

## ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Б. В. ИОГАНСОНА

**Е. А. Мушникова**

**Ключевые слова:** творческий метод, сюжет, композиция, советская живопись, выразительные средства.

Выдающийся алтайский живописец Г. Ф. Борунов занимает исключительное место в искусстве Алтая. Он один из немногих наших современников, кто мощно и цельно выражает в своих произведениях глубинные основы национального самосознания, сохраняет и развивает традиции русской художественной школы. Свое формирование как художник он прошел в творческой мастерской Б. В. Иогансона.

Б. В. Иогансон замечательный живописец, один из основоположников советской тематической картины, являлся так же и талантливым педагогом. В 1940-1950-е годы он являлся заведующим кафедрой живописи и композиции института имени И.Е. Репина, а так же руководил учебной мастерской этого вуза и творческой мастерской Академии художеств СССР. Поэтому выпускники учебной мастерской, аспиранты и художники творческой мастерской составляли определенный круг, работавших в традициях, которым следовал их учитель. Хотя художники работали независимо друг от друга, по мнению Б. М. Лавренко можно выделить их в группу, которая образовывала так сказать «школу» Б. В. Иогансона. В творчестве этих художников, по-разному, но отразились черты, характерные для традиций и взглядов, которыми руководствовался Б. В. Иогансон [7].

Для того, чтобы определить основные черты характеризующие художников этой школы, в частности Г. Ф. Борунова, нам представляется необходимым рассмотреть творческий метод работы над картиной самого Б.В. Иогансона.

Рассмотрением творчества Б.В. Иогансона, историей создания его произведений и их анализом занимались следующие авторы: Г. Герценберг, Коровкевич, И. Купцов, В. Лаурин, В. Прытков, Н. Ситник, О. Солоцинский, Н. Станкевич, М. Сокольников, Н. Томский [1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12] и др.

По мнению Н. Томского: «На примере картин «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе» отчетливо можно проследить характерные черты творческого метода Иогансона. Это прежде всего идейный накал, внутренний драматизм в органичном соеди-

нении с жизнеутверждающим мироощущением» [4, с. 9]. Поэтому эти произведения Б. В. Иогансона мы рассмотрим наиболее подробно.

Картина «Допрос коммунистов» впервые появилась на выставке «15 лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии». Сергей Ромов в своем искусствоведческом обзоре «Красная Армия в живописи» в журнале «Искусство» (1933. № 4), поставил картину Б. В. Иогансона в круг центральных явлений выставки. И действительно, появление такого произведения для советской живописи было принципиально новым явлением. Художник в своей картине смог выявить передовые, прогрессивные идеи эпохи, за счет показа конфликта, исторической трагедии воплощенной в столкновении двух классовых сил. Это особый тип картины, в основе которой лежит драматический конфликт большого социально-общественного накала.

Сюжет картины простой и исторически правдивый – допрос взятых в плен коммунистов в белогвардейской ставке.

Тема картины давно жила в голове автора. Б. В. Иогансон пишет: «...тема, которая красной нитью проходила почти во всем моем творчестве, - тема потенциально жила в моем художественном воображении. Эта тема борьбы двух миров, мира крепостничества, насилия, эксплуатации со светлым миром борцов за счастье людей на земле всегда стояла на повестке дня моего творчества. Тема борьбы двух миров в гражданской войне выражалась в борьбе Советской власти с белогвардейцами» [2, с. 6].

