

# Joanna Pasicka-Szpor

---

## O renesansowym obrazie z Ostrowi Mazowieckiej

---

Ochrona Zabytków 32/3 (126), 238-244

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

especially ethnographic and memoristic writings including well-known manuscripts, does not offer any mentions on this subject. The only available description refers to preparing dyes by village women for painting houses at Łemkowszczyzna and it dates from 1877.

The fact that paintings appear on the outside attire of buildings from the 18th and 19th cc. does not mean much, as the shingle board timbering is replaced from time to time and the life of the old good (i.e. resin) shingle ranges from 80 to 100 years. The painting of architectonic details on the 18th-century uniat churches does not explain anything either, because they could also be painted at a somewhat later period of time. The only discovered painted date is the year of 1901 found on a painted ave-bell of a small uniat chapel at Gładyszów. At the same time, however, painting of bricked and wooden temples with eastern liturgy is a common phenomenon in the southwards off the Carpathians, within the reach of Byzantine-Balkan culture (in official and folk art) and it has its distant medieval genesis (e.g. painted biblical and evangelic tales found on the bricked Byzantine churches). The most congenial in character with Łemkow paintings seem to be decorative, geometric (red and black) paintings in the form of circles, semi-circles, crosses and stars appearing on the cornices of wooden Moldavian churches, which can

be associated with the 18th century. But also this problem requires studying.

Weather-stained and rain-washed today, deprived of their old intensity or simply fading, outside paintings of churches must have been striking with their colourfulness. This is to say that the aesthetic value of places of worship, called nowadays historic monuments, had been different in the past. Besides, outside painting of wooden sacral and secular buildings had a wider scope in the past than we suppose it now. Relics of the outside paintings are also to be found in some wooden churches (see note 27). The universality of occurrence and the nature of outside paintings on uniat churches lead to believe that this was not done for aesthetic reasons only. For instance, magic signs were scented in geometric paintings of the frameworks of houses and farm buildings, which can also be applied to cornices in Moldavian churches. On the other hand, „complex” painting of Łemków uniat churches should rather be associated with practical activities aimed at protecting and preserving the building material (similarly to oil-trickling of wood in those regions where it was available). Aesthetic problems were thus in that instance a secondary problem. One can not, however, totally exclude other factors like the importance of some colours in expressing different feelings of the man which could dictate the choice of a specific palette.

JOANNA PASICKA-SZPOR

## O RENESANSOWYM OBRAZIE Z OSTROWI MAZOWIECKIEJ

Obraz olejny „Ukrzyżowanie” z Ostrowi Mazowieckiej, którego konserwację wykonywałam w latach 1976—1978, figuruje w *Katalogu zabytków sztuki* jako dzieło osiemnastowieczne, przemalowane w pierwszej połowie XIX w.<sup>1</sup> Jest to jedyna wzmianka na jego temat w piśmiennictwie naukowym. Już pierwsze oględziny obrazu nasunęły wątpliwość co do trafności takiego datowania. Przemalowanie przedstawiające Chrystusa na krzyżu na tle różowoniebieskich chmur i zielonego pasa enigmatycznie zamarkowanej ziemi nie zatarło zarysów rytych pod ramionami krzyża aureoli i renesansowego ornamentu w górnych narożnikach. Budowa podobrazia, składającego się z sześciu różnej szerokości desek z drewna liściastego, opracowanych za pomocą półokrągłego struga, wskazywała także na jego znacznie wcześniejsze pochodzenie.

Obraz (153,5 × 112 cm) zachował się w całości tylko dzięki przytrzymującym go od odwrocia dwóm szpongom i pasom płótna naklejonym od lica do spojenia desek. Drewno podobrazia było bardzo uszkodzone przez kołatki szczególnie w częściach bielastych i dolnej partii obrazu, gdzie dzieła zniszczenia dopełniła woda. Dość gruba warstwa zaprawy straciła przyczepność i łuszczyła się odpadając wraz z warstwą malarską bądź tworzyła rozległe pęcherze i „daszki”. Proces ten musiał zacząć się

już dużo wcześniej, jeszcze przed przemalowaniem obrazu, skoro zdążyła wykruszyć się prawie połowa postaci św. Jana, w dużej części postać św. Magdaleny i prawdopodobnie dół obrazu. Wtedy zapewne także skrócono go o ponad 20 cm i obcięto jego boki<sup>2</sup>. Wstępne badania — zarówno rentgenowskie, jak i analiza stratygrafii warstw — wykazały, że obraz ukryty pod przemalowaniem jest mimo licznych ubytków i drobnych przemyci dobrze zachowany<sup>3</sup>. Zdjęcie rentgenowskie postaci Chrystusa ujawniło całkowite przemalowanie karnacji po formie oryginału, a zdjęcie twarzy Matki Boskiej wykazało, że srebro na aureoli zachowane jest tylko śladowo.

