

Интерпретация сказочных сюжетов в фарфоровой пластике XX в.

Татьяна Андреевна Заболотная

(Московский государственный академический
художественный институт им. В. И. Сурикова:
Российская Федерация, 109004, г. Москва, Товарищеский пер., д. 30)

Анастасия Александровна Мосина

(Российская Федерация, г. Москва, независимый исследователь)

Аннотация. Статья посвящена обращению фарфорового искусства к сказочным и фольклорным сюжетам как устойчивому художественному явлению, сформировавшемуся на пересечении народной традиции, книжной иллюстрации и декоративно-прикладного искусства. Рассматриваются особенности воплощения сказочных образов в росписи и мелкой пластике, а также трансформация иллюстративных источников в самостоятельные художественные композиции, подчиненные форме и материалу фарфора. На примере произведений различных фарфоровых заводов анализируются интерпретации образов Ивана-царевича, Жар-птицы, Аленушки, Садко и Хозяйки Медной горы, выявляются различия в пластических и эмоциональных решениях одного и того же сюжета. Показано, что фарфоровые интерпретации сказки формируют особое пространство художественной памяти, в котором традиционные образы сохраняются и переосмысливаются в соответствии с культурными и художественными особенностями эпохи.

Ключевые слова: фарфоровое искусство, сказочные образы, фольклорные сюжеты, мелкая пластика, советский фарфор.

Дата поступления статьи: 1 марта 2026 г.

Дата публикации: 30 июня 2026 г.

Для цитирования: Заболотная Т. А., Мосина А. А. Интерпретация сказочных сюжетов в фарфоровой пластике XX в. // Традиционная культура. 2026. Т. 27. № 2. С. 66–81.

DOI: <https://doi.org/10.26158/TK.2026.27.2.005>

Фарфоровое искусство благодаря своим художественно-пластическим возможностям и декоративной выразительности стало одной из наиболее органичных форм воплощения сказочных и фольклорных образов в массовой и

элитарной культуре. Обращение к сюжетам народных сказок и литературных произведений сложилось в фарфоровом производстве еще в дореволюционный период, когда мастера и художники активно использовали сказочную темати-



Ил. 1. Тарелки Фарфорового завода братьев Корниловых

Fig. 1. Plates from the Kornilovs' Brothers Porcelain Factory

ку как источник образов, позволяющий соединить декоративность материала с повествовательным началом. Сказочные персонажи и мотивы, интерпретированные средствами фарфоровой пластики и росписи, способствовали формированию устойчивой художественной традиции, получившей дальнейшее развитие в искусстве XX в.

Особое место в истории фарфоровых интерпретаций сказочной тематики занимают декоративные тарелки, в оформлении которых использовались иллюстрации выдающихся мастеров книжной графики. Еще в дореволюционный период фарфоровые производства обращаются к сказочным образам, уже сформированным в изобразительном искусстве, прежде всего в книжной иллюстрации, что определило высокий художественный уровень подобных изделий.

К характерным примерам относятся тарелки Фарфорового завода братьев Корниловых, выполненные по рисункам Ивана Яковлевича Билибина (ил. 1). Его иллюстрации к русским народным сказкам, основанные на синтезе древнерусской иконописи, лубка и орнаментального искусства, отличались четкой контурной линией, плоскостным решением композиции и активным использованием декоративных рамок. Эти особенности оказались особенно органичными для переноса на поверхность фарфоровых изделий. Композиции билибинских тарелок, как правило, строятся по принципу цен-

трированной сцены, обрамленной орнаментальным бордюром, что сближает изделие с книжным листом и подчеркивает его иллюстративный характер. Цветовая палитра сохраняет локальность и насыщенность оригиналов, при этом глазурь, фиксирующая рисунок, придает изображениям дополнительную декоративную выразительность.

Сюжетный круг включает основные образы русской сказочной традиции — Ивана-царевича, Марью Моревну, Василису Прекрасную, Серого волка и других персонажей. В фарфоровых интерпретациях билибинские образы сохраняют свою условность и знаковость: персонажи существуют в декоративно организованном пространстве, где орнамент и фигуры образуют единое художественное целое.

Во второй половине XX в. интерес к русской сказочной иллюстрации находит продолжение в продукции зарубежных фарфоровых мануфактур, обращаясь к наследию Бориса Васильевича Зворыкина — одного из ведущих представителей «русского стиля» в книжной графике начала XX в. С билибинской декоративной условностью, художественный язык Зворыкина отличается большей живописностью, сложностью орнаментального рисунка и вниманием к деталям костюма, пейзажного и архитектурного окружения, что придает его сказочным композициям особую нарядность и изысканность. В 1950-е гг. на не-

Ил. 2. Громов А. А. Царевна в лесу.
Государственный фарфоровый завод. 1920-е гг.

Fig. 2. Gromov A. A. The Princess in the Forest.
The State Porcelain Factory. The 1920s



мецкой мануфактуре Villeroy & Boch была выпущена лимитированная серия декоративных тарелок «Сказки старой России», созданная по мотивам иллюстраций Б. В. Зворыкина. Серия включает 12 тарелок — по три композиции на каждую из четырех сказок: «Снегурочка», «Василиса Прекрасная», «Марья Моревна» и «Жар-птица». Фарфоровые изделия выполнены из тонкого твердого фарфора, их края украшены орнаментальным золоченым ободком, подчеркивающим декоративный статус предметов.

В художественном отношении данные тарелки сохраняют характерные черты зворыкинской графики — насыщенность орнамента, сложные декоративные фоны и тщательную проработку деталей. Книжная иллюстрация здесь трансформируется в замкнутую композицию, подчиненную круговой форме тарелки, что требует переработки исходного изображения с учетом подчинения форме.

Если в дореволюционный период и в продукции зарубежных мануфактур сказочная тематика развивалась в большинстве случаев в декоративной росписи, сохранявшей тесную связь с книжной иллюстрацией и плоскостным принципом построения изображения, то в советском фарфоровом искусстве происходит заметное смещение интереса к объемной форме.

Мелкая пластика позволяла художникам воспроизводить известные сюжеты и раскрывать эмоциональное состояние

персонажей, переводя сказочное повествование в язык пластики, жеста и движения.

