

Алексей Родионов

Иван Пуни в галерее «Штурм» (1921). Состав выставки

В статье анализируется состав и происхождение произведений Ивана Пуни, показанных на его персональной выставке в берлинской галерее «Штурм» в феврале 1921 года. Важные сведения черпаются из предисловия к каталогу, составленного переводчиком Грёгером со слов Пуни и Вальдена. Выясняется, что большинство беспредметных (супрематических) рисунков было создано непосредственно перед выставкой, тогда как фигуративные рисунки были доставлены из России. На основании газетных публикаций делаются выводы об отсутствии на выставке картин, вместо которых были представлены фотографии и эскизы. В целом выставка зафиксировала все творческие стадии, пройденные Пуни за последние шесть лет. Больше он к ним не возвращался, продолжив поиски собственного изобразительного языка.

Ключевые слова:

Пуни,
Вальден, Грёгер, *Der Sturm*,
русские художники в Берлине.

Персональная выставка Ивана Пуни в галерее «Штурм» (*Der Sturm*) в феврале 1921 года многократно описывалась в искусствоведческой литературе — еще бы, первый в Германии показ супрематических вещей — пусть только графических, но тем не менее. Плюс своеобразное оформление выставки — она выглядела как *Gesamtkunstwerk*, заморозивший современных искусствоведов ввиду того, что сохранилось семь фотографий стен галереи. Именно прочтение выставки как цельного произведения искусства, поиск заложенных в нем смыслов оказывались до сих пор в центре внимания исследователей, например таких основательных и глубоких, как Джон Боулт [1; 9] и Кристина Лоддер [11].

В настоящей статье выставка рассматривается под другим углом: нас интересуют подлинные факты о выставленных произведениях и их происхождении. В наследии Пуни есть много вопросов, связанных с атрибуцией работ его петроградского, самого востребованного художественным рынком периода; кроме того, его творческое наследие обильно замусорено подделками. Так что важно определить, какие работы действительно были на выставке, состоявшейся всего через год после бегства художника из России, и каких работ там не было. Фотографии с выставки запечатлели, к сожалению, не все стены трех залов, в которых она проходила, а выставочный каталог местами оставляет простор для интерпретаций. Попытаемся разобраться.

1. ДАТЫ ВЫСТАВКИ И ЕЕ ОТКРЫТИЕ

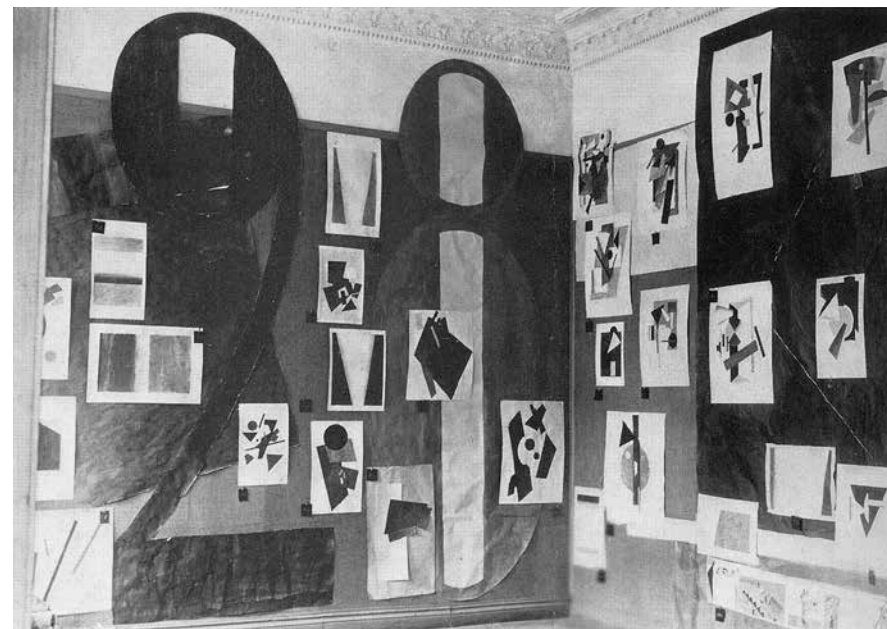
Открытие выставки Ивана Пуни в галерее «Штурм» состоялось в воскресенье 30 января 1921 года [4; 12; 14]. У Херварта Вальдена было правило: ежемесячно устраивать новую выставку, а открытие проводить по воскресеньям. При этом предыдущая выставка закрывалась в пятницу, и следующему художнику давались сутки с небольшим на развеску. Таким образом, в зависимости от ритма и числа дней в месяце интервал между выставками составлял 4 или 5 недель. 25 февраля выставка Пуни