Тема была, но сюжет и композиция нашлись художником не сразу. Тщательное изучение архивных материалов, фотографий коммунистов и белогвардейцев в музее Красной Армии подсказали ему сюжет будущей картины. Позднее Б. В. Иогансон писал о том, что сначала даже не понял что это фотографии или законченный обвинительный акт. «Стоит взглянуть на эти лица. Если можно назвать это лицами. Как будто бы специально были подобраны «рожи», настолько ярко выражен в них весь экстракт бандитизма, крестинизма и предельной порочности.... А рядом,

на соседнем стенде, фотография наших комиссаров – героев гражданской войны. Прекрасные воодушевленные лица идейных борцов, знающих, во имя чего они борются, верящих в неизбежную победу Советской власти. Контраст настолько разителен, что говорит сам за себя. Уже возможность изображения этой потрясающей контрастности начала волновать воображение» [2, с.6]. На помощь в создании сюжета пришли и воспоминания пьесы, которую видел художник еще в 20-х годах. В одной из сцен этой пьесы в штабе белых, офицер со стеклом в руке допрашивал коммунистку в полушубке. Так постепенно из разрозненных фактов и впечатлений сложился сюжет – сцена допроса.

Известно, что картина «Допрос коммунистов» создавался художником путем упорнейшей работы над композицией и потребовал несколько эскизов, отличавшихся один от другого. На смену одним героям приходили другие, Б.В. Иогансон искал все более четко очерченные и ясные грани образа. Поиски продолжались и на большом холсте. «Я любил, - пишет художник, - непосредственно с натуры прямо вписывать в холст и соответственно двадцать раз перемазывать, переделывать» [13, с.17]. Б. В. Иогансон освобождаясь от лишних фигур, перегружавших картину, по-разному komponуя главных действующих лиц, пришел к ясному раскрытию главной идеи: показать обреченность врагов, хотя они еще сильны, и противопоставить им коммунистов, быть может, уже приговоренных к смерти, но сильных духом.

Композиция стала предельно лаконичной и четкой. В левой части изображен коммунист в кожаной куртке. Он обут в грубые фронтовые сапоги, руки за спиной, вероятно, связаны, но поза свободна он стоит не склонив головы, уверенный в правоте дела которому служит. Рядом с ним девушка в тулупе и ушанке. Фигуры коммунистов освещены, мы видим их волевые лица, это и есть герои произведения, на них в первую очередь сосредотачивает внимание художник. Строгие вертикальные линии фигур, поставленных против зрителя и поднятых над белогвардейцами, образуют четкий и слитный силуэт.

Фигура конвойного находится в полумраке и отведена вглубь, к самому краю холста. Она написана так, что не отвлекает нашего внимания от главных действующих лиц, но все же невидимой угрозой нависает над коммунистами.

В правой части картины изображены офицеры белогвардейцы. Двое белогвардей-

цев показаны за столом. Военный, сидящий в кресле, повернут спиной к зрителю, он схватился за револьвер, штабной офицер читающий бумагу сидит за столом лицом к нам, вполборота изображен офицер в ярости замахивающийся нагайкой. В противоположность спокойствию коммунистов белогвардейцы изображены в движении, в резких поворотах, что придает им ощущение неуверенности и бессилия. Эта группа, беспокойная и сложная по пластическому ритму, составляет контраст по отношению к левой части картины, где изображены большевики. По высказыванию Н. И. Станкевича: «... срезанные спинкой широкого кресла фигуры белогвардейцев теряют свою осязаемую весомость, перестают восприниматься фигурами, превращаются скорее в знак-символ открытой враждебности. Нарастающий ритм движения – от одного допрашивающего к другому – вдруг наталкивается на спокойно стоящую группу, цельную, как монумент, по лаконичной и ясной трактовке форм, по единому волевому настрою. И поза красноармейца, словно вросшего в пол, найдена очень точно. Так стоят люди приготовившиеся принять удар, и принять его, не пошатнувшись» [13, с. 20].

Выразительные средства целиком посвящены идее картины. Прежде всего, художник выделяет своих героев бросив на них свет из невидимого нам источника, видимо это лампа подвешенная под потолком, в то время как белогвардейцев помещает в полутьму. Искусственный верхний свет так же позволил дать мощные и глубокие световые контрасты, которые усиливают ощущение напряженности происходящего.