Стоит также упомянуть и более поздние советские интерпретации сказочной тематики в фарфоровом искусстве. В первые послереволюционные десятилетия, наряду с активным развитием агитационного фарфора, художники и мастера керамических производств продолжали прибегать к традиционным художественным сюжетам, в том числе к образам русской сказки и былины. Первоначально подобные сюжеты находили воплощение предпочтительно в форме декоративных тарелок, что позволяло соединить новую художественную задачу с уже сложившимися традициями. Подобные произведения демонстрируют сложное сосуществование новых идеологических установок и устойчивых образных моделей, укорененных в национальной художественной традиции.

Показательными в этом отношении являются декоративные тарелки Государственного фарфорового завода 1920-х гг., выполненные по эскизам художника А. А. Громова: «Царевна в лесу» (ил. 2), «Летописец», «Царь». В данных произведениях сказочные и историко-эпические мотивы трактуются в условно-декоративной манере, сочетающей элементы народной образности с приемами, характерными для раннесоветской росписи по фарфору. Композиции сохраняют повествовательность и символичность, однако при этом

лишены прямой иллюстративности и подчинены задачам декоративного обобщения формы и цвета.

Эти тарелки, несмотря на свою временную привлекательность, одновременно становятся свидетельством важного художественного феномена — трансформации сказочного образа в условиях советской идеологии. Сказка перестает восприниматься исключительно как архаический или фантастический сюжет и начинает функционировать как образная модель, позволяющая выразить идеи обновления, героизма и созидания.

В производстве советской керамической продукции особое внимание уделялось сказочным и былинным персонажам, которые активно использовались практически всеми фарфоровыми фабриками СССР. Образы Ивана-царевича, сказочных воинов, фантастических существ получают новое прочтение, нередко утрачивая индивидуальную сюжетную конкретику и превращаясь в обобщенные символы. Именно это обстоятельство позволяет рассматривать советские фарфоровые интерпретации сказки как особый художественный пласт, находящийся на границе между традицией и современностью.

Если для исследователя сказки принципиально важно, к какому типу относится конкретный сюжет — народному, лубочному или авторскому, — то для художника-фарфориста первостепенное значение имеет не жанровая классификация, а само представление о чуде и чудесном. Именно эта универсальная категория позволяет объединять различные фольклорные источники в целостную художественную систему, в рамках которой фарфор становится посредником между утилитарной формой и миром художественной фантазии.

Наиболее наглядно данные процессы проявились в образе Ивана-царевича — одного из центральных героев русской сказочной традиции. Универсальность этого персонажа, соединяющего черты героя-искателя, сказочного жениха и народного богатыря, позволяла художникам по-разному интерпретировать его

характер, акцентируя внимание не столько на событии, сколько на внутреннем состоянии героя.

Среди многочисленных сюжетов, связанных с образом Ивана-царевича, особую популярность в фарфоровой пластике получила сказка «Царевна-лягушка» (СУС 402). Ее устойчивость в художественной традиции объясняется широкой известностью сюжета и выразительностью ключевой сцены первой встречи героя с заколдованной невестой. Этот момент содержит внутреннее драматическое напряжение и позволяет художникам передавать сложную гамму чувств — удивление, растерянность, сомнение и постепенное принятие судьбы. Именно поэтому композиция встречи Ивана-царевича и лягушки становится одной из наиболее часто интерпретируемых в советской фарфоровой скульптуре.

Самая первая статуэтка «Иван-царевич с лягушкой» (ил. 3) была выполнена И. А. Коломиец в 1954 г. на Полонском

Ил. 3. Коломиец И. А. Иван царевич с лягушкой. Полонский фарфоровый завод. 1954 г.

Fig. 3. Kolomiets I. A. Ivan Tsarevich with a frog. Polonsky Porcelain Factory. 1954



фарфоровом заводе [Пелинский 2011, 253]. Она изображает Ивана-царевича, стоящего на вытянутом постаменте, изображающем болотную кочку. Его левая нога слегка вынесена вперед, руки свободно располагаются в воздухе, но одна просто опущена вниз, а вторая согнута в локте. Несмотря на легкий намек подвижности, фигура все же выглядит статичной — герой как бы замирает в удивлении, глядя на сидящую перед ним лягушку. Довольно крупная лягушка приподнимает голову и проникновенным взглядом больших глаз смотрит на царевича в ожидании его решения. Из сказки мы знаем, что царевичу не хотелось брать в жены лягушку, но он не мог нарушить отцовского указания и вынужден был повиноваться такому результату выбора невесты. Вероятно, данная скульптура изображает именно момент удивления и первого осознания неминуемой участи пока еще несчастного царевича. Психологические характеристики этого образа тонко переданы росписью лица героя: его гибкие изогнутые брови, прищуренные глаза, тонкая линия губ довольно точно отражают его настроение. Автор искусно изобразил и глаза смотрящей вверх лягушки, черные зрачки которой расположены в верхней части глазницы, а белый блик на них наполняет ее неподвижный образ жизнью. Скорее всего, композиция полонской статуэтки вдохновлена как советским мультфильмом (1954, М. Цехановский), так и иллюстрацией к этой сказке И. Я. Билибина, где Иван-царевич точно так же располагается, стоя посреди болота, и растерянно смотрит на сидящую у его ног лягушку. Сходство статуэтки с мультфильмом прослеживается и в одежде героя. На героя мы видим длинный белый кафтан, который практически повторяет одежду анимационного героя, а от иллюстрации Билибина одежда царевича отличается цветом, росписью и наличием галунов. Кафтан и высокие серые сапоги расписаны золотыми узорами, золотом сверкает и лежащая между персонажами длинная стрела. В росписи скульптуры много зеленого и белого цветов. Нижняя часть статуэтки изобилует салатовым,

изумрудным и синим цветами, создающими пространство болота, где происходит первая встреча героев сказки, а фигура царевича светлая, лишь незначительными цветовыми акцентами являются рукава и пояс, которые образуют своеобразную перекличку с нижней частью скульптуры и создают гармонию в росписи. В последующих статуэтках композиция изменяется.

