

Женские образы в иллюстрациях XIX–XX вв. к сказкам из сборника А. Н. Афанасьева: между мотивом спасения и фатальной предопределенностью

Арина Ильинична Мозжерина

(Союз художников России:

Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Покровка, д. 37, стр.1)

Аннотация. Статья посвящена анализу женских образов в иллюстрациях к сказкам из сборника А. Н. Афанасьева в контексте трансформации визуального языка русской книжной графики XIX–XX вв. Исследование рассматривает иллюстрацию не как вспомогательный элемент текста, а как самостоятельное художественное высказывание, формирующее особую интерпретацию фольклорного сюжета. В центре внимания находится соотношение двух ключевых мотивов: спасения и фатальной предопределенности и их визуальное воплощение в образах сказочных героинь.

На материале произведений Е. Д. Поленовой, И. Я. Билибина, К. Ростова и Н. Гольц прослеживается эволюция женского образа от хрупкой, пограничной фигуры, включенной в природный и орнаментальный ритм сказки, к условному, знаковому и архетипическому воплощению женского начала. Особое внимание уделяется изменению художественных средств: композиции, линии, цвета и степени условности — как индикаторов культурных и эстетических сдвигов эпохи.

Ключевые слова: русская книжная иллюстрация, женский образ, сборник А. Н. Афанасьева, мотив судьбы, визуальная интерпретация фольклора.

Дата поступления статьи: 1 марта 2026 г.

Дата публикации: 30 июня 2026 г.

Для цитирования: Мозжерина А. И. Женские образы в иллюстрациях XIX–XX вв. к сказкам из сборника А. Н. Афанасьева: между мотивом спасения и фатальной предопределенностью // Традиционная культура. 2026. Т. 27. № 2. С. 56–65.

DOI: <https://doi.org/10.26158/TK.2026.27.2.004>

Иллюстрация к народной сказке XIX–XX вв. занимает особое место в истории русского искусства, выступая пространством пересечения фольклорной традиции и художественных поисков эпохи модерна и советского периода. Сборник «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, впервые опубликованный в 1855–

1863 гг., стал не только фундаментальным собранием сказок, но и важнейшим источником для формирования визуального канона русской сказки в изобразительном искусстве конца XIX — начала XX в. и последующего поиска форм сказочной иллюстрации. Именно афанасьевский корпус текстов послужил отправной точкой для

Ил. 1. Белая утка: Народная сказка /
Рис. Е. Поленовой. М.: Остров, 1923. [10] с.:
цв. ил.; 19 × 27 см.

Fig. 1. The White Duck: A folk tale.

Fig. by E. Polenova. Moscow: Ostrov, 1923. [10] p.:
Col. il.; 19 × 27



ряда художников, стремившихся к созданию национального художественного языка, основанного на мифологических и фольклорных представлениях.

Первые визуальные интерпретации сказок Афанасьева не сводятся к буквальной иллюстрации текста. Напротив, они формируют самостоятельный пласт художественных образов, в котором фольклорные мотивы переосмысливаются сквозь призму эстетики модерна, интереса к древнерусскому искусству, символизму и идеям «национального стиля». Особое место в этом визуальном нарративе занимает образ женщины. В сказках афанасьевского собрания женские фигуры: царевны, заколдованные жены, волшебные помощницы, иномирные персонажи — связаны с мотивами испытания, спасения, запрета и судьбоносного выбора. Однако в иллюстрациях рубежа XIX–XX вв. эти мотивы нередко приобретают иной смысл. Художники сосредотачиваются не столько на финале сказки, предполагающем спасение или восстановление нарушенного порядка, сколько на пограничных состояниях: ожидании, заколдованности, неопределенности исхода.

Визуальная репрезентация женского образа в данном контексте оказывается тесно связанной с фигурой героя, чье

поведение принципиально меняет интерпретацию сюжета. Герой в иллюстрации может выступать как действенный субъект, как фигура сомнения или как персонаж, не способный преодолеть предопределенность сказочного сценария. Поэтому мотив спасения трансформируется в более сложную систему визуальных отношений, где судьба, фатальность и неизбежность оказываются не менее значимыми, чем героическое действие. В центре внимания находятся визуальные модели репрезентации женского персонажа, особенности композиционного построения, цветового решения и образного языка, в том числе их связь с культурно-историческими и эстетическими установками эпохи.