работала последний день и была закрыта [5], а 27 февраля уже открылась выставка Архипенко. Итого, выставка Пуни провисела в галерее Штурм 4 недели (28 дней). Этот факт, а также то, что к развеске Пуни приступил 28 января, и могли дать ему повод изобразить на стене одного из залов галереи исполненное число 28 — в ряду веселых и беспорядочных обрывков других слов. (Ил. 1.) Ранее исследователи выдвигали версию о возможной связи числа 28 с возрастом Пуни. Это не выдерживает проверки: открытие выставки, как мы знаем, состоялось 30 января, когда Ивану Пуни было 30 лет (он родился 22 марта 1890, см.: [3]), а Ксане (Ксении Богуславской) 24 января исполнилось 29. Вообще говоря, вряд ли стоит рассчитывать на глубокий смысл нарисованных цифр у художника, практиковавшего в своей живописи алогизм, утверждавшего, что « 2×2 — все что угодно, но не четыре», и организовавшего выставку с провокативно-загадочными названиями «Трамвай В» и «0,10». В день открытия берлинской выставки тоже не обошлось без курьезов, о чем сообщила газета «Руль» от 1 февраля 1921 года:

Перед открытием выставки Ивана Пуни по улицам Берлина были посланы сандвичи в костюмах по эскизам И. Пуни. Германская полиция сандвичей задержала. Большие недоразумения с полицией вызвал и плакат, вывешенный художником над выставкой Der Sturm [4].

2. КАТАЛОГ

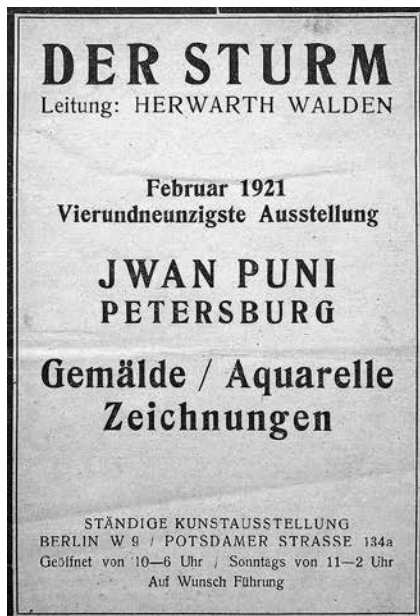
Каталог выставки Ивана Пуни в галерее Штурм был издан на немецком языке [10]. (Ил. 2–3.) Названия работ были, очевидно, переведены с русского; то же самое относится к биографическим/историческим реалиям, упомянутым в предисловии. Многие даты там указаны небрежно, с погрешностью плюс-минус два года. Предисловие подписано именем *W. E. Groeger*. Искусствовед с таким именем в Германии неизвестен. Кто же это? Вольфганг Эдуард Грёгер (он же Владимир Николаевич Грегер; 1882, Рига — 1950, Веттер) — родился в семье балтийских немцев, закончил гимназию и университет в Москве, по образованию и профессии — юрист (доктор права) [15]. Имел также пятилетний опыт работы корреспондентом английской газеты во Владивостоке. В 1920 году он эмигрировал из Москвы в Берлин, где ввиду невозможности найти работу по специальности стал переводчиком с русского на немецкий



