен (*Axel Hinrich Murken*) в 1980 году опубликовал статью о творческом пути Уве Лаузена. Наконец, ведущим специалистом по творчеству художника является немецкий искусствовед Селима Нигль (*Selima Niggel*). Автор нескольких статей о Лаузене и куратор Франкфуртской выставки 2010 года, Селима Нигль защитила в Цюрихском университете диссертацию о творчестве Уве Лаузена. К сожалению, русскоязычной литературы о Лаузене практически не существует, поэтому автор представленной статьи попытался положить начало восполнению этого пробела в отечественном искусствознании.

Выдающийся немецкий художник Уве Лаузен родился в Штутгарте 15 января 1941 года. Его отец был солдатом на Русском фронте, а после войны — депутатом Бундестага от Социал-демократической партии Германии. «*Отчуждение между отцом и сыном. Отец: узколобый, консервативный, педантичный. Сын: восприимчивый, современный. Хотел бы расширить свой кругозор*» — записал Уве в школьной тетради; начало интенсивному расширению кругозора положил побег с выпускного бала. Уве провёл два месяца в Марокко и вернулся с солидным запасом гашиша. Самоучка в живописи, Лаузен изучал философию и право в Тюбингенском университете, затем в Мюнхенском университете Людвиг-Максимилиана. В Мюнхене он познакомился с культурным авангардом — основанной в 1957 году революционной художественно и политически группой *SPUR*. Лаузен сближается со шпуристами; в начале шестидесятых вступает в

Ситуационистский интернационал — вместе с самыми вдохновенными провокаторами среди левых интеллектуалов послевоенной Европы. Вот несколько тезисов из манифеста группы *SPUR*:

– *«Только мы можем вымести из мира его руины».*

– *«Мы хотим ошибаться. Мы против истины, счастья, наслаждения, против чистой совести, против жирного брюха, мы против Гармонии. Зачем существует человек? Чтобы добавлять ошибки к собственному прошлому, жить в котором он больше не может».*

– *«Искусство — последний оплот свободы, которую мы будем защищать любой ценой».* [4]

Увлечённый идеями новых друзей, двадцатиднолетний Лаузен публикует в журнале шпуристов провокационную статью «Письмо из прошлого» и проводит три месяца под арестом. Вскоре после этого, летом 1962 года, в галерее *Springer* в Берлине состоялась его первая выставка.

Через год Лаузен женится. Хайди Ута Штольц — художник и фотограф — оставила множество портретов мужа на фоне его собственных картин. В 1963 году родилась их первая дочь Леа, в 1966 — младшая, Яна. На протяжении девяти лет, вплоть до конца шестидесятых, Уве Лаузен напряжённо работает. Он быстро находит собственный стиль, интенсивно его развивает. Выставки проходят с успехом. Он принимает активное участие в политической жизни, переписывается с Ги Дебором; однако в 1965 году покидает Ситуационистский интернационал — последним из немецкой ячейки, на фоне обострения противоречий внутри группы и кризиса её идеи; левая молодёжь готовится к перемене метода, к переходу, словами Ульрике Майнхоф, «от протеста к сопротивлению», то есть, от поэзии к террору [2]. Но для Лаузена агрессия вне искусства возможна лишь в отношении к себе. Он не перестаёт расширять кругозор; экспериментирует с психоактивными веществами; и продолжает работать. В середине шестидесятых живёт в Ашхофене, откуда часто приезжает в Мюнхен, в прославленный молодёжным бунтом 1962 года «богемный» Швабинг. В 1966–1968 годах Лаузен пишет самые известные и наполненные острым социально-политическим содержанием картины. Пресса хвалит их, музеи приобретают. Но у Лаузена нет намерения терпеть успех. В 1968 году художник создаёт ряд отрешённых, трагичных, неожиданно холодных и аскетичных до редукционизма работ. Он расходится с женой и полностью перестаёт рисовать; постоянно в депрессии; к психоделическим наркотикам прибавляется героин. В 1970 году Уве Лаузен вернулся в родительский дом в Байльштайне, чтобы провести в нём последние месяцы жизни.