В формировании идеалов русской книжной иллюстрации огромную роль сыграли члены Абрамцевского художественного кружка, которые ставили своей целью объединение классического искусства с традициями народного творчества. Елена Дмитриевна Поленова активно участвовала в Абрамцевском кружке и внесла значительный вклад в создание художественных мастерских усадьбы. Посещая в детстве тамбовское поместье Ольшанка, художница имела возможность соприкоснуться с русской народной культурой

напрямую, в его многообразии и удивительной красоте [Сахарова 1964, 58]. Уже взрослой, совместно с Е. Е. Мамонтовой, Елена Дмитриевна организовывала экспедиции по близлежащим к Абрамцеву деревням и собирала образцы народного искусства, которые и вдохновили художницу обратиться к иллюстрированию сказочных произведений [Кошелева 2001, 23].

Иллюстрации к сказке «Белая уточка» (1889) занимает особое место в иллюстративном наследии Елены Дмитриевны Поленовой, поскольку именно в этом цикле иллюстраций наиболее последовательно проявляется ее интерес к визуальному противопоставлению образов и выразительным возможностям линии и цвета. Образы царевны и колдуньи выстраиваются художницей на противопоставлении «добра» и «зла» (ил. 1).

Образ царевны решен Поленовой в сдержанной, почти растворенной цветовой гамме. Преобладают светлые, холодные оттенки — белесые, голубоватые, серебристые, создающие ощущение хрупкости и уязвимости. Линия в изображении царевны мягкая, плавная, лишенная резких изломов. Контурные линии часто как бы ослаблены, не замкнуты жестко, что усиливает впечатление нестабильности, переходного состояния. Этот образ существует на границе — между человеческим и животным, между жизнью и заклятием.

Важным является и пространственное решение: фигура царевны редко становится композиционным центром. Она включена в окружающую среду: воду, пейзаж, орнаментальный ритм изображения. Таким образом, подчеркивается ее пассивная роль в сюжете, но одновременно органическая связь с природным миром сказки. Смысловой акцент смещается с действия на состояние: образ царевны становится образом терпения, молчаливого существования и скрытой внутренней силы.

Противопоставленный ей образ колдуньи выстраивается по совершенно иным художественным принципам. Здесь цвет становится более плотным, насыщенным, часто тяготеющим к темным, землистым или контрастным сочетаниям. В изобра-

жениях колдуньи Поленова активно использует резкие цветовые акценты, усиливающие ощущение материальности и тяжести фигуры. Колдунья не растворяется в пространстве, напротив, она его нарушает. Линия в этом образе жесткая, ломаная, подчеркнуто графичная. В композиции колдунья, как правило, занимает устойчивое положение, визуально доминируя над окружающим пространством. Это подчеркивает ее активную, насильственную роль в сказочном действии.

Колдунья у Поленовой — фигура, нарушающая естественный порядок, сказочный «тихий» пейзаж. Важно отметить, что Поленова избегает гротескной демонизации колдуньи [Ганкина 1963, 42]. Зло здесь не карикатурно, а обыденно и потому особенно тревожно. В этом проявляется характерная для художницы сдержанность и отказ от прямой эмоциональной манипуляции зрителем.

Продолжил традиции, заложенные Еленой Дмитриевной Поленовой, другой русский художник, чье творчество знаменует собой этап осознания и закрепления основных принципов этого жанра, — Иван Яковлевич Билибин. Если в работах Елены Дмитриевны Поленовой сказочная иллюстрация во многом находится в стадии художественного поиска и адаптации к возможностям книжной печати, то у Билибина мы наблюдаем уже сложившуюся, внутренне последовательную систему, ориентированную на воспроизводимость, стилистическое единство и целостное оформление книги как художественного объекта.

