**ЛАКОВАЯ МИНИАТЮРА. МСТЕРА.**

Каждый народный художественный промысел – это не только очаг уникального искусства, но и местность, обладающая неповторимым своеобразием природы, исторического прошлого, жизненного уклада и характера людей, их культуры. К числу таких самобытных центров принадлежит и Мстера - большое село Владимирской области. С давних пор его жители занимались торговлей и различными ремёслами: по всей стране были известны мстерские иконописцы, знавшие многие стили древних писем, искусные вышивальщицы белой гладью, чеканщики по меди и серебру, реставраторы икон и фресок.

Вслед за Палехом и наряду с Холуем Мстера стала родиной нового вида искусства – лаковой миниатюрной живописи на папье-маше. Бывшие иконописцы создали его на основе традиций самого консервативного из искусств, проявив подлинное творческое новаторство. Миниатюра Мстеры вобрала в себя многие особенности иконописи, в частности, новгородских и строгановских писем XVII века. Переход старых мастеров к новому искусству и создание ими стиля миниатюры был процессом закономерным, естественно вытекавшим из потомственного ремесла и его канонов. В то же время условность приемов стала органичной и неотъемлемой частью искусства Мстеры, ведь всякая условность в народном искусстве основана на восприятии реального, и кроме опыта прошлого, другим вечным родником, питающим творчество художников, является природа и современная действительность, преобразованные в русло местной художественной системы. Разные мастера избирательно подходили к отдельным элементам канона и по-своему их интерпретировали. Таким образом, на тончайших нюансах изменений и перестройки внутри системы местного искусства происходит, с одной стороны, развитие традиций, а с другой – формирование авторских манер миниатюристов в недрах общего стиля искусства промысла. На таком неразрывном единстве зиждется глубоко народный характер мстерской миниатюры.

# НАЧАЛО НОВОГО ИСКУССТВА

Современная Мстера – рабочий поселок, привольно раскинувшийся на холмистом правом берегу реки Клязьмы в ста десяти километрах от древнего Владимира в сторону Нижнего Новгорода. В прошлом он был погостом Богоявленским удела Ромодани, входившего в состав Стародубского княжества. В XVII веке, с которого начинаются исторические свидетельства о Мстере, это было уже бойкое ремесленно-торговое село – слобода Богоявленская. Малоземелье заставляло обращаться к ремеслам.

После раскола в русской церкви при патриархе Никоне часть жителей слободы составляли старообрядцы, что оказало значительное влияние на характер мстерской иконописи. В одном из своих направлений она постоянно тяготела к подражанию старинным образцам, к их прямому повторению. Мастера с желанием и знанием дела создавали иконы в древних стилях – новгородском, московском и строгановском. На основе глубокого знания старинных писем во Мстере было широко развито искусство реставрации древнерусской живописи.

К середине XIX века производство икон во Мстере было сосредоточено в нескольких мастерских, хозяева которых ставили перед собой различные цели. В одних мастерских готовили «подстаринные» и другие дорогие иконы; в других писали дешевые, так называемые расхожие, наводняя этим сомнительным товаром рынок.

Во второй половине XIX века заметно усилилась эксплуатация труда иконописцев хозяевами мастерских. Этому сопутствовал процесс усиленного разрушения и вымирания в иконописи наиболее ценных традиций древнерусской живописи. В погоне за количеством икон предприниматели использовали узкую специализацию ремесла, усугубляя разделение труда в связи с конкуренцией между владельцами иконописных мастерских и с целью получения наибольшей прибыли. Окончательный удар мстерскому иконописному искусству был нанесен в самом начале 1900-х годов организацией фабричного производства икон. На фабрике часто работали люди, не имевшие отношения к иконописи. Ее рукотворное искусство хирело.

Октябрьская революция отделила церковь от государства, а, следовательно, отвергла и икону. Искусство иконописи в начале XX века было обезличено ремесленностью. Живые носители древних художественных традиций исчислялись единицами.

