Научная статья
Original article
УДК 75.041.5

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА МАТЕРИ И РЕБЕНКА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕРТЫ МОРИЗО

THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE IMAGE OF MOTHER AND CHILD IN THE OEUVRE OF BERTHE MORISOT

Топлер Екатерина Сергеевна, студент кафедры западноевропейского искусства исторического факультета, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7–9. 199034

Topler Ekaterina Sergeevna, student of the Department of Western European Art, Faculty of History, Saint Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, Universitetskaia Emb., 7–9. 199034 e-mail: ktopler7@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается тема матери и ребенка в творчестве выдающейся французской художницы-импрессионистки Берты Моризо. Автор анализирует появление темы детства на картинах Моризо с учетом историко-культурного контекста эпохи, в рамках перехода от патриархального к нуклеарному семейному типу на протяжении XVII–XIX вв. во Франции. Автор разделяет живописное наследие Берты Моризо, посвященное теме детства, на группы и выстраивает теорию тематической и стилистической эволюции данного сюжета в творчестве художницы. Автор рассматривает проблему перехода Берты Моризо от академизма к импрессионизму и приходит к выводу о том, что несмотря на то, что живописная манера Моризо за время ее творческой карьеры

претерпевала серьезные изменения, для художницы всегда оставалось важным передать близкую связь матери с ребенком. Кроме того, автор затрагивает проблему репрезентации образа няни на картинах Моризо. Значительная часть произведений Моризо представляет ее дочь — Жюли Мане. Автор заключает, что, сохраняя тесную связь с собственным ребенком, Моризо изображает дочь как отдельную личность, подчеркивая ее индивидуальность и черты характера. Автор анализирует избранные произведениях художницы, чтобы продемонстрировать, как Жюли Мане взрослела на картинах своей матери. Берта Моризо оставила после себя значительное художественное наследие, как живописное, так и графическое, что позволяет автору глубоко исследовать избранную проблему.

Abstract

The article examines the theme of mother and child in the work of the outstanding French impressionist artist Berthe Morisot. The author analyzes the theme of childhood in Morisot's paintings, considering the historical and cultural context of the era, in particular the transition from the patriarchal to the nuclear family type during the 17th — 19th centuries in France. The author divides the pictorial heritage of Berthe Morisot on the theme of mother and child into groups and offers a theory of thematic and stylistic evolution of this subject in the artist's work. The author concludes that even though the artistic manner of Berthe Morisot has undergone major changes during her creative career, it has always remained important for the artist to capture the close relationship between mother and child. In addition, the author touches upon the problem of representation of the image of the wet-nurse in Morisot’s paintings. A significant part of Morisot's works depicts her daughter, Julie Manet. The author concludes that while maintaining a close connection with his own child, Morisot portrays her daughter as a separate person, emphasizing her personality and character traits. The author dwells in detail on selected works of the artist to demonstrate how Julie Manet grew up in the paintings of her mother. Berthe Morisot left behind a significant artistic heritage, both pictorial and graphic, which allows the author to deeply explore the selected problem.

Ключевые слова: Франция, импрессионизм, живопись, Берта Моризо, образ материнства, женское искусство.

Keywords: France impressionism, painting, Berthe Morisot, motherhood, female art.

Введение

Берта Моризо – выдающаяся французская художница-импрессионистка, которая смогла построить успешную творческую карьеру, несмотря на то что была женщиной: во Франции в XIX в. художественные образовательные учреждения не принимали на учебу женщин. Тем не менее, Берта Моризо, происходившая из обеспеченной и влиятельной семьи, вместе со своей сестрой Эдмой брала уроки живописи у Камиля Коро и смогла обучиться мастерству живописи и графики и добиться значительных высот в искусстве. Берта Моризо занимает важное место среди представителей импрессионизма: ее работы присутствовали на всех выставках импрессионистов (кроме одной, пропущенной по причине рождения дочери).