Иллюстрации Ивана Яковлевича Билибина к сказке «Перышко Финиста Ясна Сокола» (1902) могут рассматриваться как один из первых примеров завершенного канона русской сказочной иллюстрации начала XX в. Здесь художественный язык уже не находится в стадии эксперимента, а демонстрирует уверенность и внутреннюю логику. Пространство изображения выстроено четко и замкнуто, композиции обладают ясной организацией, а декоративные элементы подчинены строгому ритму (ил. 2).

Ил. 2. Перышко Финиста Ясна-Сокола /
Рис. И. Я. Билибина: Экспедиция заготовления
государственных бумаг. СПб., [1902]. 12 с.:
ил. (Сказки)

Fig. 2. The Feather of Finist Yasna-Sokol.
Fig. by I. Ya. Bilibin: Ed. Expeditions for the
procurement of government papers.
St. Petersburg, [1902]. 12 p.: il. (Fairy tales)



Принципиально важно, что «Перышко Финиста Ясна Сокола» создается уже с учетом полиграфических возможностей начала XX в. Билибин сознательно работает в графической манере, ориентированной на четкий контур, локальный цвет и орнаментальную рамку. В результате изображение изначально мыслится как печатный объект, а не как станковая работа, адаптируемая для книги. Этот сдвиг отражает общее изменение статуса книжной иллюстрации — от компромисса к полноценной художественной форме.

Иллюстрация со сценой пребывания героини в церкви к сказке «Перышко Финиста Ясна Сокола» занимает особое место в билибинском цикле, поскольку в ней наиболее последовательно проявляется принципиальный для художника тип женского образа. Здесь отсутствует активное действие, сюжетное напряжение сведено к минимуму, а визуальный акцент перенесен на состояние ожидания и внутренней сосредоточенности. Композиция иллюстрации выстроена по принципу жесткой фронтальности. Фигура девушки располагается в центральной части листа и ориентирована вдоль вертикальной оси, что подчеркивает ее статичность и устойчивость. Вертикальный ритм архитектурных элементов: колонн,

проемов, иконостаса — усиливает ощущение упорядоченного, замкнутого пространства. Человеческая фигура здесь не противопоставлена архитектуре, а подчинена ей, становясь частью единой композиционной структуры.

Женский образ трактуется предельно сдержанно. Жесты минимальны, мимика практически отсутствует. Основным выразительным средством становится силуэт фигуры, ритм складок одежды, орнаментальное богатство наряда. Контур четкий, замкнутый, лишенный живописной неопределенности. Цветовое решение иллюстрации также подчинено принципу сдержанности и декоративной ясности. Используются локальные, относительно чистые цвета без сложных тональных переходов. Цвет не моделирует объем, а подчеркивает плоскостность формы и орнаментальный характер изображения. В женском образе отсутствуют яркие цветовые акценты, что визуально сближает героиню с архитектурной средой и усиливает мотив растворенности в сакральном пространстве.

Смысловая нагрузка иллюстрации формируется через отказ от психологической экспрессии. В отличие от живописной традиции, ориентированной на передачу внутреннего состояния через



Ил. 3. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером Волке / Рис. И. Я. Билибина: Экспедиция заготовления государственных бумаг. СПб., [1901]. 12 с.: ил. (Сказки)

Fig. 3. The Tale of Ivan Tsarevich, the Firebird and the Gray Wolf. Fig. by I. Ya. Bilibin. Ed. Expeditions for the procurement of government papers. St. Petersburg, [1901]. 12 p.: il. (Fairy tales)

мимику и жест, Билибин выстраивает образ героини как знаковую фигуру, выражающую не индивидуальное переживание, а определенный тип состояния — терпение, смирение, внутреннюю собранность. Этот образ соотносится с архетипом сказочной героини, проходящей испытание через ожидание и неподвижность.

В иллюстрациях И. Я. Билибина к «Сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» (1901) женский образ приобретает принципиально иную функцию по сравнению с более поздними циклами художника. Здесь он возникает не как самостоятельный носитель состояния или внутреннего содержания, а как форма временной подмены, связанная с мотивом превращения. Наиболее показательным в этом отношении является изображение сцены, в которой Серый волк оборачивается царевной (ил. 3).