В 1920-е годы разобщенные кустари Мстеры объединились в профсоюз работников искусств – РАБИС. Первыми пробами были работы по росписи деревянных изделий и жестяных подносов. Полученные результаты не отвечали художественным требованиям. Нужны были новые поиски.

Было решено создать во Мстере артель «Древнерусская живопись». Она состояла из одиннадцати человек. Работали на полуфабрикате (деревянном белье), привозимом из города Семенова. Расписывали коробки, шкатулки, ларцы, солоницы, куклы-матрешки и другое.

В 1924 году артель начала осваивать роспись масляными красками настенных ковриков на полотне. Это давало дополнительный доход, но мало что прибавляло к художественному опыту мастеров. Качество этого вида продукции было сомнительным как со стороны профессионального мастерства, так и содержания: «Первый поцелуй», «Прощание у колодца», «Котята в корзинке» и другие были живописными поделками мещанского вкуса. Низкое качество продукции затрудняло сбыт. После некоторых принятых мер по относительному повышению качества ковриков, которые по художественной сути ничего не меняли, наладился сбыт. В 1928 году в артели состояло уже свыше шестидесяти человек. Но все это не давало выхода в настоящее искусство, не приближало, а наоборот, отдаляло и уводило в сторону от него. Нужен был решительный сдвиг в сознании мастеров. Требовалось серьезным образом определить художественную направленность промысла. К этому подключились силы Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП).

В начале 1931 года артель направила И.А. Серебрякова и Е.В. Юрина в Москву на курсы для изучения техники росписи на папье-маше, а А.Н. Куликова и Н.П. Клыкова – на родину русских лаков в Федоскино для освоения процесса производства этого материала. Во Мстеру приехали искусствоведы А.В. Бакушинский и В.М. Василенко. Они непосредственно на месте проводили исследовательскую работу по выявлению истоков местных иконописных традиций, определяли основы предполагаемого стиля мстерской живописи.

1931 год стал для Мстеры переломным. 22 июня общее собрание артели постановило выделить из ее состава цех живописцев по росписи папье-маше в самостоятельный и ведущий, ходатайствовать о присвоении артели наименования «Пролетарское искусство». Пять лучших мастеров – Н.П. Клыков, А.И. Брягин, Е.В. Юрин, И.А. Серебряков, В.И. Савин – начали новое дело освоения миниатюрной живописи.

## ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ

В становлении исполнительского мастерства огромную роль играет опыт – неоднократное повторение технических приемов письма, - который вырабатывается на основе знания иконописного канона. Канон – это определенное традиционное условие, характеризующееся своим постоянством, неизменяемостью. Большое значение имеют также пластическая определенность форм, четкая и ясная проработка деталей. В древнерусской живописи выдающуюся роль играла линия. В лучших произведениях средневековой иконописи линия всегда эмоциональна, она вибрирует, живет. Как средство выражения художественной формы линия обусловлена также каноном. Любая форма должна быть ограничена линейным контуром, теневой или световой росписью.

Световая роспись представляет собой белильное или светотеневое оконтуривание формы в светлых местах. Линия и плавь определяют структуру формы пробелов с их характерными признаками в разных иконописных школах. Например, в новгородских письмах пробела строги, лаконичны; в строгановских – более сложны и слитны.

Плавь – живописный прием, при котором та или иная краска смешивается на палитре с белилами и затем жидко выплавляется по основному локальному цвету роскрыши в пределах заданной формы. Например, пробела на одежде человеческой фигуры, лещадках и кремешках горок.

Канон определяет не только характер формы, но и ее изначальное постоянство, местонахождение той или иной границы формы, обусловливая и место, где должна быть теневая опись, и где следует граница световой росписи. Значение канона в том, что он не дает возможности обезличить художественную традицию, стремится удержать ее в пределах местного стиля.