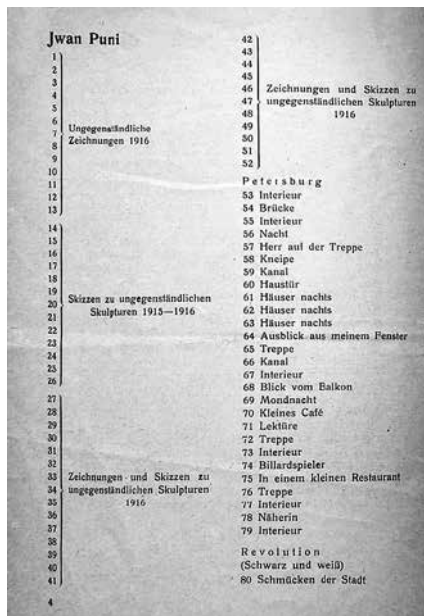
1. Выставка Ивана Пуни в галерее *Der Sturm*, Берлин, февраль 1921
Вид экспозиции

и достиг в этом впоследствии больших успехов: известны его переводы классиков русской литературы, в том числе поэтов. Предисловие к каталогу Пуни — один из его первых опытов на новом поприще. Грёгер — не искусствовед, и он не мог знать творческую биографию Пуни, столь подробно описанную в предисловии. Судя по содержанию и структуре этого двухстраничного текста, он был скомпонован Грёгером из двух устных интервью (что объясняет неточности в датах и терминах), взятых у Пуни на русском и у Вальдена на немецком. Во всяком случае, подробности творческой биографии Пуни автор предисловия мог узнать только от самого художника или от его жены — Ксаны. Грёгер, должно быть, перевел для каталога и названия произведений по списку, предоставленному Пуни.

Судя по небрежностям, каталог составлялся наспех. Например, на обложке было заявлено «живопись/акварели/рисунки» (*Gemälde/*



2–3. Каталог выставки Ивана Пуни в галерее *Der Sturm*, Берлин, февраль 1921
Обложка и с. 4



Aquarelle/Zeichnungen), но ни одной живописной работы выставлено не было; опечатка была даже в имени художника — JWAN вместо IWAN.

Список работ в каталоге дан блоками, размеры блоков примерно соответствуют распределению по залам. Очевидно, Вальден заранее определил (и сообщил Пуни) граничные условия — количество залов (три) и количество работ в каждом зале (примерно по 50 в двух первых и около 100 в третьем). В предисловии уже сказано, где что будет висеть: эскизы к супрематическим и беспредметным скульптурам — в первом зале, остальные графические работы — в двух следующих.

В предисловии встречаются любопытные пассажи, открывающие новые факты и проливающие свет на творческую эволюцию Пуни и его саморефлексию по этому поводу — если исходить из того, что вся биографическая информация получена из первых рук. Рассмотрим эти пассажи (цитаты из каталога даются в обратном переводе с немецкого):

1) [На выставке 0,10] впервые появились супрематические картины (К. Малевич) и супрематические скульптуры (И. Пуни, О. Розанова) [10, S. 2].

Вообще-то известно, что на выставке «0,10» были супрематические картины и других, кроме Малевича, авторов, но в этом высказывании речь идет о первенстве. Безоговорочно признавая первенство Малевича в создании супрематических картин, Пуни заявляет о своем и Розановой первенстве в создании супрематических скульптур. Об их своеобразии можно судить по единственной сохранившейся из тех супрематических скульптур Пуни — «Белому шару»¹.

2) На Государственной выставке 1918 года (ошибка памяти, на самом деле 1919. — А. Р.) Пуни был представлен рядом работ. Одна из них (№ 207, тарелка, закрепленная на доске) вызвала незаслуженные окрики: ведь эта работа была последним, завершающим звеном натуралистического периода, и по своему физическому составу (действительно максимально возможного приближения к наглядности и относительности), и по супрематической конструкции, доведенной до полного упрощения и лаконизма [10, S. 3].

