

Maria Lubryczyńska

konserwator dzieł sztuki

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie

PROBLEMATYKA IKONOGRAFICZNA I KONSERWATORSKA DREWNIANEGO KOŚCIOŁA W BOGUSZYCACH KOŁO RAWY MAZOWIECKIEJ



1. Kościół p.w. św. Stanisława biskupa, strop prezbiterium po konserwacji. Fot. R. Stasiuk.

1. Church of St. Stanislaus the Bishop, presbytery ceiling after conservation. Photo: R. Stasiuk.

Kościół parafialny p.w. św. Stanisława biskupa zbudowany został w obecnym kształcie w 1558 r. z fundacji Wojciecha Boguskiego herbu Rawicz. Reprezentuje on konstrukcyjny typ późnogotyckiego kościoła małopolskiego. Na Mazowszu jest przypadkiem odosobnionym¹; być może istniały tu inne

podobne rozwiązania architektoniczne, lecz nie zachowały się do czasów obecnych. Zapóźnienie stylowe drewnianych kościołów występowało powszechnie w sakralnej architekturze Małopolski i utrzymywało się długo, bo aż do poł. XVII w., a renesans przeminął niemal bez echa².



2. Kościół p.w. św. Stanisława biskupa, stan z 1997 r. Fot. R. Stasiuk.
2. Church of St. Stanisław the Bishop, state in 1997. Photo: R. Stasiuk.

Niepozorny, skromny wygląd zewnętrzny kościoła nie zapowiada ciekawego wnętrza. Tym większym zaskoczeniem jest znakomity, unikatowy charakter renesansowej dekoracji malarskiej pokrywającej całe wnętrze nie mający analogii w kraju i Europie. Dzięki publikacjom Michała Walickiego, już w okresie międzywojennym, wystrój malarski wnętrza kościoła zyskał opinię dzieła wybitnego. Niewielka liczba podobnych zabytków z tego okresu zachowanych w Polsce niewątpliwie podnosi jego rangę. Budzi zdziwienie fakt, że obiekt tej klasy nie jest w pełni rozpoznany. Oprócz dwóch artykułów, opublikowanych na początku lat 60. ub.w. w „Ochronie Zabytków” oraz opracowań naukowo-historycznych, wykonanych na zlecenie PP PKZ, nie ukazały się pogłębione studia dotyczące architektury kościoła i malowideł znajdujących się w jego wnętrzu.

Dostępna literatura, nowoczesne badania specjalistyczne oraz odkrycie w ostatnich latach pokrewnych stylizacyjnie polichromii otworzyły możliwości istotnego uzupełnienia wiedzy na temat tego zagadkowego i obecnie mało znanego zabytku. Oprócz weryfikacji danych historycznych, powtarzanych we wszystkich publikacjach, jednym z podstawowych celów niniejszego opracowania jest ustalenie proveniencji dekoracji malarskiej kościoła i próba wskazania autorów malowideł.

Stan zachowania obiektu

Pod koniec XX w. cenny zabytek znajdował się w katastrofalnym stanie. Nieszczelny dach oraz trwałe przemieszczenia elementów konstrukcyjnych spowodowały zagrożenie zawalenia się budowli i całkowitego zniszczenia malowideł (il. 2). W 1997 r. wykonano wstępne badania stanu zachowania obiektu oraz techniki wykonania malowideł i rozpoczęto kompleksową konserwację kościoła (il. 3).

Pracami konserwatorskimi przy dekoracji malarskiej wnętrza świątyni kierowała autorka niniejszego opracowania. W latach 1998-2000 zdjęto polichromowane pułapy i systematycznie poddawano je konserwacji i restauracji. W 2003 r. został zamontowany strop prezbiterium, a w 2005 r. pułapy naw bocznych. Zakończenie konserwacji polichromii i prac remontowych kościoła oraz montaż stropu nawy głównej przewidywane są na jesień 2006 r.

Początki parafii i historia kościoła

Pierwszy kościół w Boguszycach powstał, wg Kazimierza Pacuskiego³, prawdopodobnie w XIV w. z fundacji książęcej. Zapewne wówczas otrzymał wezwanie św. Stanisława. Kościół ten był wzmiankowany w 1434 r., kiedy to Siemowit V, książę rawski, nadał

3. Kościół p.w. św. Stanisława biskupa, stan z 2005 r. Fot. R. Stasiuk.
3. Church of St. Stanislaw the Bishop, state in 2005. Photo: R. Stasiuk.



swemu współpracownikowi Prędocie z Żelaznej, cześnikowi i jednocześnie staroście rawskiemu, oraz jego potomkom prawo patronatu tegoż kościoła⁴. 27 września 1494 r. Michał, syn Stanisława, wójta we wsi królewskiej Putykin, nabył od Prędoty z Trzciany Boguszyce Małe i Wolę Boguską. Michał pisał się następnie Boguskim z Boguszyce Małych. Z małżeństwa z Małgorzatą Tomisławską pozostawił synów Jana i Wojciecha. Jan, starszy z synów, zapewne wcześniej zmarł, a jego dobra przypadły bratu.

Wojciech został dworzaniem królowej Bony, wspomina się o nim w 1545 r. Z upoważnienia królowej zarządzał powierzonymi jej mazowieckimi królewsczymi⁵. W 1551 r. był już wojskim przemyskim oraz prefektem (tenutariuszem) stromieckim⁶ i bądkowskim w ziemi czerskiej oraz Jazdowa pod Warszawą, a latach 1556-1558 także ekonomem królewskiego folwarku w Warszawie⁷. 10 stycznia 1562 r.

z nominacji króla Zygmunta Augusta został ekonomem generalnym królewsczym mazowieckich. W 1552 r. Wojciech ożenił się z Izabelą Skorucianką herbu Korczak. Nie wiemy dokładnie, kiedy zmarł; Irena Gieysztorowa datuje zgon na 1569 r.

Zestawione dane pokazują, że Wojciech jako współpracownik królowej Bony oraz króla Zygmunta Augusta należał do elity władzy na Mazowszu, a w ziemi rawskiej do kręgu szlachty zamożnej, wyróżniającej się horyzontami umysłowymi, zdolnej do pełnienia roli mecenasa sztuki.

Pierwszy kościół w Boguszycach był zapewne drewniany i mógł ulec w XVI w. destrukcji z powodu starości. Trudno obecnie ustalić, czy kolejną świątynię zbudował Wojciech Boguski. Możliwe, że powstała ona wcześniej, już na początku XVI w., z fundacji jego ojca. Z kościoła tego mogły bowiem pochodzić późnogotyckie drewniane polichromowane



4. Wnętrze kościoła, widok na prezbiterium. Fot. R. Stasiuk.
4. Church interior, view of presbytery. Photo: R. Stasiuk.



5. Wnętrze kościoła, widok na chór muzyczny. Fot. R. Stasiuk.
5. Church interior, view of music choir. Photo: R. Stasiuk.

rzeźby, przedstawiające świętych biskupów Wojciecha i Stanisława, stojące obecnie na bramkach ołtarza głównego (il. 4). Według niezachowanego opisu z 1850 r.⁹ stanowiły one część bardziej rozbudowanego ołtarza i wypełniały jego środkową szafę. Rzeźb tych nie można zestawić z żadnym z trzech zachowanych ołtarzy, należących do pierwotnego wystroju kościoła.

Z wyżej wymienionych względów należało bliżej przyrzeć się świątyni, aby ustalić, czy nie powstała ona na bazie starej budowli lub czy nie użyto przy stawianiu jej elementów pochodzących z rozbiórki poprzedniej. Brano pod uwagę obie możliwości. Aby jednoznacznie rozstrzygnąć sprawę ewentualnej etapowości budowy świątyni postanowiono wykonać badania dendrochronologiczne¹⁰, których celem było uzyskanie odpowiedzi na pytania, czy cały kościół został wzniesiony jednocześnie oraz czy nawa pochodzi z rozbudowy starego kościoła.

Badania przyniosły jedynie połowiczne rozstrzygnięcie postawionego problemu. Stwierdzono, że cała budowla została wykonana z drewna sosnowego i powstała w jednym czasie, ok. 1558 r. Natomiast deski stropowe pochodzą z okresu od 1470 do 1548 r. Nie jest to jednoznacznym dowodem na etapowość budowy, może też wskazywać na użycie długo sezonowanego drewna.

Data budowy kościoła została umieszczona na ścianie tęczowej, obok krzyża. Świątynia została konsekrowana 28 grudnia 1558 r. przez biskupa płockiego Andrzeja Noskowskiego. Z dobrze zachowanego napisu widocznego na zaskrzytnieniu północnym, między herbami Rawicz Wojciecha Boguskiego i Łada biskupa Andrzeja Noskowskiego wynika, że kościół wybudowano i przyozdobiono malowidłami w tym samym 1558 r.

Prawdopodobnie dekorację ścian zamalowano po raz pierwszy wkrótce po 1760 r. Krótka wzmianka przechowywana w Archiwum Diecezjalnym we Włocławku¹¹ określa wnętrze kościoła jako malowane *interno decore ornata depicta*. Natomiast drugie sprawozdanie z wizytacji, która miała miejsce w 1763 r., o malowidłach ściennych już nie wspomina¹². W bliżej nieokreślonym czasie rozebrano ołtarze, należące do pierwotnego wyposażenia świątyni, podzielono je na luźne fragmenty, które następnie rozmieszczono na ścianach we wnętrzu kościoła. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności zachowały się one niemal w komplecie do naszych czasów.

W 1796 r. kościół został oszalowany¹³. Można przypuszczać, że rozebrano wówczas zniszczoną dzwonnice i wybudowano nową, usytuowaną w pn.-zach. części cmentarza otaczającego kościół. W 1870 r. wykonano wiele prac remontowych: przebudowano chór muzyczny, umieszczając w nim tralki¹⁴ (il. 5) i wycięto trzy okna od strony północnej, niszcząc znaczne partie malowideł. Kolejny remont nastąpił na przełomie XIX i XX w.¹⁵ Założono wówczas na

6. Malowidło z północnej ściany prezbiterium przedstawiające *Nawrócenie Szawła*. Fot. R. Stasiuk.

6. *The Conversion of Saul*, painting on the northern wall of the presbytery. Photo: R. Stasiuk.





7. Lambrecht Hopfer, *Nawrócenie Szawła*, pierwowiez graficzny prawej częsci kompozycji.

7. Lambrecht Hopfer, *The Conversion of Saul*, graphic original of the right side of the composition.

nowe oszalowanie lisice wewnętrzne i zewnętrzne, wzniesiono mur ogrodzenia, nową plebanię, zakrytą oraz kruchę południową¹⁶. Zapewne także w tym czasie wymieniono na nowe zniszczone deski pułapy nawy głównej i wykonano na nich rekonstrukcję malowidła.