Персональные выставки Уве Лаузена проходили в Мюнхене (в 1963, 1964, 1965, 1966, 1968, 1972, 1973, 1984, 1992, 1994, 2006, 2008 и 2010 гг.), в Берлине (1962, 1966, 2006), Штутгарте (1971, 2005), Гамбурге, Аугсбурге, Кёльне, Мангейме, Франкфурте, в Вене и Париже. Его картины — в престижных коллекциях, например, в музее Гунценхаузера, музее изобразительного искусства Бонна, художественной галерее Вольфсбурга,

галерее Тейт Модерн, также в коллекции Дойче Банка в музее Гуггенхайм-Берлин; многие известные работы Уве Лаузена, например, «Немецкий убийца» (*“Der Deutsche Killer”*), находятся в частных коллекциях.



Уве Лаузен с детьми. 1968 год

Свободный, яркий стиль Уве Лаузена — уникален. Художник легко впитывает, усваивает влияния, демонстрирует освоенное с лёгкостью, в смелых сочетаниях, со своеобразной властью над элементами чужой техники. Собственное содержание всегда одерживает верх; Лаузен творчески перерабатывает, развивает использованные формы, для каждого направления делает уверенный следующий шаг и мастерски объединяет разнородные элементы в единый, яркий, безусловно узнаваемый собственный художественный жест. Прежде всего, Лаузен исследует поп-арт. Он углубляет, обостряет язык поп-арта, европеизирует его, добавляет в холодную иронию американского варианта поп-арта черты политической критики, напряжённую выразительность; поп-арт Лаузена — это поп-арт с прививкой реальности, с вяжущим вкусом, с душевным надломом, поп-арт с этической проблематикой; главное — это поп-арт многослойного смысла, то есть, с новаторски осмысленной поэтикой. Каждая работа Лаузена имеет несколько уровней содержания, названия его картин никогда не читаются однозначно; Лаузен создаёт систему тонко резонирующих средств

выражения, в которой максимальная яркость первого плана не мешает проявлению неброских и тонко светящихся связей на глубине.

Затем, можно говорить о живописи Лаузена в контекстах традиции классического немецкого экспрессионизма. Это стиль таких мастеров, как Георг Гросс, Отто Дикс, Эмиль Нольде. Если у поп-арта Лаузен заимствует цветовую гамму и, отчасти, ритмику композиции — значительно усложняя пространственные соотношения, — то немецкий экспрессионизм начала прошлого века нужен творчеству Лаузена в качестве истока, транслирующего традицию европейского гуманизма, в качестве дальнего света, духовной опоры. Лаузен не допускал пустых искажений; каждая деформация содержательна; каждый элемент несёт мысль, и каждый диссонанс элементов; и диссонанс различных уровней мысли тоже всегда содержателен: это экспрессионизм. Наряду с немецким экспрессионизмом творчество Лаузена испытало определённое влияние одного из значительнейших направлений в истории искусства — американского абстрактного экспрессионизма. Его представители — великий американский художник Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Грейс Хартиган, Марк Ротко. Черты их стиля в творчестве Лаузена — естественность, импровизационность, смелость средств выражения. Возможно, на Лаузена больше повлиял ранний Поллок, ещё не отошедший от фигуративной живописи. Нужно, впрочем, заметить, что манифест группы *SPUR* высмеивал абстракцию и сравнивал абстракционизм с высохшей жевательной резинкой [4].

Влияние художников группы *SPUR* и близкой к ней группы *CoBrA* на творчество Лаузена — нельзя обойти вниманием; среди них Ханс Петер Циммер, автор «Дефигураций» и вошедшего в Датский культурный канон «Сталинграда» Асгер Йорн, Хельмут Штурм, Эрвин и Гретель Айш. В этом случае лучше говорить о взаимном влиянии, о диалоге, близости. Также можно сказать о перекличке некоторых мотивов Лаузена с работами Аллена Джонса или Герхарда Рихтера. Самоучка, Лаузен не мог не проявить пристальной заинтересованности свершениями другого гениального самоучки живописи прошлого века — великого английского экспрессиониста Фрэнсиса Бэкона. Это единственное мощное влияние, которое Лаузен не обостряет; напротив, он размывает — и усложняет — строгую перспективу Бэкона, разбавляет воспалённо-легкомысленными красками его мрачную палитру; пафос и агрессия плоти у Бэкона становятся ироничным пароксизмом плоти у Лаузена. Немецкий художник не хотел казаться настолько цельным, опасным, однозначным, серьёзным и значительным; отчаяние Бэкона сильнее и тяжелее; отчаяние Лаузена легче. Саморазрушение Бэкона — горькая борьба с собственной жизненной силой; самоубийство Лаузена — акт искренности.