Так Пуни трактовал свою программную «Тарелку», которая была представлена в «Штурме» фотографией (об этом ниже), а реплика которой была изготовлена под руководством Ксаны после 1959 года и сперва выдана за исходное оригинальное произведение². Кстати говоря, формулировка о «супрематической конструкции, доведенной до полного упрощения и лаконизма» подкрепляет предположение, что доска в этом произведении, скорее всего, была простой и монохромной, а не с красивым древесным узором, который присутствует на экземпляре, хранящемся в Государственной галерее Штутгарта.

3) Большие холсты «Коровы» и «Пароход» и некоторые другие работы, выставленные тогда же (т. е. на Первой государственной свободной выставке произведений искусства, проходившей в 1919 году в Зимнем дворце. — А. Р.), указывают на возможность еще одного — другого, но также условно-фигуративного выхода из супрематизма [10, S. 3].

1 «Белый шар». 1915. № 105 каталога-резоне. Национальный музей современного искусства, Париж, дар Ксении Богуславской (1966). Мы исходим из того, что это действительно то самое произведение 1915 года, которое Ксане удалось разыскать в Ленинграде после 1959 года и привезти во Францию. Для того чтобы убедиться, что это не реплика, изготовленная под ее руководством (как почти все остальные рельефы в каталоге-резоне), следовало бы провести технологическую экспертизу.

2 «Тарелка», № 114 каталога-резоне. Государственная галерея, Штутгарт.

Из этой емкой фразы, по стилю типичной для Пуни и принадлежащей несомненно ему, следует, что, работая над произведениями «Коровы» и «Пароход», Пуни уже тогда искал пути выхода из супрематизма, считая его как направление пройденным этапом. Эти большие холсты (согласно каталогу-резоне № 52 и 53), создавались в октябре 1918 года в качестве уличной декорации Петрограда к первой годовщине Революции.

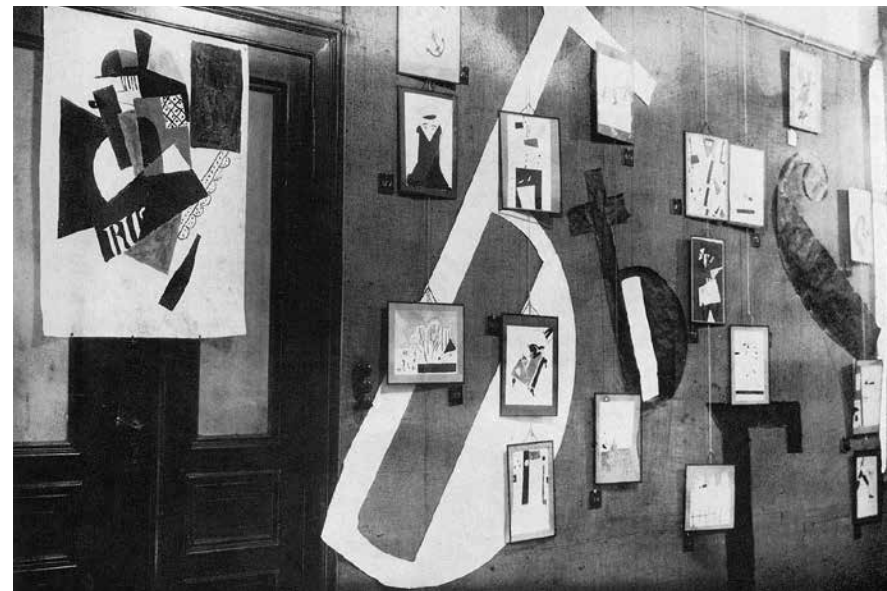
4) Одновременно (т. е. на той же выставке 1919 года. — А. Р.) Пуни выставил картину «Бани» (см. № 198), которая была приобретена комиссариатом ИЗО и привлекла внимание левых художественных кругов своей совершенно новой сущностью, как по форме, так и по содержанию; в проекте оформления последнего зала «Штурма» представлен эскиз еще одной картины того же периода [10, С. 3].