В середине своей творческой карьеры Берта Моризо стала матерью и это сильно повлияло на ее выбор сюжетов, вдохновив на множество живописных экспериментов. Моризо писала, в основном, портреты и жанровые сцены. Но также она пробовала себя в жанре автопортрета, изображая себя вместе с дочерью. Визуально оформляя свои взаимоотношения с дочерью, Моризо вступала на неизведанную территорию в живописи, обращаясь к сюжету необычному для изящных искусств: Берта Моризо показывала, каково быть одновременно и художницей, и матерью.

Целью работы является рассмотрение проблемы интерпретации образа матери и ребенка в творчестве Берты Моризо. Актуальность исследования обусловлена, в первую очередь, растущим интересом общественности к проблеме женского искусства. Об этом говорит и издание большого количества литературы на тему женщин в искусстве, и проведение значительного числа выставок, представляющих работы женщин-художниц. Также, весьма скромное

количество литературы на русском языке, затрагивающей проблему материнства в импрессионизме, обусловило выбор проблематики.

Образ матери и ребенка в творчестве Берты Моризо в контексте семейного уклада XVIII–XIX вв.

В целом, все живописные произведения на тему матери и ребенка, созданные Бертой Моризо, можно разделить на две обширные группы. Первая категория подобных изображений – портреты дочери художницы Жюли Мане, на которых запечатлен весь процесс ее взросления, от младенчества до отрочества, и становление ее как личности. Вторая категория – картины, где представлены другие ближайшие родственники Моризо: мать, сестры, племянницы и т. д.

Отметим, что интерес Берты Моризо к теме матери и ребенка развивался на базе нового идеала семьи, который зарождается и укрепляется начиная с XVII в., когда начал осуществляться переход от патриархального к нуклеарному типу семьи. Постепенно, вдохновленные идеями философов эпохи Просвещения, представители французской буржуазии отходят от старых традиционных обычаев, когда семья рассматривалась скорее, как моральная и социальная данность, чем эмоциональная категория. [1, с. 368]. На протяжении долгих лет отношения в семьях в Европе строились по принципу строгой иерархии, где главное место занимал отец, а все остальные члены не смели его слушаться. Взаимодействие между родственниками опиралось на определенный регламент и не включало в себя крепкой эмоциональной связи и любви. С новым концептом семьи, который зародился в XVII в. и развивался вплоть до конца XIX в., положение дел серьезно изменилось: семья стала восприниматься как узкий круг близких родственников, отношения между которыми полны любви и нежности. Кроме того, дети, которые долгое время рассматривались как очаровательные питомцы и неполноценные взрослые, постепенно стали важными членами общества. Благодаря идеям французских философов, которые

утверждали, что моральный и психологический облик взрослого человека во многом, если не полностью, формируется той средой, которая окружала его в детстве [9, p. 207], люди стали больше внимания уделять воспитанию детей, поддерживать их и в целом, относиться к ним нежнее.

Подобные изменения в обществе глубоко повлияли на изображение семьи и детей в искусстве. Все больше внимания стало уделяться репрезентации теплых семейных уз, кроме того, серьезное значение теперь придавалось личности и индивидуальности ребенка. Несмотря на то, что к моменту создания Бертой Моризо ее картин на тему матери и ребенка, новый концепт семьи развивался уже в течение довольно долгого времени, можно сделать вывод о том, что он в определенной степени повлиял на ее трактовку этого сюжета, поощряя изображение нуклеарной семьи и в частности материнства: Берта Моризо создала множество картин передающих сцены из ее семейной жизни, наполненные любовью и нежностью.

