

## TRUCAGE, АБО ОДИН ВИПАДОК ІЗ ІСТОРІЇ ФАЛЬШУВАЛЬНИЦТВА

Ольга Апенко

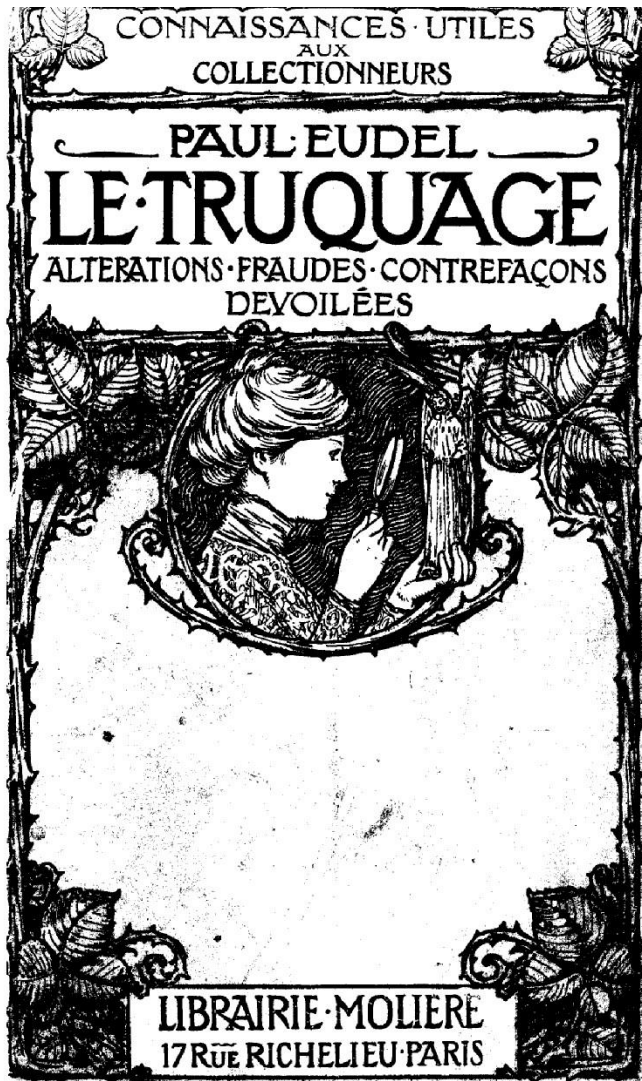
*Trugare, or one case from the history of the forgery-making**Olga Apenko*

*The paper is a part of the author's larger research on the history of restoration of Limoges painted enamels in the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Paris. It treats about a well-documented case of a French restorer and merchant Simon-Émerique Pierrat, accused in 1858 for selling false Limoges enamels to the members of the Rothschild family. The transcript of this process sheds light on methods and approaches used by some XIX<sup>th</sup> century forgers in the field of applied arts. Due to the high rank of his deceived clients, Pierrat's case was widely known by his contemporaries, and the restorer himself was considered as a faker par excellence. To succeed in his business, Pierrat, used to acquire enamels produced by his contemporaries and resell them to collectors. To make them look ancient, the restorer used to add some dirt and fire it on the object, so that it looks like the dirt of the time. He also used sophisticated narrative methods to add more credibility to his merchandise. However, sometimes objects talked for themselves. That is why, the presence of decorative elements imitating antique vases discovered during the Herculaneum excavations on a Renaissance enamel allowed an expert to expose a fake at the Rothschild collection and thus put an end to Pierrat's fraudulent business. The method of his trucage (fr. Process or set of processes used, in the field of decorative arts and fine arts, to make fakes, counterfeits of antiques – Larousse) was largely discussed and denounced, but was also, though rarely, seen as a natural result of collectors' blind chase over authentic Limoges enamels at the time. As the question of false objects and "honest" imitations rises for museum curators all over the world, such testimonies could be seen as a valuable piste to follow for a better understanding of the XIX<sup>th</sup> century applied art market context and its actors.*

**Keywords:** *Limoges enamels, Rothschild, Simon-Émerique Pierrat, trucage, applied arts, forgery, false enamel, XIX<sup>th</sup> century.*