Podczas I wojny światowej kościół znalazł się w zasięgu działań wojennych. W 1915 r. pociski rozbiły ścianę zachodnią. Zniszczony został dach, częściowo chór muzyczny i polichromowane pułapy. Po zakończeniu wojny przystąpiono do restauracji kościoła. Prace trwały od 1919 do 1930 r.¹⁷ W ostatnim etapie działań pokryto ściany olejną patronową dekoracją malarską, wykonano nowe drzwi wejściowe od zachodu i wystawiono kruchę zachodnią.

Dekoracja malarska wnętrza kościoła

Dekoracja malarska ścian i stropu kościoła boguszyckiego jest imitacją wnętrza murowanej świątyni wyposażonej w bogate detale architektoniczne, monumentalne malowidła ściennie oraz obszerne płaszczyzny pokryte inskrypcjami. Sceny figuralne opatrzone napisami fundacyjnymi wypełniają wszystkie powierzchnie ścian między iluzjonistycznymi podziałami architektonicznymi. Górną partię ścian na

styku ze stropem obiega iluzjonistyczny fryz. Poniżej gzymsu, wzdłuż ścian namalowane są kroksztyny łączone festonami owocowo-kwiatowymi.

Na pn.-wsch. ścianie prezbiterium znajduje się herb Rawicz Wojciecha Boguskiego, umieszczony w wieńcu podwieszonym do trójdzielnego kroksztynu, a po przeciwnej stronie podobnie zakomponowane herby: żony fundatora Izabelli Skorucianki – Korczak, oraz jej drugiego męża Jana Grabii herbu Grabie.

Głównym tematem dekoracji jest wątek chrystologiczny. Wśród kilkunastu przedstawień znajdujących się na ścianach kościoła na szczególną uwagę zasługuje kilka wybitnych dzieł, prawdopodobnie namalowanych przez jednego artystę. Należą do nich dwa malowidła ze ścian prezbiterium: olbrzymia postać św. Krzysztofa idącego ku nawie, zniszczona przez wycięcie okna, oraz monumentalna scena przedstawiająca „Nawrócenie Szawła” (il. 6). Wielopostaciowe malowidło nacechowane jest dynamizmem, przykuwają uwagę rozpedzone konie, znakomicie ukazane w ruchu. Pierwowzorem prawej części kompozycji jest rycina Lambrechta Hopfera, powstała na początku XVI w. (il. 7). Niestety, mimo intensywnych



8. *Ofiara Abrahama*, malowidło ze wschodniej ściany nawy południowej. Fot. R. Stasiuk.

8. *Sacrifice of Abraham*, painting on the eastern wall of the southern nave. Photo: R. Stasiuk.

poszukiwań nie udało się znaleźć analogii do pozostałych fragmentów. Można zatem postawić tezę, że cała kompozycja jest w znacznym stopniu samodzielny dziełem utalentowanego malarza potrafiącego świetnie oddać dramatyzm i dynamikę przedstawionej sceny.

Dekoracja w części nawowej ogólnie zachowała się źle, nieco lepiej na ścianie tęczywej i południowej, słabiej na północnej. Po stronie zachodniej, z powodu zniszczeń wojennych, pozostały jedynie nikłe resztki pobiał i malowideł. Centralnie na belce, zamykającej od góry łuk tęczy, zachował się fragment napisu z datą: „V.T.III. AD. 155(8)”. Autorowi wymienionych dzieł z prezbiterium można też przypisać dwa malowidła z naw. Jednym z nich jest scena



9. Hans Schäufelein, *Ofiara Abrahama*, pierwowzór graficzny przedstawienia boguszyckiego.

9. Hans Schäufelein, *Sacrifice of Abraham*, graphic model of the painting in Boguszyce.



10. Boguszyce, kościół, ściana południowa nawy, godło cechu malarzy i monogram artysty M. CK. Fot. R. Stasiuk.

10. Boguszyce, church, southern wall of the nave, emblem of the painters' guild and a monogram of the artist – M. CK. Photo: R. Stasiuk.

Ofiary Abrahama (il. 8) zlokalizowana na ścianie tęczywej. Dzięki całkowitej czytelności kompozycji można w pełni ocenić jej wybitne wartości artystyczne. Pierwowzorem przedstawienia okazała się rycina Hansa Schäufeleina, artysty przełomu XV i XVI w., pochodząca z *German Cycero*¹⁸ (il. 9). Ten sam autor zapewne namalował *Św. Marcina dosiadającego konia* ze ściany północnej. Omawiany święty wykazuje najwięcej podobieństw do grafiki Hansa Springinklee z *Hortulus animae*¹⁹. Twórca obu malowideł wiernie powtórzył zasadnicze elementy kompozycji, widoczne na pierwowzorach, zmieniając przy tym wszystkie ich szczegóły.

11. Inskrypcja fundacyjna znajdująca się na południowej ścianie nawy. Stan po konserwacji, podczas której odtworzone zostało białe tło wokół liter. Fot. M. Kozarzewski.

11. Foundation inscription on the southern wall of the nave. State after conservation which recreated the white background around the letters. Photo: M. Kozarzewski.



12. Stan stropu nawy głównej przed konserwacją. Widoczne pociemniałe rekonstrukcje malowidła wykonane w latach 50. ub.w. Fot. R. Stasiuk.

12. State of the main nave ceiling prior to conservation. Visible darkened painting reconstruction executed in the 1950s. Photo: R. Stasiuk.



Na południowej ścianie znajduje się nigdy nie przemalowana, ale źle zachowana, duża scena *Pokłonu Trzech Króli*. Z kompozycji ocalał jedynie rysunek i ślady kolorów. Powyżej zamykającej kompozycję kolumny przedstawione jest godło cechu malarzy – czerwona tarcza z trzema paletami²⁰, zawieszona na iluzjonistycznym haku. Obok sznura widoczne są litery: M z lewej strony, splecione CK z prawej (il. 10). Jest to monogram jednego z malarzy pracujących przy dekoracji malarskiej świątyni.

Całość programu ikonograficznego dekoracji malarskiej ścian kościoła, z uwagi na znaczne zniszczenia polichromii, nie jest w pełni czytelna. Interpretację utrudniają częściowo lub zupełnie zatarte iluzjonistyczne detale architektoniczne – kolumny i pilastry. Obecnie trudno ustalić, jak usytuowane były przedstawienia figuralne w iluzjonistycznych podziałach ścian. Mogły one tworzyć wyodrębnione obrazy lub stanowić całość kompozycyjną. Za tym drugim rozwiązaniem może przemawiać zbliżona wielkość postaci przedstawionych w dolnych partiach ścian. Wyobrażenie o pierwotnym wyglądzie wnętrza świątyni przybliży jedynie tablica fundacyjna, znajdująca się nad drzwiami do kruchty południowej, na której w wyniku przeprowadzonych w 1997 r. prac konserwatorskich odtworzono białe tło²¹ (il. 11).

Malowidła na stropach

Dekoracje malarskie stropu ze względu na swoją wartość artystyczną, unikatowy charakter i dużo lepszy stan zachowania niż malowidła znajdujące się na ścianach są najcenniejszym elementem wystroju wnętrza kościoła. Dekoracja stanowi pod względem kompozycyjnym, kolorystycznym i stylizacyjnym jednolitą całość.

Zasadniczym motywem dekoracji są kasetony, w prezbiterium i w nawie głównej ośmioboczne

i okrągłe oraz w nawach bocznych prostokątne i okrągłe. Siatka kasetonów potraktowana jest iluzjonistycznie. W środku każdego kasetonu umieszczona jest złocona gałka. Kasetony i łączące je pasy są koloru szarego, znajdujące się na nich wypukłości czerwone, a zagłębienia formy czarne od strony południowej i białe od północnej (il. 12). Przykładem takich podziałów, przedstawionych w czystej formie, jest strop nawy głównej. Podstawowym elementem kompozycji, wybitnie podnoszącym jego walory dekoracyjne, są rozety wypełniające kasetony oraz arabeski, groteski i drolerie, znajdujące się na polach między nimi. Część środkowa nawy głównej namalowana jest z większym rozmachem, przeważa tu groteska. Zwracają uwagę przedstawienia świni uderzającej pałeczkami w bębenek, zająca grającego na wioli, sowy z rozpostartymi skrzydłami oraz putta na delfinie (il. 13 i 14).



13. Fragment stropu nawy głównej przed konserwacją, przedstawienie świni grającej na bębnieku. Fot. autorka.

13. Fragment of the main nave ceiling prior to conservation, depiction of a pig playing a drum. Photo: author.



14. Fragment stropu nawy głównej przed konserwacją, przedstawienie zająca grającego na lutni. Fot. autorka.

14. Fragment of the main nave ceiling prior to conservation, depiction of a hare playing a lute. Photo: author.

Kompozycja stropu prezbiterium różni się od pozostałych. Został on podzielony pasami z dekoracją kandelabrową na cztery pola. Na ich skrzyżowaniu umieszczony jest okrągły medalion z przedstawieniem Chrystusa Salvatora Mundi (il. 15), a w środku pół mniejsze medaliony z wyobrażeniami Ewangelistów z symbolami apokaliptycznymi: św. Jana

z orłem, św. Marka z lwem, św. Łukasza z wołem oraz św. Mateusza. Malowidło znajdujące się na wschodnim segmencie, usytuowanym nad ołtarzem głównym, cechują wybitne wartości artystyczne. Ze szczególnym mistrzostwem narysowane są twarz, dłonie i szaty Zbawiciela oraz przedstawienia św. św. Jana Ewangelisty i Marka, prawdopodobnie wykonane przez jednego artystę. I w tym przypadku źródłem inspiracji przedstawień figuralnych były grafiki wielkich mistrzów niemieckich, szkoły naddunajskiej Lucasa Cranacha i Hansa Sebalda Behama.

Malowidła prezbiterium są najlepiej zachowaną częścią dekoracji wnętrza kościoła. Z wyjątkiem niewielkiego fragmentu o powierzchni ok. 1 m², znajdującego się nad amboną, zachowały się wszystkie deski i pierwotny układ polichromowanego pułapu. Przed konserwacją brakująca część dekoracji była uzupełniona trzema uciętymi deskami pochodzącymi z innego stropu. Znajdują się na nich fragmenty kasetonów z rozetami, tylne nogi psa oraz dłoń ujmująca wstęgę z niepełną inskrypcją „...TIDIA”.