Лаузен акцентирует не экзистенциальный, но социальный источник зла; вскрывает современность с бóльшим увлечением, чем вечность, хотя вскрывает и вечность; возможно, поэтому в числе близких ему направлений называют и такую сомнительную парадигму, как реализм. В электронной

версии газеты *«Frankfurter Allgemeine»* за 6 марта 2010 года Лаузен назван трагическим реалистом. Действительно, Лаузен никогда всерьёз не отходил от фигуративной живописи и считал, что материал для современного искусства — бытовые впечатления, образы повседневной жизни. В живописи Лаузена отсутствует пленэр. Видимо, это связано с тем, что производитель, и, что важнее, потребитель искусства Двадцатого века — существа безусловно городские. Лаузен великолепно передаёт своё время, политическую ситуацию, взгляд поколения, всё то, на что может претендовать реализм. Но стоит ещё раз напомнить — друзья Лаузена по Ситуационистскому интернационалу причисляли себя к третьей волне ташизма, третьей волне сюрреализма, футуризма, даже просто «Третьей волне»; несмотря на социальную критику и ясность языка, Уве Лаузен формально и духовно принадлежит традиции послевоенного немецкого авангарда.

Лаузен — антифашист. Его искусство не благословляет на ратный подвиг во славу Отечества. Лаузен не одержим насилием. Его искусство не является сублимацией страсти. Тем не менее, в сюжетах его картин удивительно много оружия; много крови; обычная жилая комната — сцена для пустых фигур, истекающих кровью; человек с оружием — эротический образ медиа, одновременно декорация и главный герой, камертон и средство путевой разметки в потоках массовой информации десятилетия его творчества. Человека с оружием можно увидеть в «Немецком убийце», «В гостях у Синея Бороды» (*“Besuch bei Blaubart”*, 1966), в «Охоте на последнюю плоть» (*“Jagd auf das letzte Fleisch”*, 1967), «Грандиозных перспективах» (*“Grandiose Aussichten”*, 1967). В работе Лаузена «Это всего лишь я, твой сын» (*“Ich bin’s nur, euer Sohn”*, 1967) вскинутая в нацистском приветствии рука деформируется, распадается, сливается с фактурой ткани пиджака и пустым пространством комнаты, приобретая несомненное сходство с оружием; рука может быть прочитана как оружие; её изменение не является искажением, напротив, это открытая сущность отцовской десницы; вечное пожатие пустоты сквозь оружие, мысль, в безадресном приветствии-угрозе обретающая опустошённую форму. Кроме оружия, Лаузен исследовал пространство. Его превосходная графика середины шестидесятых не только показывает различные состояния духа — от глубокого саркастичного размышления до отчаянной ярости, — но и пытается реализовать манифестированный шпуристами тезис о многомерном искусстве будущего. Некоторые графические работы Лаузена отдалённо напоминают гениальную серию русского художника Сергея Мягких «Учитель и ученик». Иногда в графике (никогда в живописи) Лаузена можно встретить вычерченную перспективу (приём, которым Бэкон не пренебрегал и в живописи). Вместо линий на плоскости взаимодействуют сами плоскости; пространство делится на чёткие секции или, напротив, становится текучим, вязким, телесным, как, например, в рисунке тушью «Возможно, мы — евреи...» (*“Wir Juden sind vielleicht”*). Кроме пространства, Лаузен исследовал плоть.

