

21. *Idem.* Stormy passage. A Personal History Through Two Russian Revolutions to Democracy and Freedom : 1905—1960 / W.S. Woytinsky. — New York : The Vanguard Press Inc., 1961. — 535 p.
22. *Idem.* The Labor Supply in the United States / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1942. — 131 p.
23. *Idem.* The Prosperity Issue in the 1960 Election / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1960. — 36 p.
24. *Idem.* Three Aspects of Labor Dynamics / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1942 (1974). — 249 p.
25. *Idem.* World Commerce and Governments / W. Woytinsky. — New York, 1955. — 907 p.
26. *Idem.* World Population and Production / W. Woytinsky. — New York, 1953. — 1268 p.
27. *Idem.* Die Welt in Zahlen : [In 7 Büchern] / Wl. Woytinsky [Mehnteiliges Werk]. — Berlin, 1925—1928.

УДК 75.071(47+57)"18/19"

ББК 85.103(2=411.2)5-8Головин А.Я.

ГРУШЕВСКАЯ Н.А.

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ А.Я. ГОЛОВИНА И ЕГО БЛИЗОСТЬ К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

В статье рассмотрены и проанализированы творческие принципы, методы живописания и мировоззренческая позиция А.Я. Головина, повлиявшие на его творчество. Прослежена связь, сходство воззрений художника и мастеров объединения Союз русских художников на процесс живописи. Обозначены причины этого сходства в единой школе формирования художников. Подчеркивается роль цвета в произведениях А.Я. Головина.

Ключевые слова: техника живописи, масляная живопись, творческие принципы, художник, преемственность, Головин, Союз русских художников, московская школа живописи, искусство.

Общеизвестен факт, что художник-реалист обязан уметь рисовать и писать красками, руководствуясь общими законами, принципами живописи. Многие из этих принципов закладываются в годы обучения, а часть методов — самостоятельно выработанная художником в процессе собственно творчества, изучения природы и работы с материалом, его своеобразная система. Это — своего рода, персональная подпись, генерируемая живописцем флюктуация традиционности, в индивидуальности которой и состоит воплощение истинного художника. Наследие мастеров кисти в виде их суждений об искусстве и советов по ведению художественных работ порой представляет большую ценность для молодого поколения художников, степень которой в их интерактивном творчестве современности заслуживает отдельного, пристального рассмотрения. И чем крупнее мастер, тем, вероятно, большего внимания могут заслуживать его советы и методы работы.

В этом смысле творческие принципы, приемы и воззрения Александра Яковлевича Головина (1863—1930) более чем просто познавательны. В данной статье рассматриваются наиболее актуальные из них, в контексте современного профессионального представления о технике живописания.

А.Я. Головин более всего известен как великолепный театральный художник конца XIX — начала XX века.

Отметим, что именно театральная деятельность, как и у ряда других мастеров, являлась для него как источником заработка, так и импульсом к генерации новых творческих идей. Круг интересов не ограничивался только созданием декораций, автор много работал в станковой живописи — в жанрах портрета, натюрморта, пейзажа. Как отмечает М.Н. Пожарская в книге «Путь художника», в личности Головина «обе ипостаси — живописца и художника сцены — слились нераздельно и равноправно» [6, с. 7]. Это был уникальнейший творец современности, который интересен и в наше время, чье творчество непреднамеренно «вовлекает» в созданные неповторимые пространства бытия. Остается открытым вопрос, как такой уникальный по мировосприятию человек смог самореализоваться, передать свою самобытность в контексте необходимой подчиненности правилам и принципам его эпохи.

Формально А.Я. Головина нельзя назвать ярко выраженным представителем или поборником какого-то одного художественного объединения — художник «мало заботился о том, чтобы выставлять свои работы, — его это как-то не привлекало» [1, с. 300], и, как вспоминает один из учеников мастера В.В. Теляковский, «не любил спорить, особенно на темы искусства» [1, с. 300]. Будучи мягким и скромным человеком во всех сферах, кроме художественной, Александр Яковлевич держался обособленно в вопросах, касающихся его произведений, следуя