Na skutek systematycznego zalewania wodą opadową znaczna część pułapu nawy północnej uległa zniszczeniu. W segmentach pierwszym i drugim (licząc od ściany tęczowej) wstawiono elementy z innego polichromowanego stropu przedstawiającego personifikacje Grzechów głównych: INVIDII – zawiści, AVARITII – skąpstwa oraz fragmenty SUPERBII – pychy i GULI – nieumiarkowania w jedzeniu i picciu (il. 16). Pochodzą z niego również deski wtórnie wmontowane w strop prezbiterium. Jedną z nich, na której widoczne są tylne łapy psa, udało się złożyć w całość z malowidłem przedstawiającym INVIDIĘ. Postaci umieszczone są między rzędami



15. Fragment stropu prezbiterium z przedstawieniem Chrystusa Salvatora Mundi, stan przed konserwacją. Fot. R. Stasiuk.

15. Fragment of the presbytery ceiling with a depiction of Christ Salvator Mundi, state prior to conservation. Photo: R. Stasiuk.

z przemiennie ułożonych kół i ośmiokątów z rozetami, identycznymi z tymi w nawie głównej, w których znajdują się otwory po wklejonych w nie pierwotnie złożonych gałkach. Analiza malowideł pozwala na stwierdzenie, że pierwotnie Grzechy główne, ustawione jeden za drugim, stanowiły rodzaj pochodu, o długości zbliżonej do 6,5 m i szerokości ok. 2,50 m². Otwierała go personifikacja Pychy, a za nią znajdują się Chciwość i Nieumiarkowanie. Fragmenty przedstawienia Grzechów głównych prezentują najwyższy poziom artystyczny (il. 17). Obok wymienionych malowideł ze ścian, stropu prezbiterium i środkowego segmentu nawy głównej te przedstawienia stanowią najcenniejszy fragment wystroju kościoła.



16. Fragmenty stropu nawy północnej przed konserwacją. Widoczne wstawki ze stropu z personifikacjami Grzechów głównych. Fot. R. Stasiuk.

16. Fragments of the northern nave ceiling prior to conservation. Visible inserts with personifications of the Cardinal Sins. Photo: R. Stasiuk.



17. Fragmenty cyklu *Grzechy główne* wyjęte ze stropów nawy północnej oraz prezbiterium i złożone w dwa fragmenty przedstawiające personifikacje Skąpstwa i Zawiści. Fot. R. Stasiuk.

17. Fragments of the Cardinal Sins extracted from the northern nave and the presbytery nave ceilings combined into two fragments depicting personifications of Parsimony and Envy. Photo: R. Stasiuk.





18. Środkowa część stropu nawy południowej z przedstawieniami mężczyzn ukazanych w konwencji malarstwa rodzajowego. Fot. R. Stasiuk.
18. Middle part of the southern nave ceiling with depictions of men shown in the convention of genre painting. Photo: R. Stasiuk.

Na bardziej monumentalnej, niż pozostałe, dekoracji malarskiej stropu nawy południowej przedstawiono siedem groteskowych postaci męskich, przypominających XVI-wieczne flamandzkie malarstwo rodzajowe (il. 18). Te zagadkowe osoby, wkomponowane w pola między geometrycznymi podziałami, ukazano w dość nietypowych sytuacjach i pozycjach. Natomiast segment pierwszy (licząc od ściany tęczowej) został uzupełniony pięcioma deskami z przedstawieniami puttów ujmujących tarcze herbowe. Po demontażu stropu i prawidłowym ich złożeniu stwierdzono, że stanowią one fragmenty fryzu z herbami fundatorów kościoła boguszyckiego (il. 19 i 20).

Pierwotne umiejscowienie fragmentów stropu i fryzu, wmontowanych wtórnie w dekoracje malarskie pułapów naw południowej i północnej

Zachowane fragmenty cyklu przedstawiającego Grzechy główne wykazują formalne podobieństwo

do dekoracji malarskiej stropów, zwłaszcza do segmentu środkowego nawy głównej. Analogie te pozwalają na stwierdzenie, że należały one do pierwotnego wystroju malarskiego kościoła. Jedynym miejscem, gdzie obecnie mogłoby zmieścić się przedstawienie tej wielkości, jest strop nawy głównej.

Malowidło pokrywające segment zachodni, którego szerokość wynosi 2,55 m, jest w całości rekonstrukcją wykonaną ok. 1900 r. Jednak moralizatorski charakter sztuki sakralnej jest poważnym argumentem przemawiającym przeciwko umieszczaniu w świątyni jedynie personifikacji Grzechów głównych. W świetle doktryny kościelnej byłoby to równoważne z propagowaniem grzechu. Z tego powodu personifikacje Grzechów głównych nie występowały zazwyczaj same, na ogół przeciwstawiano im Cnoty²³.

Z dokumentów archiwalnych, pochodzących z lat 1759-1760 i 1793 r. wynika, że kościół miał od zachodu mocno wówczas zniszczoną dzwonnice. Notatka nie podawała żadnych szczegółów jej lokalizacji. Możliwe, że dzwonnica stała tuż przy kościele, w dolnej części



19. Południowa część stropu nawy południowej z wtórnie umieszczonymi w nich deskami z pierwotnego parapetu chóru muzycznego. Fot. R. Stasiuk.
19. Southern part of the southern nave ceiling with replaced boards from the original parapet of the music choir. Photo: R. Stasiuk.

była z nim luźno połączona i przez nią wchodziło się do wnętrza. Takie rozwiązanie występuje w wielu drewnianych XV- i XVI-wiecznych świątyniach małopolskich.

Domniemana długość przedstawienia Grzechów głównych jest równa szerokości nawy. W większości XVI- i XVII-wiecznych drewnianych świątyń są to typowe proporcje wieży do bryły kościoła. Można więc postawić hipotezę, że pierwotnie fragmenty stropu mogły znajdować się w kruchcie zachodniej. Za takim umiejscowieniem personifikacji może przemawiać fragment słowa „...TIDIA”. W żadnej z nazw Grzechów głównych i Cnót nie występuje taki człon wyrazu, co może sugerować, że został popełniony błąd. Najbardziej prawdopodobne jest, że „...TIDIA” może być częścią słowa oznaczającego jedną z Kardynałnych Cnót – Justitia (Sprawiedliwość).

roślinnej i trzymające wieńce z herbami Rawicz, Korczak i Grabie. Jedyne tarcza z herbem Rawicz ma pierwotną kompozycję, pozostałe dwa herby zostały namalowane na przedstawieniach ukazujących głowy z profilu. Malowidła nie składają się w jedną prostokątną całość, jaką powinien tworzyć strop przykrywający wnętrze kościelne. Zarówno kompozycją, jak i formą przypominają fryz. Jedyne miejsce, gdzie takie elementy mogły być pierwotnie wmontowane, jest parapet chóru muzycznego. Obecny parapet podzielony jest na trzy części, a środkowa z nich wysunięta do przodu i dostosowana do wielkości organów, umieszczonych na chórze w 1924 r. Pierwotnie był on całkowicie zabudowany, miał kształt wydłużonego prostokąta i również dzielił się na trzy segmenty, na których znajdowały się omawiane przedstawienia, z centralnie umieszczonym herbem Rawicz Wojciecha Boguckiego.

20. Fragmenty pierwotnego parapetu chóru muzycznego z przedstawieniami puttów i mężczyzn, obejmujących herby Korczak i Rawicz. Stan przed konserwacją. Fot. R. Stasiuk.

20. Fragments of the original parapet of the music choir with depictions of putti and men embracing the Korczak and Rawicz coats of arms. State prior to conservation. Photo: R. Stasiuk.



Mimo innego rozłożenia światła i cieni w kasetonach nie można jednak ostatecznie wykluczyć umiejscowienia cyklu przedstawiającego Grzechy główne nad chórem muzycznym²⁴. Pierwotnie na ścianie zachodniej nad chórem znajdowało się okno. Jego obecność mogła uzasadnić inne rozłożenie światła i cieni w kasetonach. Ponadto szerokość zrekonstruowanego segmentu zachodniego jest taka sama, jak długość desek z personifikacjami przed ich obcięciem z obu stron. Jak już wcześniej zasygnalizowano, część dekoracji malarskiej stropów ma świecki charakter. W tej sytuacji można dopuścić również możliwość znacznego odstępstwa od moralizatorskiej wymowy sztuki kościelnej.

Drugą zagadkę, związaną z pierwotną aranżacją wnętrza kościoła, stanowią fragmenty trzech odrębnych malowideł przed konserwacją umieszczone w stropie nawy południowej. Przedstawiają one putta i półpostać mężczyzny oraz dziecka, wychylające się z wici

Analiza stylistyczna dekoracji malarskiej i jej autorzy

Dekoracja stropu w Boguszcach jest iluzjonistycznym obrazem sztukatorskiego lub murowanego renesansowego sklepienia, wywodzącego się z wzorów serliańskich. Zastosowany był on w Polsce po raz pierwszy ok. 1550 r. przez Giovanniego Baptistę Quadro z Lugano w Wielkiej Sieni ratusza poznańskiego.

Niemal równocześnie z realizacją poznańską powstało na Mazowszu kilka renesansowych, jednolitych stylowo kościołów nazwanych, od ich czołowego przykładu, grupą pułtuską²⁵. Architekturę swą zawdzięczają one muratorowi Janowi Baptyście z Wenecji. Nowe renesansowe rozwiązania wnętrza kolegiaty pułtuskiej powstałe w latach 1551-1560 z fundacji biskupa Andrzeja Noskowskiego było wyjątkowe w skali europejskiej. Kolebkowe sklepienie,



21. Wnętrze kolegiaty w Pułtusku. Fot. R. Stasiuk.
21. Interior of the collegiate church in Pułtusk. Photo: R. Stasiuk.



22. Fragment sklepienia kolegiaty pułtuskiej. Widoczne podobieństwo pokrywających go malowideł do dekoracji stropu kościoła w Boguszycach. Fot. R. Stasiuk.
22. Fragment of the ceiling in the collegiate church in Pułtusk. Visible similarity of the murals to the decoration of the church ceiling in Boguszyce. Photo: R. Stasiuk.

wsparte na przysięciennych arkadach, podzielono – jak we wzornikach Sebastiano Serlio²⁶ – trójwymiarowymi ornamentami na pola, które przyjęły trzy różne kształty: koła i formy cebulaste (il. 22). Podobne rozwiązania sklepień widoczne są w kościele w Broku, powstałym również z fundacji biskupa Andrzeja Noskowskiego (il. 23) i w świątyni w Brochowie. Sklepienia trzech wymienionych kościołów zostały pokryte dekoracjami malarskimi wypełniającymi kasetony i pola między nimi²⁷.



23. Sklepienie kościoła p.w. św. Anny w Broku. Fot. P. Gorek.
23. Ceiling in the church of St. Anne in Brok. Photo: P. Gorek.