W czasie usuwania przemalowań natknięto się na dwie wcześniejsze renowacje. Polegały one na szerokim założeniu kitów olejnych w miejscach ubytków, przemalowaniu nieba na kolor zielony i zamazaniu farbą wykruszonych miejsc w warstwie malarskiej. Autor ostatniej renowacji przed namalowaniem nowej kompozycji pokrył obraz cienką warstewką nakładanego pędzlem białego grunciku; nie pobieloną pozostawił tylko postać Chrystusa.

Oryginalne malowidło przedstawia scenę Ukrzyżowania, zakomponowaną w stojącym prostokącie, z centralnie ustawionym krzyżem. Po lewej ręce Chrystusa stoi

<sup>1</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. X, z. 12. *Powiat ostrowsko-mazowiecki*, s. 16. Konserwację obrazu powierzył mi proboszcz parafii ks. prałat Jan Sobótka.

<sup>2</sup> Nastąpiło to prawdopodobnie między rokiem 1843 a wizytacją biskupią w 1857 r., kiedy to po wzmiance „w nie najlepszym stanie” obraz zniknął z rejestrów. Protokoły wizytacji biskupich zachowane

są w kopiańszu *Visitaciones*, znajdujących się w parafii Ostrow Mazowiecki.

<sup>3</sup> Zdjęcia rentgenowskie wykonała mgr Anna Bursze. Twarz Chrystusa — 20 mA, 40 kV, 0,8 sek.; twarz Matki Boskiej — te same warunki.





A

B

1. Obraz z Ostrowi Mazowieckiej: A — stan przed konserwacją (lico pokryte dziewiętnastowiecznym przemalowaniem); B — stan po konserwacji (fot. J. S. Kuruliszwili)

1. The painting from Ostrow Mazowiecka: A — condition prior to the reconstruction (the facing covered with 19th-century repainting); B — condition after the conservation

św. Jan, po prawej — Matka Boska, pod krzyżem kłęczą św. Magdalena. Całość zamyka od góry półkolistą archiwoltą, a narożniki wypełnia roślinny ornament. Tło sceny Ukrzyżowania stanowi ciemny granat nieba przechodzący ku dołowi w róż, a podkreślony w połowie obrazu poziomą linią pejzażu z widokiem miasta na wysokiej skarpie pokrytej zielenią. Boczne postacie, nieproporcjonalnie duże w stosunku do postaci Chrystusa, rysują się wyraźnie na tle pejzażu dzięki ostrym, zdecydowanym kolorom szat; Matka Boska w granatowym płaszczu o zielonej podszewce zarzuconym na ciemnoczerwonej szacie spodniej, św. Jan w zielonym płaszczu o żółtej podszewce na czerwonej szacie. U dołu kompozycję zamyka kłęcząca i obejmująca krzyż św. Magdalena. Brokat jej jasnobrązowej sukni ożywia czerwień i błękit podszewki oraz szaty spodniej.

Analiza stratygrafii poszczególnych fragmentów warstwy malarskiej pozwala odtworzyć budowę technologiczną obrazu<sup>4</sup>.

Na podobrazie z desek, wzmocnione pasami płótna, nałożono kilkuwarstwową zaprawę kredowo-klejową<sup>5</sup>. Grubość zaprawy pozwoliła na rycie w niej aureoli, ornamentu roślinnego, obrysowanie konturu postaci Chrystusa i na efekt dodatkowy: iluzję płaskorzeźby. Uzyskano to dzięki wybraniu i ścięciu zaprawy wokół drzewa krzyża.