собственному художественному чутью. Вот почему как живописец, Головин уникален и ни на кого не похож. Тем не менее, обращаясь к художественному наследию, биографии и воспоминаниям современников о методах работы, можно прийти к выводу, что существует явная связь между стержневыми, глубинными творческими воззрениями А.Я. Головина и теми целями в живописи, которых добивались мастера Союза русских художников, такие как К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.Ю. Жуковский, Л.В. Туржанский, А.М. Васнецов, В.В. Переплетчиков, П.И. Петровичев, М.В. Нестеров, С.А. Виноградов, К.Ф. Юон и др. Связь эта прослеживается и в общих поисках «живых» колористических решений, и в проблематике картин — прославлении природы, ее неповторимой красоты, и в повышенном значении эмоционального воздействия картины на зрителя с помощью цвета, в его отчетливом звучании, главенствующей роли в произведении без нарушения целостного зрительного образа, открытости мазка, тяготении к слиянию жанров в одной работе.

А.Я. Головин мало участвовал в деятельности Союза русских художников, держался особняком. Художник не слишком активно, мельком экспонировался на выставках Союза, был как бы сам по себе, параллельно участвовал и в деятельности других объединений, в частности — «Мира искусства», в 1910 г. отделившегося от Союза русских художников и несколько противопоставлявшего себя последнему. Несмотря на это, можно вполне определенно отметить общность, схожесть творческих принципов художников Союза и Головина, некую органичность, близость по духу.

Уникальность созвучия художественных интересов А.Я. Головина (как, впрочем, и некоторых других русских мастеров живописи начала XX в.) и Союза русских художников можно объяснить единой школой Московского училища живописи, ваяния и зодчества, под влиянием которой они формировались. В Училище Головин два года проходил обучение на факультете архитектуры, а затем до 1889 г. в живописных классах одновременно с И.И. Левитаном (будущим учителем многих союзцев), А.Е. Архиповым, К.А. Коровиным, М.В. Нестеровым. Кроме того, большое влияние и на А.Я. Головина, и на многих будущих мастеров Союза русских художников оказал В.Д. Поленов и его сестра Е.Д. Поленова. «Живопись Поленова явилась чем-то совершенно новым на общем сероватом, тусклом фоне тогдашней живописи. <...> Его палитра *сверкала*, и уже одного этого было достаточно, чтобы завлечь художественную молодежь» [1, с. 22]. Однажды в Училище Поленов похвалил работу Головина: «Впоследствии Василий Дмитриевич рассказывал о нашем первом знакомстве так: «Подходит ко мне какой-то франтик и просит посмотреть его этюд. Я посмотрел и сказал “хорошо”. Франтик обрадовался и просиял» [1, с. 24]. С В.Д. Поленовым А.Я. Головин общался и впоследствии, постоянно показывал ему все сделанные работы [1].

Как и многие авторы конца XIX в., будущие участники Союза русских художников, Головин обучался в парижских школах (в первый приезд у Ж. Симона и Ж.Э. Бланша в Академии Коларосси, во второй — у сторонника плэнэра Р. Коллена и О. Мерсона) [2], формируя свой стиль

в искусстве, отражающий его мироощущение. Интерес художника к живописным проблемам увеличивался под влиянием импрессионизма.

В отличие от представителей «Мира искусства», увлекавшихся эстетизмом и графикой, члены Союза русских художников, преимущественно пейзажисты, придерживались выраженной живописности, экспрессивности и эмоциональности работ. Они «впитали» в себя лучшие достижения импрессионизма и достигли определенных результатов именно в цветовом звучании произведений, резко отличающихся от гораздо более графичной живописи передвижников. Цвет в произведениях художников Союза стал живым, самодовлеющим, вызывающим эмоции. Не разрушая формы предметов, цвет стал основным смысловым выразителем содержания картины — ее строения. «В основе живописного видения союзников по-прежнему лежали «добротные» традиции тональной живописи XIX в., которая теперь выступала в их творчестве обогащенной открытиями импрессионистов и приобрела совершенно неузнаваемый для многих современников облик. Из их палитры были изгнаны коричневые «землистые» краски, она высветлилась, стала цветной и солнечной» [4, с. 112]. Мастера Союза русских художников могли «с необычайной эмоциональной точностью передавать свои ощущения, рожденные у них тем или иным мотивом» [4, с. 129—130].