Путем долгих поисков он находит наиболее выразительное композиционное решение. Совмещая в композиции две точки зрения он показывает коммунистов несколько снизу, тем самым монументализируя их образы, а белогвардейцев сверху, они оказываются словно прижаты к полу. Мысль о том, что большевики наступают, благодаря такому приему получает зрительное подтверждение, становится еще убедительнее. Таким образом, композиционное построение холста способствует раскрытию идейного содержания картины. Несмотря на трагизм изображенного в картине автор добился того, что не оставалось сомнений в победе коммунистов и дела революции в целом.

Большое значение имеет колорит картины. Краски здесь подчеркивают и насыщают драматизм положения. В произведении пре-

обладают мерцающие, драматические переходы и сочетания красно-коричневых красок. Из этого общего тона выступают отдельные цветовые удары разной звучности и силы, которые подчеркивают характеристику образов и обогащают пластический строй картины. Вечернее освещение еще сильнее подчеркивает напряженность происходящей сцены. Нужно заметить, что левая часть полотна с группой коммунистов написана в теплой цветовой гамме, а в левой есть два интенсивных холодных пятна – голубой китель полковника и синее пятно окна, что сообщает группе белогвардейцев оттенок холодности и враждебности.

Писал Б. В. Иогансон и людей и предметы обстановки с натуры сделав в своей мастерской что-то вроде макета той комнаты, которая ему была нужна для картины. Но работая при искусственном освещении, завесив окна мастерской, не все удалось в картине. Как впоследствии заметил художник: «Когда картина была близка к окончанию, я открыл дневной свет и пришел в ужас. Благодаря ложному электрическому освещению вылезли все желтые и фиолетовые тона. Пришлось все успокаивать и ставить на место» [2, с.7].

Говоря о методике своего письма в картину прямо с натуры, Б. В. Иогансон говорил: «Меня часто спрашивают, почему я люблю писать все время с натуры?... Я пробовал с этюдов писать, но получалось хуже. И кроме того, скучно мне повторять, копировать раз найденное. Вероятно, и школа К. А. Коровина оказало свое влияние... Если вы меня спросите, а как же обстоит дело с главным, с созданием образа? Ведь натурщик это только «мясо». На это трудно ответить как. Ведь и изображении маячит желаемое. И вот как-то происходит, не знаю, не могу объяснить, – «мясо» переходит в образ» [2, с. 7-8].

В окончательном варианте картины картина внимание сосредотачивается не на внешней, а на внутренней психологической основе конфликта. В картине дан один определенным момент, но смотря на нее, мы легко можем проследить весь ход событий в его сложном развитии. Композиционное построение холста способствует раскрытию идейного содержания картины. В своем произведении Иогансон не просто регистрирует факты жизни, а создает образы-типы. Лаконизм художественного решения, ясность мысли, сжатость изобразительного языка, глубокий психологизм позволили художнику в своей картине выразить большое историческое содержание.

Другой крупной работой является картина «На старом уральском заводе» (1937).

Для создания задуманной картины он знакомится с обширной литературой о старом демидовском Урале, затем отправляется с поездкой в индустриальные центры Урала, находит не переоборудованный цех тех времен, беседует со старыми рабочими, которым довелось тогда работать. Здесь постепенно начинает рождаться сюжет картины. Собирая материал для картины, художник вспоминает, какое поразительное, неизгладимое впечатление на него произвел случайно увиденный старинный цех на одном из уральских заводов, после этого замысел будущей картины стал приобретать более ясные контуры. Б.В. Иогансон вспоминает: «Как-то одну из поездок по Уралу...Я попал в Свердловск. Около одного цеха встретил что-то невероятное, что-то вроде толстенной крепостной стены, нечто сродни средневековой постройке. Это было странно видеть среди растущих гигантов. Я увидел толстенные, громадные камни, спросил, что это такое. Говорят, что петровского времени демидовский завод, что Демидов строил. Тогда у меня встали в памяти «Приваловские миллионы», Демидовы, граф Сан-Дonato, я подумал о.... зверствах, которые он проделывал, о всех тех ужасах, которым подвергались его рабочие, тогда, в сущности, рабы... ясно увидел перед собой этого хозяина-эксплуататора. Мне представились рабочие этого завода, представилась мне пора пробуждающегося самосознания рабочих, то есть опять противопоставление двух классов» [5, с. 12].