Polichromia stropu kościoła w Boguszycach jest jedynym w Polsce i prawdopodobnie w Europie malarskim odwzorowaniem tego typu sklepień, wykonanym w tym samym czasie co dekoracje we wspomnianych kościołach z grupy pułtuskiej. Jej niezwykłość polega na tym, że artyści zatrudnieni przy dekorowaniu skromnego wiejskiego kościoła, znacznie przewyższali swoimi umiejętnościami malarskimi dzieła Wojciecha z Warszawy, który w 1551 r. pokrył malowidłami wnętrze kolegiaty w Pułtusku²⁸ i dużo mniejszego formatu artystę o nieznanym nazwisku – autora malowideł w Broku. Należy jednak podkreślić, że dekoracje malarskie stropu boguszyckiego i sklepienia kolegiaty w Pułtusku wykazują znaczne formalne i stylizacyjne analogie, takie jak podobna koncepcja artystyczna i ogólnie zbliżona kolorystyka malowideł (il. 22).

24. Św. Paweł z awersu skrzydła prawego, ołtarza z nawy północnej z kościoła w Boguszycach. Fot. R. Stasiuk.

24. St. Paul from the obverse of the right wing of the altar in the northern nave in the church in Boguszyce. Photo: R. Stasiuk.



25. Monogram malarza znajdujący się w dolnej części przedstawienia św. Pawła z awersu skrzydła prawego ołtarza z nawy północnej. Fot. R. Stasiuk.

25. Monogram the painter featured in the lower part of a depiction of St. Paul on the obverse of the right wing of the altar in the northern nave. Photo: R. Stasiuk.

Jednak na stropie boguszyckim wyraźnie przeważa groteska, w przeciwieństwie do sklepienia kolegiaty w Pułtusk, na którym dominuje symetrycznie ułożona arabeska. Porównanie wartości artystycznej obu dekoracji niewątpliwie wypada na korzyść boguszyckiej, która przerasta pułtuską wyrafinowaną formą artystyczną, nienagannym rysunkiem przedstawionych postaci oraz bogatą kolorystyką rozet, form roślinnych, droblerii i arabesk.

Dużo trudniej natomiast ustosunkować się do polichromii sklepienia kościoła św. Anny w Broku, gdyż zarówno rysunek, jak i kolory uległy znacznemu zniszczeniu. Po odsłonięciu malowideł okazało się, że ich ogólna koncepcja artystyczna była zapewne bardzo podobna do pułtuskiej i boguszyckiej (il. 23). We wnętrzu okrągłych kasetonów znajdowały się rozety zamknięte czerwonymi kołami, a wypukłe fragmenty podziału sklepienia były koloru jasnoszarego. Niestety, nie zachowały się żadne ślady dekoracji wypełniającej pola między kasetonami. Pozostałości rysunku i kolorów pozwalają jednak określić formy rozet jako uproszczone i mało wyrafinowane. Reasumując, należy stwierdzić, że dekoracje wnętrza kościoła boguszyckiego, sklepień kolegiaty w Pułtusk oraz świątyni w Broku stworzyli artyści wywodzący się z tego samego środowiska malarskiego, skupionej zapewne w Warszawie.

Ranga Warszawy bardzo wzrosła, kiedy w 1548 r. osiadła w niej królowa Bona, by zarządzać stąd swoim wianem wdowim składającym się z królewskich mazowieckich i podlaskich²⁹. Na stanowisko podskarbiego dóbr mazowieckich mianowała Wojciecha Boguskiego. Protegowanym królowej był też



biskup Andrzej Noskowski, którego osoba łączy trzy omawiane kościoły. Konsekwował on świątynię boguszycką nienależącą do jego diecezji. Dane przedstawione we wstępie niniejszej publikacji pokazują, że Wojciech, jako współpracownik królowej Bony oraz króla Zygmunta Augusta, należał do elity władzy na Mazowszu. Miał zatem wówczas bliski kontakt z mieszczaństwem warszawskim i mógł dobierać wykonawców przedsięwzięć artystycznych w fundowanym wówczas kościele w Boguszycach.

Warszawskie środowisko malarzkie XVI w. jest słabo rozpoznane, a wiedza na jego temat przypadkowa. Powiększyła się ona wraz z odkryciem malowideł pokrywających sklepienia kolegiaty w Pułtusku i kościoła w Broku. Z archiwalnych akt kościelnych wiadomo, że w 1551 r. bp Andrzej Noskowski zawarł umowę z malarzem Wojciechem z Warszawy, który podjął się wykonania dekoracji malarzkiej na sklepieniach³⁰. Dorobek malarzy warszawskich nie został uwidoczniiony w księgach miejskich, a źródła archiwalne nie pozwalają na ustalenie autorów malowideł ściennych w kamienicach i kościołach³¹. Materiały źródłowe nie podają jednoznacznych informacji na temat możliwości przyjmowania cudzoziemców do cechów, wydaje się jednak, że nie było takiej praktyki. Obecność na ścianach we wnętrzu kościoła boguszyckiego godła cechu malarzy, mimo jego kosmopolitycznego charakteru, każe raczej szukać autorów wśród rodzimych twórców.

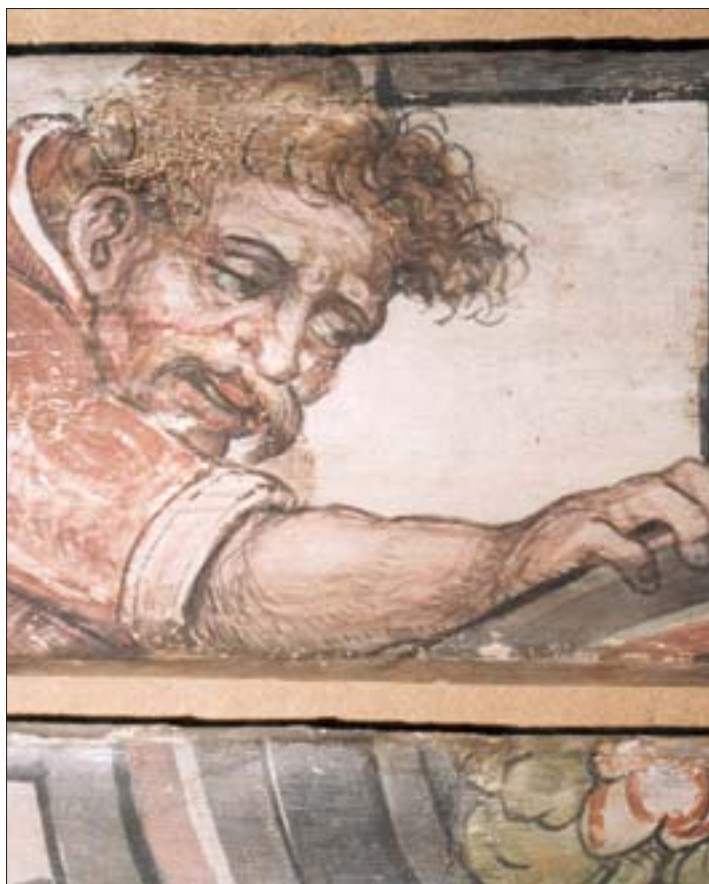
Malowidła w kościele boguszyckim cechuje zróżnicowany poziom artystyczny. Zapewne pracowało przy nim co najmniej trzech malarzy wraz z kilkoma uczniami. Nie można jednak rozpatrywać ich dzieł w oderwaniu od obrazów z ołtarzy, gdyż istnieje między nimi ścisły związek. We wnętrzu kościoła znajdują się trzy ołtarze. Ich forma nawiązuje do gotyku, natomiast namalowano je w duchu wczesnego renesansu.

Ołtarz główny to poliptyk, autorstwa Jana Jantasa, powstały w 1558 r. (il. 3). Jan Jantas, rodem z Radzyc k. Chęcin, który trzykrotnie podpisał się na skrzydłach ołtarza głównego, przed odkryciem sygnatury znany był jedynie z akt miejskich Starej Warszawy. Przebywał w Warszawie od 1537 r.³² i podpisywał się jako malarz warszawski, możliwe jednak, że był również snycerzem. Nie był on jednak twórcą wybitnym, a jego dzieła nie wykroczyły swym poziomem poza przeciętną produkcję polskich warsztatów cechowych tego czasu³³. Przypisywane jest mu również malowidło ze ściany południowej nawy kościoła w Boguszycach przedstawiające *Pokłon Trzech Króli*³⁴. Niewykluczone że Jan Jantas wykonał również statycznie przedstawione postacie świętych biskupów Wojciecha i Stanisława ze ściany prezbiterium, a także św. Mikołaja z nawy południowej.

Przy ścianie wschodniej nawy północnej stoi zdekompletowany tryptyk. Na jego skrzydłach bocznych namalowano przedstawienia św. św. Piotra i Pawła (il. 24). Z tyłu na rewersach widoczne są postacie św. św. Jana Chrzyciela i Hieronima. Na awersie skrzydła prawego znajduje się monogram malarza – splecione ze sobą litery P i S oraz data 1558 (il. 25). Po przeciwnej stronie, przy ścianie tęczowej, stoi prawie kompletnie zachowany tryptyk tego samego autora, identycznie podpisany i datowany na awersie skrzydła lewego. W części środkowej ołtarza znajduje



26. Ołtarz z nawy południowej z przedstawieniem Wielkiej Rodziny Marii w części środkowej z kościoła w Boguszycach. Fot. R. Stasiuk.
26. Altar from the southern nave with a depiction of the Great Family of the Virgin Mary in the middle part, the church in Boguszyce. Photo: R. Stasiuk.



27. Wzajemne podobieństwo postaci ze stropu nawy południowej i św. Jana Chrzciciela z rewersu tryptyku z nawy północnej. Fot. J. Czernichowska i R. Stasiuk.

27. Similarity of figures from the ceiling in the southern nave and St. John the Baptist from the reverse of the triptych in the northern nave. Photo: J. Czernichowska and R. Stasiuk.

się płaskorzeźba przedstawiająca Wielką Rodzinę Marii, a na skrzydłach bocznych namalowano sceny z życia Chrystusa (il. 26). Splecione litery monogramu można odczytać jako P.S. lub S.P. Wśród niewielkiej liczby malarzy działających na terenie Warszawy monogram ten można przypisać tylko dwóm artystom. Pierwszy z nich to wymieniany w aktach Starej Warszawy w latach 1541-1566 malarz Paweł Siekiera, któremu król Zygmunt August wydał pozwolenie na prowadzenie piekarni³⁵. Drugi to Stanisław Pieczonka z Nowego Miasta w Warszawie, tożsamy – być może – ze Stanisławem z Pułtusk³⁶, o którym wiadomo, że był wybitnym malarzem i wykonał w Pułtusku bliżej nieokreślone malowidła.