Ранние работы художницы до рождения дочери

В начале своего творческого пути Берта Моризо вместе со своей сестрой Эдмой брала уроки живописи у Камилля Коро, а с 1864 года начала выставлять свои пейзажи в Салоне. Однако, многие из своих ранних работ художница уничтожила, а оставшиеся были утеряны во время войны и массовых беспорядков 1870–1871 гг. До нас дошло незначительное число картин Моризо, созданных до 1869 года, — года, когда любимая сестра художницы Эдма вышла замуж за Адольфа Понтийона и переехала в прибрежный город Лорьян. Эдма и ее дети стали частым сюжетом в искусстве Берты Моризо. Первыми были созданы два изображения сестры в Лорьяне, написанные во время летнего визита Берты Моризо. Одно из них — «Гавань в Лорьяне», другое, принятое в Салоне 1870 г. — «Сестра художницы у окна» (илл. 1). Данная картина — портрет в полный рост Эдмы Моризо, сидящей в профиль. Задумчивая и несколько меланхоличная Эдма рассеянно взирает на веер, сидя перед большим открытым окном. Это окно отделяет как будто частную семейную жизнь от внешнего мира. Изображенная комната, что вероятно знали обе женщины на тот момент,

включала не только Эдму, но и ее еще нерожденную дочь, Жанну, которая должна была появиться на свет через шесть месяцев, приблизительно в январе 1870 года [20, p. 87]. Возможно, веер в данном случае символизирует светскую жизнь, от которой Эдма вынуждена отказаться во время беременности. Третье произведение — «Мать и сестра художницы» (илл. 2) демонстрирует обращение Берты Моризо к теме семейной идентичности и женской авторитетности.



Илл. 1.



Илл. 2.

Данная картина высотой в метр, была написана, когда Эдма вернулась в Париж зимой 1869–70 гг., чтобы родить ребенка дома у матери. На этом двойном портрете изображена и женщина в возрасте, и женщина в положении — два нарушения образа идеальной женственности того времени [10, p. 112]. Такие признаки возраста как обвисшая кожа, морщины, полнота омрачали образ идеальной женщины точно так же, как и выпуклый живот. Отметим, что Моризо не раз обращалась к подобным «табуированным» темам в своем искусстве: в конце 1871 г. Моризо создала большое произведение пастелью, изображающее Эдму на серьезном сроке беременности во время ожидания появления на свет второй дочери. Возвращаясь к портрету матери и сестры художницы, отметим, что сюжет матери и ребенка трактован здесь в необычном ключе. Если для большинства изображений матерей и детей того времени было характерно, чтобы мать поддерживала своего маленького ребенка (держала на руках,

обнимала и т. д.), то здесь мать и дочь изображены на расстоянии друг от друга, обособленно. Тем не менее, это не мешает им оставаться очень связанными друг с другом, композиционно и психологически. Картина изобилует символами семейных уз и смены поколений: вторящие друг другу обручальные кольца на пальцах героинь, воспитательный мотив чтения матери — будущей бабушки. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что еще до рождения собственной дочери Моризо трактовала материнство в своей индивидуальной манере: художнице удавалось одновременно выявлять автономию обеих – матери и дочери – и при это демонстрировать крепкую связь межу ними.

Первое значительное произведение Моризо на тему материнства было создано после рождения второй дочери Эдмы – Бланш «Колыбель» (илл. 3). В отличие от картин Кассатт, изображающих интимный физический контакт, Моризо представляет свою сестру просто созерцающей своего ребенка и погруженной во внутренние размышления. Эдма как будто наблюдает переход жизни от самой себя к другому существу, отдельному от нее. Искусное исполнение тюля (завесы) в сочетании со сном ребенка, превращается здесь в метафору недосягаемости этого маленького, но при этом самостоятельного человека. Берта Моризо новаторски трактует сцену, представляя изображенных как двух личностей, и с помощью тюля художница проводит видимую границу между ними. В академической живописи XIX века тема матери ребенка существовала в контексте прочных ассоциаций с Мадонной и младенцем. Для сравнения, обратимся к картине выдающегося в то время художника-академиста Уильяма Бугро — «Женщина из Червара и ее ребенок» (илл. 4). Бугро часто создавал произведения на религиозные сюжеты. Несмотря на то, что данное полотно не изображает открыто Мадонну с Христом, оно, несомненно, отсылает к ним. Женщина держит на руках обнаженного младенца, они смотрят друга на друга, их взгляды наполнены любовью. Художник стремится создать воплощение идеального материнства. Отметим, что изображения Святого семейства, в частности Мадонны с младенцем, в XIX в. удачно вписывались в новый идеал семьи. Во-первых, на подобных картинах представлен один ребенок