Как обычно у Б. В. Иогансона основная работа над композицией происходила, прямо на холсте. В мастерской было создано полное подобие обстановки старинного цеха, выбрано соответствующее освещение. Пол покрыли толстым слоем земли, старые тряпки для рабочих вымазали в грязи, а лица и руки моделей покрыли сажей. Все сделали так, как представлял себе художник. Это давало ему импульс для работы, волновало, зажигало.

Композиция находится им не сразу, Б. В. Иогансон пишет: «Почти всегда композиция находится художником не сразу. Идея ясна, но выражение этой идеи требует большой работы. Главное условие всякой композиции – чтобы идея была видна сразу, чтобы не требовалось объяснений, чтобы картина сразу «входила в глаз». Нужно построить картину композиционно и живописно так, чтобы был единый центр. Над этим приходится мно-

го работать, пока найдешь окончательное решение» [3, с. 106].

Художник тщательно подбирал типажи для картины. Никогда Б. В. Иогансон не использовал для своих картин профессиональных натурщиков, которые переходили от одного художника к другому, он всегда искал нужный ему типаж в жизни и до тех пор пока не находил его не преступал к написанию картины. Художник пишет: «Особенность моей натуры в том, что я не приступаю к работе до тех пор, пока образ не созреет» [13, с.9]. Многие в создании образов не раз изменялось, подчеркивалось, или отбрасывалось, вносились новые черты замеченные художником в других лицах.

Сюжет картины лаконичен, доходчив и понятен каждому. Владелец завода, проходя по литейному цеху, услышал от приказчика слова доноса и с опаской обернулся на одного из рабочих. Рабочий, оторвавшись о дела, быстро глянул на хозяина. Два литейщика-кочегара и мальчик-подручный молча наблюдают за этой сценой. Трое рабочих продолжают трудиться. Творческий замысел произведения заключается в поединке взглядов рабочего и заводчика.

Положение каждой фигуры в холсте найдено точно в соответствии с идейным замыслом картины.

Владелец завода и его приказчик расположены в левой части картины. Показанный во весь рост, владелец возвышается над остальными действующими лицами, он оперся на тяжелую трость и надменно прищурился.

В правой части картины художник расположил группу рабочих-литейщиков. Эта группа подчеркивает сдержанность и собранность главного героя картины, помещенного рядом с ними. Рабочий, на которого заводчик обратил свой взгляд, изображен сидящим. Весь он словно туго натянутая стальная пружина. Скрытая динамичность «сомкнутого» силуэта рабочего живо контрастирует с тяжелым движением капиталиста.

Группа рабочих, помещенная в центре, как бы делит композицию на две части и вместе с тем связывает ее в одно гармоническое целое. Выстроенная таким образом композиция картины, ритмически связанные между собой ее элементы, все время обращают нас к главному – к поединку взглядов между рабочим и капиталистом.

Художник изобразил фигуру рабочего монолитной и весомой, силуэт ее не дробится, а очерчивается плавной замкнутой линией. Силуэт же фигуры заводчика не имеет

четких контуров: они «потушены» полутенью, отчего силуэт становится каким-то обмякшим, тяжелым. В поисках точки опоры фабрикант вынужден поставить ногу на опрокинутую литейную форму. Надвигаясь на рабочего весомой и крупной массой, он не кажется ни величественным, ни грозным.