Досліджуючи колекцію емалей Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, ми зіштовхнулися з тим, що майже жоден із сучасних європейських каталогів музейних колекцій лімоських емалей не обходиться без розділу, присвяченого пізнім імітаціям цих предметів. Ідеться як про середньовічні виїмчасті емалі XIII – XIV століть, так і про ренесансні мальовані<sup>13</sup> кінця XV – початку XVII-го століття. Їхнє копіювання із доброчесною (відтворення забутої технології, продаж як модерних зразків) та недоброчесною (збут під виглядом давніх емалей) метою стало предметом уваги дослідників історії декоративно-прикладних мистецтв (див.: Baratte 1999, p. 129-135; Tait 1992, p. 120-126; Tait 1999, p. 137-144). Техніко-технологічна

<sup>13</sup> Хоча до них частіше застосовується термін «розписні», він видається калькованим з російської, тоді як оригінальний французький термін «émaux peints», на нашу думку, краще перекладати як «мальовані».



Іл. 1. Обкладинка книги Paul Eudel, *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*. Paris : Librairie Molière, 1907.

експертиза та стилістичний аналіз численних зразків із колекцій європейських музеїв на сьогодні дозволяють кураторам колекцій з більшою чи меншою мірою впевненості вирізняти емалі, які лише «вдають» автентичні предмети. Утім, архівних матеріалів, які давали б упевнені відповіді щодо імен фальшувальників та продавців, а також методів їхньої роботи, не так багато. Тим ціннішим є задокументований випадок суду проти продавця фальшивих емалей, про який ітиметься нижче.

Вельми популярні в часи свого виробництва, лімозькі емалі зникли з моди на майже дві сотні років, і знову виникли на колекціонерських обрідях починаючи з середини XIX століття. У цей час у Франції опубліковано перші значні праці, присвячені історії (Molinier 1885), технології виготовлення (Popelin 1866; Meyer 1894; Meyer 1895) та реставрації емалей (Ris-Paquot 1883), а також каталоги приватних та державних збірок (Pillet 1861; Sauzay, Lievre 1863; Darcel 1874; Darcel, Molinier 1891). Їхні автори – Альфред Дарсел, Еміль Моліньє та інші знавці, які переважно належали до

середовища Лімозького археологічного товариства – зробили перші спроби класифікації та атрибуції цих творів. Наприкінці століття вперше з'явилися практичні трактати, присвячені виготовленню емалей за заново відкритими давніми рецептами, особливо значні з яких належать авторству Клаудіуса Попелена та Альфреда Меєра. Не дивно, що вже за короткий час з'являються перші критичні голоси, які висловлюються про появу на ринку підробок, які імітують зокрема автентичні лімозькі емалі (див.: Eudel 1882; Eudel 1907).

Хоча більшість згаданих практичних трактатів датується другою половиною століття, та експерименти з відродження технології і успішне застосування здобутих знань емальєрами нового покоління почалися значно раніше. Така підвищена активність пояснювалась тим, що на хвилі відродження інтересу до Середньовіччя та Ренесансу, колекціонери пристрасно вишукували нові предмети для своїх збірок емалей. Едмон дю Соммерар (1817 —1885), перший куратор Музею Клюні та син його основоположника Александра дю Соммерара, свідчив про пієтет його покоління перед емальєрами: «Лімозькі емалі справедливо вважаються однією зі славних сторінок національного мистецтва від ранніх часів Середньовіччя до XVII століття, і поспіх, з

яким ці дорогоцінні предмети минулого зараз розшуковуються, та значна вартість, у яку оцінюють ці важливі твори лімозького виробництва – все це свідчить про популярність, якою вони користуються у публіки» (Sommerard 1883).



Іл. 2-3: пластина Жана І Пеніко "Свята вечеря" (бл. 1530 року) до і після реставрації в майстерні Альфреда Андре (II половина - кінець XIX ст.). Твір перебуває у колекції Національної галереї Вашингтону, inv. 1942.9.289 (фото із сайту майстерні <http://www.maisonandre.com/>).