Одной из главных проблем искусства Лаузена является телесность человека. Лаузен воспроизводит Бэконовскую деформацию лица; он создаёт условно абстрактные композиции из нагромождений и переплетений органов и тканей человеческого тела; он демонстрирует поэтапное превращение человеческого лица в головку пениса; Лаузен пишет бесформенную аккумуляцию торсообразной плоти с гордо торчащими напряжёнными бицепсами для обложки каталога выставки в Мангейме 1964 года, на открытии которой лично раздаёт посетителям малиновое мороженое, и гордо выставившее груди с малиновыми сосками бесполое и безголовое тело на картине того же года с говорящим названием «Трудности приносят счастье». Самое смелое, самое выстраданное в поэтике Лаузена — телесность. Эта смелость не имеет никакого отношения к порнографии. Это смелость медицинского справочника, умноженная на смелость и смех ума, поражённого абсурдной тотальностью собственной плоти, поражённого вечной отливкой плоти в узаконенные поверхностью культуры условные формы, то есть, упорным игнорированием зримой реальности плоти, слепотой, повязкой на глазах; ума, поражённого хаосом плоти; личности, поражённой безличием плоти. В работе 1968 года «Полёт на Луну» (*“Mondlandung”*) под скучающими взглядами условно-буржуазной публики на условную Луну падает разрозненное, разрезанное умирающее тело, протягивающее в мольбе о помощи отрубленную руку куда-то условно вверх, вслед собственным кишкам, стерильно белым, глянцево плоским, образцово следующим изобразительному канону оптимистичного, щедрого и наивного стиля поп-арт.

Кроме плоти, Лаузен исследовал смерть. Картина «Я люблю жизнь» (*“Ich liebe das Leben”*, 1967) представляет характерное для позднего периода пустое белое пространство, своеобразную переходную между навязчивыми мирами пустоту; в ней висит синяя дверь, которой Лаузену достаточно для создания жилого помещения, две картины, вешалка с пиджаком, издевательский болотно-зелёный коврик. Из крана в правом нижнем углу вытекает радужная капля. На маленьком голубом столе — два очевидно бессмысленных предмета. (Подобный приём используется в прозе Сэмюэла Беккета. Например, плутр из «Мерсье и Камье» можно интерпретировать как несуществующий предмет). Кроме того, в комнате находятся два истекающих кровью тела. Человек на полу в луже крови на заднем плане, очевидно, мёртв. Мужчина с пижонским пробором, в кедах и окровавленной рубашке на переднем плане, возможно, умирает. Жёлтые линии уже ведут разметку пространства для последующей разрезки, разборки, очищения. Кровь, стекающая засохшей полосой на пол, убийца за дверью — должны подчёркивать чувство ожидания; однако преобладает в картине иное: усталость, тяжёлая растерянность, одиночество. Парадоксальным образом присутствие смерти возвращает человечность вывернутому наизнанку миру. Повторяющийся во многих картинах Уве Лаузена мотив концентрических окружностей можно прочесть как присутствие смерти. Это радуги вокруг

небольших предметов или капель, часто мишени, пулевые отверстия, просто висящие, как своеобразные небесные тела внутреннего пространства комнаты, в пустоте разноцветные аккуратные концентрические круги, родинки, воспалённые точки на поверхности плоти, вихри (в графике), разрастающиеся разрывы в пространстве на траектории выстрела, соски, вакуоли, узоры на поверхности мебели. Мишень, обведённая точка — готовность к разрыву поверхности, проникновение, сексуальный акт, первичное нарушение однородности пространства; невытравимая из мира первая капля его гибели; приглашение к убийству мира, как в поэме Александра Блока «Двенадцать»: «Пальнём-ка пулей в Святую Русь». Трудно поразить ненавистную поверхность, не затронув любимую глубину. Мишень — одновременно знак желанного разрушения гнетущей поверхности и метка смертности желанной правды под ней, как в песне Александра Башлачёва «Когда мы вместе»: «Приглядишься: за лихом — Лик».

“*Stoffwechsel*” — это выполненная в технике шелкографии серия из одиннадцати работ, созданная Лаузенгом в 1968 году. Две из них цветные (использованы белый, жёлтый двух оттенков, красный и синий цвета), девять чёрно-белые. Три вертикальные, восемь горизонтальных. Размер у всех одинаковый — 19,5 на 26,375 дюйма, то есть, примерно 50 на 67 сантиметров. Шелкография — излюбленная техника поп-арта; в практике поп-арта шелкографирование изображения часто означает его десакрализацию (примером могут служить шелкографии Энди Уорхола на основе работ Эдварда Мунка). Название *Stoffwechsel* можно перевести как *Метаболизм* или *Обмен веществ*. В художественном музее Траунройта серия экспонируется как единое целое, в виде секций прямоугольника. В левом ряду находятся три вертикальные работы серии с цветной посередине. Средний ряд образуют четыре горизонтальные монохромные работы. Правый ряд также состоит из четырёх горизонтальных работ, с цветной внизу, в правом нижнем углу экспозиции.