Не смотря на то, что рабочий изображен сидящим, нам не трудно представить какой это будет богатырь, если встанет во весь рост. Большое внимание Б. В. Иогансон уделяет лицу рабочего, и прежде всего его глазам. Так как именно глаза, как зеркало души могут передать скрытую духовную силу человека. М.П. Сокольников пишет: «Старые художники-реалисты хорошо умели использовать выражение глаз для подчеркивания драматизма действия, для выявления психологии отдельных людей и человеческих взаимоотношений... Иогансон вдумчиво использует этот прием искусства в своей картине «На старом уральском заводе». «Борьба» глаз помогает ему глубже вскрыть как суть отношений между рабочим и хозяином, так и коллективную психологию рабочей массы. Попробуйте отделить от этой «дуэли» глаза рабочих второго плана, - и фигура сидящего рабочего несомненно потеряет какую-то часть революционной активности... Уже по одному «поединку глаз» рабочего и хозяина зритель чувствует, чьей неизбежной победой кончится эта борьба» [11, с. 93-94].

Освещение картины, ее колорит, техника письма все эти живописные средства также помогают воплощению творческого замысла художника.

В композиции Б. В. Иогансон использует несколько источников освещения: справа из пробитого в стене отверстия льется тусклый холодноватый дневной свет, который падает на подручного рабочего в глубине и выделяет силуэты литейщиков-кочегаров; слева вспыхивает в соседнем цехе желтоватое пламя, которое углубляет пространство картины и усиливает беспокойное, тревожное настроенное сцены. На первом плане фигуры рабочего и заводчика выделены светом, который падает из невидимого нам окна. В целом персонажи картины погружены в тень, кроме первоплановых фигур заводчика и рабочего. Этот прием позволил художнику прекрасно охарактеризовать место действия – мрачное помещение литейной.

В картине сразу привлекает внимание самое светлое по тону пятно – охристо-сероватая одежда рабочего на первом плане. Контрастируя со всем остальным в картине,

оно подчеркивает значение центрального образа. Сине-черное пятно шубы заводчика – это второй сильный цветовой акцент в картине. В противопоставлении светлого темному еще ярче выступает идея картины.

Разнообразна живописная техника художника. Первый план картины и там где падает свет, Б. В. Иогансон пишет более корпусно, многослойно – от жирного и сочного мазка до мелкого легкого удара кистью с тонкими лессировками поверхности живописного слоя в лицах и руках. Второй план – более суммарно, общо, местами почти не закрашивая холст, так что проступает его фактура. Заботясь о том, чтобы не отвлечь внимание зрителя от главных действующих лиц картины художник нейтрализует фон.

В своем сборнике статей и докладов художник очень подробно описывает технику работы над картиной.

Найдя в эскизах необходимое «композиционное выражение», художник начинает рисовать углем на склеенных соответственно размеру картины листах бумаги, прикрепленных к стене. Работает он углем не контурно, а светотенью. Когда фигуры расположены, бумага расчерчивается на квадраты, то же делается на белом холсте углем. Затем начинается подмалевка, то есть подготовка несколькими красками формы. Перед тем как притронуться к холсту красками, Иогансон протирает льняным маслом, то место на холсте, которое можно прописать за один день. Излишек масла художник стирает тряпкой и начинает широкой кистью прописывать форму, или, вернее, делать рисунок двумя красками. Когда картина прописана по этюдам, выяснена форма, Иогансон протирает ее маслом еще раз и прописывает вторично, для усиления глубоких мест. Все это делается без капли белил, акварельным способом. Когда все подмалевано или главные места и все высохло, только тогда художник приступает к живописи.