Саме в такому контексті виникає фігура тогочасного «ремонтувальника» мистецтва. Послугуючись таким термін щодо людей, які опікувалися наданням оновленого вигляду давнім предметам, ми думаємо про слово «réparateur», яке переважно використовували щодо них. На відміну від сучасного «restaurateur», від «réparateur-а» очікувалося якомога більш повне відновлення початкового вигляду твору, повернення його до «нового» виду – вимога, що мало в чому збігається із сучасною нам реставраційною етикою (див.: Tait, Freestone 2002; p. 117-122; Schwahn 2012, p. 122-129). Для того, аби отримувати замовлення в заможних колекціонерів, «réparateur» мав поєднувати високі технічні вміння емальєра, знання історичного контексту, комерційний талант та неабиякі комунікаційні навички. Найбільш «медійним» втіленням цієї постаті став Сімона Емеріка П'єрра. Починаючи з 1858 року і аж до кінця століття, його ім'я чимало разів фігурувало на сторінках книг (Rochefort 1862; Eudel 1882, 1884, 1887) та періодики (Див.: *Le Moniteur*, le 16 octobre 1858; *Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosités*, 1858, T. V, p. 123 ; Falize 1859). Через випадок, про який йтиметься нижче, П'єрра поставав як фальшувальник *par excellence*, майстер на всі руки, якому вдалося водночас обвести навколо пальця найвідомішого експерта та найреспектабельнішого клієнта свого часу. Його дії французькою називали *trucage* (процес або набір процесів, що використовуються в галузі декоративного та образотворчого мистецтва для виготовлення підробок антикваріату – Larousse).

Дати життя цього реставратора, на жаль, не відомі. Одружений із вдовою іншого знаного реставратора предметів мистецтва, Етьєна-Шарля Корпле (1781 - 1847), він, імовірно, тривалий час мешкав під одним дахом із його сином Альфредом



Корпле (1827-1898), теж реставратором, та іншими дітьми свого колеги. Від Корпле-страшого йому дістався не лише будинок і діти, але й молодий співробітник,



Іл. 4. Ежен Ламі, Альфонс де Ротшильд у власній спальні в Château de Ferrières, акварель, бл. 1865.

Альфред Андре, майбутній лідер реставраторського світу Парижа. Останній покинув будинок П'єрра у 1857, за рік до славетного процесу. Про ці біографічні дані ми дізнаємося з рукописної записки Жана-Жозефа Марке де Вассело (1871-1946), визначного дослідника емалі, луврського хранителя (1902-1925) та директора Музею Клюні (1926-1933), що зберігається як частина його фонду у відділі прикладного мистецтва Лувру.

Відомо, що П'єрра виконував функції реставратора та торговця предметами мистецтва. На жаль, не вдалося знайти документальних свідчень щодо його участі в реставрації чи продажі емалей, які перебувають зараз у національних колекціях. Однак більше відомо про його «внески» у збірки кераміки. Серед нині відомих предметів, які пройшли через його руки, – прямокутна керамічна пластина 1542-го року (із написом « 1543 » після

реставрації П'єрра), яка зберігається у Музеї кераміки в Севрі (Poyer 2003, p 121-133). За свідченням дослідника Паскаля Массе, між 1854 та 1858 роками реставратор продав Денісу-Дезіре Ріокро, першому директору музею Севрської мануфактури (із 1823 до 1872 року), двадцять три різноманітні керамічні предмети. П'ять із них були продані як твори Паліссі (бл. 1510-1589 або 1590), у тому числі один, який містив зображення Людовіка XIII (1601-1643). Дослідник припускає, що директор ставився до П'єрра з такою великою довірою, бо давно користувався його послугами як реставратора (Massé, 2011, p. 113, note 22).

Судовий процес, учинений над Сімоном Емеріком П'єрра 14 жовтня 1858 року, був наслідком позову, поданого проти нього графом Альфонсом де Ротшильдом та бароном Гюставом де Ротшильдом до корекційної поліції Парижа. У номері 9841 від 15 жовтня 1858 року спеціалізованої «Судової газети. Журналу юриспунденції та судових дебатів» («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires») зафіксовано протокол цього засідання. П'єрра звинувачували у тому, що він продав Ротшильдам нові мальовані емалі під виглядом давніх предметів з Ліможа, і те за значну суму у 25 000 франків.

Процитуймо фрагмент із цього протоколу:

«Пан президент :

- П'єрра, вас звинувачують у шахрайстві. Яке ваше звичайне заняття?