Каноном обусловлена также последовательность процесса живописи, причем каждая операция предваряет последующий этап исполнения с самого начала и до конца работы. Следовательно, рациональная основа и чувственное начало объединяются цельным и неразрывным процессом живописи. Все это является важным условием для понимания особенностей мстерского искусства, их освоения на практике.

Как же строится технологический процесс миниатюрной живописи? Все начинается с подробно проработанного линейного рисунка, который предварительно выполняется карандашом на бумаге. Затем рисунок очень тщательно переводится на кальку. Обратную сторону скалькированного рисунка натирают сухим порошком краски (обычно коричневой), накладывают на загрунтованную поверхность шкатулки из папье-маше и при помощи цировки переводят на нее. Цировка - это игла со сглаженным острием. Обычно она крепится на деревянном стержне-держателе.

После этого приступают к раскрытию рисунка цветом, этот процесс называется специальным термином – «роскрышь». Роскрышь определяет всю живописную основу произведения как ее подготовительный этап. Роскрышь – технологический прием живописи при первичной раскладке цвета в пределах заданной формы рисунка.

Затем последовательно делается моделировка деталей рисунка с помощью теневой росписи и околоконтурных притенений.

Следующей стадией живописного процесса является работа в светлых частях формы. Она состоит из целого ряда полутоновых плавей, оживок, приплесков и лессировок. Оживка - не что иное как белильная отметка в самой светлой части законченной формы. Приплесками называется тоновое смягчение цвета при окончательной моделировке формы. Лессировка – это живописный прием работы жидкими прозрачными красками, при котором усиливается глубина цветового тона или цвета.

На последнем завершающем этапе делается разделка твореным золотом или серебром.

## РАБОТА НАД ОРНАМЕНТОМ

Орнамент как специфическая форма изобразительного искусства очень своеобразен. Он в состоянии то приближаться к натуральному миру растений, то удаляться от него в сторону наибольшей условности, превращаясь в геометрический узор, состоящий из отрезков прямых линий. За время развития орнамент приобрел и свои классические формы в недрах национальных особенностей искусства каждого народа, стал нормой, образцом. Но несмотря на самобытные особенности, есть и общие закономерности построения орнамента. Даже в самых простейших геометрических элементах он содержит систему построения, состоящую из осей симметрии. Поэтому при изучении орнамента используется метод копирования с классических образцов искусства всех времен и народов, в том числе и народного прикладного. Большое внимание уделяется копированию мстерского орнамента. Такой орнамент существует. Его родоначальником является народный художник РСФСР Е.В. Юрин. Он внес в искусство Мстеры большой вклад как новатор, используя в своем творчестве традиционные древнерусские узоры чеканки, резьбы по дереву, народной вышивки, набивные цветочные мотивы платков и ситцев. На этой основе возникло качественно новое искусство орнаментальной росписи, значительно обогатившее и расширившее возможности лаковой миниатюры Мстеры.

Работа над орнаментом имеет свою специфику. Несмотря на технологическое сходство с исполнением миниатюрной живописи, он все-таки представляет собой роспись. Использование в орнаменте живописных средств более лаконично, сдержанно. Особенно наглядно это проявляется на первичной стадии роскрыши под орнаментальную роспись. Если работа заканчивается росписью золотом, то превалирует локальный цвет роскрыши. При этом роспись золотом лишь обогащает его затейливой игрой разделок. Роскрышь локальным цветом делается аккуратно, строго в границах рисунка, без неряшливости, небрежности.

После роскрыши цветом орнаментального мотива начинается самое увлекательное – соревнование с художником, создавшим образец. Здесь требуется вдумчивость. Начинается таинство технической отработки, моделирование формы при помощи теневой росписи. Тут пригодится линия как средство изобразительности. Она используется применительно к конкретным условиям создания разнообразных форм орнамента. После этого выполняются околоконтурные притенения отдельных листьев, лепестков цветов, веток.