На верхней работе левого ряда изображён мужчина на стуле. На средней работе левого ряда — раковина с водой, открытый кран и тубик с выдавленной пастой. На нижней работе левого ряда — монохромная композиция из трёх унитазов. Верхняя работа среднего ряда — абсурдная композиция: на стуле лежит фигурная подушка, из которой вооружённая рука тянется к полке с чашкой и маленькой ложечкой; на заднем плане мужчина в костюме рядом с радиоприёмником. Вторая сверху картина среднего ряда: выдавленная из тубика паста превращается в ковровую дорожку, затем в брюки с галстуком; на фоне этого — торс окружённого роем чёрных точек безволосого мужчины средних лет. Третья сверху картина среднего ряда: множество искажённых предметов, например, стол, переходящий в наполовину расплющенное тело женщины с открытыми гениталиями и поднятой рукой; к этому добавлены, будто на схеме, стрелки с цифрами. Нижняя картина: ряд из четырёх стульев, отбрасывающих разнонаправленные тени. Таким образом, средний вертикальный ряд состоит

из невозможных или абсурдных композиций. Верхняя картина правого ряда: мужчина в кресле, на его лице полупрозрачная маска с роем чёрных точек; стул на сюрреалистически вытянутых ножках (один из сильнейших и наиболее узнаваемых образов позднего Лаузена); стол, на который льётся чёрная жижа. Вторая сверху картина правого ряда: сидящая в просторном кресле женщина в высоких чёрных сапогах; жест её ног удваивается, образуя торчащую из ручки кресла пару блестящих сапог; в пространстве рядом с нею вьётся длинная лента с жирными чёрными точками. Третья сверху картина правого вертикального ряда: обнажённая черноволосая женщина в тёмных очках; её ноги раздвинуты; между ними — мишень, она же лабиринт из концентрических окружностей... Левую часть картины занимают переходящие друг в друга части мебели, одежды и человеческих тел. Ироничная и трагическая, эта композиция, словами героини фильма Масахиро Синоды, буквально источает отчаяние. Наконец, последняя картина правого вертикального ряда экспозиции, цветная, скупое, почти реалистически демонстрирует интерьер ванной комнаты: жёлтая поверхность стены, унитаза, раковина со стоком; однако предметы обстановки, на первый взгляд почти нормальные, при рассмотрении оказываются искажёнными, расположенными абсурдно, пугающими. Если читать картины по вертикали сверху вниз и рядами слева направо, то предпоследняя картина может означать смерть, а последняя — мир за пределом смерти.

Фигура человека присутствует в семи картинах из одиннадцати. Стиль Лаузена становится аскетичным, кристаллизуется. Социально-политический контекст и теплота практически выветриваются. Если ранний Лаузен — длинная бунтарская шевелюра, то Лаузен «Метаболизма» — наголо, до блеска бритый череп. Название серии читается на разных уровнях. Во-первых, как намёк на безличное существование, на, формально жизненные процессы, не управляемые осознанной волей, отрешённость, умирание личности. Во-вторых, как ироническая отсылка к драматическим переменам в метаболизме, вызванным героиновой зависимостью. Образность серии является, по сути, образностью небытия. Наконец, в названии, как и в образах серии, содержится уподобление предметов окружающей обстановки органам человеческого тела. Одна из главных мыслей Лаузена заключается в том, что, когда мы смотрим на мир, который человек построил для себя, мы смотрим на человека. Мифологема дополнительного тела (или, как вариант, множественного) реализуется в различных областях человеческого творчества — от культурологических фантазмов Вадима Руднева (в качестве конституирующей мысли) до средневековой политической философии (как имеющая юридическую силу аксиома о втором теле короля). Яркий пример в области высокой массовой культуры — аватар из одноимённого фильма Джеймса Кэмерона. Можно предположить, что и в художественном мире Уве Лаузена предметы обстановки приобретают качества частей второго тела человека. Впрочем, современный дом — стандартизованный, состоящий из ячеек — не просто второе тело человека, но некое соборное, или, скорее,