(два, если присутствует еще младенец Иоанн), что соотносится с тенденцией к сокращению количества детей в семье. Во-вторых, крепкая психологическая связь между членами семьи, являющаяся важной составляющей нового семейного идеала ярко выражена, как на картинах, представляющих Мадонну с младенцем, так и на упомянутом произведении Бугро. Кроме того, зачастую изображения Мадонны и младенца Христа отсылают к моменту кормления ребенка матерью, что так же поощрялось в XIX в. В отличие от Бугро, Моризо не создает образ вечного, вневременного, возвышенного материнства: художница изображает домашнюю сцену, представляя своих моделей как двух отдельных личностей. Мать и дочь, несомненно, связаны друг с другом, но при этом, каждая из них является независимой от другой индивидуальностью.



Илл. 3



Илл. 4

В некоторых случаях Моризо особенно ярко выделяет разобщение между представленными на картине моделями. Например, на полотне «Охота на бабочек» (илл. 5) Эдма и две ее дочери композиционно отделены друг от друга, а Бланш даже отвернулась от матери и сестры. Тем не менее все трое объединены общим занятием, а маленькая фигурка Жанны как будто вторит матери: девочка представлена в черном платье и светлой шляпке, в то время как на Эдме напротив белый наряд и черный головной убор. Кроме того, жесты их рук матери и дочери зеркально отражают друг друга, что опять же подчеркивает связь между ними.



Илл. 5



Илл. 6

Берта Моризо практически оставила сюжет матери и ребенка после 1875 года. Однако в 1878 году художница вновь обратилась к нему и подняла его на новую высоту: в жизни и творчестве Моризо появилась дочь Жюли, ставшая в конечном счете главной моделью своей матери.

Взросление дочери художницы Жюли на полотнах Моризо

В 1878 году на свет появилась дочь Берты Моризо – Жюли Мане и художница вновь заинтересовалась репрезентацией образа матери и ребенка в живописи. Появление дочери обогатило как личную жизнь Моризо, так и художественную – две сферы, которые она старалась удачно совмещать [11, p. 212]. Моризо написала огромное количество портретов Жюли, тем самым создав своеобразный живописный дневник взросления своей дочери. Тем не менее, в раннем детстве Жюли Моризо испытывала трудности с изображением своей новорожденной дочери. Существует лишь несколько картин, на которых Жюли представлена младенцем. Они все датированы концом 1879 года и изображают девочку с ее няней-кормилицей Анжелой. Одна из них – «Кормилица и Жюли» (илл. 6). В то время женщин вовсю агитировали кормить своих детей грудью, чтобы лучше развивать связь с ребенком. Несмотря на это, все еще оставался распространенным обычай для буржуазных матерей нанимать кормилиц. Здесь необходимо затронуть проблему появления няни на картинах кисти Моризо. На картине «Кормилица и Жюли» запечатлена, как это ни странно, сцена труда [16, p. 38] Женщина, играющая роль матери на данном полотне, на самом деле ею не является. Она – так называемая «second mere» (*вторая мать – с фр.*), она ухаживает за ребенком, исходя не из естественного