В 1950-е гг. данный сюжет изобразила художница Гжельского фарфорового завода Л. П. Азарова [Пелинский 2011, 166]. Однако здесь Иван-царевич уже принял решение покориться судьбе и взять лягушку в жены. Он представлен сидящим на земле и держащим лягушку на ладони. Его поза очень пластична, колени согнуты, голени поджаты под себя, на левую руку он опирается наклоненным вперед туловищем, а на вытянутой ладони правой руки держит лягушку. Его голова слегка повернута вбок, а роспись лица хорошо передает его удрученное настроение. Изогнутые брови как бы смыкаются к переносице, задумчивый взгляд направлен не на лягушку, а в сторону и куда-то вверх. Здесь уже чувствуется желание автора показать именно состояние обреченности героя и момент постепенного и неизбежного принятия своей судьбы. Статуэтка выполнена в технике старой гжели и раскрашена белым, серовато-коричневым и сине-голубым цветами. Кроме того, мы видим и характерную для работ данного завода золотую роспись. Голубая лягушка с золотой росписью на спинке и короной на голове довольно маленькая по сравнению с лягушкой Полонского завода, которая явно не поместилась бы на ладони царевича. Размер делает гжельскую лягушку более реалистичной в масштабном соотношении, но в ее образе уже не прослеживается психологизм, главным образом потому, что глаза ее обычные, круглые, черные, как у всех живых лягушек, а не похожие на человеческие, как у полонской лягушки.

В период с 1956 по 1967 г. похожие статуэтки выпускались и на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. Это одна из самых распространенных статуэток, вы-

полненная А. А. Киселевым. Здесь Иван-царевич опускается на одно колено перед Царевной-лягушкой и только подносит к ней ладонь, собираясь поднять. Его поза наполнена активным движением, поскольку туловище слегка изгибается в наклоне вперед и вбок, левая рука согнута в локте и прижимает золотой лук к телу, правая рука в активном действии тянется к лягушке. Царевич опирается на правую ногу, что придает фигуре устойчивость. Голова его тоже повернута вбок и обращена к лягушке. Иначе выглядит и роспись лица: герой более спокойный и решительный, его брови разглажены, губы отдаленно напоминают улыбку, а благодаря голубому цвету глаз взгляд его кажется более светлым и не таким унылым. Статуэтка практически полностью белая, только лягушка и некоторые элементы одежды царевича окрашены в другие цвета. Манжеты, пояс и воротник длинного кафтана героя красные, как и отвороты его шапки. Белизну кафтана разбавляет и золотая роспись в виде растительного орнамента, очень напоминающего узор на кафтане билибинского Ивана-царевича. К мультипликационному же образу отсылает наличие на кафтане фарфорового царевича галунов, обозначенных золотыми линиями. Маленькая лягушка, тоже способная спокойно поместиться на ладони героя, окрашена в светло-зеленый цвет и покрыта темными пятнышками, передающими фактурность лягушачьей кожи. На голове ее, как и у гжельской лягушки, можно разглядеть крошечную золотую корону.

Эту скульптуру иногда можно встретить и в других вариантах росписи. Форма таких статуэток в точности повторяет первую, самую распространенную фарфоровую скульптуру, но цветовая гамма может стать гораздо более активной. Например, кафтан и шапка могут полностью окрашиваться в насыщенный темно-красный цвет и покрываться более мелкой ковровой золотой росписью с растительными мотивами (ил. 4). Так одежда царевича становится еще более похожей на ту, которую изобразил И. Я. Билибин, но при этом наличие на груди галунов все



Ил. 4. Киселев А. А. Иван-царевич с лягушкой. ЛЗФИ. 1956–1967 гг.

Fig. 4. Kiselev A. A. Ivan Tsarevich with a Frog. Leningrad Porcelain Products Factory. 1956–1967

равно отсылает к мультфильму, поскольку у Билибина они не изображены. Лягушка у такой статуэтки тоже окрашивается в более насыщенный зеленый цвет, а темные пятна с ее спины пропадают, вместо них появляются тонкие золотые полосы. Круглый плоский постамент скульптуры из белого становится зеленым, и на нем появляется роспись отдельных травинков, каких-то условных белых и желтых цветочков, изображающих, по-видимому, пышную растительность болота.

Еще одну довольно редкую, но не менее интересную статуэтку на данный сюжет создал в 1957 г. А. Л. Коврижкин на Минском фарфорово-фаянсовом заводе [Пелинский 2011, 243]. Здесь Иван-царевич тоже представлен сидящим на коленях на небольшой светло-коричневой платформе, которая изображает болотную кочку. В отличие от всех предыдущих статуэток, здесь лягушка изобра-

жена сидящей в чаше большого белого цветка. Еще одно отличие скульптуры от других в том, что автор выбрал и показал момент возвращения лягушкой стрелы Ивану-царевичу. Лягушка уже не сидит неподвижно, а напрямую взаимодействует с царевичем, приподнимаясь на задних лапках, а переднюю лапку, которой сжимает стрелу, вытягивает вперед. Царевич, в свою очередь, принимает свою стрелу назад, держась за другой ее конец. Поза царевича спокойная и размеренная, его руки мягкогибаются в локтях, из-за ссутулившихся плеч на белой рубашке, которая заменяет уже привычный нам кафтан, образуются крупные складки. Мягкость линий придает скульптуре лиричность, спокойствие. Лицо этого Ивана-царевича выглядит задумчивым и даже умиротворенным благодаря практически прямым линиям бровей и взгляду чуть суженных, но спокойных глаз становится сложно назвать героя удивленным, грустящим или негодующим. Он покорен своей судьбе. В скульптуре преобладает белый цвет, в который окрашены рубашка и чаша цветка, но на них можно заметить и тонкую красную роспись на воротнике царевича и внутри лепестков цветка. Шапка, пояс и сапоги героя тоже красные. У цветка мы не

можем видеть стебель, как и вторую ногу Ивана-царевича, поскольку нижняя часть статуэтки почти вся покрыта выпуклой зеленой листвой, перекликающейся с зеленым цветом лягушки. В основном минская статуэтка довольно сильно отличается от всех предыдущих скульптур этой тематики. Вероятно, ее автор не опирался ни на мультипликационный образ, ни на образ, воплощенный И. Я. Билибиным, а придумал собственный вариант.

Фарфоровые статуэтки, изображающие встречу Ивана-царевича и лягушки, демонстрируют различные интерпретации этого сказочного сюжета в советской фарфоровой пластике. От статичной и удивленной фигуры царевича, созерцающего лягушку, до более динамичных сцен передачи стрелы и принятия неизбежной судьбы. Образы, созданные разными художниками на различных фарфоровых заводах, отражают как влияние популярных иллюстраций и фильмов, так и индивидуальное видение авторов, по-своему передающих эмоциональные состояния героя и меняющиеся акценты повествования.