По этой фразе можно точно идентифицировать картину, о которой в ней говорится. Картина хранится в Русском музее, имеет музейное название «Натюрморт с буквами и кувшином», а буквы, изображенные на ней, — это три первые буквы слова «Бани»³. Картина поступила в ГРМ в 1926 году через МХК и ГИНХУК, и в каталоге Первой государственной свободной выставки 1919 года [2] среди произведений Пуни действительно есть «Бани». Таким образом, мы знаем авторское название картины из ГРМ. Из контекста ясно, что она, так же как и «Тарелка» (№ 207), была представлена в «Штурме» в виде фотографии. А родственная картина, о которой говорится в рассматриваемой фразе, — это «Спектр бегство форм», тоже из ГРМ, и ее композиционные элементы были использованы для оформления стен на выставке в «Штурме». (Ил. 4.)

Определив, что «Бани» — это авторское название картины из ГРМ, можно задаться вопросом о происхождении другой известной картины

3 В каталоге Первой государственной свободной выставки 1919 года указано 18 произведений Пуни: «Подготовительный рисунок к автопортрету с трубкой», «Коровы», «Пароход», «Бани», «Бутылочка» и 13 вещей без имени собственного: семь «Натюрмортов», чегыре «Без названия» и два «Плаката».

4 В предисловии к разделу «Абстрактные рисунки, 1915–1919» в каталоге-резоне прямо сказано: «по случаю выставки в галерее “Штурм” в Берлине в феврале 1921 года Пуни переработал некоторые абстрактные рисунки тушью или коллажи, учитывая плохую сохранность оригиналов из Петрограда»; «вероятно художник не подписывал и не датировал их изначально. Подписи на немецком языке, даты и аннотации, несомненно, были поставлены Пуни в Берлине во время подготовки его выставки в “Штурме” в феврале 1921 года. В настоящем каталоге мадам Пуни передатиговала работы, которые не всегда выполнялись перед соответствующими скульптурами, но часто служили воспоминанием для художника, который не мог забрать сами скульптуры с собой»; многие рисунки были утрачены «из-за влажности вследствие плохих условий хранения в Париже в 1928 году» [8, с. 200].



4. Выставка Ивана Пуни в галерее *Der Sturm*, Берлин, февраль 1921
Вид экспозиции

с тем же названием (№ 38 каталога-резоне [8]), украсившей обложку каталога злополучной выставки 2003 года из собрания Бернингера в Базеле. Выразив осторожное сомнение в атрибуции этой вещи, оставим рассмотрение этого вопроса на будущее.

3. БЕСПРЕДМЕТНЫЕ РИСУНКИ

У номеров 1–52 (беспредметные рисунки и эскизы) отсутствие названий, а также равное число рисунков в блоках (13+13+2*13) свидетельствуют о том, что на момент составления каталога эти работы еще не были описаны — в отличие от фигуративных рисунков, перечисленных с конкретными названиями. Можно предположить, что эти беспредметные эскизы еще даже не были готовы, и большинство из них рисовалось и клеилось (как видно из фотографий развески, ряд этих работ представляет собой коллажи) прямо перед выставкой, в ноябре 1920 — январе 1921 года в Берлине⁴. Впрочем, как минимум один из беспредметных

рисунков был готов раньше, поскольку он репродуцирован в каталоге (№ 116 каталога-резоне). Сами эти беспредметные рисунки (почти все) имеют внизу немецкую подпись *Iw. Puni* и название *Variante*. Надпись по-немецки, которой нет на рисунках фигуративных, тоже косвенно свидетельствует о берлинском происхождении этих вещей. Полтора десятка этих рисунков снабжены еще и подписью по-русски. Из 52 беспредметных каталожных номеров только 29 были впоследствии внесены Ксаной в каталог-резоне. Сам художник не придавал этой части своего творчества большого значения (это вытекает из текста его брошюры «Современная живопись», опубликованной в 1923 году), а коммерческая ценность супрематических рисунков была в те годы невелика.