W podobny sposób uwydatniono aureolę. Aureole oraz ornament nad archiwoltą pokryto srebrem, kładąc je bezpośrednio na zaprawę, a później pokrywając złotym laserunkiem imitującym złoto. Kontury postaci i ich rysunek wykonano pędzlem, jednocześnie lawując partie cienia (karnację Chrystusa i Matki Boskiej czernią, św. Jana i św. Magdaleny brązem). Pozwoliło to na łatwiejsze modelowanie, np. karnację podkładano jednolicie różem, a następnie rozbielano w kierunku najwyższych światel. Błękity, zarówno na szacie Matki Boskiej, jak i na niebie, zostały podłożone najpierw mieszaniną bieli ołowiowej z domieszką czerni i dopiero na tym podmało-

<sup>4</sup> Naszlify pobranych z obrazu próbek wykonała autorka artykułu. Próbkę warstw malarskich zostały zainkludowane w żywicy „Sodemi”, prod. francuskiej. Szlifowanie wykonano za pomocą papierków ściernych, szlif końcowy za pomocą żelu aluminiowego i jedwabiu.

<sup>5</sup> Badania chemiczne próbek z warstw malarskich wykonała mgr Elżbieta Mirowska z Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu. Próbkę badano metodą mikrokryształoskopową, badanie spoiw metodą zmydlania i chromatografii bibułowej.





2. Obraz z Ostrowi Mazowieckiej, stan po usunięciu przemalowań, powiększeniu do pierwotnych wymiarów oraz założeniu kitów w miejscach ubytków

2. The painting from Ostrów Mazowiecka: condition after the removal of repaintings, enlarging to original dimensions and filling up the missing parts

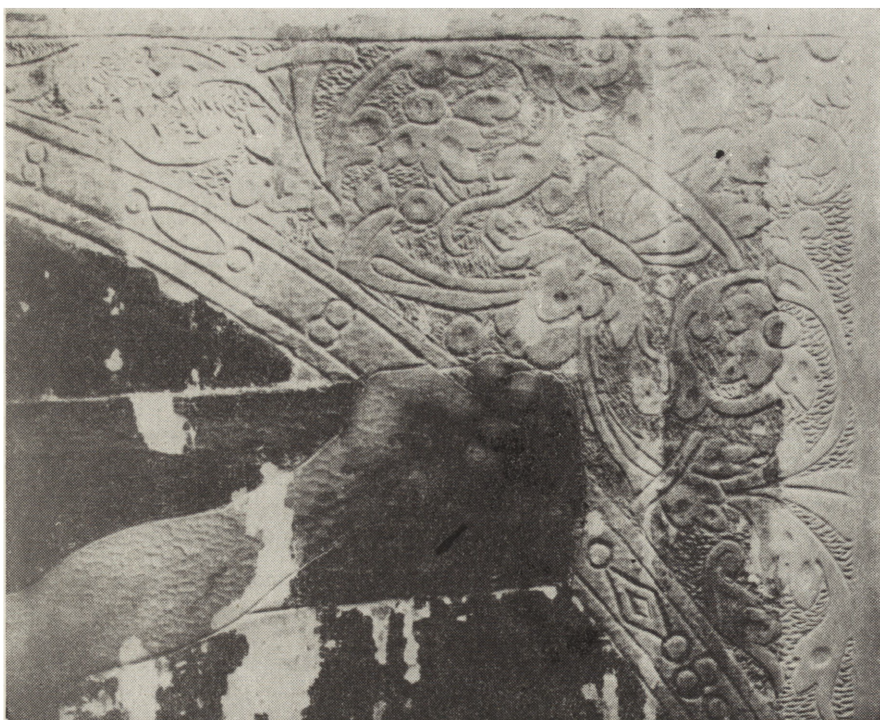
waniu wydobywano formę, rozjaśniając najwyższe światła, a pogłębiając cienie przez laserunki z azurytu.

Spoiwem użytym do malowania była mieszanina substancji białkowej z olejem. Cały obraz chroniła niegdyś warstwa werniksu. Do przemalowania użyto również spoiwa temperowego, ale z niewielkim dodatkiem oleju.

Przed zabezpieczeniem łuszczącej się warstwy malarskiej wykonano próby zdejmowania przemalowań oraz próby podklejania pęcherzy. Zbyt gruba i łamliwa warstwa przemalowań, tworząca sztywną skorupę, wyeliminowała użycie do tego celu dyspersji wodnej poliocyanu winylu. Pozytywne rezultaty uzyskano tylko przy stopniowym wtapieniu masy woskowo-żywicznej i rozgrzewaniu warstwy malarskiej kauterem. Czynność tę powtarzano kilkakrotnie aż do uzyskania zadowalających wyników. W ten sposób przeprasowano całą powierzchnię.