«Я лично люблю, после того как с этюда перевожу фигуру или деталь на холст, снова писать с натуры прямо на холсте... Во время письма я стараюсь белила вводить в самый последний момент. Свет же я беру следующим образом: беру свинцовые или кремниевые белила, составляю самый сильный локальный тон и им густо леплю форму в свету, мягко переводя ее в тень, где стараюсь оставить подмалевку без белил. Легко прописанные тени дают глубину, сильно же пролепленная форма в свету подчеркивает объем. После того, как световой подмалевкой вы-

хнет, начинаю лессировать; предварительно протерев картину луком, смазываю маслом, но уже густым, доведенным варкою на солнце до состояния лака, и прописываю свет лессировкой. Ошибочно думают, что лессировка в светах берется без белил, можно и с белилами. Тени и полутона прописываю таким образом, чтобы разрыва не существовало по кладке теста краски. Так я веду свою работу» [3, с. 107-108].

Помощник Иогансона по мастерской, а затем ее руководитель в институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, профессор А. Д. Зайцев, а также ученики художника, теперь уже сами преподаватели института, профессор В. В. Соколов и доценты М. П. Труфанов и Б. М. Лавренко рассказывают, что «...перед тем как начать писать, Иогансон долго и тщательно «настраивал» палитру, с поразительной точностью определяя и раскладывая в нужном порядке основные цвета, полутона и тени. Для этой настройки он брал мастихин, ибо звучный и чистый тон труднее взять кистью. Подготовив такую, словно мозаикой выложенную палитру, на которой была представлена вся живописная суть натуры, он с присущим ему артистизмом приступал к работе» [13, с. 27].

По свидетельству тех же людей художник очень любил «сплавленную» поверхность живописного слоя, когда краски органично и плотно связывались друг с другом и образовывали единую, как бы переплетенную ткань. Однажды он заинтересовался этюдами М. П. Труфанова, которые тот писал в Донбассе в раскаленном от доменной печи цехе. Сильный жар разжижал масляную основу, она подтекала и верхний слой образовывал очень красивую по фактуре поверхность. Для достижения такого эффекта, художник приближал к холсту сильно нагретый утюг и медленно им водил до тех пор, пока живопись начнет слегка плавиться. «Люблю плотные, густые краски, – писал художник, – они с большей силой передают материальность предметов, выразительно лепят фигуры и лица» [13, с. 27-28].

На основе проанализированных произведений можно сделать выводы о творческом методе Иогансона, а так же о технике его живописи.

Прежде всего, стоит сказать о том, что художник стремится познавать мир через борьбу противоположностей – такова особенность его миропонимания. Отсюда начало всех его композиционных поисков.

Замысел картины рождается у Б. В. Иогансона почти сразу. Сюжет же и его композиционное воплощение требует напряженной работы, тщательной переработки материала, иногда и несколько подготовительных этюдов. При этом часто окончательный вариант композиции находится Иогансоном на холсте. В окончательном варианте композиционное построение художника подобно твердому сплаву, в такой композиции трудно что-либо убавить или прибавить. Композиция замкнута в смысловом и художественном отношении, в картине все воспринимается как сжатая, краткая формула идеи. Б. В. Иогансон экономно, лаконично строит мизансцены, подчиняя идейному замыслу все пластические и художественные средства. Он так строит композиционный силуэт, что он сразу доходит до зрителя и сосредотачивает его внимание на главном, врезается в память. Как мы видим, в произведениях Б. В. Иогансона композиция играет главенствующую, определяющую роль в решении творческого замысла.

Художник любит писать с натуры, а не с этюдов, для этого он в своей мастерской создает макеты места действия максимально приближенные к той обстановке которую хочет передать в своей картине. С этюдов он переносит на холст лишь то, что невозможно искусственно создать в мастерской, например, пейзаж. Стремясь максимально передать правду жизни, он тщательно создает интерьер, подбирает одежду, даже покрывает своих натурщиков сажей для того, чтобы как можно точнее передать это в картине. Такие примеры мы можем наблюдать и при написании картины «На старом уральском заводе», «Узловая железнодорожная станция в 1919 году».