Многое из сказанного относится и к живописным принципам А.Я. Головина. Приведем слова С.В. Герасимова: «Живопись Головина декоративна в лучшем понимании этого слова. Она реалистична, форма в ней ясно очерчена, цвет живой, звучащий, гармоничный: она всегда прекрасно скомпонована на предоставленной ей поверхности» [1, с. 342—343]. Герасимов пишет о сдержанности, но и — гармонии, декоративности и цветовой насыщенности полотен [1]. Головин в живописи реален и декоративен одновременно.

До работы в театре А.Я. Головин занимался обширными поисками в области техники живописи и творческих подходов к решению различных художественных задач — так, он участвовал в Мамонтовском кружке, декоративно-прикладных работах, занимался оформлением русского кустарного отдела на Международной выставке декоративного искусства в Париже вместе с К.А. Коровиным, в монументальных работах — оформлении гостиницы «Метрополь». Благодаря этим работам развивались манера и мастерство художника, многие из проектов того периода в дальнейшем послужили основой для творчества Головина. В частности, поиски декоративных решений, игра «теплых» и «холодных» тонов, отношение к цвету. «В этих опытах рождалось своеобразное, «головинское» отношение к цвету, линии, воспитывалось чувство декоративного стиля и культура владения условными формами» [3, с. 11], — пишет исследователь творчества художника Д.З. Коган.

Монументальные и народно-кустарные работы Головина, его театральное творчество и станковая живопись взаимосвязаны, тесно сочетаются с театральными декорациями, исполненными им. В декорациях Головин произвел настоящую реформу — стал широко исполь-

зовать живописные приемы. И в то же время многое из театральной живописи Головина перешло в станковую. Его станковая живопись театральна.

Позже А.Я. Головин возглавил театрально-декорационную мастерскую Мариинского театра. Как отмечает его ученик М.П. Зандин, Головин часто говорил: «Театральный художник обязан постоянно заниматься также станковой живописью, — нельзя быть только декоратором. Надо писать хотя бы этюды с натуры и поставить себе правилом ежедневно рисовать с натуры» [1, с. 247]. Тут же Зандин подчеркивает — сам Головин вплоть до своей последней болезни каждый день рисовал свою жену. То же пишет и второй по декорационной мастерской помощник Головина Б.А. Альмединген: «[Головин] постоянно урывал от театра время для работы над портретами, пейзажами и натюрмортами. Вот его подлинные слова: “Должно каждый день рисовать с натуры” [1, с. 277]. А.В. Рыков вспоминает слова Головина, написанные на книге, подаренной ученику: «Рисуйте, рисуйте, постоянно рисуйте. Если нет под рукой пера, карандаша или красок, рисуйте глазом» [1, с. 291]. У мастера также была выработана определенная система воззрений на то, как нужно работать художнику. Эти правила дошли до наших дней в воспоминаниях его воспитанников и современников, в его собственных автобиографических заметках. Многие из высказанного Головиным о работе художника над спектаклем в равной мере может быть применимо и к станковой живописи. Приведем некоторые из его советов.

«Надо развивать в себе дисциплину и строгость к себе, а когда пишешь с натуры, работать без разгильдяйства, относиться честно!» [1, с. 247] — вспоминает слова А.Я. Головина М.П. Зандин. Это высказывание необычным образом сочетается с декоративностью и богатой фантазией станковых работ мастера. В некоторых из «натурных вещей» Головина действительно видно стремление передать жизнь как можно точнее, ближе к реальности. Особенно это проявляется в ранних работах — этюдах и портретах, например, в портрете Е.Н. Виллиам (1890—1895), написанном широко, смело, свободно. Или в великолепно и точно моделированном портрете А.А. Карзинкина (середина 1890-х гг.). Однако, есть и такие картины, в которых вышеуказанный принцип неочевиден. В них мы видим сочетание декоративности и строгости, о которой упоминал мастер. Так, в серии пейзажей 1908—1910-х гг. — таких, как «Серебряные ветлы», «Березки», «Березы ночью», «Лесная река» — автор дает волю выдумке, декоративности. Строгость в этих работах проявляется в точности отношений, тона, в передаче конкретного состояния сумерек или луча пробившегося солнца, а отнюдь не в фотографичности и



Головин А.Я. «Березы ночью» (1908—1910)