Jak wspomniano nad przedstawieniem *Poktonu Trzech Króli* z nawy południowej znajduje się monogram artysty M. CK. W aktach Starej i Nowej Warszawy nie występuje malarz, którego można by łączyć z tym monogramem. Działalność artystów w mieście bez dokonania wpisu była możliwa, zwłaszcza jeżeli byli sprowadzeni do wykonania określonych prac³⁸.

Nowe światło, na sprawę autorstwa części malowideł z kościoła boguszyckiego, rzuciły odkryte w 1991 r. w kolegiacie opatowskiej, dotąd nieznan

malowidła renesansowe³⁹ oraz odnaleziony na sklepieniu podpis autora malowideł, wykonany kapitałą, MATIAS DE COCZKO HOC PINXIT 1547. Polskie tłumaczenie nazwiska malarza to Maciej z Kocka⁴⁰ (il. 28).



28. Sklepienie kolegiaty w Opatowie z odkrytymi fragmentami malowideł Macieja z Kocka. Fot. Z. Niemojewska.

28. Ceiling in the collegiate church in Opatów with uncovered fragments of paintings by Maciej of Kock. Photo: Z. Niemojewska.

Podobieństwo niektórych elementów dekoracji, szczególnie wieńców i girland, do analogicznych detali polichromii wewnątrz kościoła boguszyckiego jest wprost uderzające. Niestety, wspomniane malowidła ukryte są za prospektem organowym i obecnie niedostępne. Gdyby uznać, że to Maciej z Kocka był autorem części dekoracji wnętrza kościoła w Boguszycach, to monogram znajdujący się na ścianie południowej nad sceną Pokłonu Trzech Króli można by zinterpretować jako: M. – Matias-Maciej, CK. – Coczko-Kock. Dodatkowym argumentem przemawiającym za przypisaniem jemu autorstwa części malowideł jest umieszczenie na zworniku sklepienia gwiaździstego kolegiaty opatowskiej, obok podpisu malarza, godła cechu malarzy – trzech białych palet na czerwonym tle.

W podsumowaniu powyższych rozważań można stwierdzić, że w pracach malarskich we wnętrzu kościoła w Boguszycach brali udział: Jan Jantas, który trzykrotnie podpisał się na ołtarzu głównym, oraz dwaj malarze monogramiści. Pierwszy z nich sygnujący się literami S.P. może być utożsamiany ze Stanisławem Pieczoną (lub co jest mniej prawdopodobne z Pawłem Siekierą), drugi monogramem M. CK. – prawdopodobnie Matias de Coczko, czyli Maciej z Kocka.

Michał Walicki zwrócił uwagę na podobieństwo postaci św. Jana Ewangelisty z tryptyku z nawy północnej do jednego z mężczyzn przedstawionych na stropie nawy południowej, stwierdzając, że oba malowidła wykonał ten sam mistrz⁴¹ (il. 29). Maria Puciata rozszerzyła te analogie również do postaci św. Krzysztofa ze ścian północnej prezbiterium i Abrahama z tęczą⁴². Autorka niniejszego opracowania uważa, że dotyczą one również przedstawienia św. Marcina z nawy północnej i wielopostaciowej sceny Nawrócenia Szawła, a także postaci Chrystusa ze stropu prezbiterium, do którego wykazuje uderzające podobieństwo Chrystus ze scen Chrztu w Jordanie i Pożegnania Chrystusa z Marią przedstawionych na obrazach z tryptyku z nawy południowej (il. 29). Analiza występujących współzależności formalnych między obrazami z tryptyków i wymienionymi malowidłami ze ścian i stropów pozwala na stwierdzenie, że autorem ich był mistrz S. P., czyli prawdopodobnie Stanisław Pieczonka.

Nad sceną Pokłonu Trzech Króli, przypisywaną Janowi Jantasowi, znajduje się opisane już godło cechu malarzy i monogram nieznanego artysty M. CK, utożsamianego przez autorkę z Maciejem z Kocka. Nie można więc wykluczyć, że to on był autorem malowidła przedstawiającego Pokłon Trzech Króli. Kto zatem namalował personifikacje Grzechów głównych, drolerie i groteski z segmentów środkowych nawy głównej i północnej? Cechuje je, szczególnie widoczna w przedstawieniach postaci odrębność wyrazu plastycznego, bardziej konturowe traktowanie rysunku i inny temperament malarski. Brak podobnych stylizacyjnie malowideł sprawia, że ich autorstwo pozostaje kwestią otwartą.

Technika wykonania polichromii

Deski pułapu, pokryte autentyczną polichromią, mają w przekroju kształt równoległoboku i ukosami zachodzą na siebie. Ich grubość wynosi 2,5-3 cm (najgrubsze deski znajdują się w prezbiterium), a szerokość ok. 30 cm. Deski skrajne przylegające do ścian i zaskrzynień są na ogół węższe i mają zróżnicowaną szerokość, przycięto je bowiem do wielkości i kształtów wnętrza kościoła.

Po raz pierwszy badania polichromii wykonano w latach 50. ub.w. w Głównym Laboratorium przy PKZ w Warszawie. Ustalono wówczas następującą technikę wykonania malowideł: zaprawa kredowo-klejowa, spoiwo warstwy malarskiej określono jako białkowe, przypuszczalnie kazeinowe. Zidentyfikowano następujące pigmenty: malachit, minię gruboziarnistą i smaltę⁴³.

Podczas konserwacji przeprowadzonej wówczas przez PZK strop został spryskany wodnym roztworem kazeiny w etanolu, co przekreślało uzyskanie w przyszłości wiarygodnych badań spoiw. W 1997 r. pobrano próbki z malowideł stropów i spróbowano na podstawie wyników analiz ustalić budowę technologiczną polichromii⁴⁴. Ze ścian wycięto dłutem małe kawałki drewna. Celem badań było określenie rodzaju oleju użytego do przemalowań oraz sprawdzenie, jak głęboko wniknął on w podłoże. Z próbek wielowarstwowych wykonano przekroje przez podłoże i warstwy malarskie. Metodą spektralnej analizy emisyjnej ustalono występujące w nich pierwiastki.

Część próbek zbadano metodą chromatografii cienkowarstwowej TLC na występowanie spoiw białkowych. Dwie próbki zbadano metodą chromatografii gazowej GC na występowanie kwasów tłuszczowych, które są składnikami olejów, wosków, żywic i niektórych spoiw białkowych. Każdą z tych metod stosowano zarówno do malowideł stropów, jak i ścian. Uzyskano następujące wyniki:

- polichromię namalowano na białym gruncie kredowo-klejowym, grubości 14-70 μm , spoiwem tej warstwy był klej glutynowy;
- warstwa polichromii jest dość cienka, jej grubość wynosi przeciętnie ok. 40 μm ;
- w warstwie malarskiej ustalono obecność kwasów tłuszczowych i aminokwasów, co wskazywało, że spoiwo ma charakter modyfikowanej tempery, prawdopodobnie kazeinowej;
- zidentyfikowano obecność oleju lnianego w próbkach pobranych z malowideł na ścianach. Na przekrojach zaobserwowano silne powierzchniowe ściemnienie drewna, którego przyczyną mogła być obecność oleju lnianego⁴⁵.

Zauważono, że na przekrojach próbek pobranych ze stropu podobne ściemnienie podłoża nie występuje. Pobrano też próbki z warstw malarskich. Zidentyfikowano następujące pigmenty: minię, czerń roślinną, malachit, azuryt, tlenki żelaza, sadzę, smaltę, cynober oraz w jednym przypadku (próbka



29. Wzajemne podobieństwo Chrystusa ze stropu nawy prezbiterium (stan przed konserwacją) i Chrystusa z rewersu tryptyku z nawy południowej. Fot. R. Stasiuk.
29. Similarity of Christ from the presbytery nave ceiling (state prior to conservation) and Christ from the reverse of the triptych in the southern nave. Photo: R. Stasiuk.

pobrana z malowidła stropu nawy południowej) wskazano biel ołowiową. Stwierdzono również, że wypełniaczem zaprawy była kreda⁴⁶.

W 2000 r. został zdemontowany ostatni, wschodni segment stropu prezbiterium. Pod szerokimi profilowanymi listwami, znajdującymi się przy ścianach, odkryto fragmenty nigdy niekonserwowanej polichromii, o jasnym żywym kolorycie. Odkrycie dobrze zachowanych fragmentów dekoracji malarskiej, do których przypuszczalnie nie dotarła kazeina, którą spryskano strop podczas wcześniejszych prac konserwatorskich, dało asumpt do podjęcia po raz trzeci badań zmierzających do ustalenia techniki malarskiej dekoracji pułapu. Pobrano z tych miejsc sześć próbek zaprawy wraz z warstwą malarską⁴⁷. W wyniku badań przeprowadzonych metodami zbliżonymi do zastosowanych trzy lata wcześniej potwierdzono ustalony uprzednio skład zaprawy, a spoiwo warstw malarskich określono jako chude temperowe na bazie żółtka lub całego jaja.

Trudno powiedzieć, czy zastosowana w kościele boguszyckim technika malarska, a przede wszystkim rodzaj spoiw, są reprezentatywne dla tego typu obiektów. Przywykło się sądzić, że malowidła ściennie w drewnianych kościołach wykonane były chudą temperą kazeinową. Przypuszczenie to opierało się na bliżej nieokreślonych przepisach cechowych⁴⁸. Niewiele tego typu polichromii przebadano w ostatnich latach. Wyniki badań spoiw sprzed 30-40 lat nie są w pełni wiarygodne z powodu niedoskonałości ówczesnych metod badawczych. Literatura fachowa wskazuje, że najlepszą metodą badania wielocząsteczkowych związków pochodzenia naturalnego jest chromatografia gazowa w połączeniu ze spektrometrią masową. Inną techniką instrumentalną stosowaną do analizy spoiw malarskich jest spektroskopia w podczerwieni z transformacją Fouriera. w tym przypadku stanowiła ona uzupełnienie chromatografii gazowej ze spektrometrią masową GC-MS, ponieważ umożliwia jedynie na stwierdzenie klasy

związków, do których należą spoiwa. Z uwagi na czasochłonne i skomplikowane metody analiz spoiw badania te są trudne, a ich koszt wysoki.



30. Wyjątkowo nieudolna rekonstrukcja malowidła ze stropu nawy głównej, wykonana ok. 1900 r. Fot. autorka.
30. Exceptionally inept reconstruction of murals on the main nave ceiling, executed in about 1900. Photo: author.