Мастера фарфора особенно любят изображать сказочную Жар-птицу, которую можно встретить и в скульптуре, и в росписи. Например, в триптихе Г. Д. Чечулиной «Жар-птица» [Пелинский 2011, 188] одна из скульптур представляет собой тот фрагмент из сказки «Иван-царевич и Серый волк» (СУС 550), в котором юноша хватает сказочную птицу за длинный хвост. Сцена очень динамична, Жар-птица устремляется вверх, а Иван-царевич приседает в активном шаге. Тело птицы выполнено в нежно-розовом цвете, золотые перья блестят и сияют на свету, завораживая зрителя. Розовые пятна виднеются и на одежде царевича, словно таким образом показано отражение пламени.

Ленинградский завод фарфоровых изделий в 1956–1967 гг. выпускал статуэтки «Иван-царевич и Жар-птица» [Там же, 220]. Они изображают скачущего на белом коне во весь опор царевича, который одной рукой прижимает к своему боку Жар-птицу (ил. 5). Иван-царевич одет в расшитый золотом кафтан, что соответ-

Ил. 5. Иван-царевич и Жар-птица. ЛЗФИ.1956–1967 гг.

Fig. 5. Ivan Tsarevich and the Firebird. Leningrad Porcelain Products Factory. 1956–1967



ствуется восходящей к Билибину традиции изображать сказочных персонажей в костюмах допетровской Руси. Туловище птицы темно-оранжевого цвета, а длинный, словно струящийся на ветру хвост сам по себе белый, но расписан красными и золотыми перьями. Однако встречаются варианты статуэток с разной росписью, например, есть точно такая же фигурка, в которой присутствует много голубого и синего цвета: хвост птицы светло-голубой с золотыми узорами, много голубого цвета в костюме царевича, а грива и хвост коня и вовсе синие. Такой вариант расцветки выглядит менее убедительным, возникает ощущение несоответствия цветов.

По мотивам той же сказки выпускал статуэтки и Ленинградский фарфоровый завод [Там же, 229]. Эта скульптура напоминает триптих Чечулиной. Иванушка здесь точно так же одет в простую белую рубаху и лапти. Изображен тот же момент, когда Иванушка хватается стремительно улетающую Жар-птицу за хвост, но здесь юноша оказывается сидящим на земле (ил. 6). В такой же позе Ивана-царевича изображал в своей сказочной иллюстрации И. Я. Билибин. Роспись птицы немного напоминает роспись ЛЗФИ: туловище тоже оранжевое, присутствует много белого цвета, но хвост расписан сложнее, более тонко и детально, можно заметить, что каждое перо различается формой или цветом от остальных.

В росписи Жар-птицу можно увидеть на сервизе, произведенном на Дмитровском заводе в 1947 г. А. А. Чечулиной. Сервиз выполнен в технике росписи золотом по подглазурному кобальту. Линии тела птицы гибкие и плавные, длинные завитки перьев закругляются во все стороны, благодаря чему изображение принимает декоративный вид и органично смотрится среди растительных мотивов. Рельефно выступающие вперед контуры и детализированные перья покрыты позолотой.

У Чечулиной есть еще один очень похожий сервиз «Жар-Птица». Здесь мы можем увидеть ту же самую птицу, но теперь она красного цвета с позолоченными пе-



Ил. 6. Иванушка и Жар-птица.
ЛФЗ. 1950–60-е гг.

Fig. 6. Ivanushka and the Firebird.
Leningrad Porcelain Products Factory. 1950–60s

рьями и изображена на белом фоне среди светло-зеленого растительного орнамента. Незначительные различия в облике этих двух птиц все-таки можно найти, например, отличаются длина и количество перьев на голове, а также размер самой головы.

Фарфоровые мастера обращались и к персонажам былинного эпоса. В отличие от сказочных образов, связанных с чудесным превращением и испытанием, былинные персонажи предполагают более спокойное и эпичное решение, при котором важную роль играет не событие, а состояние героя внутри мифологизированного пространства. Возможно, на формирование этого образа в фарфоровой пластике оказал влияние фильм «Садко» (1952, реж. А. Птушко), хотя, безусловно, нельзя исключить как собственно былинные тексты (СУС 667*), так и сказки на былинные сюжеты, известные широкому читателю преимущественно по прозаическим пере-сказам.

Рассматривая скульптуры Киевского фарфорового завода, можно выделить статуэтку «Садко с гусями», выполненную В. Щербиной [Пелинский 2011, 203]. Новгородский красавец-купец изобра-



Ил. 7. Ширина В. В. Садко.
Дулево. 1950–60 гг.

Fig. 7. Shirina V. V. Sadko.
Dulevo. 1950–60s

жен в момент игры на своих гусях для Морского царя. Мужчина стоит на морской волне, его правая нога в шаге выдвинута вперед. Динамику сцене придают активные складки, развивающиеся на одежде купца, а также проплывающие на уровне его ног золотые рыбки. Платформа в форме волны, на которой располагается скульптура, очень детализирована: помимо рыбок, мастер изобразил морских звезд, насыщенного лилового цвета, ракушки, камешки и разную морскую растительность.

В 1960-е гг. на Бронницком фарфоровом заводе также производилась статуэтка «Садко с гусями», изображающая купца, судя по всему, сидящего, согласно тексту былины, на «бел-горюч камне» у Ильмень-озера. Этот камень представлен белым кубическим объемом, на котором мужчина расположился, поджав под себя одну ногу. На коленях Садко лежат гусли, к которым он не притрагивается. Одной рукой герой опирается о камень, а вторую в вопросительном жесте поднимает в воздух, вероятно удивляясь взволновавшей его воде, которая мыслится, но не изображается автором. Скульптура практически белая, выделяются лишь темные волосы и борода героя, желтые гусли

и красно-желтые орнаменты на одежде.