Композиционно фигура героини занимает центральное положение и выстроена в соответствии с каноническими для билибинской графики принципами: четкий силуэт, подчеркнутая плоскостность изображения, — однако царевна повернута в пол-оборота. Особого внимания в данной иллюстрации заслуживает взгляд персонажа, в котором сосредоточена клю-

чевая смысловая напряженность образа. Несмотря на внешнюю устойчивость и каноничность женской фигуры, взгляд нарушает визуальное равновесие изображения. Он не направлен на зрителя прямо и не погружен в себя, а словно скользит в сторону, создавая ощущение скрытого знания и внутренней дистанции. Этот «хитрый» взгляд становится единственным элементом, который выдает несоответствие между внешним обликом царевны и ее подлинной сущностью. В отличие от нейтральных или сосредоточенных взглядов билибинских героинь более позднего периода, здесь взгляд выполняет активную смыслообразующую функцию. Он не выражает эмоцию в психологическом смысле, но сигнализирует о маскировке и игре. Зритель оказывается поставлен в позицию соучастника: именно через взгляд раскрывается мотив обмана, не проговоренный в изображении напрямую. Важно отметить, что этот эффект достигается минимальными средствами. Линия глаз подчеркнута, но не утрирована; отсутствует гротеск или карикатурность. В результате женский облик сохраняет внешнюю нормативность, тогда как внутреннее напряжение образа считается лишь внимательным зрителем. По сравнению с иллюстрациями к «Перышку

Финиста Ясна Сокола», где женский образ становится носителем внутреннего состояния, в цикле иллюстраций «Иван-царевич, Жар-птица и Серый волк» он ненастоящий, искусственный. Женственность в данном случае не переживается, а демонстрируется; она не связана с ожиданием или испытанием, а служит инструментом маскировки и обмана.

Сформированный в конце XIX — начале XX в. визуальный язык сказочной иллюстрации, во многом определенный творчеством Е. Д. Поленовой и И. Я. Билибина, приобрел характер устойчивого канона. Этот канон включал в себя типизированный образ персонажа, четкую композиционную организацию, орнаментально-декоративное мышление и представление о сказке как о замкнутом, гармонично устроенном мире. В последующие десятилетия именно эта модель стала исходной для значительного числа художников, продолжавших работать в русле билибинской традиции, варьируя ее элементы, но не подвергая сомнению ее базовые принципы. Между тем уже в первые десятилетия XX в. внутри сказочной иллюстрации начинает обозначаться иное направление развития, связанное с попытками пересмотра сложившегося визуального языка. В рамках этих поисков отдельные художники отходят от принципов орнаментальной замкнутости и типизированной героики, обращаясь к условности, обобщению и символическому мышлению. Именно в этом контексте представляется целесообразным обратиться к творчеству художников, чьи иллюстрации демонстрируют попытку выхода за пределы канона и обозначают новые пути развития сказочной графики в 1920-е гг.

1920-е гг. становятся переломным этапом в развитии русской книжной иллюстрации. Художники этого периода отказываются от избыточной орнаментальности и иллюстративного «рассказа» сюжета. На смену живописной подробности и внешней нарядности приходит более сдержанный, аналитический язык, основанный на ясной линии, контрасте форм и осмысленной условности. Ил-

люстрация перестает быть украшением книги и начинает работать как средство интерпретации текста, выявляя его ритм, внутреннюю структуру и смысловые напряжения [Герчук 1984, 53].

Особое значение приобретает принцип условности. Персонажи утрачивают индивидуализированные черты, привычную психологическую выразительность и декоративную привлекательность. Вместо этого они нередко предстают в виде обобщенных фигур, знаков или функций, подчиненных общей композиционной логике. Такой подход позволяет художнику не столько изображать конкретное событие, сколько создавать визуальную модель сказочного или повествовательного мира.

В этом контексте меняется и трактовка образа человека. Он все реже оказывается центром композиции и все чаще становится частью ритмической, пространственной или символической системы иллюстрации. Человеческая фигура может быть схематизирована, фрагментирована или даже заменена иносказательным образом, что свидетельствует о смещении акцента с внешнего сходства на смысловую функцию персонажа.