Однако для Вальдена, поборника радикального искусства, беспредметные рисунки и эскизы были явно важнее всего остального; он и выставку-то затевал прежде всего ради них. Беспредметные вещи идут первыми номерами в каталоге; они были развешаны в первом зале. Должно быть, Пуни пришлось изрядно попотеть, рисуя эти 52 беспредметные композиции по мотивам своих супрематических произведений 1916 года, и трудно представить себе, что Ксана не помогала ему в этом кропотливом труде. В 1916 году у него навряд ли было такое количество композиций — представляется, что сколько-то из них Пуни пришлось изобретать по ходу дела путем перестановки простых геометрических фигур — прямоугольника, треугольника, круга и «палочек», как он их называл. Такое варьирование, видимо, и послужило причиной для названий *Variante*. Эти усилия наверняка припомнились художнику через полтора года при подготовке к публикации «Современной живописи», где он иронично описал развитие супрематизма последователями Малевича («Здесь же мы встречаемся с механизацией процесса творчества [...] триста тысяч комбинаций из одного круга и пары квадратов»⁵). Навряд ли рисование этих 52 композиций принесло Пуни в 1921 году творческое удовлетворение, учитывая что три года назад (1918) он уже искал «условно-фигуративного выхода» из супрематизма, о чем (очевидно, с его слов) говорится в предисловии.

А Вальдену, наверное, очень хотелось показать публике супрематические холсты, и, скорее всего, он умолял Пуни написать черный и красный квадраты и т. д. маслом — отсюда упоминание запланирован-

5 Пуни И. Современная живопись. Берлин: Изд. Л. Д. Френкель, 1923. С. 14.

ной «живописи» на обложке каталога. Однако у Ивана Пуни был не тот характер, чтобы попадать в ложную ситуацию, в которой пришлось бы оспаривать приоритет Малевича или объясняться по этому поводу.

4. ФИГУРАТИВНЫЕ РИСУНКИ

Когда в предисловии к каталогу «Штурма» речь заходит о фигуративных рисунках, развешанных в залах 2–3, прочитывается нечто вроде стыдливых извинений (видимо, в этом месте Грёгер цитирует Вальдена):

[фигуративные рисунки] вообще-то следовало бы рассматривать несколько дистанцированно от личности Пуни как художника-конструктивиста и теоретика, поскольку в этих работах в известной степени превалирует изобразительное начало [10, S. 3].

Фигуративные рисунки были подписаны и поименованы по-русски; их Пуни, очевидно, действительно привез из России. В каталоге они перечислены блоками, и каждый рисунок имеет название. Блоки такие: «Петербург» (37 листов), «Революция» (24 листа), «Еврейский городок» (разумеется, Витебск; 29 листов), «Белые рисунки» (12 листов), «Черные рисунки» (17 листов), «Цветные рисунки» (26 листов). Еще один блок, последний (видимо, для последнего помещения), содержит вперемешку 28 экспонатов, из них большая часть рисунки. Итого на выставке было представлено не менее 160 фигуративных рисунков. Спустя 40 лет Ксана внесла в каталог-резоне 68 из них, то есть более половины рисунков было утрачено из-за плохого хранения и переездов в 1920-е и 1930-е годы.

Среди «Цветных» рисунков заявлено шесть театральных костюмов (№ 179–184), что говорит о том, что хоть Пуни и страдал из-за необходимости заниматься поденщиной, брать халтуру (таковой он считал и работу для театра), но все же за некоторые из этих работ ему было не стыдно.