Deski podobrazia ponownie sklejono, wzmocniono dodatkowo jaskółczymi ogonkami oraz utwardzono 20% roztworem Paraloidu-B 72 w ksylenie. Zniszczone szpongi, nie mogące pełnić swej funkcji, podklejono nowymi listwami i wsunięto w wycięcia od odwrocia obrazu.

Problem usuwania przemalowań okazał się bardzo skomplikowany. Mechaniczne usuwanie za pomocą skalpela mogło spowodować naruszenie cienkiej warstwy laserunków i uszkodzenie drobnych blików. Zastosowano więc zestaw odczynników zależnie od wrażliwości kolejnych warstw przemalowań i odporności na nie oryginalnej warstwy malarskiej. Wierzchnia warstwa przemalowań dawała się usunąć do warstwy „grunciku” tylko w dolnej partii obrazu (pejzaż) za pomocą 10%  $\text{NH}_4\text{OH}$ . Reszta powierzchni była zaledwie naruszona przez amoniak. Odczynnik ten usuwał natomiast bardzo dobrze przemalowanie karnacji Chrystusa. W wyniku dalszych prób ustalono, że warstewka „grunciku” i większość przemalowań daje się usuwać tylko za pomocą 3–5%  $\text{Na}_2\text{CO}_3$ . Na środek ten zdecydowano się po uprzednim wykonaniu badań pH oryginalnej warstwy malarskiej;



3. Obraz z Ostrowi Mazowieckiej, fragment (prawy górny narożnik) po uzupełnieniu i dorzeźbieniu brakujących elementów

3. The painting from Ostrów Mazowiecka (right top corner) after making up and carving in the missing details



WARSTWY TECHNOLOGICZNE	OZNACZENIA GRAFICZNE	WARSTWY CHRONOLOGICZNE	DATAWNIANIE	OKREŚLENIE WARSTWY	GRUBOŚĆ WARSTW
1	[Symbol: poziome linie]			werniks damarowy	
2	[Symbol: kropki]			punktowania olejno-żywiczone	
3	[Symbol: pionowe linie]	III	1978	werniks damarowy	
4	[Symbol: diagonalne linie /]			izolacja z żelatyny	
5	[Symbol: kropki]			kit kredowo-klejowy	
6	[Symbol: kratka]			przemalowanie	warstwy usunięte w czasie konserwacji
7	[Symbol: kratka]	II	XIX w.	przemalowanie	
8	[Symbol: kropki]			kity olejne	
9	[Symbol: poziome linie]			werniks	
10	[Symbol: kratka]			laserunki olejne	7 μ
11	[Symbol: kratka]			malowidło temperowe	56-84 μ -112 μ
12	[Symbol: diagonalne linie /]	I	XVI w.	laserunek imitujący złoto	
13	[Symbol: trójkątne kształty]			folia srebrna	
14	[Symbol: kropki]			zaprawa kredowo-klejowa	do 350 μ
15	[Symbol: kropki]			plótno lniane na złączach	
16	[Symbol: fale]			drewno podobrazia	
17	[Symbol: fale]	III	1977	wzmocnienia szpong	
18	[Symbol: trójkątne kształty]	I	XVI w.	szpongi	

#### 4. Stratygrafia zbiorcza obrazu po konserwacji

#### 4. Collective stratigraphy of the painting after reconstruction

przed i po działaniu odczynnika<sup>6</sup> pH nie uległo zmianie. Dodatkowym środkiem bezpieczeństwa był fakt nasączenia wszystkich warstw, włącznie z zaprawą, woskiem, co stanowiło zapórę dla wodnego roztworu, nie pozwalając mu przenikać w głąb. Jeszcze jedną warstwą izolującą był niewrażliwy na węglan sodu stosunkowo dobrze zachowany oryginalny werniks. Grubą, zieloną warstwę przemalowań na niebie oraz warstwę pożółkłego werniksu usuwano tamponami z DiMSO (dwumetylo-sulfo-oksyd). Działanie tego odczynnika przerywano najpierw etanolem, a następnie terpentyną. Resztki werniksu doczyszczano skalpelem.