Иллюстрации Константина Ростова к сказке «Мизгирь» (1923) фиксируют важный момент в развитии книжной графики 1920–1930-х гг. — отказ от прямой повествовательности и иллюстративного «пересказа» сюжета в пользу образной, почти эмблематической формы. В отличие от билибинской традиции, где персонаж — это прежде всего узнаваемая фигура с устойчивым набором атрибутов, у Ростова сказка начинает существовать в пространстве условных знаков и обобщенных образов (ил. 4). Этот переход особенно заметен в трактовке женского образа, который в «Мизгире» лишен человеческого облика и читается в фигуре мухи. Графический язык Ростова достаточно сдержан, построен на четкой линии и контрасте форм. Художник отказывается от декоративной избыточности и орнаментальности, свойственных современной иллюстрации начала века и выстраивает образ в логике конструктивной ясности. Образ мухи



Ил. 4. Мизгирь /
Рис. К. П. Ростова.
М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. 23 с.: цв. ил.

Fig. 4. Mizgir.
Fig. by K. P. Rostov.
Moscow; Peterburg: State Publishing House, 1923.
23 p.: col. il.

у Ростова не натуралистичный — в нем важны не детали, а соотношение линии, массы и положения в композиции. Муха не «маленькая» по значению, напротив, она часто оказывается визуально акцентированной, выделенной, противопоставленной другим персонажам.

Такое решение резко контрастирует с билибинской царевной или даже с более поздними, сглаженными женскими образами 1930-х гг. Здесь нет ни идеализации, ни психологизма. Женское начало трактуется как активная, но неочевидная сила, существующая вне привычных моральных и визуальных категорий. Важно, что Ростов не стремится «очеловечить» муху: он не наделяет ее мимикой, жестами.

К середине XX в. поиски, начатые художниками 1920-х гг., не получили прямого и непрерывного развития. Экспериментальные стратегии этого периода во многом оказались вытеснены нормативными художественными установками последующих десятилетий, что привело к временному возвращению более иллюстративных и повествовательных форм. В 1960–1970-е гг., на фоне общего интереса к фольклору, мифу и архетипическим структурам, книжная иллюстрация вновь обращается к сказке как к особому типу текста, допускающему многослойное и символическое прочтение. В этот период иллюстрация все чаще отказывается от буквального следования сюжету и стремится к созданию обобщенных, внеисторических образов, в которых важна не событийность, а состояние, ритм и внутреннее напряжение. Именно в этом контексте творчество Ники Гольц представляется показательным для своей эпо-

хи. Ее иллюстрации не продолжают ни билибинский декоративный канон, ни радикальные эксперименты 1920-х гг. напрямую, однако органично соединяют в себе элементы условности, пластической строгости и архетипического мышления.

Иллюстрация Ники Гольц «Три царства». Иллюстрация к русским народным сказкам А. Н. Афанасьева» (1973) из собрания ВТОО «Союз художников России» представляет собой сложную многослойную композицию, в которой соединяются несколько эпизодов сказочного повествования, сведенных в единую композицию. Художница сознательно отказывается от линейного, последовательного изложения сюжета, предлагая зрителю воспринимать сказку как единый мифологический процесс, разворачивающийся одновременно в разных пространственных и смысловых регистрах (ил. 5).

Композиция построена по принципу вертикального и диагонального напряжения. Верхнюю часть листа занимает крупная, почти монументальная фигура черной птицы, чье распростертое крыло словно покрывает весь изображенный мир. Эта фигура выполняет роль не столько персонажа, сколько объединяющего символа, связывающего отдельные сцены в единое целое. Птица воспринимается как воплощение судьбы, рока или неумолимой силы, под властью которой находятся все действующие лица.

Центральную зону композиции занимают три женские фигуры, размещенные в отдельных, но визуальнo перекликающихся пространствах. Скорее всего, это мотив сказки «Три царства — медное, серебряное и золотое». Они представлены фронталь-

но, почти иконно, каждая в собственной цветовой и орнаментальной среде, словно в мандорле. При этом Гольц избегает портретной индивидуализации: лица условны, жесты сдержанны, позы статичны. Женские образы здесь больше персонажи, чем различные ипостаси женского начала, существующие в сказке: царевна, невеста, жертва, хранительница порядка. Цветовое решение подчеркивает их смысловое различие. Теплые охристо-золотистые и красноватые тона соседствуют с холодной серо-белой гаммой, создавая ощущение перехода между мирами.