*Звинувачуваний :*

*- Я реставратор предметів мистецтва, пане президенте.*

*Пан президент :*

*- Звинувачення стверджує, що ви продавали як давні зроблені вами самим предмети. То були предмети не без вартості, це правда, але зрештою вартість їхня була лише відносною. Ви покривали їх брудом, аби вдати, що вони пройшли крізь віки, і за допомогою цього обману, цього шахрайства, ви продавали їх за надмірними цінами. Ви залучили до цієї злочинної справи бідаку, який годує сім'ю, пана Шаве, який не мав жодного уявлення про давні предмети. Ви скористалися ним, щоб втілити це велике шахрайство щодо пана де Монвіля.*

*Звинувачуваний :*

*- Предмети, продані панові Монвілю мали значну цінність.*

*Пан президент :*

*- Питання не в цьому. Ще раз : у них була лише відносна цінність, не така, яку б вони мали, якби були справді давніми, а ви продавали їх як саме такі.*

*Звинувачуваний :*

*- Я ніколи не казав, що то були давні твори.*

*Пан заступник Перро :*

*- О, то ви заперечуєте? Але ж ви попередньо в цьому зізналися?*

*Звинувачуваний :*

*- Що вони були давніми ? Та ніколи ! [...]». («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858)*

Для того, щоб увести в оману Ротшильдів, П'єрра здобувся на хитрий план. Він підіслав свого агента Шаве до експерта предметів мистецтва та ботаніка Іпполіта Буаселя де Монвіля (1794-1873), який слугував посередником між ринком та братами Ротшильдами. Зблизившись із ним, П'єрра, який на той час уже мав усталену репутацію реставратора, надіслав де Монвілеві «[...] гарну сільничку з гризайлевою емаллю та портрет чоловіка, також з емалі. Портрет був автентичним, а інший предмет фальшивим (бо саме так беруться за те, щоб одурити : перемішують справжнє з підробним» (із протоколу засідання, «Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858). Найманий працівник П'єрра пан Шаве переповів де Монвілеві вигадану історію про двох спадкоємців, які мешкають у Арлі і, які, як здається, будуть готові продати йому виняткової краси емалі, за умови, що їхні особистості залишаться інкогніто. Таким чином, Буасель де Монвіль приїхав до Арлю, де, у майже загадкових обставинах, отримав кілька предметів на додаток до тих, які йому вже привезли до Парижа. Ось як де Монвіль описує предмети, одержані від П'єрра:

*«[...]скринька з емаллю, дві сільнички, чаша, теж з емаллю, а до того ж ще дві тарелі Паліссі. Скриньки були оздоблені сучасною емаллю, але для того, аби обманути краще, до них додали античні оправки. Ось як мене вдалося обманути. Сільнички були знизу давніми, а згори новими. А щодо тарелей Паліссі, то вони були автентичними, як то й робилося у звичних для них сумішах, про які я вже вів мову.» («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858)*

Судження щодо автентичності предметів, звісно, виносилися ретроспективно. У момент отримання предметів від загадкових заможних спадкоємців де Монвіль залюбки придбав запропоновані емалі та кераміку для Ротшильдів, а ті їх радо прийняли. За словами Поля Оделя, лише візит молодого ерудита Шарля Мангейма (1833-1910) до Альфонса де Ротшильда дозволив випадково викрити здійснене

шахрайство (Eudel 1882, pp. 153-154). Оглядаючи престижну колекцію, Мангейм відзначив, що оздоблення деяких емалей, що мали б бути виготовлені у XVI столітті, відтворювали декор античних ваз, відкритих під часів розкопів Геркулануму, які почалися лише у 1710 році. Ця проста логічна операція поставила під загрозу подальше функціонування системи пана П'єрра. Судовий протокол зафіксував перевірені складові цієї системи, що мали б і цього разу привести П'єрра до гарантованого успіху. Створені сучасними емальєрами, предмети штучно зістарювалися перед продажем:

*«Пан президент:*

*– Чи вважаєте ви, що проста пилюка, що спадає на предмети мистецтва, виставлені у майстерні, може сформувати таку грязюку, яка вкривала ті предмети, які ви придбали? Це система П'єрра.*

*Свідок:*

*– О, пане президенте! Для того, щоб зняти пил, достатньо було б трішки води з милом чи краплинки винного спирту. А для того, щоб позбутися тієї грязюки, я брав палички, змочені і в алкоголі, і в етері – але нічого не допомагало.*

*Пан президент:*

*– І це підтвердило ваше переконання у тому, що то була грязюка століть?*

*Свідок:*

*– Безперечно. Відтоді я дізнався про те, як вони це робили: занурювали емалі у невідомо-яку речовину, яка робить таку грязюку, а потім обпікали предмет ще раз, разом із нею. Тож тепер ви розумієте, чому вона так добре тримається. Її нічим не можливо видалити»* («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858).