Если при помощи теневой росписи ограничивается форма рисунка и разбираются детали внутри нее, то околоконтурные притенения придают форме условный объем, а локальный цвет роскрыши играет роль среднего полутона. По такой подготовке техническую отделку заканчивают росписью золотом. Работа золотом требует виртуозного мастерства. Оно приходит не сразу, а с длительным опытом. Когда работу заканчивают живописными средствами, то после роскрыши, теневой росписи, околоконтурных притенений форму моделируют цветными полутонами приемами плавей, приплесков, световой росписью, оживками и лессировками. Все это требует высокого профессионального уровня исполнения.

## О КРАСКАХ И ЗОЛОТЕ

Приготовление красок и золота к работе – главный вопрос технологии миниатюрной живописи. Известно, что темперные краски приготовляются из порошковых пигментов на специальной эмульсии, основой которой является желток куриного яйца. Эта эмульсия представляет собой раствор, состоящий из клея и воды. При разделывании яйца необходимо тщательно отделить желток от белка с тем, чтобы белок не попал в эмульсию: присутствие в ней белка приведет к растрескиванию красочного слоя. Так же тщательно отделяют оболочку желтка, а содержимое спускают с ладони в стаканчик.

Нужно налить такое количество чистой воды, чтобы она была равной объему белка. Это и будет наиболее верное пропорциональное отношение воды к желтку. Отклонения могут быть незначительными в ту или другую сторону, в зависимости от жирности яйца. Приготовленный желток тщательно размешивают специальным бойком – миниатюрной деревянной лопаткой. Яичная эмульсия готова к употреблению.

Желтковая темпера называется средневековой, потому что перешла нам по наследству от старых мастеров древнерусской живописи так же, как и сам способ приготовления красок. Это выдающийся материал как по прочности, так и по красоте бархатистой фактуры.

Краски для работы нужно уметь хорошо приготовить. Этот процесс - своего рода таинство. Не случайно старые мастера называли утирание красок душевным словом «творить». Обычно сухой порошок краски в определенной дозе насыпают в специальные чашечки, добавляют несколько капель яичной эмульсии и творят пальцем правой руки, держа чашечку в левой, положенной на рабочий стол. По мере готовности их постепенно разжижают яичной эмульсией до такой степени, чтобы можно было легко писать. Хорошо приготовленные краски подвижны и пластичны.

Прежде чем приступить к работе с красками, необходимо сделать хороший рисунок и без искажений перевести его на кальку. Подготовить на поверхности шкатулки белильный грунт. Покрытие белилами делают не менее трех раз. После каждого покрытия грунту дают хорошо высохнуть и подчищают его поверхность специальным ножом. Смысл этой операции состоит в том, чтобы слой грунта не получился толстым, но плотным и однородным по массе.

Покрытие делается сплошным под всю живопись. Затем уже известным способом с кальки на грунт тщательно переводится рисунок.

А как приготовить золото для письма? Обычно сусальное листовое золото продается в тонких книжечках из папиросной бумаги. Сначала делается водно-клеевой раствор: в чистое чайное блюдце насыпают два, два с половиной грамма мелко толченого гуммиарабика. Затем добавляют несколько капель воды и размешивают указательным пальцем правой руки до тех пор, пока не получится однородная водно-клеевая масса. Необходимо помнить, что творить золото – дело весьма деликатное, оно требует долготерпения и аккуратности. Указательным пальцем правой руки переносят из книжки в блюдце лист золота. Палец осторожно поднимают и снова прижимают ко дну блюдца. Нужно не крутить золото пальцем на дне блюдца, а рвать его вертикальной оттяжкой пальца от блюдца. Иначе золото можно закатать в клее, и оно будет плохо растираться. Так постепенно смешиваются все десять – пятнадцать листов золота. На этом первая операция работы заканчивается.