Po odstąpieniu całej kompozycji obliczono na podstawie rozmieszczenia szpong i fazowania obrazu oraz analogicznych przedstawień — o ile centymetrów obraz został obcięty. Komisyjnie zdecydowano przywrócić mu dawne rozmiary, wykonać retusz naśladowczy oraz dokopiować brakującą dolną część kompozycji. Dół obrazu przedłużono o 29 cm, lewy bok poszerzono o 4,5 cm, a prawy o 1,5 cm.

Dosztukowane fragmenty obrazu oraz większe ubytki pokryto kilkuwarstwową zaprawą klejowo-kredową z użyciem do jej ostatnich warstw mydła woskowego<sup>7</sup>. Brakujące fragmenty ornamentu dorzeźbiono w zaprawie. Całość przed założeniem werniksu zaizolowano 4-procentowym wodnym roztworem żelatyny.

Problem rekonstrukcji brakujących partii obrazu wymagał przebadania zachowanych archiwaliów, a następnie znalezienia analogii i pierwowzoru tego typu przedstawienia.

Historię obrazu da się odtworzyć tylko w sposób przybliżony z powodu braku źródeł. Najprawdopodobniej na-



5. A. Dürer, Ukrzyżowanie z Malej Pasji

5. A. Dürer, the Crucifixion, from the Small Passion

<sup>6</sup> Badanie pH wykonała mgr Ewa Surowicz z pracowni chemicznej ASP w Warszawie. Test wykonano na próbkę czerwieni z szaty Matki Boskiej; pH przed działaniem odczynnika — 7,45, po działaniu — 7,40.

<sup>7</sup> Mydło woskowe rozpuszczalne w H<sub>2</sub>O.





6. H. Baldung Grien, Ukrzyżowanie

6. H. Baldung Grien, The Crucifixion



7. H. Baldung Grien, Ukrzyżowanie z obrazu św. Rocha

7. H. Baldung, The Crucifixion, from St Roch's painting

leżał on do pierwotnego wystroju drugiego z kolei drewnianego kościoła ostrowskiego, zbudowanego między 1555 i 1565 r.<sup>8</sup>, a ufundowanego przez Andrzeja Patrycego Nideckiego.

Obraz z Ostrowi można zaliczyć do jednego z czterech typowych przedstawień ikonograficznych Ukrzyżowania<sup>9</sup>. W tym wypadku jest to Chrystus na krzyżu w asyście Matki Boskiej i św. Jana oraz klęczącej u stóp — św. Magdaleny pokutującej.

Analizując wstępnie kompozycję obrazu dochodzi się do wniosku, że mimo wyraźnych znamion renesansu (rodzaj ornamentu w narożnikach, atletycznie zbudowana postać Chrystusa), pozostałości gotyku są tu dość znaczne. Może o tym świadczyć chociażby samodzielny, ryty w zaprawie

kontur, ostre rysowanie form, zestaw barw uzupełniających, posągowość postaci bocznych stojących pod krzyżem<sup>10</sup>. Obraz ten można podporządkować jednemu ze schematów ikonograficznych ustalonych w sztuce gotyckiej. Przedstawienia tego typu bazowały na ogół na innych dziełach lub na wzorach graficznych, np. z cyklu maryjnego czy pasyjnego<sup>11</sup>. Przy czym często dla wykonania jednego malowidła posługiwano się więcej niż jedną ryciną. Zjawisko to występuje stosunkowo późno, bo w pierwszych dziesięcioleciach XVI w.<sup>12</sup> Jednocześnie grafiki mistrzów gotyku były tak popularne, że wznowiano ich edycję nawet po kilkudziesięciu latach. Obraz „Ukrzyżowanie” z Ostrowi jest właśnie typowym przykładem zastosowania wzorów graficznych. Wydaje się,

<sup>8</sup> Źródła zachowane w parafii, m.in. kopiariusz *Visitationes*, podają datę fundacji kościoła na rok 1555. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. X, z. 12, również podaje tę datę, a fundację kościoła przypisuje Andrzejowi Patrycemu Nideckiemu. Kwestionuje tę datę regionalny badacz ostrowski Jan Zakrzewski w pracy *Zbiór materiałów do monografii miasta Ostrowi Mazowieckiej*, Zebrał i wstępem i notami biograficznymi opatrzył A. Zakrzewski, Warszawa 1962. (Fotokopia oprawiona maszynopisu w: Bibliotece Archiwum m.st. Warszawy nr 15685, s. 169). Wykorzystując pracę K. Morawskiego, *Andrzej Patrycy Nidecki i jego dzieła* (T. I, wyd. II, Kraków 1892), Jan Zakrzewski wskazuje, że w 1555 r. Nidecki był jeszcze w Padwie. W każdym jednak razie w 1565 r. kościół był już zbudowany, skoro Nidecki, ówczesny sekretarz królewski,

uzyskał dla powstałej przy nim Konfraterni Literackiej przywilej królewski zachowany w *Księdze Konfraterni Literackiej w Ostrowi Mazowieckiej* z lat 1634—1796, która jeszcze nie zinwentaryzowana znajduje się w Archiwum m.st. Warszawy.