материнского инстинкта, а ради заработной платы. Данная картина воплощает собой один из наиболее необычных сюжетов в истории искусства, быть может, уникальный: художница изображает своего ребенка в тот момент, когда другая кормит его грудью. Это изображение остро запечатлевает противоречивую личность Моризо: с одной стороны, она любящая мать, с другой – профессиональная художница. Кроме того, на картине присутствует определенная трагедия: ведь женщина, которая работает кормилицей, возможно, была вынуждена оставить собственного ребенка дома, чтобы ухаживать за другим. Подобная сложная трактовка образа няни не раз встречается в творчестве Моризо. Другая картина – «Жюли и Паси в саду в Буживале» так же представляет сцену, которая выглядит как сцена материнства. Здесь Жюли и ее няня Паси изображены в саду, девочка протягивает няне руку, в которой держит цветок. Перед нами достаточно интимная сцена, выражающая добрый характер Жюли: момент преподнесения девочкой подарка своей няне. Моризо опять стирает границы между материнством и работой: няня Жюли на картине выглядит в точности как мать девочки, а не как прислуга.

На протяжении дальнейшего взросления Жюли Моризо все больше подчеркивает ее личность и индивидуальность. В Буживале в 1881–1883 гг. Моризо создала серию изображений, где в качестве темы выбрано развитие ребенка внутри частного дома, наполненного лишь нуклеарной семьей Жюли — отцом, матерью и няней — или окруженного природой. Самая крупная картина из серии, представляющая Жюли в одиночку — это «Песочные куличики» (илл. 7). На картине создается эффект изолирования Жюли, т. к. она рассматривается с ее собственного низкого уровня глаз, но под таким углом, что художница (и зритель вместе с ней) наблюдает за ее игрой издалека, не принимая в ней участия. В то же время тема песочных куличиков выступает как связующий элемент между матерью и дочерью, которые обе погружены в процесс создания: мать пишет картину, на которой ее дочь лепит куличики из песка. Таким образом, наблюдение за занятиями дочери становится главной темой для Моризо.



Илл. 7

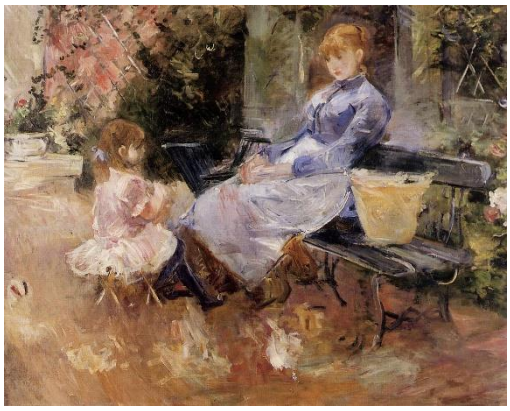


Илл. 8

Важное место среди работ Моризо занимают два больших полотна, на которых Жюли представлена с отцом («Эжен Мане и его дочь в Буживале» (илл. 8) и «Эжен Мане с дочерью в саду»). Эти картины являются двойной редкостью во французском искусстве: во-первых, они обе изображают отца, играющего со своей дочерью, во-вторых, сцены представлены с точки зрения жены и матери.

Во всей серии изображений Жюли подход Моризо отличается от творчества Мари Кассатт — другой художницы-импрессионистки, часто обращающейся к теме матери и ребенка. На первый взгляд, работы этих двух художниц кажутся похожими, однако портреты Жюли не выглядят полными удовольствия и очевидной любви. Вместо этого, Моризо трактует детство в более меланхоличном ключе, как отдельный этап взросления и постепенного ухода из-под материнской опеки (Higonnet, 1992, p. 212). Моризо наделяет Жюли индивидуальностью: художница стремится подчеркнуть ее личность, сконцентрироваться на ее внутреннем мире. Это делает Жюли реальной, мы можем прочувствовать и понять ее характер и интересы через картины. Жюли растет независимо в картинах своей матери. Несмотря на то, что несколько раз Моризо изображала Жюли с ее няней Паси, с ее гувернанткой мисс Рейнольдс или с отцом, в этих произведениях композиционно Жюли находится отдельно от своих опекунов, она активно вовлечена в собственное занятие — письмо, шитье или игру.