коллективное второе тело, организованная материя, поддерживающая и выражающая коллективное сознание, массовую душу современного человека. Болезнь коллективной души выражена в обобщённом теле; человек ей заражается через общение с предметами обстановки. Нарушенный или отсутствующий метаболизм второго тела — откровение абсурда, тихая агония дома, выраженное в любом стандарте отчуждение; гибель красоты изнутри. В Бердяевском определении творчества, как перехода из небытия в бытие через акт свободы, небытие не означает смерть, поскольку бездна для Бердяева именно в свободе, свобода сознаётся предельным понятием, небытие же выступает как тайна, потенция; но Лаузен, унося в бытие образы своих поздних работ, заступал за ними именно в смерть.

Воскресение исключается из означаемого плоских человеческих фигур, исключается из акта сообщения — и остаётся в акте веры, на что указывает несомненное целомудрие, бескомпромиссность художественного языка; искренность; ирония. Пародируя стиль рекламных статей, Лаузен пишет на своей картине 1967 года «Бесконечное стремление» (*“Endlose Streben”*): *«Умри благопристойно. Свежезастеленная кровать; комнатная температура — 18 градусов Цельсия; на заднем плане — музыка Rolling Stones. Дополнительно — последний ужин: мясо, жареные бобы, картошка в мундире. Полностью сознавая, что каждый человек — сам себе идиот. Контролируя страсть. Без слёз, без выражения ненависти, агрессии, экстаза, любви. Бесконечное умирание»* [3]. Честно анонсируя смерть, художник не нуждается в предсмертной записке. 14 сентября 1970 года Уве Лаузен покончил с собой.

Растущий в Тамбове 2017 года интерес к авангардному искусству (премьера фильма Марии Чершинцевой, открытая лекция Данилы Давыдова, выставка «Художники Тамбовского авангарда») может означать, что в конце второго десятилетия Нового века мы можем, наконец, без эпатажа или апатии, не только вдохновенно создавать, но разумно воспринимать и понимать вековую традицию авангардной поэзии, музыки, живописи; и в этом случае, конечно, изрядной доли нашего внимания и сочувствия заслуживает на четверть славянин по крови, трагический авангардист, один из самых ясных по языку и эмоционально содержательных художников Европы — Уве Лаузен.

Список литературы и источников

1. Забытый солдат [Электронные текстовые данные] / URL: <https://news.rambler.ru/europe/6641200-zabytyy-soldat/> — Яз. рус. — Загл. с экрана (дата обращения 28.09.2017).

2. Казаков, Е. А. «Ты тоже убил Кеннеди!» Ситуационистская теория и «новые левые» в ФРГ [Электронные текстовые данные]: Новое Литературное Обозрение / URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2812> — Яз. рус. — Загл. с экрана (дата обращения 12.10.2017).

3. *Drucks, A.* “Uwe Lausen. Murder in the Living Room” / Achim Drucks [Электронные текстовые данные]: Deutsche Bank Art Works / URL: <http://db-artmag.de/en/59/feature/uwe-lausen-murder-in-the-living-room/> — Яз. англ. — Загл. с экрана (дата обращения 19.10.2017).

4. Eisch, Erwin; Fischer, Lothar; Prem, Heimrad; Sturm, Helmut; Kunzelmann, Dieter; Jorn, Asger; Zimmer, Hans Peter. “Manifesto” [Электронные текстовые данные]: NOT BORED! Written in German and published November 1958. Translated by NOT BORED! June 2005 from the French version published in Archives Situationnistes: Volume 1: Documents traduits 1958-1970 / URL: <http://www.notbored.org/spur-manifesto1958.html> — Яз. англ. — Загл. с экрана (дата обращения 8.10.2017).

5. *Lausen, U.* “Repetition and Novelty in the Constructed Situation” / Uwe Lausen [Электронные текстовые данные]: Situationist International online / URL: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/repetition.html> — Яз. англ. — Загл. с экрана (дата обращения 2.10.2017).