Вторая операция начинается с растирания золота. Его втваривают энергичными движениями по окружности блюдца. Растирают с большим нажимом в течение полутора часов. Время от времени добавляют капельки воды. Когда видно на глаз, а палец чувствует, что золото утворилось, в полученную массу добавляют два грамма гуммиарабика, и снова творят. После этого в блюдце наливают одну треть стакана чистой воды. Смывают со стенок и с пальца прилипшее золото и ставят его на отстой. Затем воду осторожно сливают, чтобы не было утечки золота. Блюдце с золотом ставят сушить в духовку, а летом выставляют на солнце, предохраняя от пыли. Золото готово к работе.

Следующим этапом освоения приемов миниатюрной живописи является работа над пейзажем. Знакомство с ним начинается с выполнения его деталей, затем фрагментов, потом в целом. Поэтому весь процесс его письма для большей наглядности раскладывается подетально на приемы исполнения облаков, горок, деревьев и так далее. Но прежде, чем приступить к их описанию, необходимо сказать о прориси. Прориси уделялось большое место и в древнерусской живописи.

Прорись – это специальный технически отработанный рисунок кистью, выполненный обычно в трех тональностях: тени пишутся умброй, а светлые места – киноварью или светлой охрой. Она позволяет до живописи выразить пластику форм будущего изображения.

Как выполняется прорись? Сначала на бумагу переводят с кальки хорошо проработанный рисунок, а затем темной краской – умброй – делают контурную прорись по форме изображения. После этого отрабатывают тени тональной подплавкой умбры, слабым тоном красной краски проплавляют крупные массы лещадок. Активным тоном выплавляют кремешки на лещадках. После этого в полную силу красной краски на самых светлых местах выполняют оживки.

## РАБОТА НАД ПЕЙЗАЖЕМ

Когда освоен технический рисунок, можно приступить к выполнению деталей пейзажа, например, фона, облаков, горок. Вначале надо выполнить гладкий фон, сделать слитные переходы из одного цвета в другой. Весь живописный процесс строится на постепенном стушевывании цветовых переходов через полутон, путем тщательной отработки их кистью.

По написанному фону приступают к исполнению облаков. Работа над ними начинается с роскрыши цветом групп облаков, строго в границах рисунка. Затем делаются околоконтурные притенения тоном, темнее локальной роскрыши. После этого темной краской пишут контуры облаков. Эта роспись должна быть выполнена тонко, изящно.

Первая проплавка светлого полутона выполняется в центре облака, затем – вторая плавь, светлее первой меньше по площади покрытия. За ней – сплавка, для чего составляется средний полутон, которым смягчают тональные переходы в облаке или гасят цвет отдельных групп облаков. В центре облака делается оживка самым светлым тоном или белилами. Работа над облаками заканчивается световой росписью белилами по внешнему контуру теневой росписи облаков.

ИСПОЛНЕНИЕ ГОРОК И ДЕРЕВЬЕВ В СТИЛЕ НОВГОРОДСКОГО И СТРОГАНОВСКОГО ПИСЬМА

В исполнении горок, как и во всем древнем искусстве, существовали каноны. На их основе определились и стилевые особенности разных живописных школ, которые стали классическими, то есть образцовыми, неизменными. Нельзя вольно трактовать канон, тем более искажать его, ибо от этого нарушатся характерные признаки стиля.

Приступая к выполнению горки, делают роскрышь локальным цветом, затем – околоконтурные притенения, а также притеняют вокруг горных уступов-лещадок. Притенения делают тоном темнее локальной роскрыши. Этим выявляют условный объем горки. Затем делают теневую роспись по контуру, а также подчеркивают уступы лещадок. Выполняют проплавку первого полутона лещадок тоном светлее локальной роскрыши. Затем второй плавью, более светлой по тону, выполняют кремешки лещадок. Для наибольшей цветовой связи с локальной роскрышью горки сплавка выполняется средним тоном в переходах плавей между кремешками и лещадками. После этого белилами делается оживка кончиков лещадок и кремешков. Работа заканчивается восстановлением теневой росписи горки в границах рисунка.