<sup>9</sup> L. Réau, *Ikonographie de l'art chrétien*, Paris 1955, s. 492.

<sup>10</sup> M. Walicki, *Złoty Widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 40 — autor podaje zasadę zestawienia barw uzupełniających.

<sup>11</sup> Problem korzystania w sztuce polskiej z grafik szeroko omawiają: B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich I poł. XVI w. Dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, oraz A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki Małopolskiej*, Ossolineum 1975.

<sup>12</sup> A. M. Olszewski, op. cit., s. 11.





a



b

8. H. S. Beham: a — ornament z czaszką byka; b — ornament z płatkami kwiatów

8. H. S. Beham: a — ornament with the bull's skull; b — ornament with flower petals



9. A. Altdorfer, ornament z wazą i maską, 1552

9. A. Altdorfer, ornament with the vase and mask, 1552

że postać Chrystusa została wiernie skopiowana z miedziorytu Albrechta Dürera z „Małej Pasji” z 1511 r.<sup>13</sup>

Dzięki zdolnościom malarskim twórcy wyrazistość form charakterystyczna dla grafiki została złagodzona, przez co postać stała się mniej ekspresyjna. Mistrz dokonał też pewnej zmiany w twarzy Chrystusa, której rysy z łagodnie półotwartymi ustami i lekko przymkniętymi oczyma przypominają raczej twarz z ryciny Hansa Baldunga Griena<sup>14</sup> niż tę z miedziorytu Dürera. Pewnego podobieństwa postaci św. Jana stojącej w typowym kontraście można doszukać się zarówno w grafice Dürera, jak i H. B. Griena<sup>15</sup>. Trzecią postacią, której analogiczny

układ mógłby wskazywać na czerpanie wzorów z H. B. Griena jest postać św. Magdaleny z obrazu „Ukrzyżowanie” z ołtarza Św. Rocha<sup>16</sup>. Sposób obejmowania krzyża, a szczególnie duże podobieństwo obu twarzy mogłoby tę sugestię potwierdzać.

Analogie te stały się pomocą przy rekonstruowaniu brakujących partii obrazu i pozwoliły na możliwie wiernie ich odtworzenie. Posłużono się nimi szczególnie przy rekonstrukcji postaci św. Jana i św. Magdaleny. Przy malowaniu stóp św. Jana wzorowano się na miedziorycie Dürera z powodu dużego podobieństwa całego układu nóg i układu szat. Przy rekonstrukcji górnej partii postaci wy-

<sup>13</sup> Zdjęcie wykonane według reprodukcji z albumu T. W. H. Hollstein, *German Engravings and Woodcuts 1400—1700*, t. VII, s. 13.

<sup>14</sup> Reprodukacja w: H. B. Griena, *Austellung*, ICOM, 1958, s. 62 —

„Christus am Kreuz” 1533.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 339 — „Christus am Kreuz mit Maria and Johannes”.

<sup>16</sup> Zdjęcie według reprodukcji [w:] *Hans Baldung Grien*, München 1923, tafel 32.

korzystano grafikę H. B. Griena, sugerując się podobnym układem rąk i identycznie modelowanymi włosami. Dodatkową pomocą przy malowaniu dłoni był rysunek rąk według H. B. Griena. Postać i twarz św. Magdaleny, acz bardzo zniszczone, były możliwe do odtworzenia dzięki zachowanym fragmentom oryginału (np. fragment tęczy oka), pewnym analogiom do obrazu H. B. Griena oraz analizie kostiumologii epoki.