По мере того как дочь подрастала Моризо стала изображать за все более взрослыми занятиями: она учится у своей няни Паси шитью — «Урок шитья», читает ей вслух — «Басня» (илл. 9), а также пишет и рисует — «Жюли за письмом». Кроме того, Моризо запечатлевает дочь во время игры на музыкальных инструментах (илл. 10). На подобных картинах девочка представлена серьезной и сосредоточенной.



Илл. 9



Илл. 10

Отдельно необходимо отметить эксперименты Моризо в рамках жанра автопортрета. Наиболее успешным произведением здесь является, на наш взгляд простой рисунок карандашом, который был основой для гравюры сухой иглой (илл. 11). Необыкновенно отчетливое по форме и построению, данное произведение представляет Моризо рисующей на диване, смотрящей прямо на зрителя. Жюли изображена склонившей голову на плечо матери. Данный портрет можно считать успешным, т. к. Берта Моризо создаёт гармоничное изображение, в котором фигуры объединены композиционно и эмоционально. Отметим, что годом позднее Моризо создала карандашный набросок, представляющий собой еще один автопортрет с дочерью, весьма близкий по трактовке с тем, что был рассмотрен выше. Однако в данном случае художница замыслила еще больше подчеркнуть свою связь с дочерью и изобразила себя и Жюли, смотрящими в одном направлении, — в сторону блокнота в руках Берты Моризо (илл. 12).



Илл. 11



Илл. 12



Илл. 13

Наиболее эмоциональные работы Моризо — это ее поздние портреты Жюли, например, «Жюли мечтает» (илл. 13). На этой картине Жюли напоминает героинь с картин Эдварда Мунка с их качающимися силуэтами, длинными волосами и взглядом сквозь тяжелые веки [11, p. 222]. Можно сказать, что Моризо создала достаточно чувственный образ, что удивляет зрителя, поскольку он не привык видеть подобного в изображениях детей и даже подростков.

Переход Моризо от академизма к импрессионизму

В начале своего творческого пути Моризо вместе со своей сестрой Эдмой создавала картины, в целом, следуя традициям академического искусства. Однако со временем, под влиянием ее коллег-импрессионистов, в особенности Эдуарда Мане, художница отошла от принципов «салонной» живописи и обратилась к импрессионистической манере. Подобное изменение живописного подхода Берты Моризо не могло не отразиться на ее трактовке сюжета матери и ребенка. Данный тезис удачно иллюстрируют две картины Берты Моризо, представляющие одну и ту же тему, но относящиеся к разным этапам ее художественной карьеры: «Мадам Бурсьер и ее дочь» (илл. 14) и «Женщина с ребенком» (илл. 15). Написанные с разницей ровно в 20 лет, данные портреты ярко демонстрируют те изменения, которые претерпела живописная манера Берты Моризо на протяжении ее творческого пути.

Композиции обеих картин являются практически идентичными: на обоих портретах изображена мать с ребенком, мать — слева, ребенок — справа. Исходя

из одежды ребенка на более позднем варианте, можно предположить, что изображена девочка. Таким образом, получается, что на обеих картинах сюжет одинаковый — изображены дочери с матерями. Кроме того, отметим, что в обоих случаях Моризо важно подчеркнуть связь между представленными.