прорисовке. Работы эти написаны по воображению, но состоялись они лишь в результате длительного изучения природы. А.Я. Головин может придумывать форму кустов, штрих мазков, их разнообразное положение, но само пространственное решение картины, воздушные планы — верны, взяты с натуры. Сам этот принцип пришел к автору еще во время обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Мастер дополнял при написании картины свои натурные впечатления композиционным отбором в отношении рисунка (композиция пятен) и цвета, своеобразием взгляда, сохранял верные отношения, передавал те «большие ощущения» [5, с. 212], которые получал от природы. Для лучшего понимания принципа «честного отношения к натуре», указанного Головиным, приведем слова учителя многих будущих мастеров Союза русских художников И.И. Левитана, дополняющих это высказывание. По воспоминаниям Б.Н. Липкина и В.И. Соколова, Левитан утверждал, что «надо правдиво относиться к природе» [5, с. 194], при этом «ни одна его [Левитана] картина не списана целиком с натуры <...> “Природу украшать не надо, но надо почувствовать ее суть и освободить от случайностей”» [5, с. 212], «стараться схватить общее, то, в чем сказалась жизнь, гармония цветов» [5, с. 213]. Как мы видим, данный принцип характерен для московской школы живописи и связывает с ней творческий подход Александра Яковлевича.

Следующий принцип Головина, отмеченный Зандиным: «В живописи ни в коем случае нельзя повторяться, нельзя

повторять даже собственные удачи: “Не думать о прошлых удачах!”» [1, с. 247]. И действительно, произведения Головина бесконечно разнообразны по сюжету, подходам, разным идеям, впечатлениям, эмоциям. Например, в серии испанок, в каждом женском портрете новое решение. В них присутствует разница в цвете, композиции, в образе, замысле, постановке фигуры, в жанре (пейзаж, портрет, натюрморт), теме. Одновременно Головин советует «избегать хлесткости» в декорациях «соблюдать скромность», «Если декорации “вылезают” — перепишите» [1, с. 247]. Этот принцип может быть отнесен и к станковой живописи. Несмотря на то, что головинские работы написаны свободно и необычно, все в них пронизано гармоничностью и выдержанностью, продуманностью и отбором.

Любопытный факт. Летом 2014 г. в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу проходила выставка мастера. На том же этаже размещена постоянная экспозиция русской живописи XX в. — художников-новаторов, работавших одновременно с А.Я. Головиным. В этой обстановке было особенно видно, насколько работы Головина при всей их смелости дышат ясным и цельным мировоззрением, гармонией, выдержанностью, спокойствием.

Важно отметить, что А.Я. Головин писал портреты очень быстро, иногда в «один подход». Так, портрет Ф.И. Шаляпина в роли Мефистофеля был написан за одну ночь [1]. Также, художник подчеркивал, что в декорациях: «Не следует брать чистую краску, а всегда с примесью другого цвета, чтобы получилась не краска, а тон» [1, с. 247]. Тех же принципов придерживался и И.И. Левитан: по воспоминаниям его учеников, в частности В.К. Бялыницкого-Бируля, Исак Ильич советовал не брать чистые краски, а искать в живописи верные тоновые отношения: «Тон должен быть тон, а не краска», «Кричит, краска кричит. Тон может звучать, но не краска, в природе нет краски, а есть тон» [5, с. 199]. Левитан учил, что нужно убирать случайный цвет. Об этом совете мастера пишет его ученик Б.Н. Липкин: «Левитан учил нас делать из впечатлений, получаемых от природы, нужный для искусства отбор <...> “Природу, — говорил он, — нужно не исправлять, а обдумывать”» [5, с. 217]. То же делали и К.А. Коровин, и другие мастера, выпускники Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Соответственно, этот принцип тональной живописи, живописи отношениями, отбора характерен и для других мастеров Союза русских художников, хранящих традиции Училища. Известно описание И.И. Левитана в воспоминаниях А.Я. Головина, полное симпатии и безмерного уважения к творчеству первого: «Живопись его <Левитана>, производящая впечатление такой простоты и естественности, по существу необычайно изощрена. Но эта изощренность не была плодом каких-то упорных усилий, и не было в ней никакой надуманности» [5, с. 26—28]. Головин и Левитан общались между собой в Училище и, вероятно, могли получить обдуманные уроки работы над произведением. Впоследствии, каждый в своем творчестве преломлял эти уроки по-своему, и, тем не менее, вполне конкретно и читаемо.