Wczesne prace konserwatorskie

Najstarsze informacje dotyczące konserwacji i przebudowy kościoła pochodzą z końca XVIII w.⁴⁹ Prawdopodobnie przemalowano wtedy przynajmniej część polichromii na ścianach. Fragment tablicy fundacyjnej znajdującej się nad wejściem do kościoła w nawie południowej nosił ślady dawnej, chyba właśnie XVIII-wiecznej ingerencji⁵⁰. Około 1870 r. wewnątrz kościoła całkowicie przemalowano brązową farbą olejną. Na przełomie XIX i XX w. malarz ludowy wykonał rekonstrukcję zniszczonych partii stropu na nowo wstawionych deskach (il. 30). Objęła znaczną powierzchnię pułapu nawy głównej, w tym

cały segment zachodni. Prawdopodobnie wówczas nieprawidłowo zamontowano segment środkowy nawy głównej, który został odwrócony o 180°, na co wskazywał odrębny układ świateł i cieni w kasetonach. Około 1930 r. ściany kościoła pokryto olejną dekoracją patronową.

W latach 1951-1959 wykonano konserwację ołtarzy oraz polichromii stropów i ścian. Zdemontowano barokowe ołtarze, a w ich miejsce umieszczono trzy tryptyki, złożone z elementów należących do pierwotnego wyposażenia kościoła⁵¹. Wykonano *in situ* konserwację polichromii stropów, bez demontażu desek, oraz odsłonięto spod przemalowań i poddano konserwacji i restauracji renesansową polichromię na ścianach.

Powyższe prace wykonały na zlecenie Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków zespoły pracownicy malarstwa PKZ w Warszawie pod kier. Józefa Kruśca (zdejmowanie przemalowań), z udziałem Ignacego Bieńka, Joanny Prosnakowej i Jana Gadomskiego (konserwacja)⁵². Z czasem okazały się niewystarczające. Nie miały bowiem charakteru kompleksowego; ograniczyły się jedynie do działań powierzchniowych.

Retusze i rekonstrukcje, do których zastosowano pigmenty zmieszane z dyspersją wodną POW, silnie pociemniały i stały się trudno lub w ogóle nieodwracalne. Podobnie zmieniły się kity trocinowe, których spoiwem była również POW. Polimetakrylan metylu w toluenie, użyty do impregnacji drewna zniszczonego przez grzyby i owady, nie wniknął w jego strukturę, lecz stworzył na powierzchni desek twardą skorupę, która odpadała z kawałkami podłoża. Wewnętrzne ściany kościoła, z których usunięto przemalowania metodą termiczną (gorącym żelazkiem), znacznie pociemniały na skutek wtopienia w nie pozostałości linoksydu, a ich powierzchnia stała się wyblaszczona i gładka. Klej fenolowo-formaldehadowy używany do naprawy drewna i prac stolarskich silnie zbrązowiał



31. Retusze dekoracji malarzkiej stropu nawy głównej pochodzące z konserwacji wykonanej w latach 50. ub.w. Fot. autorka.
31. Retouches of the painted decoration on the main nave ceiling, part of the conservation carried out in the 1950s. Photo: author.



32. Przebarwienia polichromii spowodowane penetracją kleju fenolowo-formaldehydowego. Fot. autorka.

32. Changed colour of the polychrome caused by the penetration of a phenol-formaldehyde glue. Photo: author.

i trwale przebarwił sąsiadującą z nim warstwę malarską (il. 32). Wodny roztwór kazeiny, którym dość nierównomiernie spryskano polichromię, nie wzmocnił jej strukturalnie, nie poprawił również adhezji zaprawy do drewna, która nadal wykazywała silną tendencję do łuszczenia.

Stan zachowania polichromowanych stropów przed konserwacją

Pełna ocena stanu zachowania drewna, zaprawy i warstwy malarskiej dokonana została dopiero po demontażu pułapu. Wcześniej uniemożliwiał ją brak podłogi na poddaszu oraz ogromne ilości zanieczyszczeń, głównie ptasich gniazd, na polichromowanych deskach. Cenny zabytek znajdował się na granicy całkowitego zniszczenia. Z powodu nieszczelnego dachu groziło mu złuszczenie się znacznych partii malowidła oraz zawalenie pod ciężarem zanieczyszczeń.

Analiza zniszczeń wszystkich warstw technologicznych dała podstawy diagnozie konserwatorskiej uznającej stan cennego zabytku za katastrofalnie zły. Dotyczyło to zwłaszcza polichromii złuszczonej z ok. 30 proc. powierzchni i częściowo scalonej graficznymi retuszami różnej grubości i długości kreski (il. 33 i 34). Malowidła nawy głównej pokrywały brązowe zacieki, w ich znacznych partiach występowały prymitywne uzupełnienia i pociemnienia rekonstrukcji dekoracji malarskiej. Największym zniszczeniom uległa zaprawa stanowiąca tło kompozycji. Na stropie prezbiterium duże partie pobiały złuszczyły się w okresie dzielącym konserwację z lat 50. ub.w. i obecną. Znaczna część polichromii pokrywały pociemniałe retusze wykonane dyspersją wodną POW zmieszaną z pigmentami. Na wschodnim segmencie pułapu, nad ołtarzem głównym, pokryto nimi również dobrze zachowaną warstwę malarską. Próbowano w ten sposób uczynić bardzo zabrudzone malowidło.

Jedynie podłoża z rekonstrukcjami malowideł wykonanymi w latach 1900-1959 są w stosunkowo dobrym stanie. Pozostałe deski zostały w mniejszym lub większym stopniu zniszczone przez grzyby i owady. W nawie północnej z pierwotnej grubości większości desek pozostało nie więcej niż 0,5 do 1 cm warstwy drewna zalepionej odchodami ptaków

i innymi zanieczyszczeniami. Podobrazia z nawy głównej były ogniskowo zniszczone przez larwy tykotki, żerujące zazwyczaj w drewnie zagryzionym. W rozetach zachowało się jedynie 17 oryginalnych toczonych gałek drewnianych.

Kompleksowy program konserwatorski

Demontaż pułapu stworzył odpowiednie warunki do realizacji wieloetapowych działań obejmujących konserwację profilaktyczną i aktywną oraz restaurację i rekonstrukcję. Priorytetowym zadaniem było zatrzymanie procesu niszczenia drewnianych podobraz i znajdującej się na nich dekoracji malarskiej, a także usunięcie zniekształcających polichromię wtórnych nawarstwień. Celem prac restauratorskich było przywrócenie malowidłom utraconych wartości estetycznych. Zdiagnozowane zostały przyczyny zniszczeń oraz dokonany wybór optymalnych metod i materiałów konserwatorskich według aktualnej wiedzy.

W nawach północnej i głównej około 40 proc. desek stropowych, bardzo zniszczonych przez grzyby i owady, wymagało całkowitego lub częściowego transferu na nowe podłoże, którym była płyta ze sklejonych listew sosnowych. Na pozostałych fragmentach stropu konieczne było wykonanie uzupełnień odciętych fragmentów desek, wklejenie wstawek i impregnacja zdegradowanego drewna Paraloidem B72. Po podklejeniu łuszczącej się zaprawy i jej wzmocnieniu strukturalnym przystąpiono do oczyszczania malowideł i usuwania retuszy.

Zabrudzenia polichromii były odporne na wszystkie rozpuszczalniki organiczne, a wrażliwe jedynie na substancje powierzchniowo czynne zawierające wodę. Niestety, rozmiękczały one cienką warstwę pobiałą, a wraz z nią malowidło. Należało postępować bardzo rozważnie i ostrożnie stosować pasty konserwatorskie zawierające niewielkie ilości środków powierzchniowo czynnych. Podobne problemy stwarzało usuwanie pociemniałych retuszy. Wykonano próby z rozpuszczalnikami, które teoretycznie powinny działać na powłoki z POW: alkohole, estry, ketony, chlorowcowęgłowodory i węglowodory aromatyczne, jednak pociemniałe retusze były na nie odporne. W partiach białych tła i części kompozycji barwnej można było uzyskać połowiczne efekty, stosując przemiennie pasty służące do usuwania powłok olejnych, DMF i aceton. Po wykonaniu wielu prób stwierdzono, że niemożliwe jest usunięcie części pociemniałych retuszy, bez naruszenia oryginalnego malowidła i całkowite oczyszczenie polichromii z powierzchniowych zabrudzeń. Z tego powodu zrezygnowano ze zdejmowania ich z partii malowanych ciemnymi farbami, przede wszystkim z kół, ośmiokątów i prostokątów imitujących kasetony. Nieusunięte stare retusze zakłócające harmonię barw, przebarwienia polichromii spowodowane przez zacieki i klej fenolowo-formaldehydowy, szczególnie rażące w jasnych partiach, postanowiono scalić retuszami.



33. Oczyszczanie polichromii stropu prezbiterium. Prawa strona – usuwanie zabrudzeń środkami powierzchniowo czynnymi, lewa – doczyszczona światłem lasera. Fot. autorka.
33. Cleaning the polychrome on the presbytery ceiling. Right side – cleaning with surface active agents, left side – cleaned with laser beams. Photo: author.

Wybór takiego kompromisowego rozwiązania estetycznego został wymuszony realną możliwością zniszczenia warstwy malarskiej.

Konserwację segmentu wschodniego pułapu prezbiterium wykonano dopiero w 2003 r. Stopień zabrudzenia polichromii był dużo większy niż w części zachodniej i wyjątkowo mocno nasilał się nad ołtarzem. Wymienione środki i metody okazały się całkowicie nieskuteczne. Jedynie pasty konserwatorskie zawierające większe ilości środków powierzchniowo czynnych, takich jak: słaba woda amoniakalna, Contrad 2000 czy detergenty działały na zabrudzenia i okopcenia ze świec. Jednak stosunkowo niewiele dłuższe stosowanie tych substancji prowadziło do rozmiękczenia cienkiej warstwy pobiału, która zmywała się wraz z zabrudzeniami bardziej odpornymi na działanie wody. Na lekko przemytej powierzchni pobiału powstawały plamy zabrudzeń zalegające w nierównościach polichromii (il. 33). Efekt oczyszczania był niekorzystny.

Jedynym rozwiązaniem okazało się usuwanie nawarstwień metodą laserową. Po konsultacji z dr. Janem Marczakiem z Wojskowej Akademii Technicznej, konstruktorem laserów i naukowcem zajmującym się profesjonalnie wdrożeniem tej techniki do konserwacji, podjęto próby oczyszczania polichromii laserem Renova 1⁵³. Były one obiecujące. W partiach bieli, gdzie usuwanie nawarstwień było najtrudniejsze, gdyż zaprawy kredowo-klejowej nie chroniła warstwa malarska, uzyskano znakomity efekt. Zabrudzenia udawało się usunąć prawie w 100 proc. (il. 34).