Podobną rolę przy odtwarzaniu dużych partii renesansowego ornamentu w górnych narożnikach obrazu odegrały karty ze wzorników, którymi niegdyś prawdopodobnie posługiwano się przy ich komponowaniu. Tutaj również można mówić o konglomeracie form zaczerpniętych z nowych wzorników, przy jednoczesnym niezrozumieniu formy archiwolty, używanej już w późnogotyckich zwieńczeniach awersów<sup>17</sup>, a zredukowanej tu do paska ornamentu. Do stworzenia rytej w zaprawie kompozycji kwiatowej być może posłużyły ornamenty rytowane przez H. S. Behama: „ornament z czaszką byka” i „ornament z płatkami kwiatów”, jeden z 1546 r., drugi nie datowany<sup>18</sup>. Gdy na miejsce czaszki byka wkomponujemy proponowaną wazę z liśćmi, a u dołu obciążymy ją owocem gruszki, również przez niego rytowanej, otrzymamy niemal identyczny typ ornamentu. Do tego dodajmy jeszcze motywy kwiatów występujących w ornamentacie kompo-

nowanym przez Albrechta Altdorfera (ornament z wazą i maską z 1552 r.<sup>19</sup>), oraz występujący u Sebastiana Serlio (1555 r.), a otrzymamy pełny ornament z naszego obrazu.

Datując powstanie obrazu z Ostrowi na podstawie ornamentu, musimy umiejscowić go w drugiej połowie XVI w., zważywszy w dodatku na rollwerkowo zwinięte końce kartusza z napisem INRI oraz na charakterystyczne zakończenie „wąsów” z owalnym wgłębieniem.

Sprawą dalszych studiów, nie należących już do czynności konserwatora, byłyby porównanie „Ukrzyżowania” z Ostrowi z obrazem środkowym z tryptyku z Młodoje-wa<sup>21</sup>, przedstawiającym również scenę Ukrzyżowania, ale z tłumem asystujących na górze Kalwarii. Analogii tych należałoby się doszukiwać w bardzo podobnym zwieńczeniu zamkniętym archiwoltą i ozdobionym niemal identycznym ornamentem roślinnym.

Innym problemem, który mógłby przyczynić się do lokalizacji warsztatu, w którym obraz powstał, jest analiza ikonograficzna przedstawionej na malowidle architektury. Kulturowa zawartość obrazu z Ostrowi powinna być rozpatrywana w kontekście występowania renesansu na północnym Mazowszu, szczególnie w pobliskim Broku i Płocku.

*konserwator mgr Joanna Pasicka-Szpor  
Warszawa*

<sup>17</sup> B. Wolff-Łozińska, op. cit., przypis 168, s. 125.

<sup>18</sup> Zdjęcie według reprodukcji [w:] *Hollstein*, op. cit., t. III, s. 273 i 275.

<sup>19</sup> *Ibidem*, t. I, s. 1.

<sup>20</sup> Zwróciła mi na to uwagę dr B. Wolff-Łozińska.

<sup>21</sup> Obraz ten, również inspirowany grafikami A. Dürera, powstały w 1581–1582 opisany jest w artykule M. Walickiego, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1962, nr 3/4, s. 399, oraz *Katalog zabytków sztuki*, op. cit., *woj. poznańskie, pow. słupecki*, t. V, 1960, s. 14.

## ON THE RENAISSANCE PAINTING FROM OSTRÓW MAZOWIECKA

The conservatory works carried out on the painting of „The Crucifixion” from Ostrów Mazowiecka, considered to be an 18th-century work, have revealed that it was painted between 1555 and 1556. This has been proved by both the analysis of the written material concerning the Ostrów parish and the analysis of its stylistic features. Moreover, a technological structure of the painting as well as the use of an azurite paint also point to an earlier period of its creation. The painting and the church itself were founded by Andrzej Patrycy Nidecki, an outstanding Polish humanist.

Prior to removing 19th-century repaintings a series of X-ray examinations had been made and shown a good condition of the original layer. Other studies performed comprised a stratigraphy of layers as well as a chemical examination of original dyes and adhesives. Oily distemper was used both to paint and to repaint the picture.

The main problem was to remove repaintings using a set of reagents. Because of damages in the painting layers and a significant change in the size of the picture made during 19th-century conservation works, it was decided to fully reconstruct the painting, especially that it was again to return to its liturgical functions. The 19th-century repainting presented Christ's figure on the cross against the clouds. The original painting, on the other hand, showed the Crucifixion with Our Lady, St John and St Magdalene against the landscape. In building up this composition the author applied graphic patterns drawn from works by Albrecht Dürer and Hans Baldung Grien. These prototypes have been use of in reconstructing the missing parts of the painting.