Поняв, как пишутся горки, можно перейти к выполнению деревьев, кустиков и травок в характере новгородского и строгановского письма. Новгородские горки проще и строже строгановских, последние вольнее по форме и похожи на скалистые уступы. Такая же разница существует и в деревьях. Новгородские деревца очень скупы и лаконичны по рисунку, но в то же время довольно изящны, грациозны. Деревья строгановского письма отличаются пышностью форм, во многом напоминающих природные кроны деревьев.

Технические приемы исполнения деревьев в обоих видах письма совпадают с приемами исполнения горок. В деревьях новгородской школы разделки проще, лаконичнее.

Работа над исполнением деревьев начинается, как обычно, с рисунка, переведенного на загрунтованную поверхность, и локальной роскрыши кроны деревьев и ствола. Теневая роспись делается в тоне цвета роскрыши путем варьирования линии то слабее, то сильнее, с тем, чтобы роспись была живой и красивой. После этого тоном темнее локальной роскрыши жидко, прозрачно пишутся околоконтурные притенения в окончаниях кроны, наносится цветовой полутон на светлые места кроны так, чтобы он слитно сплавлялся с ее основным цветом. Затем делаются разделки в виде оживок светлым полутоном и отметочки белилами. Поскольку крона дерева строгановского письма сложнее по рисунку, в ее окончаниях притеняются также места между группами листьев внутри кроны дерева. Потом обычным путем выполняется цветовая выплавка отдельных участков кроны в ее светлых частях. Работа заканчивается разделкой деталей твореным золотом.

## ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ МСТЕРСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Всякий стиль характеризуется целым рядом признаков. Главный из них – специфика образной выразительности, которая в искусстве определяется внутренним и внешним содержанием изобразительной формы. В основе мстерского стиля лежит условная форма изображения, исходным началом которой были каноны древнерусского искусства. Существенным и важным в них было стремление к символике образа, метафоричности изобразительного языка, иносказательности понятий и представлений. Все это своей долей вошло и в новое искусство Мстеры.

Процесс становления художественного стиля был сложным и далеко неоднозначным. Мстерские иконописцы хорошо знали новгородские, московские и строгановские письма. Именно эти направления и оказали влияние на характерные особенности стиля миниатюры Мстеры. Классические образцы новгородских и строгановских писем всегда были нормой мастерства для лучших мстерских художников. На них ссылались, по ним выверяли они свое искусство. Другая часть мастеров, приемы работы которых исходили из скорописи «расхожей иконы», считала возможным более вольное переложение иконописного канона, что также существенно сказалось на особенностях мстерской миниатюры. Взаимообогащаясь, эти два направления послужили началом поисков стилистики нового искусства Мстеры.

Условность изобразительного языка мстерской миниатюры имеет две противоположные тенденции развития: все большего приближения к реалистическому восприятию или, наоборот, отдаления от него. Яркими примерами первого рода являются работы Н.П. Клыкова и И.А. Фомичева, второго – И.Н. Морозова и других мастеров. Кроме общих признаков мстерского стиля, имеются и индивидуальные особенности художественной манеры каждого большого мастера. В них проявляется личное понимание мастером традиции и канона, что также очень существенно в формировании стиля.

Но как бы ни были индивидуальны особенности творчества отдельных мастеров, их всегда объединяет общее: декоративность, цветовая наполненность и жизнерадостность, колористическая согласованность деталей, орнаментальная узорчатость, метафоричность передаваемого образа. Мстерский стиль характеризуется также своим пониманием композиции: она всегда строится в пейзаже, на цветных фонах, во взаимодействии с живыми существами – человеком, животными и птицами. Образная выразительность проявляется и в своеобразии понимания пейзажа, отличающегося от изображения природы в других родственных промыслах лаковой миниатюры. Особенность лучших работ основоположников мстерского искусства состоит в отсутствии манерности и предвзятой стилизации. Их отличает чувство меры и мудрой простоты. Мстерский стиль в миниатюре имеет свое художественное обоснование и в особой культуре цвета. Суть ее состоит в единстве цветового многообразия, достигаемом градацией тоновых переходов.