Wypracowano także metodę oczyszczania partii barwnych. Należało precyzyjnie odciąć czarny rysunek, który mógł ulec spaleni. Było to możliwe, gdyż plamka światła, w zależności od odsunięcia światłowodu od polichromii, miała średnicę 1-1,5 mm (il. 34). Wykonano próby działania wiązki lasera na poszczególne kolory. Stwierdzono, że nie można go zastosować do oczyszczania partii kompozycji malowanych cynobrem lub z jego dodatkiem do innych pigmentów, ponieważ zmieniały one kolor na szary. Te fragmenty malowidła oraz kasetony utrzymane w ciemnoszarym kolorze delikatnie oczyszczono z kurzu łagodnie działającymi rozpuszczalnikami.



34. Oczyszczanie polichromii stropu prezbiterium światłem lasera. Fot. autorka.
34. Cleaning the polychrome of the presbytery ceiling with laser beams. Photo: author.

Metoda zdejmowania nawarstwień światłem lasera okazała się skuteczna, ale żmudna i pracochłonna (il. 35). Jednak efekt działania laserem był nieporównywalnie większy od uzyskiwanego przy oczyszczaniu tradycyjnym. Nie stanowił on zagrożenia dla białego tła kompozycji, obejmującego ok. 35 proc. całości dekoracji malarskiej, a umiejętne zastosowanie go w partiach barwnych również przyniosło pożądane rezultaty. Wyjątkowo dobre efekty osiągnięto przy oczyszczaniu delikatnych laserunków, którymi modelowano światłocieniowo rozety, arabeski i groteski. Zastosowanie tej metody pozwoliło także na usunięcie wszystkich pociemniałych retuszy leżących na pobiale, wykonanych dyspersją wodną polioctanu winylu i pigmentami oraz większości znajdujących się w partiach kompozycji barwnej, z wyjątkiem szarych kasetonów.

Jak już wspomniano, polichromie stropu nawy głównej miały duże partie uzupełnień. Rekonstrukcje powstałe ok. 1900 r. cechował wyjątkowo niski poziom artystyczny, a realizacje malarskie wykonane

35. Autorka publikacji w czasie oczyszczania polichromii stropu prezbiterium światłem lasera. Fot. R. Stasiuk.

35. Author of the publication cleaning the polychrome of the presbytery ceiling with laser beams. Photo: R. Stasiuk.



przez konserwatorów w latach 50. ub.w. silnie pociemniały i niekorzystnie odróżniały się od oryginalnej dekoracji malarskiej. Ich podobrazia były na ogół dość dobrze zachowane i po usunięciu warstwy malarskiej zostały na nich wykonane prawidłowe – pod względem technologicznym – rekonstrukcje malowidła, nawiązujące stylizacyjnie i kolorystycznie do dekoracji stropu nawy głównej. Opracowano je w łatwo odwracalnej technice akrylowej o ton jaśniejszej od oryginału.

Ze stropów naw bocznych i prezbiterium wyjęto wstawki pochodzące z innego stropu i parapetu chóru muzycznego. Ucięte oryginalne podobrazia, po wykonaniu transferów, wydłużono do pierwotnych

wymiarów, dodano także kilka nowych desek. Na wszystkich uzupełnieniach wykonano rekonstrukcje malowideł, zgodnie z przyjętymi uprzednio zasadami (il. 36).

Demontaż pułapu umożliwił także rekonpozycję nieprawidłowo zestawionych segmentów z dekoracją malarską na stropach naw głównej i północnej. Zostały wytoczone i pozłoczone wszystkie brakujące gałki. Po zamontowaniu stropów prezbiterium i naw bocznych wklejono je w otwory pośrodku kasetonów, co podkreśliło estetyczne i artystyczne walory dekoracji malarskiej (il. 1, 38-40). Pozostałe gałki zostały umieszczone na pułapie nawy głównej po jego zamontowaniu na jesieni 2006 r.



36. Rekonstrukcja brakujących fragmentów stropu nawy południowej. Fot. R. Stasiuk.

36. Reconstruction of missing fragments of the southern nave ceiling. Photo: R. Stasiuk.

Elementy z fryzu z herbami fundatorów kościoła zostały złożone w trzy odrębne całości. Wykonano częściowe rekonstrukcje brakujących fragmentów kompozycji. Po zakończeniu remontu kościoła będą eksponowane w formie podłużnych obrazów na parapacie chóru muzycznego. Na środkowej, wysuniętej do nawy jego części zawieszony zostanie herb Boguskiego – Rawicz, a dwa pozostałe z boku, na cofniętych w stronę zachodnią fragmentach obecnego parapetu.

Zachowane fragmenty stropu z personifikacjami Grzechów głównych również zostały częściowo zrekonstruowane. Jako jedno z dwóch prawdopodobnie pierwotnych miejsc ekspozycji Grzechów głównych wskazano segment zachodni stropu nawy głównej. Jednak boczne elementy prospektu organowego, sięgające obecnie do pułapu, nie pozwalają na umieszczenie w nim zrekonstruowanej dekoracji malarskiej. Oba fragmenty będą eksponowane między oknami na ścianie północnej, gdzie nie zachowała się oryginalna polichromia i jest odpowiednio dużo miejsca⁵⁴.

Podstawowym celem konserwacji malowideł na ścianach powinno być usunięcie przyciemniającego je oleju i wykonanie retuszy częściowo przywracających ich oryginalny koloryt. Mimo wspaniałej, prezentującej najwyższy poziom artystyczny dekoracji malarskiej stropu oraz cennych renesansowych ołtarzy wewnątrz kościoła wydaje się ciemne. Powodem tego jest panujący w nim mrok, a brązowe ściany, w niewielkim stopniu rozjaśnione źle zachowanymi malowidłami, pozostają w sprzeczności z pierwotnymi założeniami artystycznymi. Ongiś dominował na nich kolor pobiały, a odbijające się od niej światło, padające z południowej strony, optycznie rozjaśniało wnętrze.

Prace konserwatorskie przy polichromii ścian, zwłaszcza w prezbiterium, należy podjąć możliwie najszybciej. Porównując fotografie sprzed kilkadziesiąt lat ze stanem obecnym, stwierdzono, że dekoracja malarska w znacznym stopniu zatraciła czytelność. Przyczyną tego niekorzystnego zjawiska są nie tylko liczne pociemniałe retusze pokrywające



37. Montaż stropu prezbiterium. Fot. autorka.

37. Assembling the presbytery ceiling. Photo: author.



38. Strop prezbiterium po konserwacji. Fot. R. Stasiuk.
38. Presbytery ceiling after conservation. Photo: R. Stasiuk.

ściany, ale także zabrudzenia i łuszczenie się resztek oryginalnej polichromii. Za szybkim podjęciem prac przemawiają również względy estetyczne, gdyż po konserwacji warstwa malarska i białe tła na stropach bardzo pojaśniały i obecnie silnie kontrastują z brązowymi ścianami.

Jak już wspomniano, w 1997 r. wykonano konserwację inskrypcji fundacyjnej znajdującej się nad wejściem do południowej kruchty. Celem podjętych wówczas działań było usunięcie ze ściany spolimeryzowanego oleju lnianego. W wyniku przeprowadzonych żmudnych prac konserwatorskich, polegających na wielokrotnym nakładaniu past służących do zdejmowania powłok olejnych, udało się osiągnąć pożądaną efekt. Okazało się, że ściany można rozjaśnić i prawie całkowicie udaje się usunąć z ich powierzchni ciemne nawarstwienia, ale ostateczny efekt estetyczny nie zawsze jest korzystny. Oryginalna zaprawa zachowała się w niewielkim procencie, a usłojenie drewna staje się konkurencyjne dla warstwy malarskiej. W takiej sytuacji najkorzystniejszym rozwiązaniem aranżacji wnętrza kościoła jest więc przywrócenie białego koloru ścian, w miejscach niepokrytych

malowidłami. Jest to jednak zadanie trudne, wymagające rozważnego podejścia do konserwacji zachowanych fragmentów, które należy starannie scalić retuszami, a następnie umiejętnie połączyć z tłem.

Dr hab. Maria Lubryczyńska, absolwentka wydziałów Architektury Wnętrz i Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, od 1974 r. pracuje na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2001 r. kieruje Pracownią Konserwacji i Restauracji Malarstwa Tablicowego i Rzeźby Polichromowanej. W latach 1999-2005 pełniła funkcję prodziekana wydziału. Była promotorem przeszło 60 prac magisterskich. Przez wiele lat przewodniczyła Ogólnopolskiej Radzie Konserwatorów Dzieł Sztuki ZPAP. Od 1983 r. jest rzeczoznawcą Ministra Kultury w zakresie konserwacji malarstwa. Ma na swym koncie ważne dokonania konserwatorskie; ostatnio prowadzi autorski program konserwatorski w Gabiniecie Zwierciadlanym, Sypialni i Antygabiniecie Królowej Pałacu w Wilanowie w ramach projektu pn. „Restauracja wnętrza pierwszego w Polsce muzeum sztuki – Muzeum Pałac w Wilanowie”.



39. Strop nawy południowej po konserwacji. Fot. autorka.
39. Southern nave ceiling after conservation. Photo: author.

Przypisy

1. R. Brykowski, *Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku*, Wrocław 1981, s. 34, 73, 98-100, 127-128, 142, 232, 253.
2. M. Kornecki, *Kościół drewniane w Małopolsce*, Kraków 1999, s. 112; R. Brykowski, jw., s. 141-142.
3. Konsultacja historyczna K. Pacuskiego, badacza dziejów średnio-wiecznego Mazowsza z Instytutu Historii PAN, wykonana w maju 2003 r. na prośbę autorki niniejszego opracowania. Wszystkie publikacje dotyczące kościoła powielają mylne informacje o erylowaniu i wzniesieniu pierwszej świątyni w Boguszycach w 1521 r.
4. AGAD, Metryka Koronna 46, k. 76; MRPS IV, suplement 687.
5. W. Pociecha, hasło *Wojciech Bogusławski*, PSB II, 1936, s. 203.
6. A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. I, Warszawa 1889, s. 345-346.
7. I. Gieysztorowa, *Indeks osobowy do Lustracji województwa mazowieckiego 1565*, Warszawa 1971, s. 10.
8. A. Boniecki, jw., s. 346.
9. M. Walicki, *Drewniany kościół-muzeum*, (w:) *Ochrona zabytków sztuki*, II, Warszawa 1930-1931, s. 376.
10. T. Ważny, *Analiza dendrochronologiczna kościoła p.w. Św. Stanisława biskupa, woj. łódzkie*, mps.
11. Archiwum Diecezjalne we Włocławku, dane zaczerpnięte z: M. Urbanowski, *Boguszyce. Kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bpa. Opracowanie naukowo-historyczne. Część I. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, Warszawa 1978, mps, s. 6-7.
12. Archiwum Archidiecezjalne w Warszawie, Sygn. AD., 989, s. 257-259, 261; M. Urbanowski, jw.
13. J. Przeworska, M. Walicki, *Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach*, (w:) *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. I, 1929, s. 105-106. Dane zaczerpnięte z nieistniejącego dokumentu *Opis historyczny kościoła parafialnego w Boguszycach, uczyniony w roku 1825*.
14. Konsultacja prof. dr. hab. R. Brykowskiego, który uznał, iż tralki są XIX-wieczne i przypuszczalnie zostały wykonane w 2. poł. tego wieku.
15. M. Walicki, *Drewniany...*, jw., s. 373.
16. *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce. Województwo skierniewickie*, t. 38, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1996, s. 157.
17. M. Urbanowski, jw.
18. *The Illustrated Bartsch*, t. 2, New York 1980, s. 259.
19. *The Illustrated Bartsch*, t. 12, New York 1981, s. 101.
20. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, tom II, Warszawa-Kraków 1988, il. 247; *Malarz i jego klient, godło cechowe i fragment tekstu ustawy cechu malarzy w Krakowie*, w tzw. *Kodeksie Baltazara Behema*, Kraków, Biblioteka Jagiellońska. Godło ma formę tarczy, na której umieszczono trzy mniejsze tarcze – palety. Godło cechu malarzy znajduje się na stropach XVI-wiecznych drewnianych kościołów w Grębieniu i Krzydlinie.