Під час суду лунали імена деяких емальєрів-сучасників П'єрра. За словами президента процесу, для того, щоб виробити ці «лімозькі емалі», П'єрра використовував твори таких майстрів як Меєр, Бланшар і Рот. Ніхто із них не свідчив на суді, або принаймні їхні слова не були відтворені у джерелах, які ми цитуємо. Щоб продовжити список митців, які, ймовірно, співпрацювали з Сімоном Емеріком П'єрра, можна додати тих, про яких згадує у своїх нотатках визначний експерт із емалі, луврський куратор Жан Жозеф Марке де Вассело. За його словами, торговець «[...] мав за митців пані Аппуаль та пана Боссує з Севрської мануфактури. Форми ж створював Шарле, емальєр (чий будинок досі стоїть на вулиці Монморенсі» (Марке де Вассело, 22 березня 1909, архів хранителя у відділі прикладного мистецтва Лувру).

Дослідниця архівів Севрської мануфактури Флоранс Слітін зазначає, що «антиквари як П'єрра» були клієнтами таких емальєрів як Якоб Меєр-Хейн, брати Сольє та Гріз (Slitine 1998, p. 69). Марке де Вассело вважав, що жодному з цих митців не було відомо про те, що П'єрра продає їхні твори як давні. Цієї ж думки дотримується незалежний дослідник емалі Паскаль Массе (Masse 2011, p. 105-114).

У результаті судового розгляду, за свої дії як фальшувальника П'єрра отримав 15 місяців тюрми та тисячу франків штрафу. Згідно з нотатками Марке де Вассело, що зберігаються як частина його архіву в Луврі, дружина Сімона Емеріка П'єрра закопала всі інші сфабриковані чоловіком предмети у землю біля їхнього дому в Булонь-сюр-Сен. Цей будинок пізніше придбав для своєї матері Альфред Андре – найвідоміший реставратор наступного покоління, засновник славетного Maison André (див. Kurovets, Barbe 2015, p. 34-45).

Випадок П'єрра привертає увагу до актуальної проблеми того часу, яку можна окреслити наступним чином: чи була професія «ремонтувальника предметів

мистецтва» синонімом фальшувальника? Чи не є надто звабливою для когось, хто має доступ до автентичних предметів і хто володіє достатніми технічними вміннями та винахідливістю, можливість почати їх імітувати - тим паче, коли ціни на давні предмети на мистецькому ринку значно перевищують вартість модерних?

Звісно, за таку сумнівну справу бралися далеко не всі колеги П'єрра, а щодо тих, хто таки наважувався, часом лунали співчутливі голоси. Рупором останніх став адвокат шахрая на суді пан Демарт:

*«Існує [...] на ринку давніх речей своєрідна співучасть між продавцем та покупцем. Покупець – це той маніяк, який надає вищої ціни предметові, який він вишукує, коли цей предмет покритий якомога товстішим шаром пилу часів, і який навіть Венеру Медічі оцінить дорожче, якщо вона буде вкрита цією грязюкою – патентом давнини, який він цінує більше за мрамур [...] Бажання, пристрасть любителя, який шукає предмети давнини, це знайти у них характер цієї давнини. Все це манить торговця, який, я повторюся, стає співучасником [...] Мій клієнт – цілком чесний чоловік та майстерний митець, і все, що виходить із його рук, має, скажу ще раз, справжню цінність.»* («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858)

Такий *victim blaming* може здаватися лише фігурою адвокатського дискурсу, а втім він заторкує цілий шар роздумів про складні стосунки колекціонера XIX століття з творами мистецтва. Ці стосунки сповнені неоднозначних практик, напівтонів та інтриг. Утім, саме ці практики сформували образ багатьох визначних приватних колекцій, які з часом опинилися у музеях – не дивно, що у надрах останніх постійно знаходяться їхні сліди. Що більше ми дізнаємося про особливості функціонування тогочасного мистецького ринку, про історію реставрації та традиції мистецької експертизи, то чеснішими будуть нинішні атрибуції предметів музейних колекцій і нюансованішими музейні дискурси.