5. РЕЛЬЕФЫ И ЖИВОПИСЬ

Последний блок каталожного перечня (№ 188–215) был озаглавлен «Эскизы и рисунки», однако названия ряда произведений вряд ли относятся к этой категории. Например, № 191 и 193 — «Супрематическая скульптура» 1915 и 1916 года соответственно, № 194 — «Натюрморт 1913»,



5. Иван Пуни в своей берлинской мастерской на Kleiststraße 11. 1922

№ 196 — «Игроки в карты. Работа из различного материала 1913», № 197, 199, 207 — все три с одинаковым названием «Натюрморт, 1919», № 198 — «Бани, конец 1919». Что же было выставлено под этими номерами?

Природу некоторых экспонатов проясняют репортажи, выходившие в берлинских газетах по ходу выставки.

В большой заметке в газете «Руль» от 3 февраля 1921 года Юрий Офросимов рассказывает о своих впечатлениях от искусства Пуни: «[...] в первом зале художник вывесил рисунки, долженствующие выявить сущность нового направления. Так как работы Пуни картинами не представлены, трудно судить о творчестве его и об супрематизме как об искусстве». И так, согласно Офросимову, картин на выставке не было. Далее он пишет: «Также мало убедительны его “натуралистические” опыты с приложением результатов супрематических исканий.

Несложность и бедность этого подхода приводит к сознанию излишности передачи точной копировки предмета и замене ее наивным до грубости экспонированием объекта (доска с тарелкой) и просто надписями («Бани»)» [6].

Означает ли сказанное, что на выставке присутствовали знаменитый ассамбляж с тарелкой и произведение с буквами («Бани»? Нет, не означает. Ясность вносит *Berliner Boersen-Courier* от 22 февраля 1921 года. Язвительная заметка с подписью *Glaser* заканчивается фразой: «К сожалению, главное произведение мастера, “тарелка, закрепленная на доске” № 207, можно созерцать только на фотографии, по которой все значение этой “супрематической конструкции, доведенной до полного упрощения и лаконизма” не полностью доходит до ограниченного разума западноевропейца» [7].

Вот так! Оказывается, что на выставке были фотографии. В таком случае понятно, что и № 196 каталога «Игроки в карты. Работа из различного материала, 1913», большой ассамбляж, известный по выставке «Трамвай В», мог присутствовать только в виде фото, и то же самое относится к другим супрематическим скульптурам и к работе «Бани, конец 1919» № 198, о которой в каталоге сказано, что она была приобретена комиссариатом ИЗО.

Тем не менее на выставке все-таки мог быть один рельеф. Он не упоминается в газетных заметках и его нет на фотографиях развески. Однако эта работа, выстроенная из молотка и трех наложенных друг на друга листов картона, хорошо видна на стене мастерской Пуни на фото 1922 года. (Ил. 5.) Разумеется, это был не оригинальный рельеф 1914 года с выставки «Трамвай В». О том, чтобы Пуни при бегстве из Петрограда захватил громоздкие ассамбляжи, не могло быть и речи. Разумеется, это была изготовленная в Берлине реплика, ведь ее действительно легко соорудить из подручных материалов. К слову, на фотографиях 1922 года (есть фото с разных сторон) видно, что листы картона сильно помяты/покорезжены. В каталоге-резоне под № 100 рельеф с молотком из собрания Бернингера приводится как та самая работа 1914 года, а в более поздних выставочных каталогах уточняется, что это все-таки реплика 1920/1921 года. Однако при внимательном сопоставлении видно, что и молоток, и листы картона на берлинских фото 1922 года имеют несколько другой вид, чем на рельефе из собрания Бернингера, так что его следует считать еще одной репликой, очевидно изготовленной уже после смерти художника.