40. Strop nawy północnej po konserwacji. Fot. autorka.
40. Northern nave ceiling after conservation. Photo: author.

21. Konserwację wykonali artyści konserwatorzy M. Lubryczyńska i M. Kozarzewski.

22. *Encyklopedia Katolicka*, tom VI, Lublin 1993, szpalty 307 i 308, hasło *Grzechy główne*. Pycha uznawana była za Grzech główny będący zazwyczaj przyczyną pozostałych grzechów. Po Soborze Trydenckim, który zakończył się w roku 1564 ustalono następujący porządek grzechów: SUPERBIA – pycha, AVARITIA – chciwość, skąpstwo, LUXURIA – nieczystość, pożądliwość, INVIDIA – zawiść, zazdrość, GULA – obżarstwo, nieumiarkowanie w jedzeniu i picciu, IRA – gniew, ACETIA – gnuśność, lenistwo. Pierwsze litery nazw grzechów tworzyły słowo SALIGIA, dla którego nie ma objaśnienia i zapewne służyło tylko zapamiętaniu kolejności grzechów.

23. J. Pasierb, *Zło i dobro w symbolice sztuki chrześcijańskiej*, (w:) *W nurcie zagadnień posoborowych*, „Znak”, 1964, nr 126, s. 199.

24. Na fragmentach cyklu *Grzechy główne* światła i cienie ułożone są w kierunku wschodnio-zachodnim, podczas gdy w całej nawie w południowo-północnym.

25. A.K.F. Wołosz, *Dzieje budowlane i architektura pułtuskiej kolegiaty*, (w:) *Bazylika pułtuska. 550 lat Świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, Pułtusk, b.r.w., s. 23.

26. J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1972, s. 119-125, il. 76, 77, 78 i 81.

27. Pierwotnie polichromowane sklepienie kościoła w Brochowie zostało całkowicie zniszczone podczas ostrzału w 1914 r. Na archiwalnych fotografiach widoczne są rozety i wazy z kwiatami, przemalowane *en grisaille*.

28. S. Stawicki, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu*

kolegiaty pułtuskiej, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, nr 1-2, 1996. Opracowanie to zostało przedrukowane w: *Bazylika pułtuska*, jw., s. 75-85; tamże: S. Stawicki, *Problemy techniczne i technologiczne dekoracji malarskiej na sklepieniu kolegiaty pułtuskiej*, s. 205-213.

29. *Warszawa, jej dzieje i kultura*, praca zbiorowa pod red. A. Gieysztorą i J. Durko, Warszawa 1980, s. 57.

30. S. Stawicki, *Biuletyn Informacyjny...*, jw., s. 5-6; S. Stawicki, *Bazylika pułtuska...*, jw., s. 75-76.

31. E. Pielnińska-Koczorowska, *Warszawskie rzemiosło artystyczne i budowlane w XV w.*, Warszawa 1959, s. 24-25.

32. *Słownik artystów polskich*, t. III, Wrocław 1979, s. 228-229, hasło *Jantas*, opracowała M. Łodyńska-Kosińska.

33. M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła ścienne i ołtarze*, Warszawa 1977-78, mpis, s. 105-106.

34. *Słownik artystów polskich*, t. III, jw., s. 228-229.

35. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. II, Warszawa, 1857, s. 164-165.

36. Ibidem, t. II, s. 215, a także t. III, s. 351.

37. Z. Gieysztorowa, A. Zachorski, J. Łukasiewicz, *Cztery wieki Mazowsza*, Warszawa 1964, s. 112-113 oraz *Słownik artystów polskich*, tom VII, Warszawa 2003, hasło *Pieczonka Stanisław*, opracowała M. Łodyńska-Kosińska.

38. E. Pielnińska-Koczorowska, *Warszawskie rzemiosło...*, jw. s. 19.

39. Renesansowe malowidła znajdujące się na sklepieniach oraz ścianach kruchty zachodniej w kolegiacie opatowskiej odsłonił

spod tynków zespół artystów konserwatorów kierowany przez mgr K. Niemojewską. Przymuszczały one całe wnętrza świątyni. Na sklepieniu znajdowały się ornamenty roślinne, z motywem kandelabrowym, a na ścianach girlandy z liści z wplecionymi owocami i sceny figuralne. Z okresu powstania malowideł (1547 r.) nie zachowała się kronika kościelna kolegiaty opatowskiej.

40. J. Długosz, *Opera Omnia*, t. VIII, *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, t. VIII, Cracoviae 1864, s. 566. XV-wieczna nazwa miasta Kock to Koczsko lub Coczsko; także: *Księga dochodów beneficjów diecezji krakowskiej z roku 1529* (tzw. *Liber Retaxationum*), wydała Z. Leszczyńska-Skrętowa, Wrocław 1968, s. 424. XVI-wieczna nazwa miasta Kock to Koczko, wg K. Pacuskiego pisano ją wymiennie Koczko-Coczko. Kock w XVI w. był małym miastem, w którym działało niewielu rzemieślników. Mógł w nim funkcjonować jeden wspólny cech wszystkich rzemiosł.

41. M. Walicki, *Drewniany...*, jw., s. 376.

42. M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny...*, jw., s. 45.

43. J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej. I część*, „Ochrona Zabytków”, nr 3-4, 1961, s. 64.

44. Kompleksowe badania techniki wykonania malowideł oraz ich budowy technologicznej wykonała prof. dr hab. M. Poksińska.

45. Ściemnienie drewna, spowodowane przesączeniem olejem lnianym wewnętrznych ścian kościoła, głównie dotyczy jego wierzchniej warstwy. Jedynie w miejscach, gdzie podłoże jest bardzo zniszczone przez owady i grzyby, oraz w okolicach pęknięć sięga ono głęboko nawet do około 0,5 do 0,8 cm.

46. Badania pigmentów wykonała inż. D. Jarmińska.

47. Kompleksowe badania spoiw użytych do namalowania polichromii stropów wykonała prof. dr hab. M. Poksińska.

48. Kazeina jako spoiwo znana była od starożytności, wymieniana już w rękopisie lukkańskim, przełom wieku VIII/IX (J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1958, s. 8-10). Temperowa technika malarska, której spoiwami było jajo kurze lub samo żółtko jaja, zastosowana w polichromii boguszyckiej, również znana jest od starożytności. Wspomina o niej Herakliusz w wieku IX, Hermeneja Dionysiosa (J. Hopliński, jw., s. 7) oraz traktaty Cennino Cenniniego i Teofila Prezbitera.

49. M. Urbanowski, jw., s. 8.

50. M. Lubryczyńska, M. Kozarzewski, *Boguszyce k/Rawy Mazowieckiej. Kościół paraf. p.w. Św. Stanisława biskupa. Dokumentacja konserwatorska fragmentu polichromii znajdującego się na ścianie nawy południowej*, Warszawa 1997. Środkową jasną część inskrypcji uważano za fragment pierwotnego malowidła. W trakcie prac konserwatorskich okazało się, że była w całości prze-malowana.

51. J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele...*, jw., s. 63-70; a także M. Puciata, *Boguszyce, Kościół parafialny...*, jw. oraz M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej (II część)*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, 1963, s. 28-35.

52. J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele...*, jw., s. 28-35.

53. Oczyszczanie polichromii światłem lasera wykonano we współpracy z Międzyuczelnianym Instytutem Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki.

54. W momencie oddania artykułu do druku konserwacja stropu nawy głównej nie była zakończona i nie został on zamontowany w kościele.

THE ICONOGRAPHY AND CONSERVATION OF THE WOODEN CHURCH IN BOGUSZYCE NEAR RAWA MAZOWIECKA

The intention of this study is to present the complex question of the painted decorations of the interior of the wooden church of St. Stanisław the Bishop in Boguszyce near Rawa Mazowiecka. The founder of the object, built and decorated in 1558, was Wojciech Boguski of the Rawicz coat of arms, at the time the steward of the Mazovian royal estates belonging to Queen Bona.

The Renaissance murals on the walls and ceiling of the discussed church are an imitation of a brick church interior with lavish architectural details, monumental murals and vast areas covered with inscriptions. The ceiling is an illusionistic image of a stucco or brick Renaissance counterpart derived from Serlian motifs. The painted ceiling decorations in the Boguszyce church demonstrate considerable formal and stylistic analogies to the solutions applied in the collegiate church in Pułtusk. The Boguszyce polychromes are an outstanding and totally unique work, insufficiently recognised and deserving more extensive popularisation. Their merit is even greater considering that the authors presumably originated

from a still little-recognised sixteenth-century milieu of Warsaw-based artists.

At the end of the twentieth century the valuable monument was in a catastrophic condition. A leaky roof and a permanent displacement of the construction elements threatened with a collapse of the building and total damage to the paintings. Complex conservation and restoration of both the object and the ceiling polychrome were initiated in 1997. The work was preceded by specialist studies intent on determining the techniques of the execution of the polychrome and its state of preservation. The foremost task involved halting the damage incurred to the wooden underpainting and the painted decoration as well as the removal of secondary layers deforming the polychrome.

The aim of the restoration was to recreate the lost aesthetic merits of the paintings. The causes of the damage were diagnosed, and an optimal selection of conservation methods and material was based on current knowledge.