Илл. 14



Илл. 15

На более ранней картине обе модели смотрят прямо на зрителя – единое направление взглядов подчеркивает единство матери и ребенка, их эмоциональную связь. В более поздней картине это чувство единения проявляется еще отчетливее, т. к. взгляд матери обращен на ребенка, она погружена в любование им. Позы моделей на более раннем портрете кажутся несколько скованными и постановочными, однако, при этом мы можем наблюдать ярко выраженную эмоциональную связь между женщиной и девочкой, т. к. дочка сидит на коленях у своей матери. Кроме того, модели держатся за руки, девочка хватается маленькими пальчиками за большую ладонь материнскую ладонь. На второй картине мы можем наблюдать бóльшую естественность и свободу в положении тел героев. Обратим внимание на колорит: в первом случае он достаточно темный, на картине присутствует обилие черного цвета; на второй картине более яркое и смелое цветовое решение, Моризо не боится накладывать на розовую кожу синие тени и заполнять коричневое платье матери оранжевыми и красными всполохами. Кроме того, на первой картине Моризо достаточно отчетливо прописывает все мелкие детали. Во втором же случае мы наблюдаем эскизность, даже

схематичность, особенно в нижней части картины. В более ярком колорите и в определенной свободе формы ярко проявляется влияние импрессионизма.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, несмотря на определенные различия в трактовке сюжета матери и ребенка, в обоих случаях для художницы важно продемонстрировать эмоциональную связь между моделями. При этом, отметим, что живописная манера Берты Моризо с годами эволюционирует в сторону большей свободы и меньшей детализации, в чем проявляется ее причастность к движению импрессионизма.

Заключение

Подводя итог, отметим, что тема матери и ребенка оказалась основным сюжетом для Берты Моризо по нескольким причинам: во-первых, как импрессионистка, она стремилась запечатлеть на картинах свою повседневную жизнь, «ухватить» мгновение и перенести его на холст. Жизнь Берты Моризо состояла из общения с членами ее семьи, поэтому именно они становятся главными моделями и центральным сюжетом ее произведений. В дополнение к этому, во Франции XIX в. укреплялся т. н. «новый идеал» семьи, представляющей из себя узкий круг родственников, отношения между которыми полны любви и нежности. Кроме того, в середине своей творческой карьеры Моризо становится матерью и начинает вкладывать совершенно особенный смысл в собственную репрезентацию детства в живописи. Создавая многочисленные изображения своей любимой дочери Жюли, Моризо стремится представить девочку как отдельную индивидуальность, продемонстрировать ее характер. Однако несмотря на то, что зачастую на своих картинах Моризо подчеркивает автономию моделей, их отдаленность друг от друга, – герои на ее полотнах все же связаны между собой. Анализ перехода Берты Моризо от академизма к импрессионизму показал, что несмотря на все стилистические изменения, произошедшие в творчестве художницы, на протяжении всей своей карьеры Моризо стремилась продемонстрировать эмоциональную связь между матерью и ребенком.

Литература

1. Арьес Ф. Ребенок и жизнь при Старом порядке. Пер. с франц. Старцева Я. при участии Бабинцева В. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
2. Бредихина Л., К. Дипуэлл (ред.). Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. М. Российская политическая энциклопеди, 2005.
3. Бродская Н. Импрессионизм. Спб.: Аврора, 2009.
4. Герман М. Импрессионизм. Основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008.
5. Прокофьева М. Берта Моризо. М.: Белый город, 2005.
6. Belán K. The Virgin in Art. London: Parkstone International, 2018.
7. Buettner S. Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2, pp.14 - 21.
8. Cheney L. (2015) Lavinia Fontana’s Nude Minervas. Woman's Art Journal , Vol. 36, No.2, (Autumn, 1986 - Winter, 1987) pp. 30-40.
9. Duncan C. Happy Mothers and other new ideas in 18th French art. Feminism and art history: questioning the Litany. Broude N. and Garrard D. Mary, editors. New York: Harper&Row, 1982.
10. Garb T. The painted face.Yale University Press, 2007.
11. Higonnet A. Berthe Morisot's Images of women. Harvard University Press, 1992.
12. Higonnet A. Berthe Morisot. New York: Harper&Row, 1990.
13. Kessler M. Reconstructing Relationships: Berthe Morisot's Edma Series Woman's Art Journal Vol. 12, No. 1, 1991, pp. 24-28.
14. Manet J. Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet. / Translated by Roberts J. London: I.B. Tauris, 2017.
15. McBride T. The Domestic Revolution: The Modernization of Household Service in England and France, 1820-1920. New York: Holmes, 1976.
16. Nochlin L. Morisot's Wet nurse: the construction of work and leisure in Impressionist painting / Women, Art and Power and other essays. New York, Harper&Row, 1988.