Самым детализированным и красочным образом былинного гусляра может похвастаться Дулевский фарфоровый завод, выпускавший в 1950–1960-е гг. статуэтку «Садко» В. В. Шириной (ил. 7). Несмотря на то что Садко изображен сидящим на большой морской ракушке, сцена наполнена динамикой благодаря развивающимся волосам героя и его длинным ловким пальцам, перебирающим струны музыкального инструмента. У ног купца плещутся синие волны и проплывают золотые рыбки. Кафтан Садко богато украшен росписью с растительными мотивами и золотыми фрагментами. Тонкая детализация заметна во всем, особенно на гусях, выполненных так реалистично по сравнению с предыдущими скульптурами.

В противоположность героическим и динамичным образам в фарфоровой пластике получает развитие и лирическая линия сказочной традиции. Наиболее выразительно она проявляется в образе сестрицы Аленушки (СУС 450), где внимание художников сосредоточено на передаче эмоциональной интонации — тихой печали, заботы и внутреннего переживания. В 1957 г. на фабрике «Красный фарфорист» в Чудове скульптором Т. Самойловой была изготовлена статуэтка «Аленушка с козленочком» [Пелинский 2011, 217]. Здесь мы видим хрупкую девочку в легком сарафане бледно-голубого цвета. Аленушка сидит на синей платформе в виде небольшой кочки, покрытой золотыми цветами. На коленях девочки лежит белоснежный козленочек с золотыми копытцами, его ушки опущены и заведены назад, голову он трогательно задирает и тянется мордочкой к лицу Аленушки. Аленушка нежно гладит пушистую, очень правдоподобно переданную шерстку козленочка, склоняет голову к нему так низко, что почти соприкасается с ним подбородком. Автор искусно передал эмоциональное состояние героев: полуопущенные веки и плотно сжатые губы Аленушки на бледном лице точно отражают ее нежную тоску по обратившемуся братцу,

и только легкий румянец на щеках оставляет нам надежду на благоприятный исход сказки.

Ленинградский завод фарфоровых изделий в 1950–1960-е гг. выпускал статуэтки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (ил. 8) скульптора А. А. Киселева [Пелинский 2011, 218]. Аленушка здесь выглядит более взрослой девушкой, в отличие от предыдущего образа. Она сидит на пеньке, а белый козленочек, стоя на задних копытцах, передними опирается на колени девушки. Козленочек здесь тоже, судя по всему, более взрослый, поскольку на голове у него отчетливо виднеются золотые рожки. Аленушка одной рукой заботливо придерживает козленочка, а другой ладонью грустно подпирает свою голову. Девушка одета в синий сарафан с белой рубашкой, ее наряд украшен тонкой золотой росписью, которая могла бы придать ее внешнему виду праздничности, но трагичность сцены подчеркнута упавшим с головы Аленушки цветастым платком, который она, поглощенная своим горем, не спешит поправлять.

Не обошел стороной эту тему и Гжельский завод, выпускавший в 1970–1990 гг. статуэтку «Аленушка и братец Иванушка» Л. Азаровой [Там же, 164]. Аленушка представлена сидящей прямо на траве с поджатыми под себя ногами, скрытыми длинным подолом сарафана. Серый козленочек спокойно, даже неподвижно лежит рядом с девушкой, хотя в предыдущих образах он, как и свойственно маленькому ребенку, все время пребывает в движении. Голова Аленушки опущена, глаза практически закрыты, а руки бессмысленно сжимают золотой поводок, казалось бы, ненужный в этой сцене, ведь козленочек явно больше не собирается никуда убегать.

Однако самые трогательные статуэтки «Аленушка и братец Иванушка» представили мастера Дулевского фарфорового завода. Первая статуэтка была создана еще в 1953 г. [Там же, 177]. Она изображает маленькую, очень хорошенькую девочку с пшеничного цвета



Ил. 8. Киселев А. А. Сестрица Аленушка и братец Иванушка. ЛЗФИ. 1950–60 гг.

Fig. 8. Kiselev A. A. Sister Alyonushka and brother Ivanushka. Leningrad Porcelain Products Factory. 1950–60

челкой, виднеющейся из-под платка, с большими голубыми глазами, румяными щеками и алыми, плотно сжатыми губами. Аленушка одета в расписанный яркими цветами сарафан, вероятно, для того, чтобы белый козленочек не сливался с ее одеждой. Сестрица крепко обнимает своего обернувшегося козленочком братца, нежно, успокаивающе поглаживая его шею. Позднее, в 1999 г., О. М. Богданова создала еще одну скульптуру данной тематики. Здесь Аленушка снова выглядит старше, она сидит на коленях и, глядя на своего братца в облике козленочка, изумленно прижимает к груди руки. В целом ее образ не проработан детально, как во всех предыдущих статуэтках, зато козленочек выглядит очень живым и милым. Озорной козленок словно еще не понимает, что с ним произошло, лежит перед сестрицей и весело задирает голову, вытягивая длинную шею. Его рот раскрыт в попытке говорить с Аленушкой.

Одной из характерных особенностей фарфоровой пластики, обращенной к сказочным сюжетам, становится своеобразный принцип композиционного построения повествования. В отличие от

скульпторов-станковистов, стремящихся к созданию замкнутой и завершенной сцены, фарфоровые мастера нередко развивают сюжет через несколько самостоятельных фигур [Иванова 2019, 58]. Чаще всего это две или три статуэтки либо несколько небольших скульптурных композиций, которые образуют условный пластический триптих или полиптих. Каждая фигура сохраняет композиционную самостоятельность, однако в совместном восприятии они вступают во взаимодействие, дополняют друг друга и формируют целостное повествование. Такой способ построения особенно органичен для сказочных и фольклорных тем, где действие развивается последовательно, а сюжет раскрывается через взаимодействие персонажей.

Подобный принцип хорошо прослеживается в дулевских фарфоровых сериях, где отдельные предметы становятся участниками единого сюжетного действия. Так, в созданном Ольгой Богдановой в конце 1950-х гг. туалетном наборе по мотивам «Сказки о золотом петушке» образы Шемаханской царицы, Звездочета и царя Дадона [Пелинский 2011, 185] решены как самостоятельные пластические композиции, однако именно их совместное существование воспроизводит драматургию пушкинского произведения, позволяя зрителю мысленно восстановить развитие сказочного сюжета.