### Список джерел та літератури:

*Corplet. Pierrat.* Рукописна нотатка Жана-Жозефа Марке де Вассело, 22 березня 1909. Зберігається як частина архіву куратора у Відділі декоративно-прикладного мистецтва, Лувр.

«L'industrie du trucage. Vente d'objets modernes comme antiquités», Audience du 14 Octobre. *Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, N 9841, 15 octobre 1858, p. 1-2.

BARATTE, S., 1999, Y a-t-il de faux émaux peints de Limoges au musée du Louvre? *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, vol. 16, pp. 129-135.

BIRON, I., 2015, *Emaux sur métal du IXe au XIXe siècle: Histoire, technique et matériaux*. Paris : Editions Faton.

SCHWAHN, B., 2014, Enamel insert restorations on Limoges painted enamels: A study on a remarkable nineteenth-century restoration technique with particular attention to the original paillon designs, *Studies in Conservatio*, volume 59, p. 161-179.

BLANC, M., 2011, *Émaux peints de Limoges XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles. La collection du Musée des arts décoratifs*. Paris: Les arts décoratifs.

DARCEL, A., MOLINIER, E. et al. 1891, *La collection Spitzer. 2. Emaux peints ; Meubles, bois sculptés, faïences de St. Porchaire et de B. Palissy ; Serrurerie, cuirs*. Paris : A. Quantin, Lib. Centrale des beaux-arts.

DARCEL, A., 1874, *Catalogue raisonné de la collection Basilewski*, Paris.

- EUDEL, P., 1882, *Le trucage. Altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées*. Paris : Librairie Molière.
- EUDEL, P., 1907, *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*. Paris : Librairie Molière
- FALIZE, F., 1859 « Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, Paris.
- KUROVETS, O., BARBE, F., 2015, Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIXe siècle, *Technè*. N° 42, Paris, p. 34-45. [Online] Available from: <https://journals.openedition.org/technè/6570>.
- MASSE P., 2011, « Jacob Meyer-Heine (1805-1879) et l'atelier d'émaillage sur métaux à la Manufacture de Sèvres », *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N20, Sèvres, p. 105-114
- MEYER A., avril 1894, « De l'origine des émaux limousins modernes (suite et fin) ». *Les arts du métal*, p. 298-299
- MEYER A., juillet 1895, « L'émail de Limoges », *L'art décoratif moderne*, p. 198
- MOLINIER E., 1885, *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : J. Rouam.
- POPELIN C., 1866, *L'émail des peintres*. Paris : A. Lévy.
- POYER, R., 2003, « La collection Pasolini : sa dispersion en France », *Studi in onore di Gaetano Ballardini (1953-2003), a cura di Carmen Ravanelli Guidotti*, Faenza : Litografie Artistiche Faentine, p. 121-133.
- RIS-PAQUOT, O. E., 1883, *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation, la liste de noms des principaux graveurs, leur différents manières, suivi de conseils pratiques sur l'art de peindre avec 13 planches, marques et monogrammes*. Amiens, chez l'auteur, rue de Beauvais, 126. Paris : Librairie Eugène Delaroque.
- ROCHEFORT, H., 1862, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris.
- SAUZAY, A., LIEVRE, E., 1863, *Collection Sauvageot/Musée Impérial du Louvre*. Paris : Noblet et Baudry.
- SCHWAHN, B. 2012, Enamel insert restorations on two painted enamels of the J. Paul Getty Museum. *Extended Abstracts of the 4th Biennial Expert's Meeting on Enamel on Metal Conservation*. 14th – 15th June 2012, Barcelona, Corebarna, p. 122 - 129.
- SLITINE, F., 1998, « C'est un vrai Samson », *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N7, Sèvres, p. 66-80.
- SOMMERARD, Du, E., 1883, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, exposés au musée*, Paris : Hôtel de Cluny, p. XXV.
- TAIT, H., 1992, « Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker », *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, ed. by Mark Jones, London, p. 120-126.
- TAIT, H., 1999, Some « signatures » and « dates » : problems for the scientist? *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, Band 16, p. 137-144.
- TAIT, H., FREESTONE, I., 2002, Painted enamels 'patches' – A 19th century virtuoso restorer's technique. *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, 18-20 April 2002. Braunschweig : Herzog Anton Ulrich Museum, p. 117-122.