Еще один профессиональный совет Головина для его декорационной мастерской: постоянно разнообразить

технику живописи, «для воды, листьев, камней, горизонта, переднего плана необходимо применять различную технику, надо уметь зрительно “оторвать” их друг от друга» [1, с. 247]. Все это присутствует в полной мере в исполнении его станковых работ. В картине «Нескучный сад» 1910-х гг., выполненной темперой, только разница в подаче мазка позволяет передать плановость в декоративном произведении. Интересно, что этот принцип разнообразия Головин применял и к выбору постановок в театре: «нельзя ставить рядом одну эпоху. Тонкого разбора “контраст в искусстве — величайшее дело”» [1, с. 194].

Также А.Я. Головин советовал художникам-декораторам не покрывать плоскость одним цветом и отмечал: «Нужна игра тонов, наподобие той, какую мы видим в перламутре, — особенно при изображении поверхностей, освещенных солнцем» [1, с. 247]. Данный совет является собственным наблюдением мастера. Подобную игру тонов мы часто встречаем в живописных произведениях художников начала XX в. московской школы живописи, например, «Ледоход на Волге» (1912), «Март» (1927) П.И. Петровичева, «К вечеру» (1910) Л.В. Туржанского и других мастеров Союза русских художников. В работах этих авторов действительно присутствует игра тепло-холодных оттенков, создающая сложность цвета и радующие глаз переливы.

Дальнейшие советы А.Я. Головина, упоминаемые М.П. Зандиным, относятся к внимательному отношению к эскизам во время работы над декорациями и к постоянному контролю над тем, как идет работа [1]. Как вспоминает другой помощник — Б.А. Альмединген, Головин большое значение придавал не механическому копированию эскиза, а именно *передаче впечатления от него*, что является формообразующим принципом работы. В процессе написания декораций допускалось отступление от эскиза. Головин «рекомендовал ставить эскиз на большом расстоянии, а также говорил: “Посмотрите на эскиз, а потом рисуйте”» [1, с. 252].

Много пишет Альмединген о трудолюбии Головина: мастерская являлась как бы вторым домом художника. «Даже в присутствии гостей, которых Головин принимал вечерами в мастерской, не прекращалась его связь с декорационными холстами. В самый разгар беседы он оставлял друзей, шел “на декорации” и весь отдавался процессу творческого исполнительства. Он часто говорил, что взгляд, брошенный со стороны <...> [на работу], — даже издали, когда сидишь за столом с друзьями, иногда помогал ему находить новые решения и детали. Тогда он на полуслове обрывал разговор, шел “на холст”, чтобы дать указание или, взяв кисть в руки, поправить написанное» [1, с. 252].

Головин постоянно думал о работе и был на ней сконцентрирован. Известно воспоминание одного из помощников, В.В. Теляковского, о том, как мешал мастеру в работе оранжевый лист бумаги, положенный за его спиной [1]. Интересен его прием со взглядом «со стороны», когда необходимое для картины решение художник находил при некотором отвлечении от непосредственно полотна. По воспоминаниям Б.Н. Липкина, сходное отношение к работе имел и И.И. Левитан, картины которого «дозревали», правда, повернутые к стене [1, с. 213].

К живописи А.Я. Головина применимы процитированные им в своих «Встречах и впечатлениях» слова А.Н. Островского о том, что «мера-то и есть искусство», именно подлинное искусство» [1, с. 112]. Художественный такт, чувство меры присутствуют в работах А.Я. Головина. «Не впадает в излишества, но именно следует за своим чувством» [1] — эти слова Головин употреблял в оценке игры актера Юрьева, исполнявшего роль Дон Жуана. Но они вполне уместны в применении к творческой позиции живописца. Так, несмотря на изобилие красок, линий, композиционных ритмов, пятен внутри одного произведения, в работах Головина нет перегруженности. Он обобщал написанное, руководствуясь внутренним ощущением зрительной правды.

Не единожды в автобиографии Головина встречается упоминание об этом важнейшем принципе, применимом к искусству вообще: «Чувство меры — вот главное в искусстве. Там, где не соблюдена мера, там нет искусства или есть плохое искусство» [1, с. 133].

Большую роль для творчества Головина, при всей его личной скромности, играло внутреннее убеждение в своей правоте. Так, он пишет: «Может быть, я ошибаюсь с точки зрения постороннего наблюдателя, но “для себя” я прав» [1, с. 132]. При этом художника отличало необычайно критичное и трезвое отношение к своему творчеству: «<...> и всегда писал плохо, а сейчас еще хуже» [1, с. 185], — говорил он после болезни.