Нижняя часть композиции насыщена движением и драматическим действием. Здесь разворачиваются сцены борьбы, погони, насилия, коллективного напряжения. Фигуры воинов, чудовищ, людей в толпе переданы обобщенно, с подчеркнутой деформацией пропорций. Линия становится нервной, дробной, местами почти рваной. Этот прием усиливает ощущение тревоги и хаоса, контрастирующего с неподвижностью и отстраненностью женских фигур в центре.

Пространство иллюстрации лишено перспективной логики в привычном смысле. Художница выстраивает изображение по принципу наложения смыс-

ловых планов, где важна не глубина, а соотношение образов. Архитектурные элементы, пейзажные фрагменты, человеческие фигуры образуют плотную ткань, напоминающую одновременно фреску, лубок и театральную декорацию.

Особое внимание заслуживает работа с орнаментом. Орнаментальные мотивы не служат украшением, они становятся средством структурирования формы. Они связывают фигуры с фоном, лишая их автономности и подчеркивая включенность человека в общий ритм сказочного мира. Женские фигуры буквально «растворяются» в узоре, что усиливает ощущение их символической, неиндивидуальной природы.

Иллюстрация Ники Гольц демонстрирует характерный для 1970-х гг. сдвиг в интерпретации народной сказки: от повествовательной наглядности к философскому, обобщенному прочтению. Сказка здесь понимается не как последовательность событий, а как система архетипических образов, где женское начало занимает центральное, но не доминирующее положение. Женщина у Гольц не активный герой и не декоративный элемент, это ось смысловой структуры, вокруг которой выстраивается драматургия изо-

Ил. 5. Ника Гольц.
«Три царства. Иллюстрация к русским народным сказкам А. Н. Афанасьева». 1973 г.
Собрание ВТОО «Союз художников России»

Fig. 5. Nika Golts.
“Three kingdoms. Illustration to Russian folk tales by A. N. Afanasyev”, 1973.
Collection of the VTOO “Union of Artists of Russia”



бражения. Этот подход позволяет художнице соединить традицию русской книжной графики начала XX в. с современным для ее времени художественным мышлением, в котором иллюстрация становится формой размышления о мифе, судьбе и коллективной памяти.

Анализ иллюстраций к сказкам А. Н. Афанасьева XIX–XX вв. позволяет рассматривать женский образ как одну из ключевых смыслообразующих категорий русской сказочной графики. На протяжении исследуемого периода женская фигура в иллюстрации претерпевает существенную трансформацию, отражающую изменения художественного языка, эстетических установок и представлений

о роли персонажа в структуре сказочного повествования.

Иллюстрация трансформируется из средства визуального сопровождения текста в самостоятельное художественное высказывание, способное не просто интерпретировать фольклорный сюжет, но и переосмысливать его фундаментальные смысловые основания. В этом контексте женский образ оказывается ключом к пониманию того, как русская книжная графика XIX–XX вв. работает с фольклорным наследием, выявляя скрытые напряжения между свободой выбора и предопределенностью, действием и ожиданием, спасением и судьбой.

Источники и материалы

Бенуа 1932 — Бенуа А. Н. Билибин в новой книжке. Париж: Последние новости, 1932.

Исследования

Борисова, Стернин 1990 — Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М.: Сов. художник, 1990.

Ганкина 1963 — Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М.: Сов. художник, 1963.

Герчук 1986 — Герчук Ю. А. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986.

Кошелева 2001 — Кошелева В. Елена Поленова. М.: Белый город, 2001.

Мишачёва 2018 — Мишачёва И. В. Мир народной сказки в книжной иллюстрации рубежа XIX–XX вв.: герои и пейзаж. Герман Фогель (Германия) — Иван Билибин (Россия) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 280–290.

Сарабьянов 2001 — Сарабьянов Д. В. Модерн: история стиля. М.: Галарт, 2001.