Аналогичный принцип развернутого повествования проявляется и в наборе А. Д. Бржезицкой «Принцесса на горошине» [Пелинский 2011, 190], где каждая фигура — король и королева в виде флаконов, принцесса, пажи и декоративные элементы — обладает собственной завершенностью, но вместе они образуют сцену узнаваемого сказочного действия. В данном случае функциональные предметы объединяются общей сюжетной логикой, превращая бытовой набор в своеобразную пластическую иллюстрацию литературного произведения.

Даже в композициях, не разделенных на отдельные фигуры, сохраняется принцип повествовательной множественно-

сти. Так, в интерпретациях острова Буяна из пушкинской «Сказки о царе Салтане» отдельные элементы — корабли, архитектурные формы, фигуры богатырей — выступают как самостоятельные смысловые акценты, из которых складывается целостный образ сказочного пространства. Остров становится не только декоративным объектом, но и своеобразным рассказчиком, объединяющим различные эпизоды произведения.

Продолжая рассматривать дулевскую мелкую пластику, стоит обратить особое внимание на многочисленное воплощение образа Хозяйки Медной горы из сказов П. П. Бажова. В отличие от героев народных сказок, ее образ связан не только с повествованием, но и с символикой природной стихии и декоративной красотой камня, что открывало для художников новые пластические и колористические возможности. В 1951 г. П. М. Кожиным была создана скульптура «Дары Хозяйки Медной горы» [Пелинский 2011, 186]. Здесь мы можем увидеть изящную молодую женщину, одетую в длинный сарафан до самой земли. Живости скульптуре придает ее поза. Хозяйка находится в движении, линия ее тела слегка изгибается, поскольку она стоит, опираясь на правую ногу, а левую сгибает в колене, собираясь сделать шаг вперед. Руки ее тоже подвижны: правую руку она сгибает в локте, держа на вытянутой ладони кусочек малахита, а левая рука опущена вниз, но не прилеплена к телу, а свободно располагается в воздухе. Слегка повернутую в сторону голову Хозяйки венчает высокий расписной кокошник с фатой, которая прикрывает практически всю ее длинную косу, перевязанную бантом. Любопытно, что коса у нее светлая, хотя должна быть черной. У ног Хозяйки располагаются малахитовый ларец и две золотые ящерицы, стоящие на задних лапках и тянущиеся к ней. Расписывала эту скульптуру М. М. Шепелева, которая сделала роспись в трех вариантах. Чаще всего Хозяйка оказывается одетой в белый сарафан, расписанный красными и золотыми узорами. Можно увидеть и

вариант, где красный цвет на сарафане заменяется изумрудно-зеленым, а у ног такой Хозяйки ларец становится бордовым, видимо, для того, чтобы не сливался с одеянием. Существует и третий вариант росписи, когда Хозяйка Медной горы одета в сарафан без каких-либо росписей. На первый взгляд такая статуэтка может показаться более простой, но, если приглядеться, можно заметить, что наряд Хозяйки словно переливается перламутром, а гладкая поверхность глазури придает одежде сходство со стеклянными бликами. Бажов в своих сказах пишет, что платье Медной горы Хозяйки меняется и каждый раз выглядит по-разному, что дает волю фантазии авторов статуэток и объясняет многообразие росписей.

В 1951 г. на Дулевском заводе производилась еще одна интересная скульптура, изображающая киноактрису Тамару Федоровну Макарову в образе Хозяйки Медной горы [Там же, 186]. Автором ее стала А. Д. Бржезицкая [Гинзбург 2008, 124]. Здесь Хозяйка выглядит уже более статуарно, поскольку стоит ровно с гордо поднятой головой, смотрящей прямо. Все тело ее натянуто, словно струна, ног под длинным сарафаном не видно, но можно понять, что женщина твердо, неподвижно стоит на земле. Левая рука ее опущена вниз и слегка оторвана от тела, но такое ее положение выглядит неестественно, рука слишком прямая, слишком вытянутая, она кажется скованной, и даже белый развивающийся платочек, который она сжимает пальцами, не придает ее образу живости, напротив, он тоже как бы застывает в воздухе. Таким образом автор скульптуры очень достоверно передал статичность героини из фильма. Вторую руку Хозяйка сгибает в локте и прижимает к груди, словно придерживая длинную темную косу, плотно прилегающую к телу, что соответствует описаниям Бажова. Эта скульптура также встречается с разными вариантами росписи, ее сарафан может быть покрыт крупными зелеными цветами на фиолетовом фоне или может оставаться белым с крупными изумрудными узорами в виде листочков или лепестков.

Украшенные драгоценными камнями кокошник и крупные серьги тоже могут менять цвета. В сущности эта Хозяйка Медной горы выглядит застывшей, словно время вдруг остановилось, в то время как предыдущий образ Хозяйки очень хорошо передавал ее подвижность и гибкость, делая живой.

В 1953 г. П. М. Кожиним и М. М. Шепелевой создана еще одна потрясающая скульптура «Хозяйка Медной горы» [Пелинский 2011, 178]. Модель женщины практически повторяет самую первую статуэтку Кожина. Хозяйка предстает перед нами в той же позе, слегка отличается лишь положение ее правой руки, в которой она держит массивный цветок, окрашенный в алый цвет (ил. 9). Вторая рука тоже слегка согнута в локте, кисть приподнята вверх, благодаря чему получается очень пластичное мягкое движение. Мягкие, округлые, струящиеся в пол складки сарафана в глаза не бросаются, но придают фигуре естественность и даже непринужденность по сравнению с предыдущей скульптурой Бржезицкой, складки сарафана которой выглядели достаточно резко очерченными и придавали скульптуре более статуарный вид. Сарафан расписан нежно-розовым и нежно-желтым цветами. А роскошный кокошник насыщенного оранжевого цвета перекликается с цветком в руке Хозяйки. Коса вновь скрыта под фатой. Женщина стоит на массивном постаменте, изображающем горную местность, а рядом у ее ног раскинулся целый цветник, состоящий из огромных по отношению к фигуре Хозяйки разноцветных цветов самых разных форм. Невероятной красоты цветы выглядят декоративно, и мы можем предположить, что они мыслятся авторами как искусно вырезанные, согласно тексту, мастерами из камня. Между Хозяйкой и цветами на камне сидит маленькая золотая ящерка, что придает сходство статуэтки с самой первой работой завода.