17. Richmond R. Children in Art: the story in a pictrure. Nashville, Tennesse, Ideals Childrens Books, 1992.
18. Sussman G. The wet-nursing business in 19th century France. French Historical Studies , Autumn, 1975, Vol. 9, No. 2. 1975, pp. 304-328.
19. Rouart D. (eds.) The correspondence of Berthe Morisot with her family and friends. New York: E. Weyhe, 1959.
20. Thomas. M. Impressionist children. University of Yale Press, 2011.

References:

1. Ariès P. L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime [The Child and Family Life in the Ancien Régime], Librairie Plon Publ. (in French), 1960.
2. Bredikhina L.M., Dipuell K. (eds.) Gendernaia teoriia i iskusstvo. Antologiia: 1970-2000 [The Gender, Theory and Art Anthology: 1970-2000] M.: Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ. [Russian political encyclopedia] (in Russian), 2005.
3. Brodskaia N.V. Impressionizm. [Impressionism] Saint-Petersburg: Avrora Publ. (in Russian), 2009.
4. German M. Iu. Impressionizm. Osnovopolozhniki i posledovateli [Impressionism. Founders and followers] Saint-Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian), 2008.
5. Prokof'eva M. Berta Morizo [Berthe Morisot] M.: Belyi gorod Publ. (in Russian), 2005.
6. Belán K. The Virgin in Art. London: Parkstone International, 2018.
7. Buettner S. Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), pp.14 - 21.
8. Cheney L. Lavinia Fontana’s Nude Minervas. Woman's Art Journal, Vol. 36, No.2, 2015, pp. 30-40.
9. Duncan C. Happy Mothers and other new ideas in 18th French art. Feminism and art history: questioning the Litany. Broude N. and Garrard D. Mary, editors. New York: Harper&Row, 1982.

10. Garb T. The painted face.Yale University Press, 2007.
11. Higonnet A. Berthe Morisot's Images of women. Harvard University Press, 1992.
12. Higonnet A. Berthe Morisot. New York: Harper&Row, 1990.
13. Kessler M. Reconstructing Relationships: Berthe Morisot's Edma SeriesWoman's Art Journal Vol. 12, No. 1, 1991, pp. 24-28.
14. Manet J. Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet./ Translated by Roberts J. London: I.B. Tauris, 2017.
15. McBride T. The Domestic Revolution: The Modernization of Household Service in England and France, 1820-1920. New York: Holmes, 1976.
16. Nochlin L. Morisot's Wet nurse: the construction of work and leisure in Impressionist painting / Women, Art and Power and other essays. New York, Harper&Row, 1988.
17. Richmond R. Children in Art: the story in a pictrure. Nashville, Tennesse, Ideals Childrens Books, 1992.
18. Sussman G. The wet-nursing business in 19th century France. French Historical Studies , Autumn, 1975, Vol. 9, No. 2. 1975, pp. 304-328.
19. Rouart D. (eds.) The correspondence of Berthe Morisot with her family and friends. New York: E. Weyhe, 1959.
20. Thomas. M. Impressionist children. University of Yale Press, 2011.

© Топлер Е. С., 2022 Научно-образовательный журнал для студентов и преподавателей «StudNet» №5/2022

Для цитирования: Топлер Е. С. ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА МАТЕРИ И РЕБЕНКА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕРТЫ МОРИЗО // Научно-образовательный журнал для студентов и преподавателей «StudNet» №5/2022