Для картины тщательно подбирает типаж и не начинает работу до тех пор, пока ясно не найден образ. В подборе модели художник не удовлетворяется случайной натурой, натура для картины им выискивается. Б. В. Иогансон обладает даром тонкого наблюдателя, который позволяет ему глубоко проникать в характеры людей и раскрывать тончайшие переходы в их психологического состоянии. При всей глубине социального обобщения, созданные им образы всегда глубоко индивидуальны. Глубокая психологическая убедительность образов, рождается от того, что художник, является заинтересованным участником действия происходящего в картине, а не наблюдателем.

Из найденного рождается живописный язык произведения. Выявление образов ком-

позиции, ее эмоционально-смыслового зерна происходит из контрастов света и тени, из борьбы теплых и холодных источников света. Особенности живописного языка Б.В. Иогансона является могучая лепка цветом, широкий артистический мазок, мажорность цвета. Декоративная звучность колорита в произведении соединяется с напряженной светотенью.

Нужно отметить, что художник почти не пользуется рисунком как подготовительным материалом к своим картинам. Как правило, для этого ему служат живописные этюды. При создании картины «На старом уральском заводе» художник вспоминает о рисунке сделанном им углем на бумаге, но по всей видимости случай этот был единичным и сделан он был углем не контурно, а светотенью. Карандашным рисунком Б. В. Иогансон пользуется в основном для набросков замысла своих будущих живописных произведений.

Самые крупные художественные достижения Б. В. Иогансона связаны с глубоким интересом к человеку, к личности сильной духом, которая раскрывается художником в конфликтные моменты. Художник берет себе в помощники минуты ожидания, предшествующие действию, час «противостояния», то время, когда качества личности могут проявить себя наиболее ярко. Это и напряженный поединок коммунистов и белогвардейцев в «Допросе коммунистов», дуэль взглядов рабочего и хозяина в картине «На старом уральском заводе». Через это психологического напряжения Б.В. Иогансон насыщает изображение на холсте временной протяженностью развития внутреннего действия.

Творчество художника имеет свои истоки в искусстве великих мастеров, а продолжение и развитие в творчестве новых поколений живописцев. В его творчестве с большой силой воплотились лучшие традиции русского классического искусства и вместе с тем проявилось новаторство в решении революционной темы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герценберг, В. Рисунок в творчестве Б. В. Иогансона // Советское станковое искусство Авт.-составитель В. М. Зименко. – М. : Советский художник, 1974. – С. 70-76.
2. Иогансон, Б. В. Допрос коммунистов. – М. : Советский художник, 1966. – 17 с.
3. Иогансон, Б. В. За мастерство в живописи. Сборник статей и докладов. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1952. – 224 с.

Е. А. МУШНИКОВА

4. Иогансон, Б. В. Выставка произведений. Каталог. Вступительная статья Н. Томского. – М. : Советский художник, 1969. – 123 с.
5. Коровкевич, С. В. Картины Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов», «На старом уральском заводе». – Ленинград : Изд-во «Художник РСФСР», 1966. – 54 с.
6. Купцов, И. Картина Б.В. Иогансона «Допрос коммунистов» // Искусство. – 1967. – №6. – С. 30-33.
7. Лавренко, Б. М. Роль Б. В. Иогансона и его школы в становлении и развитии советской тематической картины. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1983. – 21 с.
8. Лаурина, В. Картина Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов». – Ленинград: 7-ая типография изд-ва «Морской транспорт», 1952. – 17 с.
9. Прытков, В. Б.В. Иогансон // Творчество. 1941. №5. – С. 7-11.
10. Ситник, К. Мастер советской сюжетной картины (к 60-летию со дня рождения Б. В. Иогансона) // Искусство. – 1953. – №5. – С.12-22.
11. Сокольников, М. П. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. – М. : Советский художник, 1957. – 202 с.
12. Сопоцинский, О. И. Борис Владимирович Иогансон. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 47 с.
13. Станкевич, Н. И., Б. В. Иогансон 1893-1973. – Ленинград : Изд-во «Художник РСФСР», 1978. – 40 с.