Мастера других фарфоровых заводов тоже обращались к образу героини П. П. Бажова. Например, не менее интересную скульптуру Хозяйки Медной горы



Ил. 9. Кожин П. М., Шепелева М. М. Хозяйка Медной горы. Дулево. 1953 г.

Fig. 9. Kozhin P. M., Shchepeleva M. M. Mistress of the Copper Mountain. Dulevo. 1953

техники гжели: черный цвет здесь был бы неуместен.

Скульптура В. М. Покосовской «Хозяйка Медной горы» Барановского фарфорового завода [Там же, 154] отдаленно напоминает статуэтку Гжельского завода. Тело Хозяйки тоже представлено в полуразвороте, но, помимо этого, она еще изгибается туловищем вбок. Это S-образное движение придает ее тонкой и даже кажущейся хрупкой фигуре гибкость и упругость, заставляет зрителя поверить в ее реальность, а упирающиеся в бока руки говорят о своенравном характере героини, передают ее настроение. Ее сарафан сплошь расписан разными яркими цветами, которые начинают рябить и переливаться, — это еще один интересный способ показать непередаваемый наряд Хозяйки Медной горы, описанной Бажовым. Девушка помещена на высокий постамент, в виде горы, усеянной разноцветными камнями и плоскими ящерками, от которых рябит в глазах точно так же, как и от платья Хозяйки.

Очень любили изображать Хозяйку Медной горы и мастера Сысертского фарфорового завода. В советское время он выпускал два варианта скульптуры, имеющие как сходства, так и отличия. Автором первой статуэтки является Н. И. Федорова [Там же, 268]. Скульптура выглядит упрощенной и даже несколько примитивной. Ее удлинённые пропорции вытянуты вверх, из-за чего она кажется визуально еще выше. Форма ее фигуры очень проста, сарафан гладкий, без каких-либо выделенных складок, прямые и опущенные вниз руки плотно прилегают к туловищу. Девушка стоит неподвижно, нет и малейшего движения, которое могло бы вдохнуть в нее жизнь, она словно статуя. В ладонях Хозяйка держит ларец, который своей задней стенкой сливается

с каменным цветком производил Гжельский фарфоровый завод [Пелинский 2011, 167]. Статуэтка выполнена в технике старой гжели 1950–1960-х гг. Л. Н. Шушкановой, поэтому в ней используются голубой, зеленый и коричневый цвета. Скульптура изображает изящную девушку, стоящую рядом с большой чашей цветка, лепестки которого окрашены в зеленый цвет и выделены золотыми линиями. Золотая роспись украшает и платье самой Хозяйки Медной горы, и ее кокошник. Фигура хозяйки представлена в обороте на три четверти, а складки ее платья закручиваются книзу все более активно, так что сзади практически сливаются со стеблем и листвой цветка. Создается ощущение вращения фигуры, ее активного движения, и нам даже кажется, что Хозяйка и цветок неотделимы друг от друга, а цветок прорастает прямо из ее платья. Слева у ног девушки можно разглядеть небольшую ящерку. Длинная коса Хозяйки приклеена к спине и следует за изгибами тела, а ее светлый оттенок, вероятно, обусловлен

с ее туловищем. У подола ее сарафана располагаются три цветка — они тоже выглядят упрощенно, особенно по сравнению с цветами, которые мы видели у предыдущих статуэток. Статуэтка окрашена в белый, но украшена изумрудной и синей росписями, которые соответствуют образу Хозяйки Медной горы. Однако волосы ее образу не соответствуют, поскольку здесь они светлые, короткие, к тому же распущенные, а не собранные в косу. На голове располагается маленькая зеленая не то корона, не то шапочка, а не уже привычный нам кокошник.

Вторая версия Хозяйки Медной горы Сысертского завода создана С. И. Синявской [Пелинский 2011, 269] и выполнена более искусно, ее пропорции более реалистичны. Мы можем увидеть в ней даже некоторую подвижность, на которую намекает легкий поворот ее головы, согнутые в локтях руки, которыми она держит малахитовый ларец, и крупные складки на подоле ее сарафана. Росписи на ней не так много, но смотрится она очень гармонично. На первый взгляд может показаться, что одежда Хозяйки полностью белая, но на самом деле сарафан темнее, чем белоснежные рукава, он переливается перламутром и напоминает жемчуг. Верхняя часть сарафана украшена аккуратными малахитовыми цветами на голубом фоне, а по краям — тонкой золотой росписью. Этими же цветами украшен и кокошник, и малахитовый ларец. Нижняя часть статуэтки покрыта серебристо-голубым цветом, напоминает уже не столько юбку сарафана, сколько горную поверхность, и нам кажется, будто Хозяйка сливается с самой горой, как бы вырастая из нее. Ее длинная темно-коричневая коса нанесена росписью, от предыдущих ее отличает значительная толщина.

Образ Хозяйки Медной горы не обошел стороной и Конаковский фаянсовый завод. В 1950–1960-е гг. П. М. Кожин, автором статуэток Дулевского завода, была сделана скульптура «Хозяйка Медной горы» из фаянса. Поскольку автор у дулевских и конаковской статуэток один и тот же, мы можем увидеть между

ними некоторое сходство. Фаянсовая фигура героини повторяет позу и движения дулевской Хозяйки. Ее тело так же изгибается в шаге, но согнутое колено выделяется более резко, платье плотнее облепляет его. Согнуты в локтях руки девушки, они тоже достаточно свободно располагаются в воздухе, не прилипают к туловищу, но правая рука поднята выше, чем у дулевских Хозяек, и сжимает пальцами белый плоский цветок. Кокошник поменял форму, став более широким, напоминающим корону. Фигура располагается на массивном постаменте среди высоких «каменных» трав и, вероятно, цветов из малахита. В этой фаянсовой скульптуре Кожин как бы соединил две дулевские фарфоровые статуэтки: ту, что с ларцом, и ту, что с крупными цветами. Несмотря на то что перед нами конаковский фаянс, цветовая гамма не такая яркая, как у многих других изделий данного завода. Хозяйка Медной горы практически вся белая, только в нижней части ее сарафана виднеются разноцветные мазки краски. Цветы и травы тоже наполовину белые, местами темно-коричневые, охристые и изумрудные. Цвета здесь более приглушенные и даже нежные.