Все вышеперечисленные принципы характерны для художников школы Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Актуально их сохранение и в XXI веке.

О своих творческих принципах вполне популярно Головин высказывается сам: «Мою живопись некоторые считают оторванной от современности. В свое “оправдание” я могу сказать следующее. Сюжет, фабула, тема — всегда, конечно, имели и будут иметь в искусстве важное значение. Но меня в станковой живописи всегда привлекал не только сюжет, а и чисто живописные задачи. Я охотно писал натюрморты и цветы, привлекавшие меня сочетанием звонких и радостных красок. Меня увлекало иногда какое-нибудь яркое пятно и его сочетание с другими тонами, с окружающей средой» [1, с. 133]. Далее Головин описывает процесс своей работы над решением портрета: «однажды я написал портрет маленькой девочки <...>». Он посадил ее за стол, на котором было много фарфора. «Девочка в красном платье сидела на банкетке, обитой зеленым рипсом, и эти два пятна, в сочетании с пестрыми красками фарфора, давали живую, радостную гамму» [1, с. 133]. Как видно из цитаты, для художника важное значение имели именно цветовые пятна, гамма, настроение. Головин усердно искал декоративное пятно в природе. Очень радовался, когда один из его учеников на вопрос, откуда в работе молодого художника такие приятные цветовые сочетания и где последний взял их, указал ему на деревенский полосатый коврик [1]. Ученики отмечают также, что Головин часто записывал различные сочетания цветов, и затем выстраивал на этих сочетаниях творческий замысел [1].

В своих портретах и в дальнейшем А.Я. Головин строил композицию, исходя, в первую очередь, из цветовых гармоний, сочетал различные тона между собой и, таким путем, создавал общее впечатление, настроение картины. Этот принцип — именно поиск «живого цвета» — очень роднит художника с мастерами круга Союза русских художников.

А.Я. Головиным создано немало уникальных по воздействию на зрителя пейзажей. В них также ярко прослеживаются основные постулаты его живописи. Он был очарован природой, созерцательность занимала немалую долю в его восприятии природы. Хотя, несмотря на это, художник пишет: «В пейзажной живописи я предпочитал импровизировать, а не воспроизводить действительность, вероятно, также по причине преимущественного интереса к живописным задачам» [1, с. 133]. Но, на наш взгляд, в своих изысках он превзошел себя и смог донести до зрителя именно свое чувство очарования и радость созерцания реально существующего, укромного, «котлованного» великим мастером «островка прекрасного». Возможно, слегка «переформулированного», но, все равно узнаваемого, хоть ранее и незнакомого.

Среди наследия самобытных творцов русской живописной школы рубежа XIX—XX вв. А.Я. Головин — уникальное явление, и по воздействию на зрителя, и по ценности его шедевров. Он является одним из тех художников, по творчеству которых можно смело ориентироваться в океане современного искусства, не всегда, к сожалению, такого же профессионального, как столетие назад...

Обратив пристальный взгляд как на воспоминания А.Я. Головина, его учеников и помощников, так и на художественное творчество мастера, сопоставив его с особенностями подхода в решении живописных задач у мастеров Союза русских художников, можно сделать вывод, что существует глубинная, стержневая связь в творческих воззрениях и методах работы Головина и художников этого объединения. При этом в статье перечислен ряд характерных творческих принципов А.Я. Головина, в том числе сделан особый акцент на огромной динамичной роли цвета в его произведениях.

Список источников

1. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / А.Я. Головин ; сост. А.Г. Мовшенсон. — Л. ; М., 1960. — 392 с.
2. Гофман И.М. Александр Головин / И.М. Гофман. — М. : Изобразительное искусство, 1981. — 192 с.
3. Коган Д.З. Головин / Д.З. Коган. — М. : Искусство, 1960. — 72 с.
4. Лапшин В.П. Союз русских художников / В.П. Лапшин. — Л. : Художник РСФСР, 1974. — 424 с.
5. Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания / И.И. Левитан ; общ. ред. А. Федорова-Давыдова. — М. : Искусство, 1956. — 336 с.
6. Пожарская М.Н. Александр Головин. Путь художника. Художник и время / М.Н. Пожарская. — М. : Советский художник, 1990. — 264 с.