## References



- Corplet. Pierrat*. Рукописна нотатка Жана-Жозефа Марке де Вассело, 22 березня 1909. Зберігається як частина архіву куратора у Відділі декоративно-прикладного мистецтва, Лувр [Manuscript note by Jean-Joseph Marquet de Vasselot, 22.03.1909. Conserved as a part of the curator's archive at the Department of applied arts at the Louvre Museum].
- L'industrie du truchage. Vente d'objets modernes comme antiquités [The faking industry. Sale of modern objects as antiques], Audience du 14 Octobre. *Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, N 9841, 15 octobre 1858, 1-2.
- BARATTE, S., 1999, Y a-t-il de faux émaux peints de Limoges au musée du Louvre? [Are there fake Limoges enamels at the Louvre?], *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, vol. 16, 129-135.
- BIRON, I., 2015, *Emaux sur métal du IXe au XIXe siècle: Histoire, technique et matériaux*. [Enamels on metal of IXth - XIXth centuries: History, technique and materials ], Paris : Editions Faton.
- SCHWAHN, B., 2014, Enamel insert restorations on Limoges painted enamels: A study on a remarkable nineteenth-century restoration technique with particular attention to the original paillon designs, *Studies in Conservatio*, volume 59, 161-179
- BLANC, M., 2011, *Émaux peints de Limoges XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles. La collection du Musée des arts décoratifs*. [Limoges XVth - XVIIIth centuries painted enamels. The collection of the Applied arts museum], Paris: Les arts décoratifs.
- DARCEL, A., MOLINIER, E. et al. 1891, *La collection Spitzer. 2. Emaux peints ; Meubles, bois sculptés, faïences de St. Porchaire et de B. Palissy ; Serrurerie, cuirs*. [The Spitzer collection. 2. Painted enamels; Furniture, carved wood, earthenware from St. Porchaire and B. Palissy; Locksmithing, leather], Paris : A. Quantin, Lib. Centrale des beaux-arts.
- DARCEL, A., 1874, *Catalogue raisonné de la collection Basilewski* [Catalogue raisonné of the Basilewski collection]. Paris.
- EUDEL, P., 1882, *Le truchage. Altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées* [The trick. Alterations, frauds, counterfeits revealed]. Paris : Librairie Molière.
- EUDEL, P., 1907, *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées* [Tricks and tricksters. Alterations, frauds, counterfeits revealed]. Paris : Librairie Molière.
- FALIZE, F., 1859 «Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints (premier article)» ["Claudius Popelin and the Renaissance of painted enamels (first article)"], *Gazette des beaux-arts*, Paris.
- KUROVETS, O., BARBE, F., 2015, Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIXe siècle, [The collection of drawings by Alfred André, an invaluable source for the history of the restoration of painted enamels from Limoges in the 19th century], *Technè*. N° 42, Paris, pp. 34-45. URL: <https://journals.openedition.org/techne/6570>.
- MASSE P., 2011, «Jacob Meyer-Heine (1805-1879) et l'atelier d'émaillage sur métaux à la Manufacture de Sèvres» [Jacob Meyer-Heine (1805-1879) and the enamelling on metal workshop at the Manufacture de Sèvres], *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N20, Sèvres, 105-114
- MEYER A., avril 1894, «De l'origine des émaux limousins modernes (suite et fin)» [About the origin of modern Limoges enamels (continuation and end)]. *Les arts du métal*, 298-299
- MEYER A., juillet 1895, «L'émail de Limoges» [Limoges enamel], *L'art décoratif moderne*, 198
- MOLINIER E., 1885, *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* [The Dictionary of enamelers from the Middle age to the end of the XVIIIth century]. Paris : Juls Rouam
- POPELIN C., 1866, *L'émail des peintres* [The enamel of painters]. Paris : A. Lévy.

POYER, R., 2003, «La collection Pasolini : sa dispersion en France» [The Pasolini collection: its dispersion in France], *Studi in onore di Gaetano Ballardini (1953-2003), a cura di Carmen Ravanelli Guidotti*, Faenza : Litografie Artistiche Faentine, 121-133.

RIS-PAQUOT, O. E., 1883, *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation, la liste de noms des principaux graveurs, leur différents manières, suivi de conseils pratiques sur l'art de peindre avec 13 planches, marques et monogrammes* [The art of restoring old and modern paintings, as well as engravings, including how to maintain them in perfect condition, the list of names of the main engravers, their different ways, followed by practical advice on the art of painting with 13 plates, marks and monograms]. Amiens, chez l'auteur, rue de Beauvais, 126. Paris : Librairie Eugène Delaroque.