Хозяйка Медной горы долго была и остается одним из любимых сказочных образов в русской культуре. Многие художники любили воплощать ее в своем творчестве. Скорее всего, такому вниманию к образу Хозяйки Медной горы поспособствовал выход в 1946 г. фильма «Каменный цветок», ставшего первым полнометражным советским фильмом, снятым на многослойной цветной пленке. Именно после выхода этого фильма и начали выпускаться все вышеперечисленные фарфоровые статуэтки, которыми до сих пор любят украшать свои дома любители фарфора.

Таким образом, обращение фарфорового искусства к сказочным и фольклорным сюжетам представляет собой устойчивое и многослойное художественное явление, сформировавшееся на пересечении народной традиции, книжной иллюстрации, театрально-кинематографи-

ческой образности и декоративно-прикладного искусства. Сказка в фарфоре выступает не только как источник сюжетов, но и как особая художественная система, позволяющая соединить повествовательность с декоративной условностью, а утилитарный предмет — с миром художественного воображения.

Рассмотренные произведения демонстрируют, что фарфоровая пластика и роспись не стремятся к буквальному воспроизведению литературного или фольклорного первоисточника. Напротив, художники перерабатывают известные образы в соответствии с особенностями материала, формы и технологических возможностей фарфора, создавая самостоятельные художественные интерпретации. В этом процессе важную роль играет взаимодействие различных визуальных традиций — от билибинской графики и иллюстративной школы начала XX в. до влияния кинематографа и анимации, что особенно заметно в советской фарфоровой скульптуре.

Источники и материалы

Гинзбург и др. 2008 — Аста Бржезицкая. Дулёво: Альбом / Сост. Н. В. Гинзбург, И. С. Насонова, С. М. Насонов, В. А. Гинзбург. М.: Среди коллекционеров, 2008.

Пелинский 2011 — *Пелинский И. А., Сафонова М. А.* Советский фарфор 1917–1991: Иллюстрационный каталог-определитель с ценами. М.: Любимая книга, 2011.

СУС — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг,

Анализ произведений различных фарфоровых заводов показывает, что один и тот же сказочный сюжет может получать принципиально разные пластические и эмоциональные решения: от лирически созерцательных до динамичных и драматических. Многообразие трактовок свидетельствует не только о творческой свободе художников, но и о живучести самой сказочной традиции, способной адаптироваться к изменяющимся культурным и идеологическим условиям.

В итоге фарфоровые интерпретации сказки формируют особое пространство художественной памяти, в котором сохраняются и переосмысляются национальные образы, архетипы и представления о чудесном. Именно благодаря своей декоративной природе и камерному масштабу фарфор оказывается одним из наиболее выразительных медиумов, позволяющих сказочному образу существовать вне временных границ, оставаясь актуальным элементом художественной культуры.

И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979.

Исследования

Иванова 2019 — *Иванова Е. В.* Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950–1960-е // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 56–60.

Спицына 1975 — *Спицына А.* Сказ о дулевском фарфоре. М.: Моск. рабочий, 1975.

© Т. А. Заболотная, А. А. Мосина, 2026

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заболотная Т. А. <http://orcid.org/0009-0004-3554-1162>

Ведущий специалист кафедры теории и истории искусств Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова: Российская Федерация, 109004, г. Москва, Товарищеский пер., д. 30; тел.: +7 (499) 763-68-91; e-mail: tanja.lucky@ya.ru

Мосина А. А. <https://orcid.org/0009-0008-2229-6160>

Независимый исследователь: Российская Федерация, г. Москва; e-mail: mosinastya@mail.ru

Interpretation of Fairy Tale Themes in Twentieth-Century Porcelain Sculpture

Tatyana A. Zabolotnaya

(Surikov Moscow State Academic Art Institute:
30, Tovarishcheskii lane, Moscow, 109004, Russian Federation)

Anastasia A. Mosina

(Independent researcher: Moscow, Russian Federation)

Summary. *This article examines the engagement of porcelain art with fairy tale and folklore subjects as a stable artistic phenomenon formed at the intersection of folk tradition, book illustration, and decorative and applied arts. The study considers the specific features of representing fairy tale imagery in painted decoration and small-scale porcelain sculpture, as well as the transformation of illustrative sources into independent artistic compositions shaped by the form and material qualities of porcelain. Based on works produced by various porcelain factories, the article analyzes interpretations of the figures of Ivan Tsarevich, the Firebird, Alyonushka, Sadko, and the Mistress of the Copper Mountain, revealing differences in the plastic and emotional treatment of the same narrative motifs. The authors demonstrate that porcelain interpretations of fairy tales create a distinctive space of cultural memory in which traditional images are preserved and reinterpreted in accordance with the cultural and artistic characteristics of their own time.*

Key words: *porcelain art, fairy tale imagery, folklore subjects, small-scale sculpture, Soviet porcelain.*

Received: March 1, 2026.

Date of publication: June 30, 2026.

For citation: Zabolotnaya T. A., Mosina A. A. Interpretation of Fairy Tale Themes in Twentieth-Century Porcelain Sculpture. *Traditional Culture*. 2026. Vol. 27. No. 2. Pp. 66–81. In Russian.

DOI: <https://doi.org/10.26158/TK.2026.27.2.005>

References

Ivanova E. V. (2019) Skazochnye obrazy v inter'ernoj plastike khudozhnikov-farforistov Leningradskogo zavoda farforovykh izdelii v 1950–1960-e [Fairytale Images in the Indoor Sculpture of Porcelain Artists of the Leningrad Porcelain Factory in the 1950s–1960s]. *Novoe*

iskusstvoznanie [New Art Studies]. 2019. No. 2. Pp. 56–60. In Russian.

Spitsyna A. (1975) Skaz o dulevskom farfore [The Tale of Dulevo Porcelain]. Moscow: Mosk. Rabochii. In Russian.

© T. A. Zabolotnaya, A. A. Mosina, 2026

ABOUT THE AUTHORS

Tatyana A. Zabolotnaya <http://orcid.org/0009-0004-3554-1162>

E-mail: tanja.lucky@ya.ru

Tel.: +7 (499) 763-68-91

30, Tovarishcheskii lane, Moscow, 109004, Russian Federation

Leading Specialist, Surikov Moscow State Academic Art Institute

Anastasia A. Mosina <https://orcid.org/0009-0008-2229-6160>

E-mail: mosinastya@mail.ru

Moscow, Russian Federation

Independent Researcher



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