Сахарова 1964 — Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова: хроника семьи художников: [Письма, дневники, воспоминания] / [Сост. и вступ. ст. Е. В. Сахаровой]; Общ. ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1964.

© А. И. Мозжерина, 2026

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мозжерина А. И. <http://orcid.org/0000-0001-9719-4304>

Хранитель художественных произведений, ВОО «Союз художников России»:

Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Покровка, д. 37, стр. 1; тел: +7 (495) 917-56-52;

e-mail: arinamozgerina@gmail.com

Women's Images in Nineteenth — Twentieth Centuries Illustrations to Fairy Tales from A. N. Afanas'ev's Collection: Between Salvation and Fatal Predetermination

Arina I. Mozgerina

(Union of Artists of Russia: 37/1, Pokrovka str.,
Moscow, 101000, Russian Federation)

Summary. This article examines female images in illustrations to fairy tales from A. N. Afanas'ev's collection within the context of the transformation of the visual language of Russian book illustration from the nineteenth to the twentieth century. The study approaches

illustration not as a subsidiary element of the literary text, but as an autonomous artistic statement that generates a distinct interpretation of the folkloric narrative. Central to the analysis is the relationship between two key motifs — salvation and fatal predetermination — and their visual embodiment in representations of fairy-tale heroines.

Based on works by E. D. Polenova, I. Ya. Bilibin, K. Rostov, and N. Goltz, the article traces the evolution of the female image from a fragile, liminal figure embedded within the natural and ornamental rhythms of the fairy tale to a conditional, sign-based, and archetypal embodiment of the feminine principle. Attention is paid to changes in artistic means — composition, line, color, and degrees of conventionality — as indicators of broader cultural and aesthetic shifts of the period.

Key words: Russian book illustration, female image, A. N. Afanasev's collection, the motif of fate, visual interpretation of folklore.

Received: March 1, 2026.

Date of publication: June 30, 2026.

For citation: Mozgerina A. I. Women's Images in Nineteenth-Twentieth Century Illustrations to Fairy Tales from A. N. Afanasev's Collection: Between Salvation and Fatal Predetermination. *Traditional Culture*. 2026. Vol. 27. No. 2. Pp. 56–65. In Russian.

DOI: <https://doi.org/10.26158/TK.2026.27.2.004>

References

Borisova E. A., Sternin, G. Yu. (1990) Russkii modern [Russian Modernism]. Moscow: Sov. khudozhnik. In Russian.

Gankina E. Z. (1963) Russkie khudozhniki detskoi knigi [Russian Artists of Children's Books]. Moscow: Sov. khudozhnik. In Russian.

Gerchuk Yu. A. (1986) Sovetskaia knizhnaia grafika [Soviet Book Graphics]. Moscow: Znanie. In Russian.

Kosheleva V. (2001) Elena Polenova [Elena Polenova]. Moscow: Belyi gorod. In Russian.

Mishacheva I. V. (2018) Mir narodnoi skazki v knizhnoi illyustratsii rubezha XIX–XX vv.: geroi i peizazh. German Fogel' (Germaniya) — Ivan Bilibin (Rossiya) [The World of the Folk Fairy Tale in Book

Illustration at the Turn of the Nineteenth-Twentieth Centuries: Heroes and Landscape. Hermann Vogel (Germany) and Ivan Bilibin (Russia)]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2018. Vol. 48. Pp. 280–290. In Russian.

Sakharova E. V. (comp.) (1964) Vasilii Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Khronika sem'i khudozhnikov [Vasilii Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of a Family of Artists]. Comp. by E. V. Sakharova; Ed. by A. I. Leonov. Moscow: Iskusstvo. In Russian.

Sarabyanov D. V. (2001) Modern: istoriia stil'ia [Modernism: A History of Style]. Moscow: Galart. In Russian.

© A. I. Mozgerina, 2026

ABOUT THE AUTHOR

Arina I. Mozgerina <http://orcid.org/0000-0001-9719-4304>

E-mail: arinamozgerina@gmail.com

Tel.: +7 (495) 917-56-52

37/1, Pokrovka str., Moscow, 101000, Russian Federation

Research Curator of Artworks, Union of Artists of Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)