ROCHEFORT, H., 1862, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes* [Little misteries of l'Hôtel des ventes], Paris.

SAUZAY, A., LIEVRE, E., 1863, *Collection Sauvageot/Musée Impérial du Louvre* [The Sauvageot collection/Imperial museum of the Louvre]. Paris : Noblet et Baudry.

SCHWAHN, B. Enamel insert restorations on two painted enamels of the J. Paul Getty Museum. *Extended Abstracts of the 4th Biennial Expert's Meeting on Enamel on Metal Conservation*. 14th – 15th June 2012, Barcelona, Corebarna, 2012, 122 - 129

SLITINE, F., 1998, «C'est un vrai Samson» [That's a real Samson], *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N7, Sèvres, 66-80.

SOMMERARD, Du, E., 1883, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, exposés au musée* [The catalogue and description of applied arts of the Antiquity, the Middle Age and the Renaissance, exhibited at the museum], Paris : Hôtel de Cluny, XXV.

TAIT, H., 1992, «Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker», *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, ed. by Mark Jones, London, 120-126.

TAIT, H., 1999, Some «signatures» and «dates» : problems for the scientist? *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, Band 16, 137-144.

TAIT, H., FREESTONE, I. Painted enamels 'patches' – A 19th century virtuoso restorer's technique. *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, 18-20 April 2002. Braunschweig : Herzog Anton Ulrich Museum, 2002, 117-122.

### ***Trasage, або Один випадок з історії фальшувальництва***

Стаття є частиною більшого дослідження автора з історії реставрації лімозьких розписних емалей кінця XIX – початку XX століття в Парижі. У ній ідеться про добре задокументовану судову справу проти французького реставратора і торговця Сімона-Емеріка П'єрра, звинуваченого в 1858 році в продажу фальшивих лімозьких емалей членам родини Ротшильдів. Протокол цього процесу проливає світло на методи та підходи, які використовували деякі фальсифікатори декоративно-прикладного мистецтва у XIX столітті. Завдяки високому соціальному статусу ошуканих клієнтів, справа П'єрра стала широко відомою серед його сучасників, а самого реставратора вважали фальсифікатором *par excellence*. Щоб досягти успіху у своєму бізнесі, П'єрра купував емалі, виготовлені його сучасниками, і перепродавав їх колекціонерам. Аби вони виглядали старовинними, реставратор додавав трохи бруду, після чого обпалював предмет, досягаючи таким чином ефекту «пилу часу». Він також використовував витончені

нарративні методи, аби додати ще більше переконливості своєму товару. Однак іноді предмети говорили самі за себе. Саме тому наявність на ренесансній емалі декоративних елементів, що імітують античні вази, виявлені під час розкопок Геркуланума, дозволило експерту викрити підробку в колекції Ротшильда і тим самим покласти край шахрайському бізнесу П'єрра. Його метод, званий у джерелах *trucage* (фр. Процес або набір процесів, що використовуються в галузі декоративного та образотворчого мистецтва для виготовлення підробок антикваріату - Larousse), широко обговорювався та засуджувався, але також, хоча рідко, розглядався як природний результат тогочасної сліпої гонитви колекціонерів за автентичними ліможськими емаллями. Оскільки питання фальшивих предметів і «чесних» імітацій постає перед кураторами музеїв у всьому світі, такі документальні свідчення можна розглядати як цінний шлях до кращого розуміння контексту ринку прикладного мистецтва XIX століття та його учасників.

**Ключові слова:** Ліможські емалі, Ротшильди, Сімон-Емерік П'єрра, *trucage*, декоративно-прикладне мистецтво, фальшувальництво, фальшиві емалі, XIX століття.

**Olga Apenko**, curator at the department of Western-European arts at the Khanenko Museum in Kyiv, researcher at the Department of Applied Arts and the Department of Byzantine and Eastern Christian Arts at the Louvre Museum.

**Ольга Апенько**, кураторка у відділі західноєвропейського мистецтва у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків; дослідниця у відділах декоративно-прикладного мистецтва та мистецтв Візантії та християнств на Сході музею Лувру (Париж, Франція).

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0008-9131-1352>.