Для мстерской миниатюры характерен пейзаж, как бы увиденный с большого расстояния, когда чуть различимы или совсем неразличимы индивидуальные характеристики отдельных видов деревьев, когда стушевываются признаки дуба, вяза, березы, рябины и остаются понятия «дерево», «деревья», а какое оно, так ли это важно? Такой общевидовой пейзаж художественно конкретен и поэтичен.

Известно, что традиционная основа древнерусской живописи состояла из левкасного грунта. Левкас состоит из толченого просеянного мела с добавкой воды и клея. Хорошо размешанная масса доводится до густоты сметаны, затем накладывается специальным шпателем на грунтуемую поверхность. После высыхания грунт соответствующим образом обрабатывается и шлифуется до глянцевитой гладкости. С освоением нового материала – папье-маше – необходимость левкашения поверхности отпала вследствие того, что папье-маше не нуждалось в таком грунте. Единственной, казалось, помехой был черный цвет изделий. Если писать непосредственно по черной поверхности, то краски теряют яркость, они как бы замирают. Необходима была белильная подготовка под живопись. Во Мстере она делается сплошной, за исключением полей, которые остаются черными и заполняются в конце работы орнаментальной каймой. Такая заготовка обусловлена живописной задачей, связанной с многоцветными фонами пейзажной живописи. В этом принципиальное отличие Мстеры от Палеха. Но наряду с положительными здесь имеются и отрицательные качества. Возникает сложность связи живописного решения с черным цветом изделия.

Палех в отличие от Мстеры использует черный фон как цвет. Тем самым достигается большая связь живописного решения с самим предметом. Поэтому белильная подготовка грунта в палехской миниатюре делается только в тех участках поверхности, где будет цветная роскрышь, и делается она особым способом, который был найден в процессе освоения папье-маше: разной тональности, с учетом лепки формы, в тенях – слабее по тону, на свету – плотнее. По такой подготовке локальный цвет роскрыши ложится не одинаково, он вибрирует и создает разную тональность необходимого цвета. Поскольку во Мстере белильная подготовка принципиально иная, в ней по-иному используют и технические возможности роскрыши. Новый прием роскрыши возник также в результате освоения папье-маше. В отличие от традиционной роскрыши в иконописи, на папье-маше лепка формы возникла одновременно с роскрышью цветом, которую делали несколько разбельнее. Особенность метода заключалась в том, что все краски задуманной гаммы предварительно раскладывались на палитре, а потом переносились на живописную поверхность. Цветом нужно было не просто окрашивать то или иное место, а рисовать им, создавая законченную форму горки или дерева.

При такой технике исполнения роль плавей стала второстепенной. Но к жизни было вызвано другое: система лессировок, приплесков. Таким способом выполняемая роскрышь занимала основную часть рабочего времени. Она была подробной и существенно меняла дальнейшую моделировку формы. По этому поводу А.Ф. Котягин говорил, что роскрышь берет девяносто процентов времени и только десять процентов используется на техническую обработку деталей.

Подобный принцип письма есть и в станковом искусстве, и мстерские художники его использовали. Он открывал более широкие возможности в моделировании формы, но вместе с тем утрачивалась самобытность традиционной декоративной пластики. Приобреталось одно, терялось другое. Однако это не значит, что данный технический прием изжил себя и что в его пользу ничего положительного нельзя сказать. На примере творческого опыта народного художника РСФСР И.А. Фомичева можно убедиться, что новый технический прием получил свое дальнейшее развитие и никоим образом не противоречит декоративной основе мстерского искусства. Наоборот, он выгодно отличает Мстеру от других родственных художественных промыслов.