Сотрудничество Пуни и Вальдена ограничилось одной персональной выставкой и последовавшим сразу за ней 8 марта 1921 года «балом экспрессионистов» в берлинском Zoo, где Иван отвечал за оформление Мраморного зала, а Ксана — Банкетного зала [13, S. 1]. Их сотрудничество не имело дальнейшей перспективы, так как очевидно Вальден принял его за другого, а именно за того футуриста и супрематиста Пуни, которым тот был пять лет назад. Не случайно издатель журнала *Das Kunstblatt* Пауль Вестхайм, с которым Вальден жестоко враждовал, а Пуни в 1922 году начал сотрудничать, написал в июне 1923 года:

Первое, что Пуни сделал в Берлине, было, мягко говоря, большой глупостью. В качестве дебюта он позволил склонить себя к потешному балу-маскараду, задуманному как оглушительная сенсация и «последний крик» кубо-футуристического, супрематического и неонатуралистического жанров. Забавно, потому что это была попытка ввести публику в заблуждение, попытка неуклюжая и насквозь фальшивая: Пуни, который, вообще говоря, не чужд театру, на самом деле никакой не акционист и не производитель сенсаций, за которого его попытались выдать. [...] эти старания художника выступить в роли массовика-затейника были попыткой с негодными средствами. А Пуни, который затем выставлялся с «Ноябрьской группой» и на прошлогодней Русской выставке, раскрылся как тихий, скромный, интеллигентный человек, делающий живопись, не имеющую ничего общего ни с кубо-футуризмом, ни с супрематизмом, ни с прочими громкими «измами»; живопись, вообще не нацеленную на внешние эффекты, вся программа которой состоит лишь в том, чтобы быть живописной [16].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боулт Д. Бегство в Берлин: Иван Пуни в эмиграции. // Русский Берлин, 1920–1945. Международная научная конференция. 16–18 декабря 2002. М.: Русский путь, 2006. С. 223–238.
2. Каталог Первой государственной свободной выставки произведений искусства. Пб.: Дворец искусств (бывш. Зимний дворец), 1919.

3. Родионов А. Расшифровывая Пуни. Часть 1. Ранние годы // Вестник истории, литературы, искусства. 2022. Т. XV. С. 144–162.
4. Руль (Берлин). 1921. 30 января. С. 5; 1 февраля. С. 5.
5. Руль (Берлин). 1921. 25 февраля. С. 5.
6. Офросимов Г. По выставкам // Руль (Берлин). 1921. 3 февраля. С. 5.
7. Berliner Boersen-Courier (Berlin). 1921. 22 Februar. S. 5.
8. Berninger H. & Cartier J.-A. Jean Pougny (Iwan Puni), 1892–1956. Catalogue de l'oeuvre. T. 1. Les Années d'avant-garde, Russie — Berlin, 1910–1923. Tübingen: Éditions Ernst Wasmuth, 1972.
9. Bowl J. Flucht der Formen: Iwan Puni und die funktionale Ästhetik // Iwan Puni. 1892–1956. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und der Berlinischen Galerie. Stuttgart: Hatje Cantz, 1993. S. 35–50.
10. Jwan Puni, Petersburg. Gemälde/Aquarelle/Zeichnungen. Der Sturm, Februar 1921. Vierundneunzigste Ausstellung (Ausstellungskatalog). Berlin, 1921.
11. Lodder C. Iwan Puni and the Flight of Forms // Experiment / Эксперимент. 2017. № 23. Pp. 104–116.
12. Der Sturm. 1921. 12. Jg. Heft. 1. Januar.
13. Die Quirlsanze. Für Ball, Sidiographie und Politik. Berlin: Der Sturm, 1921.
14. Vossische Zeitung (Berlin). 1921. 27 Januar. S. 3.
15. Werner X. Der Übersetzer W. E. Gröger (1882-1950) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1984. Bd. 30. S. 155–166.
16. Westheim P. Atelierstreife I // Das Kunstblatt. 1923. Heft 6. S. 161–165.